

## APPENDICE 3 (TESTI IN LINGUA ORIGINALE)

### Su Hanns Eisler

Venticinque anni fa scrissi una composizione intitolata “Non Requiescat. Musica in memoria di Hanns Eisler”. Con quel titolo intendevo auspicare che le idee di Eisler non “riposassero”, ma continuassero a fermentare, stimolando la ricerca dei musicisti per una musica e una società all’altezza dei tempi. Avevo cominciato a interessarmi ad Eisler nel 1970 e cominciai ad allontanarmene all’inizio degli Anni Ottanta, quando sempre più evidente mi risultava che gli ideali per i quali si era impegnato, non solo erano utopici –nel vero e cioè peggiore senso del termine: cioè irrealizzabili-, ma che la via che avrebbe dovuto portare alla loro realizzazione era costellata di crimini orrendi, diversi, ma complementari a quelli perpetrati in questo secolo di grandi conquiste -anche nel campo degli orrori- dalle dittature di opposto segno.

Se però si prescinde dal contenuto politico delle opere di Eisler, che cosa rimane della sua musica?

La parabola artistica di Eisler si può dividere in quattro periodi. Il primo periodo è quello all’interno della Scuola di Schoenberg. Più giovane di una quindicina d’anni rispetto alla prima generazione dei grandi allievi di Schoenberg (Webern e Berg), Eisler era molto stimato dal suo maestro. Tra le composizioni di questo periodo c’è *Palmstroem* op. 5 (1924), palese omaggio all’autore del *Pierrot Lunaire*. Gli *Zeitungsauschnitte* (Ritagli di giornale) op. 11 del 1925/26 sono già un’opera di transizione e a partire dalla fine degli Anni Venti, quando la sua musica cominciava già ad avere circolazione e successo nei circoli d’avanguardia, Eisler voltò le spalle al suo, peraltro venerato maestro, per imboccare la strada di una “musica di lotta”. Questo è il periodo che a suo tempo più mi interessava, su cui mi sono laureato e ho pubblicato il libro, H. Eisler, *Musica della Rivoluzione* (Feltrinelli, 1978). A questo periodo risale, oltre a un gran numero di canzoni, la musica per *La madre* (di Brecht, da Gorkij), che Eisler rifiutò più tardi in una Cantata omonima per soli, coro e 2 pianoforti, una composizione che ritengo tuttora una delle sue migliori, perché riesce a fondere in modo convincente tante tradizioni diverse che vanno dalle Passioni bachiane al nuovo gesto della ‘Kampfmusik’, la musica di lotta, appunto.

Ma Eisler si era appena affermato come compositore del proletariato, quando, all’avvento del nazismo, fu costretto a lasciare la Germania (come comunista ed ebreo), trovando alla fine rifugio in California. In questi anni di esilio, tornò a usare la tecnica dodecafonica, per esempio nei *Quattordici modi di descrivere la pioggia*, scritto per il 70° compleanno di Schoenberg. Agli anni dell’esilio risale anche la *Deutsche Sinfonie* (Sinfonia tedesca), -fondamentalmente dodecafonica anch’essa- un ampio e ambizioso, ma un po’ pesante lavoro su testi di Brecht, Silone e altri.

Un processo per “attività antiamericane” costrinse però Eisler a lasciare il paese, dove tutto sommato non se la passava male (anche perché aveva trovato accesso all’industria cinematografica di Hollywood) e, dopo tappe a Praga e nella città della sua gioventù Vienna, si stabilì di nuovo a Berlino, nel frattempo capitale del primo (ed ultimo) stato socialista tedesco, dove morì nel 1962. Questo ultimo periodo è paradossalmente il più triste: da un lato compositore ‘ufficiale’ (autore per esempio dell’Inno nazionale), e per questo invisibile a gran parte della popolazione, dall’altro comunista scomodo, a cui fu impedito dai burocrati di regime, con critiche preconcette e ottuse, di scrivere un *Faust* per il quale aveva egli stesso scritto il testo (lodato, caso più unico che raro, sia da Brecht che da Thomas Mann). Le composizioni di questo periodo oscillano tra il pompieristico e il depressivo. Tra queste gli *Ernste Gesänge* (Canti seri), la sua ultima e forse una delle più significative, con testi intitolati ‘Tristezza’, ‘Disperazione’, ‘Speranza’, e un brano dal titolo ‘XX Congresso del Partito’ in cui, dopo il rapporto di Chruscev sullo stalinismo, si auspica una “vita senza paura”, un desiderio che doveva rimanere tale per

quasi altri tre decenni. In questa, come in altre partiture eisleriane, c'è un afflato espressivo quasi 'romantico', ben lontano dalla professione di fede antiespressiva e 'sachlich' (o 'neo-sachlich') che lo accomunava a Brecht e che era un imperativo categorico della loro generazione.

