

## APPENDICE 1 (TESTI IN LINGUA ORIGINALE)

### **Il compito del compositore oggi**

È necessario che i musicisti non rimangano estranei al generale movimento di contestazione che si è sviluppato negli ultimi tempi ma che anch'essi si impegnino nella battaglia per una nuova cultura. I problemi sono molti e investono la cultura musicale a tutti i livelli. Dall'insegnamento della musica nelle scuole (praticamente inesistente) ai programmi di conservatori (assolutamente antiquati) alla organizzazione delle istituzioni concertistiche che rispecchia il carattere borghese e di classe della cultura in Italia. Tutti problemi urgentissimi che attendono non dico di essere risolti ma di essere concretamente posti in discussione. Il musicista non deve tralasciare occasione di sensibilizzare l'opinione pubblica a questi problemi e di contribuire in ogni modo al mutamento di questo stato di cose.

Ma anche al compositore nel momento in cui scrive musica si pongono oggi dei problemi che investono il modo di comporre. Ed è di questo che vorrei qui occuparmi.

Nei primi sessanta anni del nostro secolo la musica ha subito un continuo processo di rinnovamento. Ogni nuova conquista è stata subito posta in discussione o dallo stesso compositore che l'aveva conseguita o dai suoi immediati successori. Ma mentre la musica si rinnova—linguisticamente e formalmente—essa andava sempre più perdendo il contatto con il pubblico diventando musica per una élite. Le origini di questo processo risalgono almeno alla seconda metà del settecento e cioè all'epoca in cui si verificò una frattura tra musica e società. Prima il compositore confezionava dei prodotti in base a una richiesta (Bach doveva comporre una cantata alla settimana). In seguito da Mozart in poi il compositore si affranca da quello che a lui appariva come un servaggio. Nell'epoca in cui il compositore era un artigiano che confezionava dei prodotti in base a una richiesta, egli era anche il compositore della musica che noi oggi chiameremmo leggera o di consumo. Nel momento in cui il compositore si isola dalla società la sua musica diventa sempre più intellettuale e egli non ritiene più degno di sé scrivere musica di consumo. Sussiste però ancora la richiesta (musica da ballo ecc.) e di soddisfarla si occuperà una categoria di compositori la quale si dedicherà esclusivamente a questo tipo di musica. Se però il livello della precedente musica di consumo era mantenuto a dignità d'arte dal fatto che i compositori erano anche compositori di musica cosiddetta seria questa garanzia non sussiste per i nuovi compositori "leggeri". Assistiamo così a due processi inversi e complementari. La musica seria diventa sempre più intellettuale e perde il contatto con il grosso pubblico (Mahler, Schoenberg, Webern e oltre) mentre la musica leggera si banalizza sempre più e raggiunge strati sempre più vasti di pubblico (da Johann Strauss alla canzonetta dei nostri giorni).

Ci sono altri fattori che hanno concorso allo sviluppo di questo processo e all'attuale enorme divario tra musica seria e musica di consumo. In primo luogo bisogna nominare i grandi mezzi di comunicazione di massa (radio, televisione) i quali diffondono quasi esclusivamente musica leggera. Se anche all'origine questo fatto si può spiegare con la maggiore richiesta di questo genere da parte del pubblico è anche vero che il pubblico chiede questo genere perché condizionato da anni e anni di diseducazione radiotelevisiva. Questo fatto non fa che aggravare lo stato di noneducazione musicale in cui si trova il pubblico italiano (mi limito qui a parlare della situazione in Italia) per il fatto che come è noto l'educazione musicale nelle scuole è praticamente inesistente. Ma la classe dirigente sa bene quello che fa, favorendo il diluvio di canzonette che si riversa quotidianamente sui milioni di utenti radiotelevisivi. I determinati gruppi di potere sanno che [questo tipo di musica] contribuisce a distogliere [il pubblico] dai problemi che agitano il mondo (Vietnam, problema razziale, terzo mondo ecc.) e a tenerlo in modo che esso non pensi a rivolgersi contro un sistema che è comunque già in crisi.

Bisogna però sottolineare che per mutare questo stato di cose e cioè per far sì che la musica non sia più il privilegio di pochi iniziati mentre la massa viene tenuta intenzionalmente a un livello inferiore con dei sottoprodotti musicali è necessaria un'azione che porti a una rivoluzione a tutti i livelli (insegnamento nelle scuole e nei conservatori, socializzazione delle istituzioni musicali, mutamento della politica culturale da parte della radio e della televisione).

Ma qual è finalmente il compito del compositore? Dopo più di cinquant'anni di riflessione solipsistica sugli "strumenti del mestiere" il compositore deve guadagnare un nuovo contatto col pubblico. Egli deve fare in modo che la sua musica non sia esclusiva fruizione di una aristocrazia ma che essa raggiunga i grandi strati della popolazione finora esclusi e contribuisca così alla presa di coscienza delle masse e alla rivoluzione culturale. Musicalmente questo significa l'abbandono di ogni avanguardismo fine a sé stesso e formalistico (un avanguardismo perfettamente integrato nel sistema della società borghese di cui accetta e fa propria la dinamica). Significa trarre frutto dalle pur necessarie esperienze dei primi sessant'anni di questo secolo mettendole al servizio di una musica che si proponga di nuovo di comunicare con l'ascoltatore. Significa che il compositore deve finalmente abbandonare la famosa torre d'avorio per scendere di nuovo tra il popolo, rendersi consapevole e svolgere i grandi temi attuali e combattere con le proprie armi la battaglia per una nuova e più giusta società.

## Un esempio di cinema musicale

I «Kölner für neue musik 1969», sesti della serie, erano dedicati al tema «musica e immagine». Attorno a questo tema ruotavano le conferenze, i seminari e il corso di composizione affidato per la prima volta a Mauricio Kagel. Ai partecipanti del corso era offerta la possibilità di progettare un breve film da realizzare presso la televisione tedesca (WDR). Si formarono circa dieci gruppi di lavoro composti ciascuno da due-tre persone che si divisero i compiti: chi s'occupava della parte visiva, chi di quella sonora. Decisi di fare qualcosa da solo per evitare di produrre un film con «commento musicale» o al contrario il commento visivo a una musica. (Personalmente non conosco praticamente film anche «sperimentali» che non rientrino in una di queste due categorie.)

Pensavo invece a una composizione in cui non si potesse scindere la parte musicale da quella cinematografica, in cui una (ognuna) fosse funzione dell'altra. Entrambe dovevano derivare da una stessa matrice. Scrisi così «(Vor)spiel(film)».<sup>1</sup>

Il modo più semplice per garantire un massimo di unità tra le due dimensioni mi parve quello di prendere come materiale visivo l'esecuzione della musica che si sente e dunque si vede. L'idea era però quella di un rapporto non sincrono (o meglio: non necessariamente sincrono, in cui fossero presenti cioè le varie possibilità) tra immagine e suono. Un problema analogo l'avevo affrontato con «op. 10 per due esecutori e proiezioni cinematografiche» (1967/68). In quel caso era stato realizzato secondo le mie indicazioni un film<sup>2</sup> sull'esecuzione di una composizione preesistente. La composizione era già di per sé «scenica». I due esecutori suonavano il pianoforte nella sua totalità. Il primo prevalentemente sulla tastiera, il secondo sulla cordiera. Al secondo era affidata anche la recitazione di un frammento di Samuel Beckett. Il film non doveva essere «realistico» e fu realizzato con grande libertà e fantasia dai suoi autori. In sede di montaggio fu ulteriormente elaborato e

---

<sup>1</sup> Il titolo, intraducibile, gioca sul significato delle tre parole che lo compongono: vor = pre; Spiel = gioco (spielen significa anche suonare) e Film—isolatamente o in varie combinazioni: Vorspiel = preludio; Vorfilm = il film (breve) che si proietta in genere prima di un lungometraggio; Spielfilm = film.

<sup>2</sup> Da Peter Del Monte e Beppe Mangano.

straniato senza che l'azione diventasse irriconoscibile. Si stabilirono dei punti di coincidenza con l'esecuzione dal vivo, altri in cui il film avrebbe dovuto scorrere solo o invece «tacere». Il risultato è un contrappunto tra esecuzione (cioè azione) dal vivo e filmato e tra la musica che si sente e quella che il film ricorda o anticipa.<sup>3</sup>

Per «(Vor)spiel(film)», destinato alla televisione, il contrappunto poteva essere solo di questo secondo tipo. Vi erano varie possibilità di combinazione: alla musica che si sente corrisponde 1) l'immagine di esecutori che suonano quella musica; 2) l'immagine di esecutori che suonano palesemente un'altra musica; 3) l'immagine di esecutori che non suonano affatto (si accingono a suonare, o eseguono una qualsiasi altra azione; 4) un'altra immagine (connessa comunque nella fattispecie sempre alla esecuzione musicale e alla situazione in cui essa avveniva); 5) alla musica non corrisponde alcuna immagine. Inversamente il film può essere muto. Usai le varie possibilità con criteri (variazione, ripetizione ecc.) di ascendenza musicale. Le immagini non si susseguono secondo una logica narrativa. La «storia» che pure se ne può ricavare è uno dei parametri della composizione. Anche pensando e elaborando gli altri parametri seguii un metodo in un senso «musicale», fondamentalmente non dissimile da quello che potrei usare scrivendo musica. Così per la **durata delle singole scene** oscillante tra 1 e 15 secondi; per i vari modi d'impiego delle telecamere, per l'alternanza stessa delle tre telecamere (tante decisi di usarne), e così via. Scrisi una partitura da cui risultasse tutto questo. Per maggiore concisione e facilità di lettura mi servii di alcuni segni convenzionali rimandanti anche questi a una pratica musicale. (Vedi la riproduzione della prima pagina della partitura in cui si spiegano i segni e le abbreviazioni. Sono segnati dall'alto in basso [come in una partitura musicale si leggono le varie voci insieme da sinistra a destra]: la durata [in secondi], i movimenti o il tipo d'inquadratura, di obiettivo ecc., delle tre telecamere, l'azione dei musicisti-attori e il sonoro. Per quest'ultimo si rimanda al nastro o a una partitura a parte a seconda che si tratti di materiale sonoro registrato o di musica scritta.)