Anche qui mi sembra che risieda un aspetto tragico della vicenda artistica di Eisler, quello di non essere riuscito, in nessuno dei suoi periodi stilistici, ad andare veramente a fondo: come rappresentante della Seconda Scuola di Vienna, benché autore di alcuni pregevoli pezzi, non può certo competere con Schoenberg, Berg o Webern; giustamente deluso da quello che nel nostro Sessantotto si sarebbe definito il carattere 'elitario' della musica contemporanea, abbandonò il pubblico degli addetti ai lavori (i cui discendenti, ahimé, si aggirano ancora nei festival specializzati) per collegarsi alle masse proletarie. Non si sa che cosa sarebbe successo se i nazisti non avessero preso il potere. Sta di fatto però che il potere lo presero anche con i voti di quelle masse di disoccupati che, invece che seguire le promesse del 'Sol dell'Avvenire' preferirono l'ideologia sciovinista e razzista di Hitler; nell'esilio più o meno dorato della California, a parte i lavori *gagne-pain*, Eisler tentò di ricollegarsi a una tradizione che, attraverso Schoenberg, guardava ai grandi classici della musica tedesca, ma i già citati *Quattordici modi* o la *Kammersinfonie*, una composizione di indubbio interesse del 1940, non bastano a fare di Eisler un grande compositore; del tutto tragico poi l'ultimo periodo della vita di Eisler, che avrebbe potuto essere il coronamento di tutta una vita dedicata alla causa del socialismo. Invece di fare della DDR un laboratorio di sperimentazione politica ed estetica, il regime comunista tedesco ne fece una caserma in cui artisti come Eisler – e come del resto Brecht, che ne morì già nel 1956 – dovettero combattere quotidianamente con funzionari ottusi, peraltro condizionati dalla politica dell'Unione Sovietica, certamente condizionata a sua volta dalle regole della guerra fredda, di cui era comunque corresponsabile. Fa tristezza lo spettacolo di un talento di prim'ordine, che per una malintesa responsabilità politica e sociale ha abdicato alle sue possibilità artistiche, senza che poi nessuno gliene sia veramente grato: né il pubblico delle normali istituzioni concertistiche, dalle quali la sua musica è assente, né le masse proletarie (dove sono?). È rimasto uno sparuto drappello di eisleriani, a quali, per amore di Eisler, bisognerebbe sottrarglielo. Invece di farne un santino (come, in particolare in occasione del centenario della nascita si tenta di fare), sarebbe meglio liberare Eisler, per quanto ciò sia possibile, dal suo guscio ideologico, per scoprire o riscoprire alcune musiche che con i pregi e i limiti che le contraddistinguono, aiutano a completare l'immagine di questo tormentatissimo secolo.

## Über Brecht

Für Brecht habe ich mich schon während meines Besuches einer deutschen Schule in Rom als Vierzehnjähriger interessiert. Damals hat mich ein Buch über Brecht sehr beeindruckt, das mich auf die Stücke und Gedichte gebracht hat. Damals haben mich die Brecht-Komponisten überhaupt nicht interessiert. Ich habe sie gar nicht zur Kenntnis genommen, weil ich sie als untergeordnete Mitarbeiter angesehen habe. Später, im Zuge von 1968, war ich wieder sehr stark an der Frage interessiert, wie man Musik und Politik verbinden kann. Hierbei stieß ich auf Eisler. Wenn ich jetzt zurückdenke, war das in einer Zeit, in der ich in einem elektronischen Studio gearbeitet und mich mit der damals avanciertesten Musik beschäftigt habe. Ich bemerkte dabei, dass sich Eisler mit diesen Fragen schon vor Jahrzehnten auseinandergesetzt hatte. Ich habe dann einen Arbeiterchor geleitet, habe mich von der sogenannten Avantgardemusik abgewandt, bekam Probleme mit meinem sehr verehrten Lehrer Stockhausen. Ich denke, das einzige, was zählt, ist die eigene Erfahrung und nicht irgendwelche Theorien, die man vertritt, ohne sie zu leben. Ich sah keinen Sinn, das Universitätsstudium weiterzuführen, weil ich Komponist sein wollte. Allerdings, da ich jetzt mich für Eisler interessierte, beschloss ich, über ihn zu promovieren. Deshalb bin ich nach Ost-Berlin gekommen, was damals eine Seltenheit war, dass ein Student aus dem westlichen Ausland nach Ost-Berlin kommen konnte. Ich wurde dort Meisterschüler von Paul Dessau.

Da es heute um Brecht geht, möchte ich nicht so viel über die wichtige Erfahrung meiner Jugend sprechen, die mit Eisler zusammenhängt. Sie hat mich geprägt, aber ist nun für mich eine längst

abschlossene Phase. Obwohl ich mich also früh für Brecht interessiert hatte, habe ich bis vor kurzem nie Brecht-Texte vertont. Zwar habe ich mich oft um ihn herum bewegt, ich habe beispielsweise ein Stück ohne Text mit dem Titel *Gespräch über Bäume* geschrieben, das natürlich auf die *Nachgeborenen* Bezug nimmt. Das war 1976. 1977 habe ich—ein Brechtsches Kürzel aufgreifend—*Tui-Gesänge* geschrieben, für die Albrecht Betz die Texte geschrieben hat. Allmählich habe ich mich dann von Brecht und seiner Ästhetik entfernt. Ich habe mich, hoffentlich, verändert. Als ich dann in den Jahren 1992/93 meine *Dritte Symphonie* schrieb, das sollte ein Vokalstück werden mit Soli, Chor und Orchester, habe ich sehr lange nach Texten gesucht und war schließlich selber erstaunt, dass ich dafür auch Brecht-Texte gewählt hatte. Ich habe Fragmente herauspräpariert. Bei dieser Gelegenheit erinnere mich an einen Satz von Eisler, der sagte: „Man fragt mich, warum habe ich Brecht vertont. Die Antwort war: einfach, weil sie mir gefielen.“ Die Brecht-Texte haben auch mich berührt und interessiert, nämlich weil sie Fragen stellen, die nicht nur zur Chronik der laufenden Ereignisse gehören, sondern weil sie allgemeinerer Art sind. Es gibt einen Text des jungen Brecht: „Wir fahren mit großer Geschwindigkeit auf ein Gestirn in der Milchstraße zu. Es ist eine große Ruhe im Gesicht der Erde. Mein Herz geht zu schnell. Sonst ist alles in Ordnung.“ Oder ein anderer Text, der den nihilistischen Brecht repräsentiert, den skeptischen: „Wenn die Irrtümer verbraucht sind, sitzt als letzter Gesellschafter uns das Nichts gegenüber.“ Das finde ich ziemlich stark für einen Mann, der geglaubt hat an ein Ziel des Lebens. Das was die Christen—und nicht nur sie—auf ein anderes Leben vertagen, die Marxisten wollten das schon hier und jetzt verwirklichen. Damit haben sie leider Schiffbruch erlitten. Als ich mich am meisten von Brecht und seiner Welt entfernt hatte, habe ich begonnen, seine Texte zu vertonen. Vielleicht ist das ein Fall von Dialektik, ein strapaziertes Wort. Die Symphonie fängt mit einem Prolog an, der die Zeilen Brechts enthält, in den finsternen Zeiten werde auch gesungen werden von den finsternen Zeiten. Das ist auch eine Begründung dafür, dass man überhaupt noch Musik macht. Dann habe ich auch noch ein Liebesgedicht von Brecht genommen, das zart ist. Es heißt: „Der, den ich liebe, hat mir gesagt, dass er mich braucht. Darum gebe ich auf mich acht, sehe auf meinen Weg und fürchte von jedem Regentropfen, dass er mich erschlagen könnte.“ Ich habe dieses Gedicht in eine dialogische Form gebracht.

(Einspielung der Symphonie)

Das war ein Auftrag der Frankfurter Feste für die Alte Oper zur tausendjährigen Feier der Gründung Frankfurts/Main. Es war das Eröffnungskonzert. Der Auftraggeber hat etwas Intelligentes gemacht. Im zweiten Teil gab es *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss. Ich habe gedacht, wie komme ich zu dieser Gegenüberstellung. Was ich nicht wusste, war, abgesehen davon, dass es hundert Jahre zuvor vom gleichen Orchester uraufgeführt worden war, dass es eine Widmung hatte: Dem neuen Jahrhundert mit Optimismus. Es ist also ein sehr optimistisches Stück. Meines dagegen ist eine Art Reflexion über das zu Ende gehende Jahrhundert und gar nicht so optimistisch.