	Segni e abbreviazioni (dall'alto in basso):
<	– dissolvenza in apertura;
>	– dissolvenza in chiusura;
/ \	– movimento della telecamera;
!	– stacco;
~~~~	– sfocare;
1 1 1 1 1 1 1	– aumentare il contrasto;
1 1 1 1 1 1 1	– diminuire il contrasto

Un problema particolare era quello di scegliere il tipo di musica da comporre.

Da quanto ho detto finora risulta evidente che non poteva trattarsi di una musica «assoluta», sviluppantesi secondo una sua logica indipendente dal resto della composizione. Avevo invece bisogno di una musica che si adattasse al taglio in genere estremamente breve delle singole scene, che fosse al contempo riconoscibile (in modo da permettere quel tipo di rapporto contrappuntistico di cui dicevo più sopra), dunque fortemente caratterizzata, e che avesse anche in rapidissime apparizioni senso compiuto. Mi decisi per una musica «statica», basata su note o disegni iterati, note tenute, fasce ecc., e la scrissi per violoncello, trombone, pianoforte e organo hammond usati in varie combinazioni.

La prima esecuzione di «(Vor)spiel(film)» ha avuto luogo insieme a quella di altri film realizzati durante i «Kölner Kurse für neue Musik» il 12 dicembre 1969 presso il Westdeutscher Rundfunk di Colonia. Il film è stato successivamente trasmesso da varie stazioni televisive.

<sup>3</sup> *Op. 10 per due esecutori e proiezioni cinematografiche* fu eseguita per la prima volta a Roma il 23 aprile 1968 da Giuliano Zosi e da me durante un concerto del *Gruppo Rinnovamento Musicale*.

## Über kollektive Komposition

Während die Reproduktion von Musik in der Regel die Zusammenarbeit mehrerer Individuen erfordert, ist es neu, dass mehrere Musiker an der Produktion von Musik beteiligt sind. Makroskopisches Beispiel für die Zusammenarbeit auf dem Gebiet der Reproduktion von Musik ist das Orchester. Aber hier handelt es sich nicht um kollektive Arbeit, sondern um eine arbeitsteilige Verfahrensweise. Für das Resultat ist jeder Musiker verantwortlich, doch hat jeder einen bestimmten Teil des Ganzen, und zwar an einer bestimmten Stelle in einer bestimmten Weise und unter Kontrolle eines Dirigenten, auszuführen. Es wird von ihm nicht verlangt, dass er sich Gedanken über den Sinn des Ganzen macht: er kann das Ganze nicht auf Grund seiner persönlichen und freien Entscheidung in andere Bahnen als die vom Komponisten fixierten und vom Dirigenten kontrollierten lenken. Er soll reproduzieren und nicht produzieren. Verlangt wird, dass er gänzlich in der Gemeinschaft aufgeht und somit seine Individualität preisgibt. Die Arbeit im Orchester ist ähnlich der in der Fabrik, nämlich entfremdet.

In der neueren Musik gibt es mehrere Versuche, von der hierarchischen Struktur des traditionellen Orchesters wegzukommen und dem einzelnen Musiker Entscheidungsfreiheit und künstlerische Mitbestimmung einzuräumen. Wirklich kollektive Arbeit kann sich nicht auf die Unterdrückung der Subjektivität, sondern nur auf die Emanzipation der Subjekte gründen. Tendenziell führt diese zur Aufhebung der Trennung zwischen Komponist und Interpret, zwischen Produzent und Reproduzent. Eine solche Einheit wird in Gruppen, die „frei zusammenspielen“ verwirklicht. Die Mitglieder einer Improvisationsgruppe sind gleichberechtigt. Jeder Musiker trägt die gleiche Verantwortung für das Ganze. Ästhetische Kriterien werden gemeinsam erarbeitet. Es gibt allerdings Komponisten, die, wiewohl sie die Interpreten zu „spontanem“ Musikmachen anregen möchten, auf die Autorschaft der Komposition nicht verzichten wollen. Dies ist der Fall bei vielen graphischen Partituren und bei solchen, die aus verbalen Anweisungen bestehen. Und zwar immer dann, wenn kein bestimmtes Resultat angestrebt wird, bzw. wenn die Anweisungen so gefasst sind, dass das Resultat nicht vorauszusehen ist. In diesem Fall muss der Komponist das Risiko eingehen, dass das klangliche Ergebnis seiner Vorstellung nicht gerecht wird. Nicht nur das: er muss auf seine Funktion als Komponist verzichten. Komponisten, die für die Erfindung anderer signieren, beuten im Grunde diese aus und akkumulieren auf ihre Kosten Mehrwert, und zwar sowohl materiellen als auch sozusagen „ideellen“.

Bei Gruppen, die ohne ausgeschriebene Vorlage frei spielen, ist kollektive Komposition die einzig adäquate Form der Arbeit. Es gilt jetzt das, was mit kleineren Gruppen realisiert werden konnte, auch mit einer größeren Anzahl von Musikern zu versuchen.

Anders verhält es sich mit ausgeschriebenen Kompositionen, die aus der gemeinsamen Arbeit mehrerer Komponisten entstehen. Im allgemeinen wird den bisher noch wenigen Beispielen, die es auf diesem Gebiet gibt, a priori politische Relevanz bescheinigt, als ob die bloße Tatsache, dass man kollektiv arbeitet, von politisch fortgeschrittenem Bewusstsein zeugen würde. Kollektives Arbeiten, das *nur* im gemeinschaftlichen Tun seine Rechtfertigung sieht, ist aber keineswegs progressiv—es trägt eher reaktionäre Züge. Es fetischisiert den Begriff der kollektiven Arbeit, so als ob diese ihr eigener Inhalt sei. Eine solche Auffassung erinnert an das faschistische Ideal der Gemeinschaftlichkeit, wie es auf musikalischem Gebiet von der Jugendbewegung praktiziert wurde.

Seltsam ist es ferner, wie man als Kriterium kollektiver Arbeit den Verzicht auf Individualität postuliert und wie man dies keineswegs als ein Negativum ansieht, sondern eben als Indiz progressiven Bewusstseins deklariert. So wie kollektives Komponieren nicht unbedingt für progressives Bewusstsein bürgt, so kann andererseits der Verzicht der Subjektivität keine Garantie für kollektives Komponieren sein. „Seit der Emanzipation des Subjekts ist die Vermittlung des Werkes

duch jenes nicht mehr zu entbehren ohne Rückschlag in schlechte Dinghaftigkeit“ (Adorno, Ästhetische Theorie). Allerdings macht nicht nur ihre Subjektivität die Qualität von Kunst aus, sondern das Nicht-Subjektive am Subjekt. Kunst ist gesellschaftlich relevant in dem Moment, in dem durch das Subjekt ein Objektives spricht. Kollektives Komponieren sollte das Subjekt fördern und das Objektive fordern. Objektivität wird aber nicht allein dadurch erlangt, das statt einem, mehrere am Werk sind; die Zahl der Beteiligten an der Produktion eines Kunstwerks kann nicht das Kriterium für dessen Wahrheit sein. Entscheidend ist, inwieweit in einem Kunstwerk gesellschaftliche Probleme zum Ausdruck kommen, inwieweit sich Kunst mit Problemen befasst, mit denen wir Tag für Tag konfrontiert werden, und somit in den Grenzen, die ihr als ein Produkt des gesellschaftlichen Überbaus zugewiesen sind, zu deren Lösung beiträgt. Wir dürfen nicht aus den Augen verlieren, dass an der Musik, die wir heute schreiben, nur wenige Anteil haben und haben können. Damit dieses sich ändert, muss man die Gesellschaft verändern. Um dies zu erreichen, muss auch der Komponist Partei ergreifen, und mit den Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen, gegen die alte, für eine bessere Gesellschaft kämpfen. L'art pour l'art ist heute nicht möglich. Damit man eines Tages wieder mit ruhigem Gewissen über Bäume sprechen kann (Brecht), muss man heute gegen ein solches Gespräch sein.

Es gibt aber welche, die meinen, Musik könne als solche, immanent musikalisch, Kritik der Gesellschaft sein. Das ist ein falscher Schluss aus richtigen Prämissen. Richtig ist es, dass man Musik als ein gesellschaftlich Bedingtes versteht, ja dass man sie in Abhängigkeit sieht von der ökonomischen Struktur der Epoche, in der sie entstand. Natürlich ist eine solche Beziehung keine direkte, mechanische—doch sie besteht, und lässt sich bis in die Organisation des musikalischen Materials hinein verfolgen. Betrachtet man diese Beziehung als eine dialektische, so lässt sich behaupten, dass man, indem man eine bestimmte Organisation des musikalischen Materials in Frage stellt, gleichzeitig die gesellschaftliche Struktur, der jene Organisation entspringt, in Frage stellt. Man kann einen Schritt weitergehen und behaupten, dass, indem eine neue, bessere Organisation (oder Nicht-Organisation, denkt man an Cage) des musikalischen Materials erfunden wird, gleichzeitig das Modell für eine neue, bessere Gesellschaft geliefert wird. Das ist nicht falsch. Falsch ist es, wenn Komponisten, mit dieser Erkenntnis bewappnet, meinen, gesellschaftliche Probleme musikalisch lösen zu können, und sich damit begnügen, die Revolution in der Musik stattfinden zu lassen. Diese Komponisten, so avantgardistisch sie sich auch geben mögen, braucht das System nicht zu fürchten. Sie tragen zu seiner Stabilisierung bei. Indem sie Inseln von Freiheit schaffen, handeln sie im Sinn derer, welche die formale Freiheit unserer Gesellschaft gegen deren Veränderung ausspielen. Indem sie Utopie vorwegnehmen, machen sie Utopie unmöglich. Wiewohl sich in der Musik gesellschaftliches Bewusstsein widerspiegelt—es kann nicht mit Tönen unmissverständlich wiedergegeben werden. Will man klare Inhalte vermitteln, so muss man sich klar ausdrücken.

Der Komponist soll den Anspruch auf Autonomie aufgeben und die Verbindung mit anderen Bereichen der Kunst eingehen, die bestimmte Inhalte adäquater wiedergeben können. In der Verbindung der Künste liegt eine sinnvolle Aufgabe kollektiver Produktion. An den bestehenden Beispielen gemeinsamer Arbeit, wie es etwa beim Film der Fall ist, kann sie sich nicht orientieren. Hier handelt es sich noch—wiewohl der Film das erste Beispiel einer auf Zusammenarbeit basierenden Kunstproduktion darstellt—um eine arbeitsteilige Verfahrensweise. Anstreben sollte man eine Zusammenarbeit auf der Grundlage tatsächlicher Gleichberechtigung, bei der jeder Beteiligte für das Ganze zeichnet. Man sollte nicht einzelne Beiträge (musikalische, literarische, filmische usw.) liefern, welche zusammengesetzt, komponiert werden, sondern an ein Ganzes denken, bei dem der Anteil des Einzelnen nicht mehr zu isolieren ist, denn jede Entscheidung erfolgt auf Grund kollektiver Erarbeitung.

## **Vom Zufall, von der Improvisation und von der Freiheit in der Musik**

Seit Ende der fünfziger Jahre spielen Zufall und Improvisation in der Musik eine wichtige Rolle. Was ich in einem Atemzug nenne sind freilich verschiedene Dinge, doch fallen sie manchmal zusammen. Zum Beispiel bei der musikalischen Graphik. Dort improvisiert der Spieler nach einer Vorlage, die kein bestimmtes klangliches Resultat impliziert. Natürlich wird der Spieler von der Vorlage zu einer Improvisation angeregt, doch gibt es zwischen dieser und der graphischen Vorlage keine stringente Beziehung (nehmen wir als Beispiel das dritte Stück aus den *Five piano pieces for David Tudor* von Sylvano Bussotti). Das Resultat ist vom Standpunkt eines Hörers, der der Aufführung mit der Partitur in der Hand folgt, zufällig. Auch wenn die Vorschriften für die Aufführung einer Komposition so weit gefasst sind, dass sie jede Realisation rechtfertigen (nehmen wir als Beispiel die *Variations* von John Cage), fallen Improvisation und Zufall zusammen.

Im Zusammenhang mit dieser Art von Musik wird viel von Freiheit des Interpreten geredet. Und in der Tat, das erfinderische Moment verlagert sich auf den Spieler, der vom bloß reproduzierenden zum produktiven Musiker werden soll. Die Emanzipation des Interpreten führt aber—denkt man konsequent weiter—zur Aufhebung des Komponisten als einem Menschen, der anderen Menschen diktiert, frei zu sein. Die Komposition stellt somit das Resultat—im anderen Sinn als bisher—der Zusammenarbeit verschiedener gleichberechtigter Individuen dar. Eine adäquate Lösung dieser Entwicklung ist die Gründung von Gruppen, die „frei zusammenspielen“. Vielen Kompositionen ist jedoch der Widerspruch immanent, einerseits den Interpreten die Freiheit zu gewähren, „seine“ Musik zu spielen, andererseits als Produkt eines bestimmten Komponisten zu fungieren. Aber Grundsätzlicheres fordert Widerspruch heraus. Es ist die abstrakte Idee von Freiheit, die dieser Art von Musik zugrunde liegt. Exemplarisch ist dafür ein Stück von Cage, in dem vom Spieler verlangt wird, er soll irgendeine Aktion machen. Die Art der Aktion ist ihm in jeder Hinsicht freigestellt. So könnte sie revolutionärer Natur sein, oder auch faschistischer. Was sich hier als Freiheit gibt, möchte ich mit einem aus dem Italienischen entnommenen Ausdruck als „Qualunquismus“ bezeichnen. Ist eine solche Haltung auf musikalischem Gebiet schon fragwürdig genug—man kann sich vorstellen, welche unheilvollen Folgen sie auf politischem Gebiet zeitigen kann. Auf der gleichen Ideologie fußt Cages Ästhetik, alles was überhaupt akustisch wahrnehmbar ist, als gleichberechtigtes klangliches Phänomen zu akzeptieren. Cage schreibt: „Die Musik, mit der ich mich beschäftige, muss nicht unbedingt Musik genannt werden. In ihr gibt es nichts, woran man sich erinnern soll. Keine Themen, nur Aktivität von Ton und Stille. Wem dies zu hören ein aufschlussreiches Erlebnis bedeutet, der wird bemerken, dass das Ohr das Tönende im Alltagsleben mit Freude und Befriedigung aufnimmt. Der ungerechten Auswahl ist ein Ende gesetzt, die Spaltung zwischen Geist und Ding, zwischen Kunst und Leben, ist überwunden.“ Es ist nicht zu leugnen, dass eine solche Einstellung dazu beigetragen hat, verhärtete Hörgewohnheiten wieder in Bewegung zu bringen, das musikalische Bewusstsein zu erweitern, und dass sie überhaupt die Entwicklung der Musik in den letzten fünfzehn Jahren entscheidend beeinflusst hat. Gleichwohl muss man sich darüber klar sein, dass sie letzten Endes zur Bejahung und Rechtfertigung der Welt so wie sie ist führt. Sie fördert keine Freiheit, sondern Unterwerfung unter das Diktat des status quo. Gemeint ist natürlich keine Kritik der Freiheit bei der Interpretation von Musik schlechthin. Im Gegenteil. Besonders bei Orchesterkompositionen tritt oft die Diskrepanz zwischen Emanzipation in der Organisation des musikalischen Materials und der der Tradition verhafteten Vermittlungsart deutlich zutage. Die Gesellschaft, in der sich das tonale System entwickelte, brachte auch das Orchester hervor—einen hierarchisch aufgebauten Organismus, in dem der Einzelne einen genau definierten Teil der Arbeit zugewiesen bekommt. Die zunehmende Rationalisierung des Orchesters ist das Spiegelbild des Rationalisierungsprozesses in der Industrie. Und die Arbeit im Orchester ist nicht anders als solche in der Fabrik, nämlich entfremdet. Eine Musik, deren sprachliche Organisation wirklich emanzipiert ist, müsste ähnliche Formen der Vermittlung schaffen. Zweifellos sind viele der Kompositionen, die Entscheidungsfreiheit des Interpreten in den Kompositionsprozess einbeziehen, Versuche zu einer der Entwicklung des Materials adäquaten Form zu gelangen. Wie sich zeigte sind musikalische Graphik und totale Indetermination, die im Endeffekt dasselbe meinen, keine Lösung.

Zwischen den Extremen totaler Determination und Anarchie gibt es eine Reihe von Kompositionsformen, die teilweise mit aleatorischen Elementen arbeiten und/oder in mehr oder weniger großem Umfang Improvisation des Interpreten vorsehen. Hierauf soll hier nicht eingegangen werden. Hinweisen möchte ich lediglich noch auf Formen, in denen es um einen Komplex von Beziehungen zwischen verschiedenen Klangereignissen geht oder auch von Verhaltens- und Reaktionsweisen der Musiker untereinander, dabei jedoch von einer Definition des Materials abgesehen wird. Diese Kompositionen unterscheiden sich im Grunde nicht wesentlich von den vorhin erwähnten. Auch sie zeugen von Desinteresse für das klangliche Resultat. Es wird ein abstraktes Modell entworfen, das sich jedem beliebigen Inhalt anbietet. Die Erkenntnis freilich, dass Freiheit zu ihrer Entfaltung eine—gleichwohl andere—Organisation braucht, hebt diese Art von Kompositionen von den anderen ab.

Die Komposition, über die ich nun etwas schreiben werde, entstand vor über zwei Jahren, ohne dass ich mir vorher das Problem gelenkten Zufalls bewusst gestellt hätte. Sollten es doch Entsprechungen zwischen den soeben angeführten Überlegungen und der Kompositionsweise geben, so würde es bedeuten, dass in diesem Fall die Praxis der Theorie vorangegangen ist. Diese soll aber zukünftige Versuche nicht unbeeinflusst lassen.

Ich schrieb die Komposition *Das ist kein Bach, das ist...* während der Kölner Kurse für neue Musik 1968. Es ist ein Stück für sieben Spieler. Der Titel spielt auf die Beethoven zugeschriebene Äußerung zu der Musik J. S. Bachs an: „Das ist kein Bach, das ist ein Meer“. Die Aufgabe bestand darin, einen Prozessverlauf zu erfinden, der ein möglichst freies Spiel der Musiker erlaubt. Die Anweisungen sollten möglichst einfach sein, so dass sich die Spieler mehr aufs Spielen als auf die Entzifferung der Partitur konzentrieren können. Diese sollte einen Rahmen bilden, in dem Raum zu eigener Kreation freigelassen wird. In der Einleitung zum Stück heißt es:

Das Stück kann mit verschiedenen Instrumenten aufgeführt werden. In der jeweiligen Besetzung soll sich aber mindestens ein Blas- und ein Streichinstrument, ein Instrument mit unbestimmter Tonhöhe sowie ein Klavier (2 Spieler) befinden.

Jeder Spieler bekommt eine Kopie des Praeludiums Nr. 8 aus dem 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach und eine Partitur. Die zwei Klavierspieler bekommen zusätzlich einen Part, den sie an der angegebenen Stelle spielen sollen.

Einige Stellen des Praeludiums wurden umrandet und mit Buchstaben von a bis g versehen. Diese „Abschnitte“ bilden das Material des Stückes, das anhand der Zeichen in der Partitur modifiziert werden soll.

Ein Buchstabe in der Partitur bedeutet, dass man den mit dem betreffenden Buchstaben bezeichneten Abschnitt spielen soll. Natürlich wird jeder Spieler das spielen, was auf seinem Instrument möglich ist. So wird im Falle eines Akkordes (siehe Abschnitt a) ein Spieler mit einem monodischen Instrument eine beliebige Note des Akkordes wählen. Bei einem Instrument mit unbestimmter Tonhöhe wird man den Rhythmus oder die Dauer eines Abschnittes wiedergeben. Dagegen soll man auf einem Tasteninstrument immer den ganzen Abschnitt spielen. Wenn es notwendig ist, kann man einen Abschnitt oder Teile davon um eine Oktave höher oder tiefer transponieren.

Ein Buchstabe in Klammer links von einem Zeichen zeigt an, auf welchen Abschnitt sich das Zeichen bezieht. Steht kein Buchstabe da, so bezieht sich das Zeichen auf das im letzten Fach Gespielte.

Es wurden folgende Zeichen verwendet:

[Tabelle mit Notationszeichen, see Table I,1.]

	etwas ähnliches spielen
	sich in der Nähe bewegen
	sich entfernen und immer wieder zum Ausgangspunkt zurückkehren
	sich entfernen bis der Ausgangspunkt nicht mehr zu erkennen ist
	ein Echo spielen
	allmählich zu dem nächsten Abschnitt übergehen (und ihn spielen)
	allmählich zu dem nächsten Abschnitt übergehen, ohne ihn zu spielen
den unterstützende	einen anderen Spieler unterstützen, das heißt: einige Noten des Abschnittes, er gerade spielt, so synchron wie möglich mitspielen; der zu unterstützen Spieler wird durch einen Pfeil angegeben
	in einem, zwei, drei oder vier Parametern zu- bzw. abnehmen
	den im Kreis bezeichneten Spielern das Einsatzzeichen geben
	den im Kreis bezeichneten Spielern das Schlusszeichen geben.

Die Dauer der einzelnen Fächer wird durch Fermate-Zeichen angegeben:

kurz

lang

sehr lang

Die Dauer einer Fermate soll aber nicht genau bestimmt werden, sondern dem Gefühl eines jeden Spielers überlassen werden. Dadurch dass die Dauer der Fermaten nicht genau festgesetzt ist, und dass oft die einzelnen Spieler verschiedene Fermate-Zeichen haben, ist es möglich, dass einige Spieler eine Seite eher als andere beenden. Wenn aber ein Spieler das Schluss- bzw. Einsatzzeichen gibt, sollen diejenigen Spieler, die noch nicht fertig sind, trotzdem aufhören.

Die einzelnen Abschnitte sollen mit einer Dynamik gespielt werden, mit der man das Praeludium in seiner ursprünglichen Gestalt spielen würde. Die Dynamik ist im übrigen—soweit sie nicht durch Plus- oder Minuszeichen bestimmt wird—ad libitum.

[Abbildung des Praeludiums Nr.8 aus dem 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach und eine Seite aus der Partitur , see Examples I,1a and I,1b.]

Wie aus der Einleitung zu der Komposition hervorgeht, besteht diese aus der Spannung zwischen Determiniertem und Nichtdeterminiertem. Das Determinierte artikuliert sich in einer Reihe von Zwischenstufen. Zum Beispiel das Grundmaterial, also die Bachfragmente. Diese reichen vom einzelnen Triller und Akkord über kurze melodische Figuren bis zum längeren Zitat. Es ist klar, dass der Grad von Individualität der Fragmente die Art der Entwicklung von Seiten der Spieler bedingt. Natürlich wird diese auch, und zwar in hohem Maße von den Zeichen, aus denen die Partitur besteht,



beeinflusst. Auch diese umfassen eine Skala von Determinationsgraden, die von vollkommener Offenheit („etwas anderes spielen“) bis zu relativer Bestimmtheit reichen („etwas ähnliches spielen“, oder: „einen anderen Spieler unterstützen, das heißt: einige Noten des Abschnittes, den er gerade spielt, so synchron wie möglich mitspielen“). Es gibt Stellen, wo die Verbindung zweier relativ undeterminierter Faktoren ein ziemlich genau vorherbestimmbares Resultat ergibt; wenn zum Beispiel auf einen kurzen Triller mehrere Pluszeichen folgen, wird das Ergebnis auf jeden Fall dicht, hoch und laut sein. Auf diese Weise lassen sich bestimmte Verläufe planen. Determiniert sind ferner die Reihenfolge in der die einzelnen Bachfragmente auftreten und die instrumentale Dichte, welche von Tutti-Stellen bis zu den Soli einiger Spieler reicht. Ein solches Stück, wiewohl ihm in mancher Hinsicht eine bestimmte, bei jeder Aufführung gleiche Struktur zugrunde liegt, lebt von der kreativen Zusammenarbeit der Spieler. Der Komponist ist *einer* der Komponisten, die am Werk des Stückes beteiligt sind.

Bei der Uraufführung, beim Abschlusskonzert der Kölner Kurse für neue Musik am 13. Dezember 1968, waren die Spieler: David Johnson (Flöte), Johannes G. Fritsch (Bratsche mit Kontaktmikrofon), Haral Bojé (Elektronium), Vinko Globokar (Posaune), Luca Lombardi (Klavier), Gheorghe Costinescu (Klavier), Rolf Gehlhaar (Tamtam).

## **Rivoluzione della musica e musica della rivoluzione. Hanns Eisler, o di un'alternativa**

«La musica moderna mi annoia, non mi interessa, certe cose le odio e le disprezzo addirittura. Possibilmente evito di ascoltarla o leggerla (compresi i miei stessi lavori degli ultimi anni). Della tecnica e della musica dodecafonica non capisco niente, tranne alcune cose esteriori. Ma delle Sue opere dodecafoniche sono entusiasta e le ho studiate a fondo».

Così scriveva nel 1926 Hanns Eisler al suo maestro Arnold Schoenberg. Ancora nel 1949 Schoenberg dirà di Eisler che era, assieme a Alban Berg e Anton Webern, uno dei suoi allievi più dotati e preparati. Lo stesso Eisler ha sempre considerato Schoenberg uno dei più grandi compositori, non solo del XX secolo.

Come si spiega dunque questa apparente contraddizione, da una parte il rispetto e l'ammirazione per Schoenberg, dall'altra il rifiuto della musica moderna?

Il 1926 è un anno decisivo per lo sviluppo della poetica musicale di Eisler. Pochi mesi prima si era trasferito a Berlino da Vienna dove - nato a Lipsia nel 1898 - era cresciuto e aveva dal 1919 al 1923 studiato privatamente con Schoenberg.

Berlino era a quell'epoca non solo uno dei centri culturalmente più vivi d'Europa, ma anche una delle città in cui più forti si facevano sentire le contraddizioni della società borghese. Capitale della Repubblica di Weimar, Berlino era al centro di violente tensioni sociali e aspri scontri di classe. Per certi aspetti - ma ogni analogia va presa *cum grano salis* - la situazione ricorda quella attuale italiana: l'incapacità delle forze di centro di risolvere i problemi e le aporie congenite del capitalismo, incapacità accompagnata all'ostinazione a voler mantenere il potere a tutti i costi, ricorrendo per questo anche all'appoggio delle forze reazionarie o fasciste; la polarizzazione della lotta politica; la divisione della classe operaia provocata da quei partiti che, pur di fronte all'incalzare del pericolo fascista, non sono disposti a formare un fronte unito con le forze politiche più avanzate.

Hanns Eisler prende contatto con le organizzazioni politiche e culturali della classe operaia. Entra

nella KPD (partito comunista tedesco), diventa critico musicale della «Rote Fahne» (bandiera rossa), l'organo ufficiale del partito, insegna alla Marxistische Arbeiterschule (scuola operaia marxista). Anche come musicista, Eisler vuole partecipare alla lotta di classe e contribuire con il suo lavoro all'emancipazione politica e culturale del proletariato.

Nella Germania di allora c'era un gran numero di cori operai che, riuniti nel Deutscher Arbeiter-Sängerbund (federazione tedesca degli operai cantori), comprendevano circa mezzo milione di iscritti. Si trattava di un'organizzazione impiantata verso la fine del secolo scorso dal partito socialdemocratico e che di questi aveva seguito la graduale involuzione. I cori avevano cioè ormai una linea riformista e i programmi si erano andati via via spoliticizzando e inpiccoloborghesendo. Nel 1931 si staccherà dall'organizzazione centrale una serie di cori rivoluzionari che daranno vita alla Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger (associazione militante degli operai cantori) a cui Eisler darà un contributo teorico e pratico essenziale.

C'erano inoltre moltissimi gruppi di agitprop. Si calcola che nel 1928 ne agivano non meno di duecento.

Eisler entra a far parte del gruppo agitprop *Rotes Sprachrohr* (megafono rosso), scrive cori rivoluzionari. Per il cantante proletario Ernst Busch, che accompagna al pianoforte durante manifestazioni politiche e in spettacoli cabarettistici, in bettole e teatri, scrive un gran numero di canzoni. Inizia la collaborazione con Brecht, collaborazione che continuerà durante l'esilio (1933-1948) e poi di nuovo a Berlino, diventata nel frattempo capitale del primo stato socialista tedesco, fino alla morte di Brecht, avvenuta nel 1956.

È interessante notare comunque, che le opere che fecero di Eisler - come fu giustamente definito - il primo compositore della classe operaia, sono posteriori alla presa di posizione contro la musica «moderna». Fino al 1926 Eisler aveva infatti composto musica da camera che, pur rivelandolo compositore di valore, si muoveva ancora nell'orbita stilistica della Scuola di Vienna. Non aveva scritto neanche ancora gli *Zeitungsausschnitte* (ritagli di giornale) Op. 11, che sono del 1927, una composizione che preannuncia il distacco dalle forme della musica da concerto borghese. Sarà solo due anni più tardi, nel 1928, che cominceranno a nascere i primi prodotti convincenti del nuovo indirizzo politico e musicale. E due delle opere più valide non solo di questo periodo, ma dell'intera produzione eisleriana, nasceranno rispettivamente nel 1930 e nel 1932: *Die Massnahme* (La linea di condotta) e *Die Mutter* (La Madre), due *Lehrstücke* (pezzi didattici) scritti in collaborazione con Brecht. Schoenberg, infatti, rimproverava ad Eisler di non dimostrare con la pratica le sue nuove idee e considerava l'atteggiamento di Eisler «un modo per rendersi interessante».

La ragione dello iato temporale tra la presa di coscienza politica e le conseguenze di tale scelta sul piano musicale, è da ricercarsi nella complessità dei problemi che Eisler si trovava a dover affrontare. Si trattava di trovare un linguaggio con cui poter raggiungere un pubblico per niente avvezzo all'ascolto di musica nuova. La musica atonale e dodecafonica, d'altra parte, non era adatta ai generi musicali a cui Eisler ora ricorreva, cioè cori e canzoni. Canzoni e cori che inoltre non erano destinati a essere eseguiti da specialisti, ma invece dagli stessi proletari a cui si rivolgevano. In questa maniera, tra l'altro, Eisler indicava la via da seguire per uscire dalla crisi del concerto borghese: abolire la barriera tra esecutori e pubblico, trasformando il concerto in un meeting politico.

Eisler riesce a trovare un linguaggio adatto alla nuova funzione della sua musica. Le composizioni di questi anni sono in ogni senso «moderne», non sono però né esoteriche, né tanto meno scadono al livello della musica di consumo, intesa questa nel senso deterioro del termine, mentre sono vera musica di consumo, vale a dire pezzi che non solo entrano rapidamente nel repertorio di organizzazioni culturali progressiste, ma vanno ad arricchire il patrimonio musicale comune della classe operaia non solo tedesca. Canzoni come il *Solidaritätslied* (canzone della solidarietà), *Einheitsfrontlied* (canzone del fronte unito), la canzone del Comintern e molte altre hanno raggiunto

una vasta popolarità internazionale.

Eisler attua una «riduzione» musicale, rinuncia cioè alla complessità del linguaggio dell'avanguardia musicale borghese, utilizzando elementi tonali e modali. L'uso che ne fa è però tutt'altro che tradizionale. Egli si serve di questi elementi come di un materiale a cui applica un procedimento compositivo all'altezza del livello raggiunto dallo sviluppo della musica. In effetti, anche nelle canzoni apparentemente più semplici è possibile riconoscere il compositore educato alla severa scuola schoenbergiana. Lo stile di Eisler è asciutto, privo di fronzoli, lapidario. Il discorso musicale si sviluppa con estrema conseguenza, spesso da una cellula melodica originaria che viene scomposta, trasposta, permutata, con procedimenti che ricordano quelli propri al metodo di comporre dodecafonico.

Nello stesso tempo Eisler è attento a differenziare - dal punto di vista del materiale e della tecnica musicale - i vari generi. Il linguaggio di una canzone non può evidentemente essere quello di un quartetto d'archi. Il che non significa negare l'utilità che può avere, in una determinata situazione socio-culturale, anche un quartetto d'archi o in genere musica da concerto. Eisler stesso scriverà anche in seguito musica da camera e per orchestra, ma lo farà durante l'esilio, vale a dire in un periodo in cui, non essendo in contatto diretto con il proletariato, poteva seguire una linea «strategica» piuttosto che «tattica», poteva scrivere cioè delle composizioni che non essendo legate al bisogno di comprensione e diffusione immediata potevano servirsi di un materiale e di tecniche più complesse. Due esempi, di periodi diversi, potranno chiarire quanto si è detto.

La *Seconda sonata* Op. 6 per pianoforte fu composta da Eisler nel 1924. Si tratta di una composizione dodecafonica e dunque di uno dei primi esempi di musica scritta secondo il «metodo di comporre con dodici note in relazione solo tra di loro».

È interessante notare comunque, accanto alle analogie, le differenze con le composizioni coeve di Schoenberg, per esempio con la *Suite* Op. 25 che è dello stesso anno. Già fin dalle prime battute si può notare una certa affinità - sia nell'andamento generale che nei dettagli - che è da ricondurre in parte alla struttura analoga delle due serie dodecafoniche. Entrambi i pezzi si compongono di un seguito di singoli brani, nel caso di Schoenberg antiche forme di danza.

Alla ricerca di un ordine nuovo, Schoenberg ricorre a forme - in questo caso pre-classiche, in altri casi classiche (forma sonata) - che non solo si sono sviluppate in un differente contesto storico-sociale, ma che sono anche legate a un determinato linguaggio musicale e sono dunque in contraddizione con il materiale musicale emancipato. Eisler si è ben presto reso conto di questa contraddizione e scrive una sonata «in forma di variazioni», usando un procedimento compositivo più adeguato all' livello raggiunto dal nuovo materiale musicale. Anche in seguito Eisler ha in genere evitato di ricorrere, in composizioni dodecafoniche, a modelli tradizionali. In due casi solo (*Kammersinfonie* Op. 69 e un brano del *Quintetto* «14 modi di descrivere la pioggia», due composizioni del 1940) Eisler ha tentato di combinare tecnica dodecafonica e forma sonata. La *Seconda sonata* è inoltre, rispetto alla importante composizione schoenbergiana - difficile e un po' spigolosa - più comunicative. Anche dove usa i mezzi musicali più avanzati, Eisler non è mai esoterico.

*Die Mutter* nacque come musica di scena per il dramma di Brecht (tratto dal romanzo omonimo di Gorki), rappresentato per la prima volta a Berlino all'inizio del 1932. Durante l'esilio, a New York, Eisler ne fece una versione da concerto per voci recitanti, soprano, baritono, coro e due pianoforti. Lontano da ogni presunta purezza di stile, ma anche da ogni forma di eclettismo, Eisler usa qui mezzi stilistici differenti a seconda delle esigenze del testo. Egli mette a frutto le esperienze fatte con le canzoni e i cori rivoluzionari, ma adotta anche stili propri del neoclassicismo. La sua musica non ha però niente a che vedere con la frigidità di molte composizioni neoclassiche. L'andamento motorio di ascendenza bachiana caratteristico del neoclassicismo musicale acquista qui, unito

naturalmente al testo brechtiano, un carattere attivo e combattivo. Nel corso della cantata ci sono più volte assonanze bachiane e vi compaiono anche vere e proprie citazioni, tanto che «La madre» sembra a tratti quasi una passione laica. Il rapporto di Eisler con la tradizione è storico e dialettico, non ha mai cosperso le sue composizioni di citazioni - secondo una tendenza presente anche nella musica contemporanea - senza tener conto del loro significato e «peso specifico» storico. Se cita, lo fa a ragion veduta. Così nel primo brano della cantata, *Come il corvo* si trova una citazione dal *Magnificat* BWV 243. Nella composizione di Bach il testo suona: «Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles» e l'aria che segue dice: «Esurientes implevit bonis et divites dimisit ».

La consapevolezza del fatto che generi diversi richiedano un materiale diverso e una diversa tecnica di composizione, è un punto nodale della poetica eisleriana. Di contro alla concezione teleologica idealistica, per cui la musica si svilupperebbe in base a leggi immanenti che porterebbero dunque inevitabilmente a determinati risultati piuttosto che ad altri, Eisler dimostra nei fatti la tesi da lui formulata nel 1931, che cioè «ogni nuovo stile non nasce da un nuovo punto di vista estetico, non rappresenta dunque una rivoluzione del materiale, ma invece il mutare del materiale è condizionato da un mutamento storicamente necessario della funzione della musica nella società». Si tratta di un processo che si può frequentemente osservare nella storia della musica, per esempio nel passaggio dalla polifonia di J. S. Bach alla omofonia dei suoi figli e della Scuola di Mannheim, passaggio che pure comportò la «riduzione» di determinati elementi per permetterne lo sviluppo di altri. In che misura l'esperienza musicale di Eisler possa essere esempio di una tendenza più generale a un ribaltamento dialettico della complessità dodecafonica, seriale e post-seriale in una «nuova semplicità», è cosa che mostrerà la prassi musicale dei prossimi anni.

D'altra parte è necessario dire che non è la «semplicità» o la «riduzione» in sé che ci interessa. Anche oggi, e nel campo della cosiddetta avanguardia (per continuare a usare un termine equivoco; bisognerebbe piuttosto chiedere chi è davanti a chi) assistiamo a un tipo di riduzione del materiale. Si pensi alle composizioni per molti versi dissimili e per altri affini della «scuola americana» (Feldman, Reich, Riley ecc., e al loro padre, più o meno spirituale, Cage). Si tratta evidentemente di un tipo di riduzione ideologicamente agli antipodi di quella operata da Eisler. Mentre quest'ultima è il risultato di un impegno politico-sociale che si propone come fine di incidere sulla realtà per contribuire a cambiarla, la riduzione dei compositori nord-americani è piuttosto presupposto e risultato di una fuga dalla realtà verso paradisi artificiali (più artificiali che paradisiaci, per la verità)].

Pur combattendo la concezione idealistica dello sviluppo musicale, Eisler era lontano dall'istituire un rapporto meccanicamente deterministico tra nuova funzione e nuovo stile, come anche tra sviluppo socio-economico e sviluppo artistico-culturale. «Non ci dovremmo accontentare», scriveva nel 1955 in un articolo su Schoenberg, «di fare solo della sociologia della musica, essa dovrebbe venire integrata dall'applicazione della dialettica materialistica anche allo sviluppo contraddittorio del materiale musicale. Il divenire e il perire, il logorarsi e il rinnovarsi del materiale musicale negli stili e le funzioni via via diverse e socialmente condizionate, andrebbero studiati in una 'dialettica della musica', se non vogliamo cadere in un sociologismo piatto e in un materialismo volgare».

Questa concezione dialetticamente articolata dello sviluppo musicale spiega come, anche dopo il distacco ideologico da Schoenberg, Eisler possa riconoscerne la grandezza.

Eisler era in grado di distinguere *essere* (Sein) e *coscienza* (Bewusstsein) di Schoenberg. Pur essendo consapevole dei limiti ideologici di Schoenberg – politicamente, come è noto, un conservatore – Eisler conosceva bene la sua importanza di insegnante e di compositore. «Decadenza e tramonto della borghesia, certo, ma che crepuscolo!», scriveva Eisler nel citato articolo del 1955. Egli sapeva che non si può meccanicamente desumere dalle idee politiche di un compositore il valore oggettivo della sua musica. «Non quello che si dice è decisivo, ma quello che

si fa ». È possibile che nelle opere di un compositore si manifesti *oggettivamente* una coscienza che trascende la sua coscienza soggettiva. È dunque possibile che un compositore politicamente reazionario crei delle opere che rispecchiano le contraddizioni e la crisi di un ordinamento della società storicamente superata quasi contro la sua stessa volontà e coscienza. Queste opere possono essere più vere di quelle di un compositore che è soggettivamente politicamente progressista. «Per quanti argomenti si possano addurre contro Schoenberg », scriveva ancora Eisler, «bisogna dire che non ha mentito». Inoltre: anche un compositore politicamente reazionario può contribuire con la sua ricerca allo sviluppo del materiale musicale. I risultati a cui perviene possono, nella misura in cui divengono patrimonio comune, venire utilizzati per una funzione diversa, politicamente progressista, da altri compositori.

In questo contesto bisogna però dire che è anche possibile che la falsa coscienza sociale di un compositore entri nella musica, si infiltri a tal punto nella struttura di una composizione, da frenare e bloccare addirittura lo sviluppo del materiale musicale. Quest'ultimo è in tal caso così ideologicizzato da renderne impossibile un uso in senso progressista. Questo vale in un certo senso per le composizioni della scuola americana a cui si accennava e per tutta la recente fioritura di composizioni «meditative », come per esempio *Stimmung* di Karlheinz Stockhausen. La composizione si basa su alcuni armonici di Si bemolle che risuonano per 75 minuti, intercalati dalla recitazione di alcuni «nomi magici» e di poesie di Stockhausen stesso. L'esperienza della realtà del compositore è ridotta qui all'ascolto rapito di alcuni suoni piacevoli, a una pigra e gratuita riconciliazione col mondo così com'è. *Stimmung* e molte composizioni simili suonano come la negazione di ogni sviluppo, come una vera e propria apologia dell'immobilismo. L'ascoltatore può lasciare - per usare una formulazione di Eisler - oltre al cappello anche il cervello al guardaroba e farsi cullare da dolci ombre sonore in uno stato di ottusa estasi, in cui perde ogni rapporto con la realtà.

A undici anni dalla morte, Eisler è in Italia purtroppo ancora quasi sconosciuto.

Ma non si tratta ora solo di «riabilitare» tardivamente Eisler e dargli il posto che gli spetta nella storia della musica. Quello che conta è di vedere in lui il compositore che può darci indicazioni concrete per una prassi politico-musicale attuale. In che modo?