\*\*\*

Für mich hat sich die Stellung zu Brecht verändert. Von meiner heutigen Sicht aus hat er einen großen Unsinn über Musik gesagt. Ich erinnere mich an zwei Sachen. Da gibt es einmal die Sache mit dem Fieberthermometer, wo er sagt, die Musik, die er nicht liebt, ist die, bei der, wenn er sie hört, seine Körpertemperatur steigt.

Er hat doch bemerkt, dass bei Bach die Körpertemperatur bei ihm nicht steigen würde. Auf dem Niveau „geistvoller“ Bemerkungen hat er auch gesagt, Beethoven hätte die Napoleonsschlacht noch einmal ausgekämpft und deshalb würde ihn das nicht interessieren. Das ist natürlich Unsinn. Ich kann mich aber erinnern, wie mich das in meiner Jugend beeinflusst hat. Das merke ich erst jetzt. Ich erinnere mich einer Episode: Als Fünfzehnjähriger traf ich einen Freund, der mich fragte, ob ich noch diese Leidenschaft für Musik hätte. Ich meinte, man könne nicht von Leidenschaft sprechen (das war für mich ein zu starkes Wort), sondern von Interesse. Hier zeigt sich doch ein großes Manko einer ganzen Periode, nicht nur des persönlichen Lebens: die Angst, Emotionen zu zeigen.

## **Der Künstler und die Macht: Notate zu den Opern *Faust. Un travestimento* und *Dmitri***

Am liebsten würde ich über meine dritte Oper sprechen wollen—jene, die ich noch nicht geschrieben habe, bei der noch alles möglich zu sein scheint, so wie bei dem noch ungelebten Leben. Ein Werk, das zwar dramaturgisch neue Lösungen aufweist, aber mit der gleichen Einfachheit und Direktheit eine Geschichte erzählt, wie seit dem Alten Testament und früher immer schon Geschichten erzählt werden. Ein Werk, das zugleich neu und alt ist und die Hörer zu fesseln vermag, unabhängig davon, ob sie sich eingehend mit neuer Musik befassen oder nicht. Gewiss käme dies fast einer Quadratur des Kreises gleich!

Meine zweite Oper, vor knapp drei Wochen in Leipzig uraufgeführt, heißt *Dmitri oder Der Künstler und die Macht* (Libretto: Hans-Klaus Jungheinrich). Die Gestalt des Komponisten Dmitri ist stark an der Biographie des Dmitri Schostakowitsch angelehnt. Es treten in der Oper historische und fiktive Personen auf, so auch und vor allem Stalin.

[Musikbeispiel: *Dmitri*, Szene 1, Takt 242 ff., see Example III,2.]

In gewissem Sinne hatte schon meine erste Oper mit *Macht zu tun*—doch während Stalins Macht zweifellos diabolisch ist, ging es in *Faust. Un travestimento* um den Teufel selbst. Der Text von Edoardo Sanguineti ist eine höchst bemerkenswerte Übersetzung (er nennt sie “travestimento”, „Verkleidung“) von Goethes *Faust I.* Mephistopheles—in eine männliche und eine weibliche Stimme gespalten—tritt in der 3. Szene auf, wo es—in der deutschen Rückübersetzung von Claus H. Henneberg (ein teuflisch schweres aber bravourös gelöstes Unterfangen)—heißt: “Bah, was soll all dies Gehudel? Hat der Herr mich nicht selber gerufen? (...) Deine Launen dir zu erfüllen, kam ich hierher, so kostümiert, dir zu Willen. Als Intellektueller, internationaler, und lasse mich dir nun raten, kurz und gut, dass du dich auch so heiter kostümierst” etc.

[Musikbeispiel: *Faust. Un travestimento*, Szene 3, Takt 628 ff., see Example III,3.]

*Faust. Un travestimento* ist durchaus eine narrative Oper, es gibt ja, wie bei Goethe, eine Fabel, die, wenn auch nicht immer logisch, so doch chronologisch sich entwickelt. Anders bei *Dmitri*, wo, nach einem Prolog, bei dem der Protagonist—der einen Herzanfall gehabt hat, im Krankenbett liegt und die “Musik Angst” hört—sich in seiner Phantasie Szenen aus seinem Leben abspulen. Bei der *Faust*-Oper kam Sanguinetis Text, mit seinem dauernden “shifting” von einer Sprachebene in die andere—wobei sich gehobene und gemeine Sprache ungemein geistreich vermischen—meiner Vorliebe für eine “inklusive” Musik, bei der die besondere Farbe der Oper sich aus einer Vielfalt disparater stilistischer Partikeln sich ergibt, sehr entgegen. So gleich zu Beginn des Stückes, wo Faust singt: “Weh mir! Habe, ach, studiert mit heißem Bemühen die Entwicklungspsychologien und auch die gesamten Theorien von der Kommunikation der Massen, wollte auch erfassen Bibliothekswissenschaften, was Semiotik heißt, was Semantik preist, wo Kybernetik irrt, was Prosemik wird, Informatik bringt, was Telematik singt, und auch die Biologie und, verdammt, die Ökologie, ach! Und außerdem noch die Mikro- und die Makrophysik dazu, die Meta- und die Pataphysik, und das so gründlich, mit so großem Eifer! Jetzt aber seht ihr mich hier als armen, armen Idioten, so dämlich, wie vordem ich. Schließlich hab’ ich mich zur Magie entschlossen, wollte entdecken, was das Leben ausmacht, und ich forschte, alle Rätsel unseres Seins und des Daseins auszuspähen, und zu sehen, zu entdecken sucht’ umsonst ich, was die Welt im Innersten und strukturell zusammenhält. O süßes Mondlicht, mit lieblichen Strahlen blick hernieder, blick herab und sieh’ mich hier in Qualen...” etc.

[Musikbeispiel: *Faust*, Anfang, see Example III,4.]

Auch bei *Dmitri* wollte ich auf Inklusivität nicht verzichten—die meines Erachtens besonders bei der Oper ihre Berechtigung hat—, obwohl hier der Text von Hans-Klaus Jungheinrich eine größere musikalische Einheitlichkeit nahelegte. Diese habe ich durch die “Musik der Angst” zu erreichen versucht, die wie ein roter Faden—oder wie eine Schlange (“Du grusinische Schlange” ruft Trotzki Stalin zu)—die Oper durchläuft. Die Musik der Angst ist aus den Buchstaben des Namens Dmitri Schostakowitsch entwickelt (d-es-c-h), die Schostakowitsch selber als musikalisches Symbol zu benutzen pflegte. Zu Beginn der Oper klingt sie so:

[Musikbeispiel: *Dmitri*, Anfang, see Example III,5.]

Und so klingt sie am Schluss:

[Musikbeispiel: *Dmitri*, Epilog, Takt 180 bis Schluss, see Example III,6.]

Wie in der westlichen Kunst üblich (anders etwa als beim japanischen No), muss auch die Gattung Oper, bei ständiger Veränderung, die Balance zwischen Bewahrung (ohne welche Kommunikation gefährdet wäre) und Innovation (ohne welche es ästhetischen Stillstand gäbe) halten. Nachdem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Entwicklung der neuen Musik die Beschäftigung mit dieser Gattung weder forderte, noch förderte, wurden ab den 60er und vor allem ab den 80er Jahren wieder zunehmend viele Opern geschrieben. Während manche von ihnen ungebrochen an die traditionelle Oper anknüpfen, haben andere mit dem Begriff Oper kaum mehr etwas zu tun. Ich meine aber, dass es eine Eigenart gibt, die Oper—trotz aller gebotenen Veränderungen des Begriffs im Laufe der Zeit—kennzeichnet und sie von einer konzertanten Komposition, einer Kantate, einem Oratorium oder einem Multi-Media-Stück wesentlich unterscheidet. Es ist eine Eigenart, die Oper trotz der Veränderungen, die diese Gattung von Jacopo Peri und Monteverdi über Wagner und Verdi bis *Wozzeck* und *Die Soldaten* und *Le Grand Macabre* und *Licht* als solche kennzeichnet. Rein musikalische, das heißt nicht unbedingt in Aktion zu übersetzende Momente, sind durchaus denkbar. Hier kann Theatralität sich immanent musikalisch abspielen. Bei *Faust. Un travestimento* gibt es, nach der 1. Szene, ein Musikstück, das in seiner Dauer (ca. 9’) und in seiner dramaturgischen Bedeutung—als ein Portrait von Faust am Anfang seiner Parabel—über die traditionelle Funktion eines Zwischenspiels hinausgeht. Sein musikalisches Material besteht aus den 5 Noten der 2 Faust-Akkorde (h-c-dis bzw. es, fis, g).