Non è possibile evidentemente riallacciarsi *tout court* allo stile musicale eisleriano, senza tener conto delle esperienze musicali che si sono andate facendo nel frattempo e dei nuovi mezzi di produzione a disposizione del compositore. Neanche è possibile riallacciarsi direttamente alle esperienze che Eisler faceva negli anni venti e trenta in seno alle organizzazioni culturali della classe operaia. In Italia soprattutto, non c'è un movimento musicale di massa paragonabile a quello dei cori operai nella Germania prefascista e i problemi vanno dunque impostati e risolti in maniera diversa.

Possibile invece, e estremamente necessario, è di rifarsi ai metodi dell'attività politico-musicale di Eisler. In primo luogo lo stretto contatto con la classe operaia e le sue organizzazioni, la consapevolezza cioè che una musica utile alle lotte del proletariato può nascere solo in collaborazione con il proletariato. Non basta elaborare i propri prodotti e presentarli poi bell'e pronti a un pubblico proletario. In un paese come il nostro, in cui l'analfabetismo musicale è diffusissimo, questo rischia di essere nient'altro che un alibi per il compositore che continuando di fatto ad abitare una – sia pure sbilenca e pericolante torre d'avorio – tranquillizza così la propria coscienza «rivoluzionaria», e rischia di essere nel contempo di nessuna utilità politica.

È necessario invece creare i propri lavori insieme ai gruppi a cui ci si vuole rivolgere, sottoporli a verifica, discuterli, eventualmente modificarli. È necessario fare in modo che i destinatari se ne appropriino, vale a dire che siano messi in grado di realizzarli loro stessi, in collaborazione con degli specialisti. È necessario insomma che il compositore da intellettuale individualista e isolato diventi un intellettuale «organico» nel senso gramsciano del termine, che – per dirla con Eisler – da parassita si

trasformi in combattente.

## Über das Hörspiel *Von Gastgebern und Gästen* von Luca Lombardi und Hans Günter Dicks

Das Hörspiel ist 1970/71 entstanden. Während dieser Zeit haben wir—and zwar gezielt entsprechend unserem Vorverständnis—Tonbandaufnahmen zum Problem der ausländischen Arbeiter in der Bundesrepublik gesammelt. Wir hatten am Schluss ca. 40 Stunden Material, aus dem wir ein Tonband von etwa 70 Minuten zusammengestellt haben. Das aufgenommene Material haben wir mit einem großen Teil der Interviewten eingehend besprochen. Die Diskussion mit den Betroffenen hat uns mehrfach veranlasst, unser ursprüngliches Konzept zu verändern, und sie war entscheidend für Auswahl und Anordnung des Materials. Das fertige Tonband sehen wir allerdings auch als Material an: für den Hörer, dem keine Lösung angeboten wird, der vielmehr selbst beurteilen soll, wo sie zu finden ist; für Gruppen, die sich mit dem behandelten Problem beschäftigen und es als Anschauungsmaterial benutzen können. Das Hörspiel wurde auf dem Kölner Kunstmarkt und in Schulen gespielt, Schüler haben sich dadurch zum ersten Mal mündlich und schriftlich mit dem Problem der Arbeitsemigration auseinandergesetzt.

Warum O-Ton? Es wäre denkbar gewesen, auch im Studio aufgenommenes Material zu verwenden oder das Hörspiel ganz und gar im Studio zu produzieren. Vom O-Ton haben wir uns jedenfalls nicht eine größere Authentizität und Objektivität versprochen. Über die Objektivität eines Stückes zum Problem der Arbeitsemigration entscheidet weder der O-Ton noch der Studio-Ton, sondern nur, ob die Zusammenhänge richtig dargestellt werden und ob der Hörer in die Lage versetzt wird, aus dem Gehörten die richtigen Zusammenhänge zu erkennen. Was richtig oder falsch ist, muss dabei die politische Analyse zeigen.

Manchmal wird die These vertreten, das Originalton-Hörspiel könne so ohne weiteres die Trennung zwischen Produzenten und Rezipienten aufheben. Wir meinen dagegen, ein Hörspiel hat schon nicht dadurch emanzipatorischen Charakter, dass in ihm Hörer sprechen; ein Heer von Hörern, die mit Tonbandgeräten herumlaufen und ihre Produkte durch den Äther schicken (dürfen), kann allenfalls ein erster Schritt sein. Die Trennung kann erst aufgehoben werden, wenn die Rezipienten die tatsächliche Kontrolle haben über alles, was produziert und gesendet wird. Aber nur in der konkreten Auseinandersetzung um diese Kontrolle kann sich das Bewusstsein für die Artikulierung wirklicher Bedürfnisse und Interessen entwickeln.

Warum also O-Ton? Ein Grund war sicherlich der, dass wir beide keine Erfahrung im Schreiben hatten und es uns leichter erschien, Interviews aufzunehmen und zu verarbeiten, als ein Stück über die Arbeitsemigration zu schreiben.<sup>4</sup> Für unser Thema kamen uns allerdings auch die Möglichkeiten des Originaltons zugute: Bei einem Hörspiel über ausländische Arbeiter ist die Möglichkeit, die besondere Aussprache und Sprachgestik der zu Worte kommenden Personen wiederzugeben, nicht unwichtig. Nicht nur bekommt das Stück eine größere Plastizität und Farbigkeit, eine größere Unmittelbarkeit, sondern an bestimmten Charakteristika der Sprache und Aussprache lässt sich Inhaltliches aufzeigen. Das gilt nicht nur für Ausländer und ihre Sprachschwierigkeiten, sondern auch für die Deutschen, und dabei nicht nur für bestimmte Wörter, Floskeln und Sprachmuster („Ich habe kein Problem mit den *Fremdarbeitern*“; „Wir, die Mieter [...]“; „Die Ausländer sind *fast* wie Deutsche,“ etc.), sondern auch

---

<sup>4</sup> Über die Gründe, warum Luca Lombardi als Komponist zu einer nicht-musikalischen Gattung gegriffen hat, vergleiche: L. Lombardi, „Vom Schnee, Nebel und der schlechten Witterung überhaupt,“ in: *Sprache im technischen Zeitalter*, Berlin 43/1972, S.233-238.

für die Dialektfärbung. Die Tatsache, dass der eine Deutsche, der eindringlicher als andere gegen alles zu Felde zieht, was ihm fremd ist, gegen Ausländer, Kommunisten, Juden, Neger und den Teufel selbst, sächsisch spricht, lässt ihn als einen „Vertriebenen“ erkennen, als jemand, der aus einer neuen Realität, in der er sich nicht heimisch fühlte, geflohen ist. Er liefert mit dem, was er sagt, schon allein durch die Art, wie er es sagt, die Begründung, warum er es sagt.

Die akustischen Charakteristika eines radiophonen Stücks betreffen natürlich nicht nur die Sprache. Das Geschehen kann sich auf verschiedenen akustischen Ebenen abspielen. Wir haben die sich daraus ergebenden Möglichkeiten berücksichtigt, ohne sie zum Inhalt des Hörspiels zu machen. Wir haben vielmehr versucht, die durch die Entwicklung der technischen Produktionsmittel gegebenen Möglichkeiten für ein bestimmtes Thema—die Ausbeutung der ausländischen Arbeiter in einem kapitalistischen System als Sonderfall der allgemeinen Ausbeutung der Arbeiter im Kapitalismus—nutzbar zu machen.

## **Musica popolare e musica colta**

Vorrei intervenire brevemente nel dibattito iniziato su "l'Unità" sulla musica popolare, anche per dare un piccolo contributo alla abolizione degli steccati che tuttora dividono i vari campi della musica. La divisione è giusta nella misura in cui i diversi tipi di musica rimandano a diverse funzioni; non è giusto, viceversa, ed è comunque improduttivo, che i vari campi abbiano il carattere di compartimenti stagni e che i cultori dei differenti tipi di musica sono accomunati spesso da un reciproco disinteresse. Disinteresse d'altra parte comprensibile se si riflette a quella che è tuttora l'istruzione professionale del musicista nel nostro paese. Nei conservatori la musica popolare continua a non avere diritto di cittadinanza. (È recente la richiesta, da parte di un collettivo di studenti e docenti del conservatorio di Pesaro, di istituire un corso di musica popolare.) Per i programmi di conservatorio la "Musica" è tuttora solo un particolare tipo di musica, sviluppatosi in una determinata area geografica, culturale e sociale. Ciò che non rientra in questa area, sia che si tratti di musica sviluppata dalle classi subalterne, ufficialmente non esiste. A scanso di equivoci: non si auspica qui un generico relativismo culturale, né si tratta di mettere tutto ciò che musicalmente esiste sullo stesso piano, per il semplice fatto che esiste. Si tratta viceversa di invitare (anche i musicisti!) ad aprire le orecchie per quanto è nato fuori della loro area culturale ed è il frutto di altre culture e classi sociali.

Di contro alla "chiusura" dei conservatori e della maggior parte dei musicisti di tipo tradizionale, c'è, soprattutto tra i compositori più giovani, un nuovo interesse per la cultura musicale popolare. Una ragione di questo interesse va ricondotta sicuramente alla crisi di un certo tipo di musica di "avanguardia". Molti compositori si trovano a dover fare una scelta: o fare un "harakiri" intellettuale vale a dire smettere di comporre (cosa tutt'altro che infrequente), o rimeditare le ragioni del proprio lavoro a partire da quelle che dovrebbero essere le domande fondamentali per ogni musicista: perché e soprattutto, per chi. La riflessione su quella che dovrebbe essere la funzione della musica nella nostra società, porta per via diretta a porsi il problema della cultura musicale nata, come scrive giustamente G. Pintor, "nella lotta e nella vita di grandi masse popolari". Anche qui bisogna subito liberare il terreno da un possibile equivoco. Non si tratta certo di contrapporre in maniera non dialettica e astorica alle tecniche musicali di tipo colto; come si sono andate sviluppando fino ad oggi, una musica popolare che in quanto tale—e magari perché "incontaminata", "pura" e via dicendo—risolverebbe automaticamente i problemi del comporre oggi. Né d'altra parte è possibile appropriarsi in maniera "coloniale" di un patrimonio culturale più o meno "esotico" per arricchire in qualche modo una tavolozza musicale che si sente sempre più povera (esiste, comunque, anche questo tipo di "interesse" per la musica popolare, e anche qui siamo d'accordo con Pintor, quando dice—anche se in un altro contesto—che essa va difesa e salvata dai suoi stessi estimatori). Ma non si possono ipotecare quelli che potranno essere gli esiti del rinnovato interesse dei compositori per il patrimonio musicale

popolare. Non ci sono evidentemente soluzioni bell'e pronte, anche perché i compositori stessi, pur consci della legittimità, e anzi della necessità di questo loro interesse, non sanno spesso come affrontare correttamente il problema. Da un lato non vogliono (giustamente) rinunciare a quanto di positivo è stato raggiunto dallo sviluppo musicale negli ultimi decenni. D'altro lato vogliono evitare, appunto, ogni forma di "colonialismo". Inoltre, per le ragioni di cui prima si diceva, esiste tra i musicisti colti una diffusa ignoranza di quelli che sono realmente le espressioni musicali delle classi finora subalterne. Bisognerà a questo proposito potenziare i contatti tra gli specialisti dei diversi campi.

Comunque, al di là di quelli che potranno essere gli esiti di una "contaminazione" tra le diverse, ci pare opportuno sottolineare come essa presupponga un rapporto non superficiale dei musicisti con le classi di cui quella musica è espressione. Ricordiamo a questo proposito, come le musiche nel miglior senso della parola "popolari" che scrisse il compositore comunista Hanns Eisler nella Germania prefascista, siano nate in base ad un contatto organico con le organizzazioni politiche e culturali della classe operaia tedesca. Va sottolineato, a questo punto, anche che non c'è solo una cultura musicale popolare *già esistente*, di cui si possa "appropriare", si pure in maniera critica e accorta, ma che c'è anche una cultura musicale popolare *in atto*, che si sviluppa nel vivo delle lotte che conduce la classe lavoratrice. Ed è in questo sviluppo che si possono inserire i musicisti colti, per mettere a disposizione le loro conoscenze e per imparare essi stessi a dare al loro lavoro sempre più una reale funzione sociale.

Quanto alla questione della televisione, di cui si parla negli interventi di Settemelli e Pintor, ritengo che si tratti di uno pseudoproblema. Il problema, a mio avviso, non sta nel fatto che la televisione, in quanto tale "corrompa" la musica popolare, rendendola un fatto di pura evasione. La televisione di per sé non "corrompe", corrompono viceversa coloro che usano la televisione per tenere gli utenti in uno stato di semianalfabetismo culturale. Il problema sta dunque nella gestione sociale della televisione, come dei mass-media in genere. Anche qui, "perché" e "per chi".

## **Hans Werner Henze zum Fünfzigsten**

Hans Werner Henze ist einer der seltenen Komponisten, die früh Erfolg hatten und die der Erfolg über viele Jahre hindurch begleitet hat. Er ist ein Komponist, der von sich Reden macht, und es spricht für seine Intelligenz, dass er es versteht, in welche Richtung sich die Gesellschaft entwickelt und daraus Konsequenzen für sein Schaffen zieht. Nicht zuletzt durch sein Leben in Italien, einem Land, in dem die demokratische Bewegung stark ist und immer stärker wird, hat er begriffen, dass die Zukunft der Linken gehört und er ist zu einem linken Komponisten geworden. Er ist aber zu intelligent, um zu meinen, dass er somit, von heute auf morgen zu einem Komponisten geworden sei, der, organisch mit der werktätigen Bevölkerung verbunden, deren Interpret und Sprachrohr ist. Er ist sich der Widersprüche bewusst, die ein Komponist, der schon immer ein Günstling der Bourgeoisie war—und zum großen Teil, trotz allem, noch ist—mit sich trägt, Widersprüche, die vielleicht lehrreicher als seine „Sprüche“ sind. Denn sein Beispiel, weit davon entfernt einzigartig zu sein, steht stellvertretend für alle jene Musiker, die mit der traditionellen Rolle des Künstlers unzufrieden, den Elfenbeinturm verlassen haben und nach neuen Wegen und einem neuen Publikum suchen. (Insofern ist vielleicht Henzes Fall atypisch, da er sich einen Turm, sozusagen als Zweitwohnsitz, behalten hat.) Solche Musiker sind zahlreicher als man denkt, nur erfährt man von ihnen nicht so viel, wie man über Henze erfährt, was weder mit der Qualität ihrer Arbeit noch mit der Aufrichtigkeit ihres politischen Einsatzes zu tun hat. Doch dies wissen wir aus der Geschichte, dass Wert und Erfolg nicht immer zusammenfallen. Schönberg und Bartók, zwei der größten Komponisten aller Zeiten, sind mitten in unserm Jahrhundert und im damals reichsten Land der Erde, den USA, arm gestorben. Die Partituren von Charles Ives, einem der wirklichen Genies unseres Jahrhunderts, der seine Musik auf eigene



Kosten drucken musste, sind zum Teil heute noch in schlecht gedruckten Ausgaben zugänglich. Es gibt dagegen Komponisten, von denen alles sofort und unter den besten Bedingungen „auf den Markt“ gebracht wird. Henze gehört zu ihnen. Doch, da er die Gesetze des Kapitalismus (auch auf dem Sektor der Kunst) durchschaut hat, weiß er, was von der Gunst der kapitalistischen Kulturindustrie zu halten ist. Mit fünfzig Jahren ist er, trotz des beschriebenen Notenpapiers, noch ein Suchender. Deswegen sollen wir aufmerksam seine Arbeit verfolgen, denn wenn er was findet, ist dies ein Nutzen für uns alle.

## **Per Festival de l'Unità**

Il programma che presentiamo Giovanna Marini, Frederic Rzewski e io è un programma disorganico: Non è il risultato di una collaborazione, ma l'inizio di una collaborazione. Una collaborazione che potrà in seguito dare luogo a programmi più organici, in cui il contributo di ognuno si integri in un discorso unitario. In questo caso, viceversa, ognuno di noi è presente con un suo lavoro nato indipendentemente l'uno dall'altro. Qual è dunque la ragione di questo nostro incontro?

Imparando a conoscere la nostra musica ci siamo accorti che, pur provenendo da esperienze diverse e pur percorrendo strade diverse miriamo in fondo a fini analoghi. Ognuno di noi persegue l'obiettivo di una musica che non si esaurisca nella autonomia delle sue strutture, ma che, senza rinunciare alla sua specificità, tragga la sua ragione d'essere dalla partecipazione alle vicende della realtà, contribuendo per quel poco o molto che è in suo potere, alla trasformazione della società in senso democratico e socialista.

Dicevo di esperienze e provenienze diverse, e qualcuno potrebbe vedere in questo nostro "programma comune" un esempio di collaborazione tra musicisti "colti" e "popolari". Ma questa dicotomia che, rispetto all'evolversi della realtà musicale, si rivela sempre più semplicistica (ritorno su questo punto più sotto), mai come in questo caso è inesatta e fuorviante: Giovanna Marini, infatti, è una musicista colta che—ciononostante!—è popolare. Rzewski e io non so se siamo colti (né io, né lui, penso, teniamo a questo attributo), ma la nostra musica non è sicuramente popolare. E a questo punto bisognerebbe inserire un discorso più ampio su ciò che in questo caso significa "popolare". Cosa che in questa sede non è possibile (ma si potrà affrontare la questione nei dibattiti previsti durante il festival). Basterà dire comunque che non si intende qui la popolarità indotta e falsa dei sottoprodotti dell'industria musicale capitalista. Né bisogna pensare che popolare debba significare "immediatamente comprensibile". Non tutto può essere di comprensibilità immediata e, d'altra parte, anche cose che richiedono da parte dell'ascoltatore preparazione e attenzione, e che sono a un primo ascolto difficili, possono divenire popolari. Brecht dice che popolare è ciò che "è comprensibile alle grandi masse, accoglie le loro forme di espressione arricchendole / assume il loro punto di vista, confermandolo e correggendolo / rappresenta la parte più avanzata del popolo così che possa assumere il comando, in modo comprensibile dunque anche alle altre parti del popolo / si riallaccia alle tradizioni sviluppandole / trasmette alla parte del popolo che aspira all'egemonia le conquiste della parte che attualmente ha l'egemonia".

Il problema di una musica autenticamente popolare (in questo senso brechtiano) si pone nel nostro paese in maniera particolarmente complessa. La ragione principale della difficoltà della musica contemporanea ("colta") a trovare la via delle grandi masse popolari è da vedere nella tradizionale mancanza di una seria educazione musicale di base. Ma indicata questa come la ragione principale, bisogna anche dire che molti musicisti sono ancora prigionieri di un modo sorpassato di concepire la musica che li porta—in modo più o meno cosciente—a considerare la loro musica come "riservata", come necessariamente destinata a essere compresa da un piccolo gruppo di specialisti. Per assurdo, una tale concezione (sorpassata perché ha origine nella condizione del compositore nella società

borghese, in cui il pubblico della musica seria era realmente ristretto) è propria di quei compositori che tuttora amano considerarsi all'avanguardia (ma un'avanguardia priva di contatto col grosso della colonna in marcia, per rimanere nella metafora militaresca, non ha senso alcuno). È innegabile, d'altra parte, che qualcosa ha cominciato a modificarsi. Prima ancora che l'inserimento di un serio corso di cultura musicale nella scuola dell'obbligo contribuirà a cambiare radicalmente la situazione, si vanno diffondendo iniziative volte a stabilire un rapporto nuovo tra musicisti e pubblico. Ma anche il rapporto e la collaborazione tra musicisti provenienti da esperienze diverse (come in questo caso noi tre) è sempre più frequente. Anche le centinaia e migliaia di feste dell'Unità potrebbero contribuire in maniera più diretta, programmatica, a stimolare un contatto nuovo tra musicisti e pubblico e di qui una *nuova produzione musicale* all'altezza della realtà politica e culturale attuale (si pensi a quanto in questo senso è stato fatto in pochi anni prima e durante il governo di Unità popolare in Cile).