[Musikbeispiel: *Faust. Un travestimento*, Zwischenspiel, see Example III,7.]

Auch die Walpurgisnacht-Szene wird durch ein längeres orchestrales Stück eingeleitet, das nicht unbedingt eine visuelle Übersetzung benötigt.

[Musikbeispiel: *Faust. Un travestimento*, 3. Akt, 2. Szene, Anfang. See Example III,8.]

Denkbar wäre es, bei einer zukünftigen Oper, Übergänge zwischen rein theatralischen (auch nur gesprochenen) und rein musikalischen Momente zu haben, eine Form—wenn nicht gar eine Gattung—, in der Musiktheater und absolute Musik aufgehoben sind. Dafür schwebt mir ein Raum vor—besser: eine Kombination unterschiedlicher Räume—, in denen mehrere aufeinanderbezogene Ereignisse stattfinden: Ein “Musiktheater”, das rein musikalische Momente—seien sie orchestral oder kammermusikalisch—nicht nur nicht ausschließt, sondern ausdrücklich verlangt und sie in sein Konzept organisch einbaut.

Die Frage ist allerdings nicht müßig, ob ein solches Projekt innerhalb der bestehenden Institutionen realisierbar sei. Neben der politischen Macht (wie bei *Dmitri*), neben den Mächten der Unterwelt (wie bei *Faust. Un travestimento*), neben vielen anderen Mächten (der des Schicksals, der der Monopole, die es einmal zu brechen galt, etc.), gibt es die vielleicht am schwierigsten zu besiegende, nämlich die Macht der Gewohnheit. Doch dagegen anzugehen sind Komponisten und Musikveranstalter, die ihren Beruf ernst nehmen, seit jeher aufgerufen. Und

dies wurde auch immer wieder mit Erfolg getan. So können wir mit einer gewissen Hoffnung der weiteren Entwicklung dieser alten, aber noch lebensfähigen Gattung entgegensehen.

## [Conferenza a Fiesole]

Mi sento un po' imbarazzato a intervenire all'una meno cinque, perché rispondendo all'affettuoso e perentorio invito di Piero Farulli ho preparato un intervento cercando di rientrare nei dieci minuti, per cui non so se avrete la pazienza di ascoltarmi, perché a quest'ora il livello degli zuccheri si abbassa e anche la curva dell'attenzione è fisiologicamente abbastanza bassa. Se volete potete fare un pisolino di una decina di minuti.

Il fatto di aver preparato un intervento scritto non mi permette di intervenire su cose che ho ascoltato, molte delle quali mi trovano consenziente, su altre non sono del tutto d'accordo. Una sola cosa vorrei dire: il filmato americano, per certi aspetti molto interessante, assume, però, con ingenuità tutta americana, che la musica migliora l'uomo. No, la musica non migliora l'uomo. I campi di sterminio sono stati inventati da una nazione tra le più musicali, per così dire, al suono di Beethoven e di Wagner. Che significa questo, che la musica non è importante? No, è importantissima, anche se non migliora l'uomo.

Vorrei portare qui la mia testimonianza di compositore, scusandomi se si tratta di una testimonianza personale, ma ritengo che tutto quello che pensiamo, diciamo e auspichiamo, ha significato solo in quanto è collegato alla nostra personale esperienza. Ho iniziato a insegnare nei conservatori a ventotto anni e già allora si parlava dell'imminente riforma dei conservatori e dell'istruzione secondaria. Quando, venti anni dopo, ho smesso di insegnare per dedicarmi solo alla composizione, se ne parlava ancora e adesso, che da allora sono passati quasi altri otto anni, sento che una vera e soddisfacente riforma non è ancora operativa. Ma ormai mi sento molto lontano da questo conservatorio, che mi sembra una istituzione assolutamente obsoleta. L'Italia ha ottimi musicisti non grazie, ma *nonostante* l'istruzione musicale. E la Scuola di Fiesole, luminosa eccezione, conferma la regola. Questo, del resto, vale, mi sembra, per tutti i campi del sapere: ottimi medici, fisici, matematici ecc., ma costretti a operare in strutture non ancora all'altezza di quelle di altri paesi europei.