Il musicista che proviene dalla musica colta o d'avanguardia, ma che vuole imparare a conoscere e a confrontarsi con le diverse realtà musicali ("extracolte", "extraeuropee") si trova a dover guardarsi da due pericoli: l'eccessiva specializzazione e l'eclettismo. La prima è il retaggio di un certo tipo di musica d'avanguardia, la cui "cifra" è una parodia dello "stile" che contrassegnava la musica dei grandi compositori del passato. Lo "stile" (per quanto problematico sia questo concetto col quale si indica la somma delle relazioni tecnico-musicali, ma anche delle implicazioni ideali di un'opera o di un complesso di opere), lo stile di Beethoven, poniamo, o di Mussorgski, è cosa ben diversa dalla "caratteristica", dal vero e proprio "marchio di fabbrica" a cui ricorrono alcuni compositori moderni, o di moda (le strutture ripetitive di Steve Reich, i lunghi ed estenuati suoni di Feldman ecc. ecc.). Tendenzialmente ogni nuovo "avanguardista" mira a costruirsi una propria cifra, per esile che sia, che possa rendere riconoscibile la sua musica anche all'ascoltatore sprovvisto e distratto. È appena necessario sottolineare come giochi qui la necessità, tipica per la società mercantile, di conquistarsi un proprio piccolo spazio tra la cornucopia delle merci, inclusa, tra queste ultime, la musica stessa. L'unitarietà di atteggiamento o di metodo (per non usare qui di nuovo il termine impreciso di stile) dei grandi compositori, non era in contraddizione con la grande varietà di forme, cioè di generi, cioè di funzioni della loro musica. Si può dire che il progresso della musica in epoca borghese (cioè la sua emancipazione dal servizio in chiesa o a corte) ha coinciso con un graduale restringimento delle sue funzioni sociali, finendo per diventare la sua funzione principale quella dell'ascolto in concerto. Ma il concerto è un'istituzione relativamente recente e niente dice che debba mantenere indefinitamente il posto privilegiato che ha ancora oggi. Riscoprendo, a partire da contenuti diversi, le diverse funzioni sociali della musica e istituendo un rapporto corretto tra *funzione, genere e materiale musicale* al quale di volta in volta si ricorre, si potrà evitare anche il pericolo dell'eclettismo. Dall'altra parte, riscoprendo la grande possibilità di articolazione della musica, la sua possibilità di intervenire in situazioni diverse, si potrà contribuire allo sviluppo di una musica nuova che possa un giorno, senza nulla concedere a un gusto non educato o atrofizzato, divenire realmente popolare. Questa musica vanificherà anche la dicotomia tra colto e extracolto, d'avanguardia e di retroguardia ecc. Ma fin d'ora, e cioè a partire dallo sviluppo nuovo che sta avendo la musica in Italia, anche attraverso la collaborazione tra musicisti di diversa estrazione, bisognerà arrivare a definizioni più precise. Non per purismo musicologico, ma perché quei concetti sempre meno si adattano a ciò che vogliono descrivere e tradiscono in fondo, che se ne sia coscienti o no, una visione classista della musica. Tra la musica dei pastori di Orgosolo e quella di Nino Rota, qual'è quella realmente colta? Per chi scrive non ci sono dubbi: quella dei pastori di Orgosolo (ma non per questo quella di Nino Rota è popolare). Il problema, come si vede, non è semplice e il discorso sarebbe lungo. La discussione, comunque, è appena cominciata.

## **Überlegungen zum Thema Musik und Politik**

Die Politisierung breiter Kreise von Intellektuellen im Zusammenhang mit den Arbeiter- und

Studentenkämpfen der späten sechziger Jahre hat den Fragen der Verbindung von Musik und Politik, der politischen Wirkung von Musik neue Aktualität verliehen. Während bis Mitte der sechziger Jahre Komponisten, die mit ihrer Arbeit politische Ziele verfolgten, an den Fingern einer Hand aufzuzählen waren,<sup>5</sup> ist deren Zahl heute um ein Vielfaches gewachsen. Es sind inzwischen viele Komponisten unterschiedlicher Tendenz,<sup>6</sup> die ihre Aufgabe darin sehen, mit ihrer Musik einen Beitrag zu leisten zur Kritik und Überwindung der kapitalistischen Gesellschaft und zur Schaffung einer neuen, nicht mehr klassengebundenen Kultur. Zwar haben die objektiven Gründe für das Übergehen auf die Positionen der revolutionären Arbeiterbewegung schon vorher bestanden, es war aber vor allem auf Grund der politischen und gewerkschaftlichen Kämpfe, die ab 1967 in Frankreich, Italien, der BRD, den USA und in anderen kapitalistischen Ländern stattgefunden haben, dass viele Musiker und Intellektuelle im allgemeinen dazu gebracht worden sind, ihre Rolle in der spätbürgerlichen Gesellschaft zu überdenken.

Der politische Lernprozess ist bei den einzelnen Musikern auf unterschiedliche Weise erfolgt und er äußert sich in unterschiedlichen Formen. Nicht nur deswegen, weil jeder Komponist von unterschiedlichen musikalischen Erfahrungen ausgegangen ist, sondern weil dabei auch die unterschiedlichen politischen Voraussetzungen eine Rolle spielen. Eine gemeinsame Basis ist zwar dadurch gegeben, dass sich alle Komponisten auf den Marxismus beziehen, wobei allerdings Interpretation und Anwendung des Marxismus oft nicht geringfügig voneinander abweichen. Je nach eigenem Selbstverständnis wird man vielleicht die Arbeit anderer Komponisten als musikalisch zu simpel, politisch falsch, etc. beurteilen. Diskussion und Auseinandersetzung unter Komponisten sind unbedingt notwendig, vor allem in einer Phase, in der man als politisch engagierter Musiker noch nicht über genügend Erfahrung verfügt.

Doch darf beim Hervorheben der Unterschiede nicht das Gemeinsame und Einigende aus den Augen verloren werden. Wichtig ist es festzuhalten, dass, wer sich als Komponist politisch engagiert, mit der traditionellen Rolle des Komponisten in unserer Gesellschaft unzufrieden ist. Der Komponist neuen Typs kann nicht von heute auf morgen entstehen; außerdem kann nicht a priori festgelegt werden, wie er am besten und effektivsten seine Arbeit einsetzt. Vor allem durch die Verbindung und Zusammenarbeit mit den politisch fortschrittlichen Teilen der Gesellschaft kann er zu einer immer genaueren Funktionsbestimmung seiner Musik kommen.

Natürlich kann dabei auch die Diskussion unter demokratischen Komponisten nützlich sein. In einer Zeit, in der in manchen Ländern—wie z. B. in der BRD—alles, was antikapitalistisch ist, diffamiert und diskriminiert wird, ist Sektierertum unter den fortschrittlichen Kräften eine willkommene Hilfe für die konservativen und reaktionären Kräfte. Bei aller Polemik darf nicht vergessen werden, wo der wirkliche Feind und wo der reale oder potentielle Verbündete steht. Kultur kann sich nur in der produktiven Auseinandersetzung entwickeln; Sektierertum und Dogmatismus sind tödlich. Das heißt selbstverständlich nicht jede Position billigen; es wird keinem unkritischen Pluralismus das Wort geredet. Aus der Konfrontation verschiedener und unterschiedlicher Positionen soll sich die bessere entwickeln und behaupten können. Gerade Marxisten wissen, dass sie nicht ‚die Wahrheit‘ besitzen, sondern eine Methode, um die Wirklichkeit zu analysieren (und zu verändern). Doch die Wirklichkeit bewegt sich ständig, und es ist eine ständige theoretische Anstrengung erforderlich, wollen wir nicht hinter ihr zurückbleiben.

Die nun folgenden Überlegungen werden vielleicht hier und da den Eindruck des Ungeordneten, Vorläufigen erwecken. Sie sind Überlegungen eines Komponisten, der sich nicht ein für allemal im klaren ist über die Probleme der Beziehung zwischen Musik und Politik, sondern sich bemüht, immer besser zu verstehen, wie man heute und hier als Komponist arbeiten kann.

Ich möchte zunächst versuchen, einige Begriffe näher zu bestimmen. Es wird häufig von politischer Ästhetik, politischer Kunst und also auch von politischer Musik gesprochen. Der Begriff ist insofern

---

<sup>5</sup> Der bekannteste war Luigi Nono.

<sup>6</sup> Zu nennen wären hier u.a. L. Andriessen, K. Boehmer, C. Cardew, A. Gentilucci, E. Grosskopf, H. W. Henze, N. F. Hoffmann, N. A. Huber, Th. Jahn, G. Manzoni, F. Rzewski, C. Wolff, W. Zobl.

unscharf, als jede Aktion welcher Art auch immer, also auch ästhetischer Art, politische Implikationen hat. Es ist ein Gemeinplatz: wer keine Partei ergreift, ergreift auch Partei—für die jeweils herrschenden Kräfte. In der Kunst und in der Musik ist es nicht anders. In Zeiten großer sozialer und politischer Auseinandersetzungen sich von der Wirklichkeit isolieren, heißt keinen Beitrag leisten wollen zur Gestaltung und Veränderung dieser Wirklichkeit, heißt—objektiv—diese Wirklichkeit in ihrer jetzigen Beschaffenheit billigen. Doch auch abgesehen davon sagt der Begriff ‚politische Musik‘ nichts über die konkrete politische Tendenz eben dieser politischen Musik aus. Sie könnte sowohl fortschrittlich als auch rückschrittlich sein. Ich würde eher die Bezeichnung ‚demokratisch engagierte Musik‘ vorschlagen. Eine Frage, die immer wieder gestellt wird, ist, inwieweit Musik in der Lage sei, eine politische Tendenz zu vermitteln. Diese Frage hängt mit dem Problem der ‚Bedeutung‘ von Musik zusammen. Was bedeutet Musik? Darüber gibt es verschiedene, gegensätzliche Meinungen. Wir können schematisch drei Richtungen aufzählen:

1. die sogenannte formalistische, deren Hauptvertreter Ende des vorigen Jahrhunderts Eduard Hanslick war. Nach ihm ist Musik nicht imstande, irgendwelche außermusikalische Inhalte auszudrücken. "Mit ganz denselben Tönen, in welchen Florestan jubelt: ‚O namenslose Freude‘ könnte Pizarro wüten: ‚Er soll mir nicht entkommen!'"<sup>7</sup> Musikalische Strukturen sind—laut Hanslick—von sich aus neutral und austauschbar. "Die ausdrucksvollsten Gesangstellen werden, losgelöst von ihrem Text uns höchstens rathen lassen, welches Gefühl sie ausdrücken. Sie gleichen Silhouetten, deren Original wir meistens erst erkennen, wenn man uns gesagt hat, wer das sei."<sup>8</sup>

2. Dazu im Gegensatz steht die Meinung, wonach Musik durchaus in der Lage ist, bestimmte Inhalte auszudrücken. Allerdings sind darüber, was Musik ausdrückt, die Ansichten verschieden. Für manche drückt sie Gefühle, Stimmungen und/oder Emotionen aus.<sup>9</sup> Für andere nicht nur das, sondern auch Ideen und Gedanken.<sup>10</sup> Andere unterstreichen, dass Musik Haltungen zu produzieren vermag,<sup>11</sup> während noch andere die eigentliche Bedeutung von Musik in der jeweiligen Funktion, die diese in der Gesellschaft hat, sehen.<sup>12</sup>

Theorien über Heteronomie von Musik, die es mindestens seit der griechischen Spekulation (Platon, Aristoteles) gibt, haben eine besondere Blüte im 19. Jahrhundert erfahren. Hören wir, was zwei Komponisten über die Ausdrucksfähigkeit von Musik schreiben. Nach Robert Schumann "neigen Menschen mit weniger verfeinerter Lebensform generell dazu, in der textlosen Musik nichts als Schmerz, Glück oder (etwas, was dazwischen liegt) süße Melancholie zu empfinden. Sie sind nicht in der Lage, die subtilen Nuancen menschlicher Leidenschaften wie Zorn, Reue, vertrauliche Zuneigung, Wohlgefühl usw. zu erfassen, deshalb fällt es ihnen schwer, Meistern wie Beethoven, Franz Schubert, die in der Sprache der Musik alle Bereiche des menschlichen Lebens auszudrücken vermochten, Verständnis entgegenzubringen."<sup>13</sup>

Und Mendelssohn schreibt über seine Lieder ohne Worte: "Häufig beschwerten sich die Leute, dass die Musik einerseits sehr zweideutig sei, dass die Gedanken, die beim Zuhören entstehen, nicht klar seien, während andererseits die Worte von allen verstanden werden. Meiner Meinung nach trifft genau das

---

<sup>7</sup> E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854. Unveränderter reprografischer Nachdruck, Darmstadt 1965, S.22.

<sup>8</sup> ebda.

<sup>9</sup> Vgl. D. Cooke, *The Language of Music*, Oxford University Press, 1959.

<sup>10</sup> Vgl. S. Finkelstein, *How Music Expresses Ideas*.

<sup>11</sup> "Sie wissen, die Theorie der gestischen Musik geht bei Brecht in seine Jugend zurück. (...) Damit meint Brecht einfach, dass Musik mitproduziert das Verhalten des Sängers und des Zuhörers." Hanns Eisler in H. Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht*, München 1969, S.26.

<sup>12</sup> Vgl. G. Dyson, *Storica sociale della musica*, Torino 1956. Natürlich treten solche Meinungen nur selten in solcher schematischen Trennung auf, wir finden sie häufiger in verschiedenen Kombinationen.

<sup>13</sup> Aus dem Italienischen rückübersetzt nach E. Fubini, *L'estetica musica dal settecento a oggi*, Torino 1964, S.84.

Gegenteil zu—nicht nur, was den ganzen Text betrifft, sondern auch einzelne Worte—; selbst sie erscheinen mir zweideutig, verschwommen, ja sogar zu Missverständnissen führend gegenüber der genuinen Musik, die im Gegensatz zu allen Worten die Seele mit tausenden von Dingen erfüllt. Die Gedanken, die die von mir geliebte Musik ausdrückt, sind nicht so unbestimmt, dass sie nicht mit Worten ausgedrückt werden konnten. Im Gegenteil: sie sind sehr bestimmt. So finde ich bei jeder Anstrengung, solche auszudrücken, daran etwas richtig, aber gleichzeitig auch etwas daran falsch. Wenn Ihr mich fragt, an was ich beim Schreiben gedacht habe, so antworte ich Euch: ‚Nur an das Lied, so wie es dasteht‘. Wenn es einmal vorkommt, dass ich für dieses oder jenes Lied bestimmte Worte im Sinn habe, so würde ich mir niemals wünschen, sie einem anderen mitzuteilen, denn dieselben Worte bedeuten für verschiedene Menschen niemals dasselbe. Nur die Musik kann dasselbe ausdrücken, kann bei verschiedenen Menschen dieselben Gefühle erwecken, Gefühle, die gemeinhin nicht mit den gleichen Worten ausgedrückt werden.“<sup>14</sup>

Auch marxistische Ästhetik geht davon aus, dass Musik extramusikalische Inhalte zu vermitteln vermag, gehört also zu der zweiten Richtung (einige der angeführten Meinungen entsprechen marxistischer Auffassung). Musik (wie überhaupt Kunst) stellt eine besondere Form des gesellschaftlichen Bewusstseins dar, worin sich die Menschen der Probleme und Widersprüche des realen gesellschaftlichen Lebens bewusst zu werden versuchen und sich damit auseinandersetzen. Über die Art wie die ‚Widerspiegelung‘ der gesellschaftlichen Realität in der Musik konkret stattfindet, gehen jedoch auch unter Marxisten die Meinungen auseinander. Die Diskussion darüber steckt noch in den Anfängen. Wir können andererseits in diesem Zusammenhang das Problem nicht weiterverfolgen. Doch jenseits der verschiedenen Positionen kennzeichnet sich marxistische Musikästhetik dadurch, dass sie die jeweils verschiedene Funktion von Musik berücksichtigt—sowohl historisch, im jeweiligen sozio-kulturellen Kontext, als auch synchronisch, je nach verschiedenem Genre und, auch hier, je nach spezifischem sozialen und kulturellen Kontext.

3. Eine dritte Richtung versucht Anschauungen der formalistischen mit solchen der ‚kontenutistischen‘ bzw. realistischen Richtung, besonders in ihrer marxistischen Spielart, zu vereinen. Bekanntester Vertreter ist Theodor W. Adorno. Für ihn ist Musik gesellschaftlich, soziologisch zu verstehen, doch ohne Preisgabe der spezifischen, nur musikimmanent zu erklärenden Eigenschaften von Musik. Dies ist zwar auch bei den besten marxistischen Theoretikern der Fall (bei Eisler etwa, der, obwohl er die gesellschaftliche Basis von Musik nie aus den Augen verliert, auch von der "relativen Autonomie des musikalischen Materials" spricht). Bei Adorno geht aber letzten Endes die Dialektik von Heteronomie und Autonomie zugunsten der Hypostasierung einer im Grunde immanenten Entwicklung von Musik verloren.

Ich behaupte nun, dass diese grob skizzierten Hypothesen (oder einige von ihnen) sich sowohl gegenseitig ausschließen als auch nicht ausschließen.

Sie schließen sich nicht aus, wenn man versucht, möglichst objektiv sich Rechenschaft zu geben über die jeweils unterschiedliche Funktion—und Bedeutung—verschiedener Arten von Musik. Denn es ist ein Fehler, von *der* Musik zu sprechen, als ob das durch diesen Begriff Bezeichnete ein ganz und gar Homogenes sei. Ich versuche dies anhand zweier Beispiele aus der Musikgeschichte zu klären: die Gewitterszene aus der sechsten Sinfonie von Beethoven und das erste Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier von Bach.

Was "bedeutet" die Gewitterszene? Sie bedeutet—im wörtlichen Sinn: sie deutet auf—eine Gewitterszene. Was "drückt sie aus"? Man kann schwerlich sagen, dass sie eine Gewitterszene ausdrückt, man kann aber sagen, dass sie die—künstlerisch umgesetzte—Vorstellung, die Beethoven von einer Gewitterszene hat, ausdrückt. Natürlich geht das Stück nicht in diesem "ausdrücklichen"—nämlich im Titel ausgedrückten—Programm auf. Es gibt musikalisch-technische Aspekte, die seine

---

<sup>14</sup> ebda, S.86.

besondere Qualität ausmachen. Darüber hinaus ist es Ausdruck einer bestimmten Weltanschauung. Wenn wir wissen, dass Beethoven Anhänger von Spinoza und Pantheist war, bekommt das Stück für uns eine weitere semantische Dimension. Man kann einwenden, dass man dies eben erst wissen muss, dass die musikalischen Strukturen selber darüber keine Information geben. Ja, man muss es wissen; das ist aber durchaus nichts Negatives, denn das einzelne künstlerische Werk existiert nicht losgelöst von der Geschichte (bis hin zur biographischen); es ist absolut notwendig—will man seine verschiedenen Implikationen begreifen—, es in ein genaues historisches Koordinatensystem zu stellen.

Was "bedeutet" das Bach-Präludium? Es bedeutet das, was der Name sagt, nämlich ein Vorspiel, das, in diesem Fall, vor einer Fuge gespielt wird. Was "drückt es aus"? Diese Frage zu beantworten ist bei weitem schwieriger, zumal über zwei Jahrhunderte nach dessen Komposition, da wir inzwischen nicht mehr wissen (die musikalischen Konventionen sind einem ständigen Veränderungsprozess unterworfen), ob und welche expressiven Korrelate jene musikalischen Strukturen hatten. Wir wissen, dass zur Zeit Bachs die Tonarten an bestimmte Ausdruckscharaktere gebunden waren. Es wäre naheliegend anzunehmen, dass gerade in einem Werk, in dem Bach die didaktische Absicht verfolgte, Präludien und Fugen in sämtlichen Dur- und Moll-Tonarten zu komponieren, er diese Absicht auch damit verband, die spezifischen Ausdruckswerte jeder einzelnen Tonart zu berücksichtigen. Natürlich fällt diese Dimension für einen Hörer weg, für den jene Konvention, bestimmte Tonarten (aber auch bestimmte Rhythmen, melodische Formeln etc.) mit bestimmten Ausdrucksgehalten zu verbinden, nicht mehr gilt. Der "musikalische Wert" des Stückes wird aber durch das Wegfallen dieses semantischen Aspektes nicht beeinträchtigt. Was drückt also dieses Stück für uns heute aus? Wir müssen zugeben, dass dieses Stück nichts ausdrückt, was nicht immanent-musikalisch zu erklären wäre, dass es also—für uns heute—nichts Außermusikalisches auszudrücken vermag. (Wir haben ein Beispiel gewählt, bei dem wir vermuten, dass eine ursprünglich vorhandene semantische Sphäre im Lauf der Zeit sich verflüchtigt hat. Natürlich gibt es auch Beispiele—man könnte welche aus der zeitgenössischen Musik anführen—bei denen eine semantische Dimension von vornherein nicht vorgesehen ist. Da wir aber die ursprüngliche "Bedeutung" des Bach-Präludiums nicht kennen, würden wir zu dem gleichen Schluss kommen.)

Anhand der zwei Beispiele sehen wir, dass es verschiedene Arten von Musik gibt, das heißt, dass man auf die verschiedenen Arten von Musik nicht die gleichen Kriterien anwenden kann. Es gibt noch größere Unterschiede, die mit der jeweils verschiedenen Funktion von Musik, also mit den einzelnen Genres von Musik zusammenhängen (sowohl was die besonderen Funktionen innerhalb einer Klasse, als auch, was den Vergleich—ähnlicher—Funktionen in verschiedenen Klassen betrifft). Wir stellen also noch einmal fest, dass wir nicht von der Musik sprechen können. Es gibt vielmehr verschiedene Arten von Musik, deren "Bedeutung" von Fall zu Fall anders ist. Wir können (wiederum schematisch) folgende Arten von Musik in unserer Gesellschaft aufzählen:

1. die sogenannte ernste Musik, die ihrerseits in verschiedene Kategorien zerfällt (sowohl funktionaler Art, als auch—als Folge—musiksprachlicher Art);
2. die Unterhaltungsmusik, die auch in verschiedene Kategorien zerfällt;
3. die Volksmusik, wiederum verschieden je nach Land (bzw. Region), Stellung ihrer Träger im Produktionsprozess (Land- oder Stadtarbeiter), etc.;
4. die demokratisch engagierte Kampfmusik (die aber auch zu 1 und 3 dazugerechnet werden kann, je nach Genre—Konzertmusik, Lieder, etc.).

Selbst bei Musikstücken der gleichen Kategorie (also mit gleicher Funktion) können wir nicht von allgemein gültigen Kriterien ausgehen. Die Kategorie der Kampflieder ist beispielsweise alles andere als homogen. Natürlich gibt es für diese Kategorie typische, immer wiederkehrende Merkmale. Es gibt aber auch Unterschiede, zum Beispiel was die semantische Dimension der musikalischen Strukturen betrifft. So kann Musik dem Text gegenüber einerseits verhältnismäßig oder ganz und gar neutral sein. In diesem Fall ist der Text also austauschbar und die Musik nur ein Vehikel, ein "Transportmittel", das die Aufgabe hat, einen bestimmten (aber austauschbaren, wie das übrigens die vielen durch Parodieverfahren entstandenen Lieder beweisen) Inhalt zu "transportieren".

Es ist aber andererseits auch möglich, dass schon die musikalischen Strukturen in der Lage sind, Semantisches zu artikulieren (wenn man sie natürlich in Beziehung zum Text setzt, den sie unterstützen; interpretieren oder dem sie widersprechen können). Dies ist häufig bei Liedern von Hanns Eisler der Fall.<sup>15</sup> Wir sehen also hier auch, dass die Fragestellung: kann Musik bestimmte Inhalte, zum Beispiel politische, ausdrücken, falsch, weil zu allgemein, ist. Denn selbst bei ausdrücklich "politischen" Musikstücken ist dies in manchen Fällen möglich, in anderen nicht.

Wenn es selbst innerhalb der gleichen Kategorie von Musikstücken zum Teil grundlegende Unterschiede gibt, ist es verständlich, dass dies um so mehr bei Musikstücken verschiedener Kategorien der Fall sein muss. Es wäre absurd, ein Kampflied und ein Streichquartett anhand der gleichen Kriterien zu analysieren um festzustellen, was die Musik bedeute, ausdrücke, etc.

Wir sahen, unter welchen Umständen sich die weiter oben angeführten Ansichten zum Problem der Bedeutung von Musik nicht ausschließen, obwohl sie verschieden, ja teilweise gegensätzlich sind. Als objektiver Beobachter der Musikgeschichte sieht man, dass Musik sich in eine Vielfalt von Erscheinungsformen gliedert: es ist nicht möglich, ein für allemal festzustellen, was Musik ausdrücken, vermitteln, erreichen kann, ohne diese Vielfalt von Erscheinungsformen zu berücksichtigen. Musik kann also sowohl in der internen Logik ihrer Strukturen aufgehen als auch extramusikalische Inhalte vermitteln.

Inwiefern können sich aber jene Hypothesen über die Bedeutung von Musik auch ausschließen? Dies geschieht, wenn man von der Ästhetik auf die Poetik wechselt, das heißt, wenn man nicht als "unparteilicher" Beobachter der Musikgeschichte urteilt, sondern als Komponist, der bewusst entscheidet, in welche Richtung er arbeiten will, der also unter den ihm zu Gebote stehenden Möglichkeiten notwendigerweise eine Auswahl treffen muss. Er muss sich dafür entscheiden, welche Absicht er mit seiner Musik verfolgt, welche Funktion er ihr geben will. Aufgrund dieser Entscheidung wird er auf dieses oder jenes Genre rekurrieren und dabei die jeweils geeigneten musikalisch-technischen Mittel auswählen.

Zwar gehen wir davon aus, dass in unserer Zeit jeder Künstler Partei ergreifen sollte, um auch mit seiner Arbeit einen Beitrag zur sozialistischen Veränderung der Gesellschaft zu leisten. Dies entbindet uns aber nicht davon, die Fragen der Kunst sehr differenziert zu betrachten. Wir dürfen nicht vergessen, dass wir für jenes "Reich der Freiheit" kämpfen, in dem nach Marx "die menschliche Kraftentwicklung sich als Selbstzweck gilt". Wir sind also prinzipiell auch nicht gegen "l'art pour l'art", obwohl wir denken, dass heute jene Art von Kunst notwendiger ist, die sich gesellschaftlich engagiert. Nichts wäre aber mechanischer als zu denken, dass erst alle ökonomischen und sozialen Probleme gelöst sein müssen, damit Kunst wieder zum Selbstzweck werden kann. Das gesellschaftliche Leben ist komplex und widersprüchlich. Es ist darin Platz für Kampf, Liebe, Unterhaltung. Auch ein "schönes" Musikstück (enttabuisieren wir dieses Adjektiv!) hat darin Platz. Außerdem kann ein solches Stück implizit ein Protest sein gegen eine Welt, in der keine Schönheit ist (oder nur für jene, die dafür bezahlen können) bzw. gegen eine pervertierte Art von "aktivisierender Musik".<sup>16</sup>

Ein fortschrittlicher Künstler zeichnet sich auch dadurch aus, dass er vor der Komplexität und Widersprüchlichkeit der Wirklichkeit nicht die Augen verschließt, sondern sie in seinem Werk reflektiert. Er wird also von vornherein kein Mittel oder Genre ausschließen. Die Entscheidung ist

---

<sup>15</sup> Vgl. L. Lombardi, "Musica per chi: L'attualità delle proposte di H. Eisler per una musica politicamente impegnata", in *Il Nuovo Canzoniere Italiano* Nr.2, 1975.

<sup>16</sup> "Wenn man beispielsweise das Postulat der aktivierenden Musik aufstelle, müsse man auch den Pferdefuß sehen. Hundertmal am Tage könne man aus dem amerikanischen Radio aktivisierende Musik hören, nämlich Chöre, die zum Verkauf von Coca-Cola animieren'. Da könne man allerdings nur noch verzweifelt nach l'art pour l'art rufen." Eisler referiert in: Bunge, a.a.O., S.29.

nicht zwischen "Kampflied" und "Streichquartett": beides ist sinnvoll und notwendig, wenn es mit gesellschaftlicher Verantwortung, unter Berücksichtigung der jeweiligen Funktion benutzt wird.

Wie aus der Aufzählung der verschiedenen Arten von Musik in unserer Gesellschaft hervorgeht, zerfällt unsere musikalische Wirklichkeit in verschiedene voneinander mehr oder weniger abgeschlossene Bereiche. Die Fraktur, insbesondere jene zwischen "Oben" und "Unten", zwischen "ernster" und Unterhaltungsmusik hängt bekanntlich mit der Teilung der Gesellschaft in Klassen zusammen. In einer künftigen Gesellschaft wird mit den Klassen auch die „Ideologie“ der einzelnen Klassen als separate, antagonistische „Weltanschauung“ verschwinden. In dem Maße, in dem die Bildungsprivilegien abgeschafft sein werden, in dem man weniger arbeiten und also mehr "Freizeit" zur Verfügung haben wird, wird auch der Unterschied zwischen einer (anspruchsvollen) Musik für eine Elite und einer (anspruchlosen) Musik für die große Mehrheit der Bevölkerung verschwinden. Heißt dies, dass die ernste Musik die Unterhaltungsmusik oder die Unterhaltungsmusik die ernste Musik verdrängen wird? Die Frage ist falsch gestellt, denn "Ernst" und "Unterhaltung" müssen nicht unbedingt Gegensätze sein; sie sind es in einer Klassengesellschaft, in der die sogenannte U-Musik meistens die Funktion hat, zur Wiederherstellung der ausgebeuteten Arbeitskraft beizutragen. In einer befreiten Gesellschaft—gerade dort!—wird man sich selbstverständlich auch "unterhalten", doch wird das nicht auf Kosten der Intelligenz geschehen. Brecht hat ein Theater postuliert, und zum großen Teil realisiert, das zugleich belehrend und unterhaltend ist. In diesem Sinn sind seine Stücke ein Stück neuer Gesellschaft, ein Stück "konkreter Utopie". Natürlich können die Barrieren der Klassengesellschaft auf dem Gebiet der Kunst nicht nur von einzelnen Künstlern beseitigt werden. Als Reflex der gesellschaftlichen Barrieren können sie nur durch deren Aufhebung beseitigt werden. Der Musiker neuen Typs, der sich schon in der alten Gesellschaft, im Kampf um die neue Gesellschaft, entwickelt, wird sich aber des vorläufigen Charakters solcher Barrieren bewusst sein und sie also schon in seinem Werk zu überwinden versuchen. Im allgemeinen ist der Musiker gewöhnt, sich nur mit der "hohen" Musiktradition zu beschäftigen und die—mündlich überlieferten—Traditionen der unterdrückten Klassen, aber auch der außereuropäischen Kulturen zu vernachlässigen. Demgegenüber wird der Musiker neuen Typs nicht weiterhin so tun, als ob das musikalisch einzig Wertvolle innerhalb der europäischen Kultur, und zwar von den jeweils herrschenden Kräften, produziert worden sei. Damit setzen wir nicht das Lied eines sizilianischen Thunfischfängers und den "Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart" aus dem :Streichquartett op. 132 von Beethoven auf die gleiche Stufe. Diese Stücke sind Zeugnisse verschiedener historischer und kultureller Wirklichkeiten, und als solche sind sie inkommensurabel. Doch gerade als Zeugnisse einer konkreten historischen und sozialen Wirklichkeit verdienen sie beide Aufmerksamkeit. Der Komponist neuen Typs sollte also den verschiedenen musikalischen Wirklichkeiten, die heute existieren, Rechnung tragen, nicht indem er sich einem unverbindlichen Eklektizismus verschreibt, der verschiedene Mittel benutzt, nur weil sie existieren, sondern indem er versucht, sich jene Elemente anzueignen, von denen er meint, dass sie in einer wirklich neuen—nämlich einer neuen Gesellschaft gemäßen—Musik einen Platz haben sollten.

Darüber hinaus wird er versuchen—im möglichst engen Kontakt mit den fortschrittlichen Teilen der Gesellschaft—jene Formen zu entwickeln, die immer besser den künstlerischen und gesellschaftlichen Zielen seiner Arbeit entsprechen. Er wird nicht nur mit den Mitteln arbeiten, die ihm die Tradition zur Verfügung stellt, sondern auch an diesen Mitteln, und sie, wenn nötig, verändern. In einer Periode des Übergangs können wir uns nicht begnügen, auf die tradierten Formen von Musik zurückzugreifen, wir müssen auch nach neuen Formen der Organisation, Produktion und Reproduktion von Musik trachten.



## Autobiografia della musica contemporanea

[Esempio musicale: *Gespräch über Bäume*, see Example I,2.]

Nell'ultimo anno e mezzo ho scritto: *Gespräch über Bäume* per 9 esecutori; *Hasta que caigan las puertas del odio* per 16 voci; *Variaciones su avanti popolo alla riscossa* per pianoforte (di questo pezzo ho fatto anche una versione per grande orchestra); *Tui-Gesänge* per mezzosoprano e 5 strumenti. Ho scritto inoltre un breve pezzo per 12 voci (*Alle fronde dei salici*) e 4 piccoli pezzi per flauto che, aggiunti a tre pezzi che avevo scritto nel 1965, formeranno un ciclo di *Sette piccoli pezzi* per flauto solo.

In questi pezzi ho sviluppato esperienze che avevo fatto precedentemente, ma penso che essi, oltre a essere la continuazione più o meno logica del mio lavoro degli ultimi anni, costituiscano per me una svolta. In che senso?

A questo proposito ritengo utile accennare a quelle che sono state le mie esperienze musicali da dieci anni a questa parte.

Nel 1967 ho sentito musica di Stockhausen e ho deciso di andare a studiare a Colonia. Ci sono arrivato una piovosa sera di fine settembre del 1968 e ci sono rimasto (con varie interruzioni, anche lunghe) fino a tutto il 1972. Lì ho cominciato con lo scrivere *Diagonal* per 2 radio a transistor; *Das ist kein Bach* per 7 esecutori (organico variabile - il pezzo si basa sul problema dell'improvvisazione e della trasformazione di un materiale dato). Mi sono occupato di musica elettronica (vedi *Stufen*). Più tardi - a Utrecht - anche di musica per computer. Ho studiato le tecniche dello «strutturalismo» musicale (vedi *Proporzioni* per quattro tromboni).

Ma il sessantotto non era passato invano. Già prima di partire: concerto alla Pischiutta occupata con Rzewski, Giuseppe Chiari e altri. Poi le lotte operaie del '69, l'autunno caldo. (Già nel '60, del resto, fresco di Brecht, avevo fatto conoscenza con i manganelli della polizia di Tambroni, con la caserma Macao). E' così nell'ottobre del 1970, tornato a Colonia (avevo passato dieci mesi in Italia, per curarmi una gastrite e per preparare il diploma di composizione, dato al conservatorio di Pesaro) ero deciso a dare seguito musicale all'impegno politico.

Ma come? Un problema, in effetti, di non facile soluzione. Kölner Kurse für neue Musik 1970 diretti da Kagel. Tema: «Musik als Hörspiel» (musica come composizione radiofonica). Tre gruppi di lavoro, uno diretto da Frederic Rzewski. Idea di fare un nastro sul problema dell'emigrazione operaia. *Senza musica*. Solo registrazione di interviste, manifestazioni ecc. «Perché la dimensione estetica neutralizza, annacqua, dolcifica il messaggio politico». Da questa idea nasce più tardi lo *Hörspiel von Gastgebern und Gästen* (1971, pubblicato poi in *Neues Hörspiel O-Ton*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973). A quel tempo dunque: supposta incompatibilità di impegno politico e lavoro musicale. Intanto (contraddizione!) frequentavo a Utrecht il corso di musica per computer. E scrivevo uno dei miei pezzi più «astratti», *Wiederkehr*, dedicato al problema del controllo dell'armonia.

Ma è proprio nell'ambiente batteriologicamente puro dello studio di musica elettronica di Utrecht che un mio amico mi dà il libretto *Reden und Aufsätze* di Hanns Eisler. Eisler, chi e costui? Leggo e scopro che questo compositore si è occupato più di quaranta anni prima dei problemi che mi stanno a cuore, dei problemi del rapporto tra musica e impegno politico. Leggete per esempio il saggio del 1931 «I costruttori di una nuova cultura musicale» (ora in Eisler, *Musica della rivoluzione*, Feltrinelli 1978). Certo, alcune cose sono oggi discutibili (le ha rimesse in discussione, del resto, lo stesso Eisler), ma quante cose sono ancora valide e attuali. Anche la critica di certa musica "avanzata" di allora che è simile a certa musica «avanzata» di oggi. Eisler chiede sempre (ecco, questo è già un punto fondamentale): avanzato *per chi?* Per i dodici o ventiquattro compositori d'avanguardia? Per il mio vicino di casa? Per il critico musicale taldeitali? Per un contadino abruzzese?

Lo stesso amico mi dice che il sindacato dei metallurgici di Colonia cerca un nuovo direttore per il proprio coro operaio. Qualche giorno dopo dirigo una trentina di persone che cantano canzoni popolari. Poi si beve birra. Si discute. Di politica. Si cominciano a studiare canzoni del movimento operaio. Si comincia a cantare Eisler (difficile, all'inizio, per chi non ha cantato altro che certa letteratura musicale scadente, presuntamente popolare, o, al massimo, il coro dal Nabucco). Il lavoro va avanti per un anno e mezzo. Dopo un anno scrivo io stesso delle canzoni che cantiamo il primo maggio al Neumarkt. (Sul lavoro col coro vedi «Bericht über den Arbeiterchor der IG-Metall» in: «Aesthetik und Kommunikation» Nr. 10 [1973]). Il lavoro col coro si interrompe quando vado a Berlino (Rdt) per preparare uno studio (testi di laurea) su Eisler (a Berlino c'è un Archivio Eisler) e per lavorare con Paul Dessau, l'altro grande collaboratore di Brecht (principio del 1973). Nel frattempo avevo cominciato a vedere i problemi in maniera diversa. Dopo il purismo politico del 1970 e lo zelo da neofita del lavoro col coro (scrivere canzoni per il coro dei metallurgici di Colonia mi sembrava il lavoro più utile che un compositore potesse svolgere), avevo ricominciato a comporre. Da Eisler stavo imparando a distinguere i vari generi musicali e a pormi il problema del rapporto tra genere, materiale musicale da adoperare, trattamento di questo materiale. Inoltre il problema principale (e quello anche di più difficile soluzione): il rapporto col pubblico. Comunque la distinzione dei generi rendeva di nuovo possibile pensare di scrivere musica «da concerto» (anche se non fine a se stessa, ma riferita a un preciso contenuto ideale).

A Berlino scrivo *Non requiescat. Musica in memoria di Hanns Eisler*, per orchestra da camera.

Se dovessi dividere schematicamente la mia musica in due gruppi, direi che mentre certi pezzi nascono da e con un determinato «gesto», senza un piano prestabilito, altri pezzi vengono invece elaborati a partire da un progetto preesistente. *Wiederkehr*, per esempio, o *Proporzioni* è un pezzo programmato a priori. *Non requiescat* invece nasce e si sviluppa strada facendo, secondo un procedimento che si potrebbe definire appunto gestuale. Accingendomi a scrivere quel pezzo avevo in mente un'affermazione di Eisler: «Io sono solo il messaggero che arriva trafelato e ha qualcosa da consegnare. Non volevo nient'altro. La gloria è un'altra cosa. Nella mia posizione non posso aspirarvi. E cosa me ne sarei dovuto fare? Però posso consegnare qualcosa. Il concetto del consegnare, l'idea del messaggero che corre e ha ancora un messaggio da portare è stato per me fin dalla mia gioventù il più grande insegnamento che ho ricevuto dal movimento operaio. Il dover consegnare qualcosa! Fare qualcosa che possa essere utile e che si possa lasciare agli altri». Nella composizione compaiono in maniera molto compressa (a durata è di appena 6-7 minuti) caratteri, situazioni, atteggiamenti diversi e contrastanti. In questo senso essa vuol essere anche un breve saggio sulla contraddizione. Contraddizione che era di Eisler, ma che è, mutatis mutandis, anche nostra, nella misura in cui chi volta le spalle alla propria classe d'origine solo in parte riesce - oggi come allora - a collegarsi organicamente alla nuova classe. Nel pezzo la contraddizione si esprime a vari livelli, compreso quello della notazione che è alle volte rigorosamente precisa, alle volte più o meno libera (e alle volte, contemporaneamente, questo e quello). In maniera emblematica essa si manifesta attraverso la citazione della *Canzone della solidarietà* di Brecht-Eisler. La frattura tra il mondo che essa rappresenta e il contesto in cui viene inserita è allo stato attuale irrisolvibile: negarla o minimizzarla sarebbe un'operazione volontaristica. Eppure sarà compito di una nuova cultura abolire la dicotomia tra «alto» e «basso», una dicotomia che ha ragione d'essere solo in una società in cui ciò che si autoproclama «alto» lo è solo in quanto vive sulle e alle spalle di quella che già non è più «classe subalterna».

[Esempio musicale: *Non requiescat*, see Examples I,3a and I,3b.]

Con la breve citazione eisleriana usavo per la prima volta materiale musicale popolare in una mia musica. L'uso di materiale popolare è invece alla base della mia *Prima sinfonia*, cominciata a scrivere, come annotato in partitura, «all'indomani della strage fascista a Brescia» (29-5-1974). Tre movimenti: Conduct, Canzone, Lamento per la partenza. Nel primo: citazioni ritmiche. Slogans della classe

operaia internazionale. Nel secondo: antiche canzoni (di lavoro, di prigionia, di bambini) siciliane e sarde. Nel terzo: le canzoni cilene «Venceremos» e «El pueblo unido jamas sera vencido» e una canzone abruzzese avuta da Giovanna Marini, quella che dà il nome al movimento. La sinfonia costituisce già in misura notevole una sintesi delle mie esperienze precedenti. Anche per quanto riguarda la «gestualità» e la « pianificazione » (cominciata sotto un impulso «esterno», senza che mi fossi minimamente posto il problema di scrivere una «sinfonia », ci sono poi intere sezioni elaborate in base a un preciso schema formale). A vengo per la prima volta a disposizione un'intera orchestra, si è andato acuendo, strada facendo, l'interesse per il «suono» orchestrale, per particolari combinazioni strumentali. E via via che il pezzo si sviluppava, si sviluppava anche il mio desiderio di misurarmi con la grande forma e, direi, anche con la grande tradizione sinfonica. (Il titolo «Conduct », per esempio, non è scelto a caso, sebbene non vi sia, musicalmente, nessun esteriore riferimento alla Quinta di Mahler).

Tra il secondo e il terzo movimento della Sinfonia, nella primavera del 1975 ho scritto *Essay* per contrabbasso solo. In questa composizione cito un frammento da una canzone di Paul Dessau, «Die Thälmann-Kolonne», scritta nel 1937 durante la guerra civile spagnola. Il testo della breve citazione, che il contrabbassista deve cantare, dice: «Combattiamo e moriamo per te, libertà». Tanto bastò perché il mio editore pretendesse che io abolissi la citazione. Non quella musicale, si badi bene, ma quella verbale. Naturalmente rifiutai e detti il pezzo a un altro editore. Ma non era tutto. Il contrabbassista che a suo tempo mi aveva richiesto il pezzo (e che di fronte all'intervento dell'editore aveva parlato di inammissibile censura) giunse qualche tempo dopo, in seguito a sue particolari involuzioni ideologiche, a pretendere da me la stessa cosa. Anche qui pomo della discordia non era la musica, ma il testo (tra l'altro veramente innocente, ma riferito, certo, alla precisa situazione della guerra antifascista in Spagna).

Ciò che rende l'episodio degno di nota è il fatto che il «messaggio politico» della composizione non si affida affatto solo a quella citazione, anche se essa ne costituisce senza dubbio il momento più esplicito. Le velleità censorie dell'editore e dell'interprete non si rivolgevano però contro determinate configurazioni musicali (contro ciò che esse potevano e volevano significare), ma contro il livello più elementare (una citazione verbale, appunto) al quale si può articolare un determinato messaggio politico e ideale.

Dipende ciò dalla vaghezza delle configurazioni musicali? O dipende dalla superficialità analitica dei censori? Molti vedranno qui una riprova della nota tesi secondo cui la musica non è in grado di esprimere alcunché.

È certo che delle strutture musicali non potranno mai sostituirsi a precisi concetti. Ma, a parte il fatto che in quel pezzo la musica esprime determinati «atteggiamenti», determinate «tensioni» che rimandano a una realtà non solo immanentemente musicale, la citazione della canzone antifascista di Dessau ha anche la funzione di indirizzare la comprensione della musica (e cioè anche di quelle configurazioni musicali alle quali non si attribuirebbe altrimenti un preciso significato) in una determinata direzione. A partire da quella citazione, cioè, il pezzo assume (anche retroattivamente) un significato altrimenti solo latente. In termini ancora diversi: le strutture musicali non sono necessariamente vaghe o neutre, il loro significato può però essere precisato, reso decodificabile, attraverso particolari segnali. Uno di questi segnali può essere per esempio un testa (dove non sarà però necessariamente il solo testo a trasportare il significato, ma la musica unita a quel determinato testo: testa e musica concorreranno reciprocamente a connotare un determinato significato). Un tale segnale potrà essere anche il titolo. I titoli (anche le dediche) possono avere un'importante funzione semantica. E mi pare fuor di luogo scandalizzarsene. Se si parte infatti dal presupposto che la musica non è (secondo che vorrebbe un'esegetica deteriorata) un linguaggio «universale», essendo invece il suo codice necessariamente determinato da fattori storico-culturali, geografici, di classe - se si parte da questo presupposto, ogni informazione supplementare, come può essere costituita anche da titoli e dediche, potrà contribuire ad approfondire lo spessore semantico di una musica. La musica non parla

da sé. Ciò che essa di volta in volta «significa» per noi, è legato alla nostra capacità di situarla in un sistema di coordinate che sarà tanto più complesso e articolato quanto più ricco sarà il nostro patrimonio di esperienze (musicali, culturali in genere). Ogni ulteriore informazione che noi possiamo acquisire su un determinato pezzo di musica è un «punto» in più in quel sistema di coordinate al quale noi facciamo riferimento quando decodifichiamo un determinato messaggio musicale.

Il tema centrale attorno al quale ha ruotato la mia riflessione e il mio lavoro musicale almeno a partire dal 1970 può essere così sintetizzato: come articolare nella mia musica una coscienza della realtà (dei suoi lati positivi, come di quelli negativi, delle sue contraddizioni, della sua molteplicità e ricchezza) esprimendo contemporaneamente, per quanto possibile con i mezzi limitati della musica, il desiderio di cambiare quella stessa realtà.

Per chi si assegna questo compito si pone come pregiudiziale il problema della destinazione della musica. E chi considera obiettivo fondamentale il cambiamento della società, individuerà il proprio referente ideale in quella classe che è storicamente chiamata a superare la struttura capitalistico-borghese della società. Ma qui sorgono i problemi. Giacché quali sono i mezzi linguistico-musicali più adatti per comunicare con un pubblico nuovo? Io non penso che essi possano essere esclusivamente quelli sviluppati durante l'egemonia della borghesia (anche se, vecchia questione, è evidente che la nuova classe si approprierà dei risultati migliori a cui è giunto il pensiero borghese). Già, ma quali sono questi risultati «migliori»? Chi, e in base a quali criteri giudica della validità di una determinata concezione estetica?

Né questi mezzi linguistico-musicali potranno essere puramente e semplicemente quelli propri alla classe finora esclusa dalla cultura ufficiale. Poiché la classe emergente non si affaccia alla storia con una «visione del mondo» organica e coerente da contrapporre globalmente a quella della vecchia classe. Esiste, in effetti, anche una tale concezione meccanica e manichea che contrappone cultura borghese e cultura delle classi subalterne, individuando lì solo decadenza, qui solo progresso. Proprio in quanto cultura delle classi subalterne, la cultura popolare non può non portare anche il contrassegno negativo della subalternità. Ma sarebbero egualmente errate sia una visione apologetica della cultura popolare, che il considerarla nient'altro che l'espressione di una coscienza storica superata. Elementi conservatori e progressisti non sono solo da questa o da quella parte. Essi attraversano classi e uomini. E d'altra parte: in un'epoca storica caratterizzata dall'emergere del proletariato urbano e contadino come classe dirigente, è all'ordine del giorno il problema di confrontarsi con il patrimonio culturale di quelle classi, come (il che è la stessa cosa) la necessità di portare a una verifica con le idee, i valori, le aspirazioni nuove quelle concezioni estetiche (ma non solo estetiche) che hanno dominato durante il periodo dell'egemonia borghese.

L'assunzione di materiali popolari (come nella *Prima sinfonia*) non aveva per me lo scopo di raggiungere attraverso di essi una maggiore comprensibilità, anche perché quei materiali hanno caratteristiche strettamente legate all'area culturale dalla quale provengono (un canto di lavoro siciliano trasportato in altro contesto e questo contesto diverso sarà già la Sicilia urbana e industrializzata) diventa necessariamente «esotico». (Su questo problema della comprensibilità torno più sotto).

L'utilizzazione di materiali diversi, e cioè non solo di derivazione «colta», ha per me il significato di superare un atteggiamento che è oggi anacronistico: cioè quello di considerare come esteticamente valida solo quanto è stato elaborato durante un periodo storicamente limitato da una classe che ha oggi concluso il suo ciclo storico. In questo senso l'apertura dovrà in futuro essere ben maggiore, portando a superare quell'atteggiamento eurocentrico ancora così diffuso.

In prospettiva si pone il compito, certo di lunga lena, della creazione di una nuova cultura moderna e popolare.

Quanto al problema della «comprensibilità», centrale per quelle composizioni che nominavo all'inizio, penso che si ponga in modo diverso. Non penso che la necessità di comunicazione, fondamentale per ogni compositore idealmente impegnato, si possa facilmente risolvere ricorrendo a un linguaggio piuttosto che a un altro, in base a una sua presunta «popolarità». E questo per il fatto che un linguaggio autenticamente popolare - a diffusione interregionale, per non dire internazionale - non esiste. Certo, ci sono determinati codici musicali che più di altri hanno la capacità potenziale di raggiungere un pubblico vasto (come per converso è relativamente facile escludere, in base a una precisa analisi dei contenuti impliciti in determinate configurazioni musicali, certi linguaggi costituzionalmente «elitari»). Ma la soluzione non può essere quella, semplicistica, di tornare a utilizzare un linguaggio musicale storicamente superato, anche perché niente dice che un linguaggio tonale che abbia la reale complessità di quello beethoveniano, sia più «comprensibile» di un linguaggio realmente moderno. Questo a sua volta non significa che non sia possibile ricorrere, per determinati generi musicali, a partire da una precisa funzione, a un linguaggio che spesso è solo presuntamente «consumato». È questo il caso delle canzoni politiche. A parte la loro validità ideale e politica, penso che il panorama musicale sarebbe molto più povero se non fossero nate negli anni scorsi canzoni come «El pueblo unido».

Ma con l'eccezione di determinati generi, come appunto quello della canzone politica, non credo che il problema della comprensibilità possa essere risolto ricorrendo a linguaggi superati dall'evoluzione della musica.

Non si tratta di ricorrere a un linguaggio che sia già (o del quale si assume che esso sia) popolare, ma di organizzare il proprio discorso in modo che esso sia, per chi ne conosce i presupposti, e dunque non sempre «immediatamente», riconducibile a un sistema chiaro e logico di relazioni sintattiche e morfologiche.

È questo un problema vecchio e attuale. In tempi recenti vi hanno fatto riferimento Webern e Schönberg parlando rispettivamente di «Fasslichkeit» e di «Zusammenhang».

Nelle mie ultime composizioni ho cercato di raggiungere una nuova comprensibilità-chiarzza-semplificata non *contro* le esperienze della musica contemporanea - non rinnegando esperienze importanti della musica nuova - ma *attraverso* di esse, avendo in mente un loro superamento (una loro «Aufhebung», per usare il termine hegeliano) in qualcosa di nuovo. Se ne legge già nel *Doctor Faustus* manniano: «Si parlò della fusione degli elementi d'avanguardia con gli elementi popolari, e dell'annullamento dell'abisso fra l'arte e la possibilità di accedervi, fra l'alto e il basso (...). Impresa delicatissima! Quanto vicina era, infatti, la falsa primitività (...). Mantenersi all'altezza dello spirito, risolvere i risultati più scelti dello sviluppo musicale europeo in elementi ovvi, di modo che ognuno potesse afferrare il nuovo, farsene padrone servendosi liberamente di esso come d'un libero materiale da costruzione, far sentire la tradizione tramutata nel contrario di ciò che sono gli epigoni; esercitare il mestiere per quanto elevato in modo da non dare nell'occhio e far scomparire tutte le arti del contrappunto e della strumentazione in effetti semplici lontanissimi dall'ingenuità, in una schiettezza intellettualmente agile: questo pareva il compito e il desiderio dell'arte».

Impresa delicatissima davvero! Dovette ricorrere, Leverkühn, al patto col diavolo!

In *Gespräch über Bäume* ho proceduto liberamente, senza piano prestabilito. Il pezzo è nato (secondo il procedimento del filone *Albumblätter-Non requiescat*) per proliferare. Quanto meno il pezzo partiva da un piano prestabilito che ne «garantisce» in qualche modo la logica interna, tanto più si poneva il problema, per me di grande interesse, di risolvere questo sviluppo «logico» in termini puramente musicali, secondo procedimenti che d'altra parte non hanno a che fare, se non in modo molto mediato, con quelli della tradizione.

La stessa cosa vale per *Hasta que caigan las puertas del odio*, anche se in quel caso l'invenzione era

sollecitata dal testo di Neruda. In questo pezzo, costruito secondo un procedimento di ascendenza madrigalistica, si è sedimentata inoltre l'esperienza di certa musica vocale sarda. Ma non a livello di citazione. Ho piuttosto estrapolato dalla musica sarda che conosco, determinati «comportamenti» (per esempio una certa «fissità» che mi è servita anche per «oggettivare» il testo barocamente lussureggiante di Neruda).

Le *Variazioni su avanti popolo alla riscossa* costituiscono un esempio radicale di «riduzione» del materiale musicale. Sono nove variazioni. Durata circa 20 minuti. Ad eccezione della VI e della VII variazione nelle quali ho applicato principi diversi, ogni nota è desunta dal tema. Anzi: le prime cinque variazioni utilizzano solo le prime cinque note della canzone. (Ma queste note, utilizzate verticalmente, danno luogo a un accordo di cui è possibile sfruttare un notevolissimo numero di caratteristiche «armoniche» - rivolti - e «timbriche» - trasporti di grado e di registro. Un certo numero di queste possibilità le ho utilizzate nelle variazioni I e V). La terza variazione si basa su un'unica nota (il «si», che per la sua ricorrenza nella canzone - da me considerata in sol maggiore - acquista un'importanza particolare), mentre la nona scandisce, su di un'unica altezza, il ritmo della canzone.

Il pezzo mi è stato chiesto da Frederic Rzewski che ha scritto *Variazioni su «El pueblo unido jamás será vencido»*, un pezzo, estremamente virtuosistico, che ingloba, come in un «melting pot» un gran numero di tradizioni musicali differenti. E' un pezzo interessante e che ascolto volentieri, ma io ho voluto fare un pezzo diverso, per certi aspetti opposto al suo. Nelle mie variazioni il tema viene dato come noto, non compare mai nella sua forma originaria (solo in una variazione, l'VIII, e chiaramente riconoscibile). Perché usare *Bandiera rossa* se non si riconosce? Appunto perché, conoscendo già il tema, l'ascoltatore può concentrarsi sul modo in cui questo tema è stato elaborato. E se l'ascoltatore non conosce il tema? In questo caso gli sfugge indubbiamente una dimensione essenziale del pezzo. D'altra parte non avrebbe molto senso citare il tema all'inizio delle variazioni, perché il pezzo non vuole essere solo, o in primo luogo, una serie di variazioni su un «tema musicale» (sebbene il materiale sia rigorosamente desunto da quel tema) ma una serie di variazioni su ciò che quel tema sta a simboleggiare. Sulle lotte del proletariato. Sulla difficoltà di quelle lotte. Sulle vittorie. Sulle sconfitte. Sulla speranza che neanche le sconfitte siano state inutili. Certo, il pezzo ha anche una sua dimensione musicale autonoma. In questo senso ritengo che possa/debba funzionare anche se chi ascolta non ne conosce il «programma». La conoscenza di quest'ultimo aggiunge però una dimensione semantica importante, indirizza l'ascolto in una determinata direzione (cfr. sulla necessità di «indirizzare l'ascolto» quanto osservavo più sopra, alle pagg. precedenti, e più in generale sul problema del significato della musica il mio articolo “Über Musik und Politik”, in: *Musik im Übergang*, München 1977, ripubblicato in traduzione francese col titolo «Réflexions sur le thème musique et politique» in: «Revue musicale Suisse», Nr. 1/1978).

Il procedimento radicale di ridurre, nelle *Variazioni* il discorso musicale all'osso, è stato un tentativo di costruire un pezzo semplice, chiaro, e dunque comprensibile. Questo fine è stato favorito dalla forma delle variazioni. Giacché ogni variazione si basa su una particolare struttura (caratteristiche ritmiche e/o intervallari e/o armoniche ben precise) e la limitazione a pochi elementi, sebbene sempre variati, facilita la afferrabilità del pezzo. Così penso che esso risulti chiaro, nonostante io non faccia ricorso a moduli linguistici più consueti. Se in questo pezzo ho evitato l'equazione semplicistica: musica tonale=comprensibilità, non c'è però neanche riferimento a un'estetica di tipo «minimalistico». L'utilizzazione intensiva di un materiale ridotto non è un mezzo per ridurre lo spessore semantico-espressivo a una sola possibilità, ma semmai uno strumento per evidenziare meglio i caratteri, gli «atteggiamenti» che di volta in volta può assumere la musica.

Infine i *Tui-Gesänge*. I «Tui», termine brechtiano, sono gli intellettuali che si prostituiscono al potere. E in questi dodici testi di Albrecht Betz sono i Tui stessi a prendere la parola per giustificare, razionalizzare, glorificare la loro funzione di funzionari ideologici del potere costituito. Senza pretesa di sistematicità ho utilizzato qui diverse forme in cui si può articolare il rapporto testa/musica. Dalla

identificazione o illustrazione, alla associazione o allusione (la musica allude a significati meno immediati del testo), alla contraddizione o opposizione (la musica dice altro da quello che il testo sembra significare), alla «neutralità» (la musica come semplice «mezzo di trasporto»).

Altro problema: come evitare l'eclettismo pur avendo una notevole varietà di caratteri, anche di linguaggi musicali. Quest'ultima (la varietà) si giustifica a partire dai diversi contenuti del testo (o dalla necessità di mettere in evidenza i diversi significati contenuti - implicitamente o esplicitamente - nei testi). Su un piano strettamente musicale ho cercato di risolvere il problema partendo da un materiale di base estremamente ridotto (tre accordi) che sottopongo a delle variazioni armoniche (collegando questi accordi con altri accordi armonicamente omogenei, secondo un procedimento da me utilizzato per la prima volta in *Wiederkehr*). Più in generale ritengo che si eviti l'eclettismo, utilizzando mezzi anche molto diversi, se si parte da una precisa funzione semantica. Si ha eclettismo, in altre parole, quando non risulta evidente la necessità di usare mezzi diversi, mentre la messa a fuoco di determinati contenuti e significati richiede necessariamente il ricorso a mezzi stilistici differenziati. Anche in questo pezzo ricorro alla citazione, ma non nel senso immediato della *Prima sinfonia*. Non cito qui singoli temi, ma «dimensioni stilistico-musicali» (che vengono estratte qui dal loro contesto, poste in una determinata luce, «straniate», come è del resto proprio della citazione). In questo senso vanno visti non solo il «Ländler» o il «Tango», ma anche certi ricorsi a moduli «d'avanguardia», con i quali non mi identifico, ma che «uso» a seconda delle necessità del testo.

La validità di una musica, oggi, non può essere giudicata (solo) in base al materiale che in questa musica viene messo in opera, ma a partire dal modo (e cioè dall'intenzione, dalla funzione, dal significato) in cui un determinato materiale musicale viene utilizzato. Nonché ritagliarsi dal mare magnum (et burrascosum) della realtà (musicale e non) un appartato cantuccio nel quale condurre le proprie più o meno squisite esperienze (e qui si potrebbe inserire un lungo discorso sulle ragioni che spingono certi compositori a insistere su una formula, ragioni non di rado bassamente mercantili, poiché il cantuccio appartato tende a essere anche uno spazio più o meno ampio nel mercato che, come ogni altra attività, condiziona anche la musica); nonché dunque limitare i propri strumenti tecnici ed espressivi a poche formule da permutare all'infinito, credo che un compositore debba poter disporre di un numero ampio di procedimenti-tecniche-linguaggi per poter scegliere di volta in volta quei mezzi che gli appariranno come i più adatti per realizzare una determinata idea musicale.

In questo senso, per quanto mi riguarda personalmente, io non rinnego nessuna delle esperienze che sono andato facendo negli ultimi anni (dalla musica sperimentale alla canzone di lotta), penso anzi che a esse potrò ricorrere (certo, non semplicemente citandole, ma ogni volta reinventandole) anche in futuro. Solo in questo modo potrò cercare di realizzare quello che, già lo dicevo, vorrei fosse la mia musica: il riflesso della complessità e della ricchezza della realtà. Una realtà che cambia anche con il contributo di chi rifiuta di farsene spettatore passivo.

## **Paul Dessau zum Gedenken**

Ich habe Paul Dessau viel zu verdanken—sicherlich mehr, als er selbst dachte (als ich ihn zum letzten Male sah, sagte er mir lächelnd: Sie haben nicht viel gelernt bei mir...). Vom rein technischen Standpunkt aus gesehen, hatte er recht: als ich sein Schüler wurde, hatte ich meine Ausbildung seit zwei Jahren abgeschlossen (soweit man sich überhaupt ausbilden kann). Zum anderen war ich nur sechs Monate lang bei ihm, alle zwei Wochen einmal. Zuerst gab es Kaffee und Kuchen. Dann unterhielten wir uns über alles Mögliche, über die allgemeine politische Situation (Dessau war sehr an den Geschehnissen in Italien interessiert), über Bücher, die wir gelesen, oder Musikstücke, die wir

gehört hatten. Natürlich auch viel über Brecht und über Eisler (ich habe damals im Eisler-Archiv an der Vorbereitung meiner Eisler-Dissertation gearbeitet). Schließlich kamen wir zum eigentlichen Kompositionsunterricht: ich zeigte ihm das Stück, an dem ich damals arbeitete und Dessau machte dazu Bemerkungen. Oft war ich einverstanden, manchmal nicht. Zum Beispiel kann ich mich erinnern, dass er mir vorschlug, eine lange und schwierige Trompetenstelle auf zwei Trompeten zu verteilen, damit sie leichter spielbar wird—ich wollte aber gerade den Gestus des „außer-Atem-Spielens“ wiedergeben: die Schwierigkeit der Passage war gleichsam thematisch; wäre sie leicht spielbar geworden, hätte sie in dem Zusammenhang ihren Sinn verloren. Ich erklärte dies Dessau, bin aber nicht sicher, ob ich ihn überzeugt hatte.

Wenn ich sage, dass ich Dessau viel zu verdanken habe, so denke ich nicht nur an meine Schülerzeit, sondern denke an seine Musik und ihn als wunderbaren Menschen. Dessau ist einer der wichtigsten Musiker unserer Zeit. Im Westen ist man sich dessen nicht immer bewusst (was in Ordnung ist: „Dekadenz“ ist auch, wenn man die „aufsteigenden“ großen Musiker nicht richtig erkennt!). Was natürlich nicht für die fortschrittlichen Musiker gilt, die in ihm ein Modell sehen. Dessau ist nämlich ein Komponist neuer Art (deren es immer noch zu wenige gibt), weil er der Musik eine deutliche gesellschaftliche Funktion gegeben hat, weil er sich nicht abseits von den Geschehnissen seiner Zeit gehalten hat. Seine Werke werden die Zeit überdauern, nicht obwohl, sondern weil er sich nicht gescheut hat, ein Chronist seiner Zeit zu sein. Aber ich glaube, ich werde zu emphatisch! Und das wäre nicht dessauisch. Dessau war ironisch, auch selbstironisch. Er wusste zwar sehr wohl, wer er war, aber er war auch stets bescheiden. Seine enorme Bewunderung für Brecht (auch wie er ihn äußerlich nachgeahmt hat) war rührend. Aber große Hochachtung habe ich auch vor dem Respekt, mit dem er von Eisler sprach, der ja doch in gewisser Hinsicht sein „Konkurrent“ war, und der sich nicht immer in gleicher Weise über Dessau ausgesprochen hat. Das ist eben Dessaus Größe. Außerdem freute er sich als Sozialist, dass die neue deutsche Musikkultur gleich mit zwei großen Komponisten aufwarten konnte.

Mich beeindruckte auch, dass Dessau bis zuletzt regelmäßig komponierte, dass er mit unvermindertem Interesse die Ereignisse seiner Zeit verfolgte und über sie nachdachte. Als ich im Februar dieses Jahres bei ihm war, empfing er uns mit der dramatischen Neuigkeit, dass China Vietnam angegriffen hatte. Als erstes hörten wir Nachrichten im Radio und waren sprachlos. Aber nicht lange. Dann wurde diskutiert, die Situation analysiert und versucht, sie rational (was, zugegeben, nicht so leicht war) zu erfassen. Es waren andere Kollegen und Genossen dabei: Sergio Ortega, Frederic Rzewski, Günter Mayer, Willi Zobl. Sergio spielte sein Lied „El pueblo unido, jamás será vencido“ am Klavier vor, ein Lied, das vierzig Jahre später die Thematik der „Thälmannkolonne“ (und des „Solidaritätsliedes“) wiederaufgreift. Wie lange noch wird man solche Lieder schreiben und singen müssen? Die Welt ist (wie es in einem Gedicht von Ho-Chi-Minh heißt) „voller Schwierigkeiten“ und der Kampf wird noch lange und anstrengend sein. Aber solche Menschen wie Paul Dessau gaben uns den Mut weiterzumachen, nicht zu resignieren, konzentrierter und zielgerichteter zu arbeiten.

## **Prima Sinfonia**

Intervento sul rapporto musica popolare/musica colta tenuto a Siena il 26/7/1980 durante il Convegno "Medievalismi e folklore nella musica italiana del '900". Versione riveduta e corretta della trascrizione dalla registrazione su nastro magnetico.

Parlerò della mia *Prima Sinfonia*, una composizione scritta nel 1974/75. Se avessi dovuto parlare di questo pezzo cinque anni fa, quando lo scrivevo, avrei probabilmente sostenuto che in quel momento era necessario reagire a determinate cose, a una *impasse* di certa musica contemporanea, e che dunque a questo proposito poteva essere utile ricorrere a esperienze musicali completamente diverse,



antichissime, ma per certi aspetti vicine a certe problematiche della musica contemporanea. Forse avrei impostato il discorso in questo modo. Oggi non lo faccio: non credo che si possa porre il problema della crisi della musica contemporanea a partire dalla scelta del materiale, nel senso che per esempio l'utilizzazione di materiale folklorico sarebbe eo ipse indice di progressività. Mai come oggi qualsiasi materiale musicale non può essere rifiutato a priori, il che, naturalmente non significa che si possa indulgere a una estetica da supermercato, che cioè si possano usare materiali e linguaggi senza tenere conto delle loro origini, motivazioni e funzioni. Io credo che qualsiasi materiale possa essere usato se risponde a un preciso progetto compositivo o, più in generale, a un progetto ideale. Ecco, in questo caso ho fatto ricorso a questo materiale popolare—ma poi vedremo che non si tratta solo di canti e musiche popolari—in senso stretto, ma anche di un altro tipo di materiali—perché ciò rientrava appunto nel progetto ideale de questa sinfonia. La sinfonia è, se si vuole, una composizione a programma, e porta la dedica "al popolo cileno in lotta". L'ho cominciata pochi mesi dopo il colpo di stato in Cile perché volevo in qualche modo reagire a questo avvenimento che è stato un trauma per me come per moltissime persone in tutto il mondo. Mi sembrava giusto ricorrere a materiali che, in maniera più o meno mediata, facessero riferimento a quella situazione e a quella tematica.

La sinfonia si compone di tre movimenti. Il primo s'intitola *Conduct*, non ha però niente a che fare con il "conductus" (e non rientra perciò nei medievalismi, di cui pure si parla in questo convegno). Il riferimento è in realtà a Mahler—il primo movimento della Sinfonia Nr. 5, Marcia funebre, porta l'indicazione "In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt"—e allude a un immaginario corteo funebre. In questo primo movimento utilizzo dei ritmi di slogan internazionali, per esempio il ritmo di uno slogan del "maggio" francese "Ça n'est qu'un début, la lutte continue" o un altro slogan francese "Le fascisme ne passera", oppure uno tedesco "Hoch die internationale Solidarität" e così via. Questi ritmi vengono usati sia nella loro configurazione originale, sia aumentandoli, ampliandoli. Così il ritmo dello slogan "Ça n'est qu'un début...", enormemente allargato, fa da "cornice" a un'ampia sezione del movimento, di cui gli elementi ritmici dello slogan scandiscono i singoli segmenti, segmenti all'interno dei quali avvengono altre cose, non necessariamente collegate al ritmo dello slogan. Sebbene io volessi che, una volta deciso di utilizzare questo tipo di materiale, quest'ultimo fosse percepibile all'ascolto, c'è però anche una utilizzazione più nascosta, di tipo strutturale, che influenza il decorso formale. A questo punto possiamo ascoltare il primo movimento. (Esempio musicale.)

Il secondo movimento, si chiama "Canzone", utilizza invece antiche canzoni di lavoro siciliane e una canzone sarda. Mi sono basato su trascrizioni contenute in una raccolta di canti popolari curata da Roberto Leydi. Ieri si è parlato del problema della trascrizione, un grossissimo problema. Spesso andando a confrontare gli originali con le trascrizioni si possono avere delle sorprese. Questo a me è capitato con delle musiche vocali sarde (che però non ho utilizzato qui) che mi hanno interessato soprattutto per il tipo di emissione della voce, per un certo tipo di sonorità molto particolare che può ricordare i suoni elettronici prodotti dal ringmodulatore. È una sonorità tipica di certa musica vocale sarda. Quando sono andato a vedere le trascrizioni di questa musica sono rimasto deluso, c'erano delle quarte, delle quinte, cioè la cosa più superficiale, meno interessante di quelle musiche. Evidentemente è molto difficile, o per lo meno finora non si è posta sufficiente attenzione a questo aspetto determinante della musica popolare, cioè appunto l'emissione vocale, il timbro. Tornando al mio pezzo, che nonostante il titolo è interamente strumentale, quello che da un punto di vista strettamente musicale mi interessava di più erano certi caratteri molto lontani dalla musica tonale (popolare e non), cioè l'uso di intervalli vicini, di micro-intervalli, il ritmo non simmetrico, molto ondeggiante, non squadrato, e anche un certo carattere iterativo. Sono tutti caratteri che si possono ritrovare anche in certa musica contemporanea, anche se funzione e significato sono spesso non solo differenti ma del tutto opposti. Però l'analogia di alcune caratteristiche mi dava il modo di inserire questa musica in un contesto connotato da caratteristiche tipiche di una musica dei nostri giorni. Vorrei dire un'altra cosa. Ieri Carpitella parlava della "durezza" del folklore italiano e io credo che in questa durezza risieda gran parte del fascino di un certo folklore, cioè nel fatto di essere difficilmente cartolinizzabile o dolcificabile. Cose che invece sono state spesso tentate. Riallacciandomi anche a quanto dicevo prima sulla presunta progressività del folklore, vorrei ribadire che il discrimine non sta nell'utilizzare o

non utilizzare il folklore, ma nel modo in cui ci si avvicina ad esso, sia da un punto di vista tecnico-musicale che da un punto di vista "ideologico". Se ne può fare un uso esornativo o puramente coloristico, "elegante", se ne può fare una sostanziale dolcificazione. Non era questo che mi interessava. Volevo invece accentuare, esasperare certi elementi che già nell'originale sono estremamente forti, esasperati.

Pensando al "programma politico" della sinfonia, l'utilizzazione del folklore italiano mi è sembrato un modo di raccordare i problemi del Cile a una realtà di certi paesi dell'America latina. Credo comunque che un approccio giusto al folklore non dipenda solo dal rispettare strettamente certe caratteristiche strutturali o sintattiche, ma anche dal cogliere il significato profondo di queste musiche, dal non stravolgerle, dal non farne qualcosa di diverso da quello che sono. Ecco, credo che sia importante sottolineare che ciò che conta non è tanto la fedeltà filologica, ma la fedeltà al significato originario che hanno questi canti di lavoro. Allora ascoltiamo questo pezzo che si chiama "Canzone". (Esempio musicale.)

Se nel primo movimento c'erano dei ritmi di slogan e nel secondo delle canzoni, nel terzo, che s'intitola "Lamento per la partenza", utilizzo un altro tipo di materiali popolari, cioè delle canzoni d'autore moderne, canzoni cilene, precisamente due canzoni di Sergio Ortega che sono diventate notissime dappertutto, "El pueblo unido jamás será vencido" e "Venceremos". Ovviamente l'uso di queste canzoni risponde direttamente al programma della sinfonia ed è per questo che ho pensato di usarle in modo scoperto, come si vedrà. Il titolo del movimento deriva però da un'altra canzone, un'antica canzone abruzzese che le madri cantavano quando i figli andavano a fare il militare; è una canzone che mi ha dato Giovanna Marini e che lei stessa ha raccolto da una donna abruzzese. Questo movimento è il più "scoperto", nel senso che questi materiali vengono presentati senza mediazioni. Oggi affronterei il problema in maniera diversa. La soluzione da me adottata va vista anche nel contesto del clima politico e culturale di quegli anni in cui veramente sembrava che la cultura popolare e quella colta potessero incontrarsi e dare luogo a qualcosa di nuovo. Materialmente ci fu l'incontro fra musicisti di estrazione diversa, appunto, per esempio, Giovanna Marini da un lato e altri musicisti dall'altro; molti di questi incontri avvennero a Reggio Emilia nell'ambito di "Musica/Realtà", ma anche in altri posti e io continuo a essere dell'avviso che, anche se poi le cose hanno preso anche politicamente un'altra piega, quello era un momento in cui si era davanti a una svolta, ma si è persa l'occasione di sviluppare un discorso comune e nuovo. Anche Nono mostrò, in quel periodo, ma anche successivamente, grande interesse per tutte queste esperienze che esulano dal campo della musica contemporanea ufficiale. E in questo credo che anche il lavoro di Nono rientrerebbe nel discorso di questi giorni. Santi diceva che dopo il '45 il folklore non ha praticamente avuto incidenza sulla musica contemporanea. Non credo che sia così. Il rapporto tra musica colta e musica popolare, che è esistito in tutte le epoche, è andato cambiando nel tempo. Nel caso di Nono io penso, per esempio, a composizioni come *La fabbrica illuminata* o *Non consumiamo Marx*. Certo, non è il folklore del quale abbiamo parlato in questi giorni, ma indubbiamente Nono ricorre a materiali desunti dalla realtà quotidiana e "bassa", a documenti sonori legati alla vita della gente. Questo discorso vale anche per altri compositori, anche per un compositore che sembrerebbe essere così lontano da una tale problematica come Pousseur. Penso alla sua composizione *Couleurs croisées*, basata su una famosa canzone afroamericana.

Concludendo, propongo di ascoltare il terzo movimento della mia *Prima Sinfonia*,<sup>17</sup> che s'intitola "Lamento per la partenza". (Esempio musicale.)

## Ritorno al disordine?: Postilla

---

<sup>17</sup> La partitura della Sinfonia è pubblicata dall'editore Moeck (Germania federale).

Questa conversazione con Rihm, che segue a quella con Trojahn pubblicata nel numero scorso, contribuisce a mettere più a fuoco le questioni che interessano l'ultima generazione di compositori tedesco-occidentali. Generazione di cui fanno parte, come si diceva l'altra volta, almeno sei-sette compositori, e di cui Trojahn e Rihm (quest'ultimo forse il più prolifico ed eseguito compositore di tutto il gruppo) sono sicuramente due dei più significativi esponenti.

Per quanto interessanti possano essere le posizioni che essi esprimono verbalmente, per quanto stimolanti o provocatori, plausibili o contraddittori i problemi che essi pongono, nessuna conversazione potrà evidentemente sostituire la conoscenza della loro musica. In questo senso ci auguriamo che anche in Italia si cominci a eseguire musica di compositori di cui spesso a stento si conosce il nome. E questo, se ci è permesso di allargare un momento il discorso, non vale solo per gli ultimi compositori tedeschi, ma, a maggior ragione, per quelli che sono stati i loro maestri—mi riferisco a musicisti di prim'ordine come Hartmann o come Zimmermann, e vale naturalmente anche per compositori d'altri paesi. Quali sono, per esempio, i compositori svedesi che si conoscono in Italia? A parte Bo Nilsson (del quale però non si ascolta mai nulla e il cui periodo più interessante risale forse a una ventina d'anni fa), c'è il vuoto più totale. Né si potrà seriamente pensare che in Svezia non esistano compositori degni di essere conosciuti. Ma un discorso analogo vale anche per la RDT (su cui in questo e nel precedente numero abbiamo avuto un'informazione piuttosto esauriente) e per molti altri paesi ancora. Mai come oggi c'è stato il bisogno di informarsi, di confrontarsi, di verificare le nostre posizioni con quelle di altri musicisti (ed è ovvio che l'informazione deve estendersi anche oltre i confini europei e occidentali). Ci troviamo infatti in una situazione in cui non esiste più una "strada principale" e vari viottoli secondari e trascurabili. Nessuno può oggi seriamente affermare—come potevano e dovevano farlo i compositori dell'avanguardia storica—che la sua è la *vera* via e che tutto il resto va respinto e condannato in nome della verità di cui sarebbero portatori. L'epoca degli integralismi è passata e oggi tutto è di nuovo in discussione. In fondo, per quanto si parli, proprio a proposito della recente musica tedesca-occidentale, non sempre a proposito, di semplicità, semplice o semplicistica fu la concezione estetico-musicale degli anni cinquanta, soprattutto là dove veniva contrapposto manicheamente il progressivismo di Schönberg alla reazionarietà di Stravinsky. Questa concezione rimandava a una visione del mondo tutto sommato rassicurante—qui il bene, lì il male—, ma non per questo meno mistificante. E del resto non si limitava, quella semplificazione manichea, solo al campo dell'arte, se pensiamo che era l'epoca della guerra fredda e della più irriducibile contrapposizione dei blocchi. In campo politico le cose sono da allora cambiate, ma non troppo: il pericolo di ricadere nella contrapposizione frontale è in queste settimane (maggio 1980) drammaticamente attuale. E anche nell'innocuo campo della musica contemporanea c'è ancora chi pensa in base a categorie rigidamente contrapposte secondo schemi che la storia della musica ha di fatto già smentito.

Personalmente, lo dicevamo già la volta scorsa, pensiamo che un pericolo insito nelle posizioni dei giovani compositori tedeschi sia quello di assumere un atteggiamento non dialettico nei confronti del più recente passato, che cioè per superare le secche dell'avanguardia, ci si limiti a metterla tra parentesi, invece di arrivare *attraverso di essa* a una nuova ricchezza espressiva. Di questo pericolo sembra essere ben consapevole Rihm quando aspira a collegare Henze e Stockhausen e a tenere conto, come anche mi diceva, di Berg e di Varèse, di Ives e di Shostakovich, e insomma a istituire relazioni là dove la vecchia estetica erigeva steccati e a pretendere che non si impongano barriere artificiali alla libertà dell'immaginazione compositiva. Questo "ritorno al disordine" (notiamo per inciso, come, pur avendo l'occhio ai classici, il movimento si differenzi nettamente dal neoclassicismo degli anni venti: quello aspirava a nuove—in quanto vecchie—certezze, questo mette in discussione ogni certezza a priori, puntando tutto sulla capacità dell'opera, sorta quasi dal caos linguistico di reggersi in virtù della propria intrinseca forza), questo "ritorno al disordine", dicevamo, non garantirà di per sé la riuscita dell'opera, così come non l'ha mai garantita l'osservanza di un sistema o l'utilizzazione di un determinato materiale musicale.

Non la scelta del materiale determina la validità (e tanto meno la "progressività" di una composizione, ma il modo in cui il (un) materiale viene trattato, la ricchezza di relazioni ed espressiva della composizione, la capacità del compositore di arrivare, attraverso la formulazione più soggettiva, a risultati di significato intersoggettivo, potenzialmente "universali".

L'altra volta polemizzavamo con quella che riteniamo un'avanguardia sopravvissuta a se stessa (e che dunque si muove ormai in senso opposto rispetto ai fini di ogni avanguardia: combattere l'accademismo e il filisteismo, sperimentare nuove strade). Alcune affermazioni di un compositore italiano che nel frattempo ci è capitato di leggere, chiariscono bene a quali posizioni ci riferivamo. Scrive ad esempio questo compositore che "da vari anni la mia convinzione è che la Musica (e l'Arte in generale) debba avere semplicemente l'umile compito di descrivere la propria fine o, per lo meno, il suo lento estinguersi". La nostra impressione è che questo compositore riesca pienamente nel suo intento, la sua opera è effettivamente un progressivo *Gradus de Parnasso*. Fin qui non ci sarebbe niente da dire. Perché non si dovrebbe essere liberi di fare l'apologia dell'impotenza? Se siamo d'accordo con la disponibilità di Rihm a tenere conto delle esperienze più diverse, sappiamo d'altra parte quali sono quelle prive di vitalità. Di nuovo: non si contesta a nessuno il diritto di agire come meglio crede. Vorremmo solo che non venisse contrabbandato come rigore, ciò che è a detta dello stesso autore, rigidità cadaverica (...tutto ciò poteva essere ottenuto solo da un densissimo contrappunto e relegando le "parti" al vergognoso ruolo di microorganismi cadaverici ed inaudibili".)

Se siamo d'accordo con Rihm sulla necessità di tenere conto delle esperienze più diverse, crediamo che ci siano filoni della musica contemporanea privi di ogni vitalità. A differenza di chi teorizza l'autoannientamento, siamo convinti che abbia senso lavorare positivamente alla realizzazione di una musica complessa e chiara, libera e rigorosa, non soggetta ad altri limiti che quelli dell'invenzione.