Perché ho smesso di insegnare composizione in conservatorio? Fondamentalmente non imparavo abbastanza. Non è una battuta: penso che insegnare sia dare e avere, e però la struttura in cui si opera deve stimolare questo scambio, non già ostacolarlo con programmi vecchi, regole burocratiche e mezzi scarsi. Il conservatorio, così come l'ho sperimentato io, prima da allievo e poi da insegnante, non è un luogo in cui si vive a contatto con la musica viva (e viva, ovviamente, può essere la musica di tutti i tempi), ma un luogo dove per lo più si applicano precetti vecchi e astratti. Quando studiai un anno a Vienna il mio insegnante, Karl Schiske, mi faceva scrivere delle fughe. Come? Naturalmente analizzando e imitando Bach, il quale notoriamente non ha scritto una fuga uguale all'altra e non aveva nessun problema, per esempio, a inserire uno "stretto" all'inizio della fuga. Nei nostri conservatori, anche dove operavano docenti "illuminati", una fuga libera di questo genere era (e probabilmente lo è tuttora) impensabile (ricordo discussioni con colleghi "illuminati" che pretendevano di insegnare la fuga "bachiana", ma pur sempre secondo uno schema scolastico, non riscontrabile nella letteratura, che è l'unico termine di confronto possibile). È un esempio minimo, ma significativo che non riguarda solo la fuga e in genere la musica della tradizione, ma anche la musica moderna e contemporanea, lasciata filtrare (anche grazie anche a insegnanti giovani) solo nella misura in cui fosse, come dire, accademicamente corretta. Questo credo sia, riducendo la questione al nocciolo, l'appunto fondamentale che muoverei al conservatorio: di essere un'istituzione chiusa, non aperta al nuovo -ed è chiaro che il nuovo, proprio in quanto tale, non è "approvato", accademicamente corretto e sancito. Il nuovo spesso "puzza", di nuovo appunto, e bisogna avere nasi allenati per poter distinguere, in quella che appare puzza, odori ancora sconosciuti. Il conservatorio non educa il naso e, alla fin fine, se ne svantaggia anche l'orecchio.

Ma il problema è più vasto, deriva proprio dal fatto che si è infranto il triangolo musica-scuola-società. Qui bisognerebbe porre domande importanti, che travalicano lo spazio di questo intervento e probabilmente dello stesso nostro incontro. Qual'è la funzione della musica nella società? Per chi scriviamo noi compositori? Chi è il committente ideale -ma anche reale- della nostra musica? Personalmente mi posso dire fortunato -e lo sono- perché continuo a fare quello che ho deciso di fare a dieci anni, quando inventai il mio primo piccolo pezzo, un Valzer in do minore, e decisi di fare il compositore. Con commozione oggi ho visitato l'aula in cui insegnava Amedeo Baldovino -Bubi, come anche noi lo chiamavamo a casa- che seguì i miei primi passi di musicista. Che fare il compositore sia delizia e croce, questo è un altro fatto. Ma la stessa vita è croce e delizia, e bastano quei rari momenti di felicità a farci dire che il gioco vale la candela. E quando abbiamo scritto una composizione della quale per avventura possiamo dirci soddisfatti, questo ci ripaga di tutta la fatica, alle volte improba, che questa nostra scelta e vocazione comporta. Naturalmente constato con una certa amarezza che le mie due opere -*Faust, un travestimento* e *Dmitri*- non sono state ancora eseguite in Italia, così come molte delle ottanta e più composizioni pubblicate ed eseguite ripetutamente in altri paesi, in Italia ancora non si sono ascoltate. Ma non mi lamento. Continuo a fare, senza compromessi, quello che volevo fare già a dieci anni, tirando dritto per la mia strada -e dunque ben mi sta, anzi mi sta bene. E però, tenuto fermo il fatto che io comunque compongo, perché non posso fare altrimenti, perché alla fine comporre e vivere, vivere e trasferire le proprie esperienze e i propri umori e le proprie speranze e le proprie disperazioni e, insomma, tutto se stesso nella musica ha finito per essere tutt'uno- tenuto fermo questo, dicevo, è anche giusto e anzi necessario ogni tanto fermarsi e interrogarsi, come qui sto facendo, sulla funzione del nostro lavoro nella e per la società. Qual è oggi la funzione della musica contemporanea nella società? Esiste una sua reale funzione? Ahimé, temo che la risposta non possa che essere mortificante -per la società e per chi la rappresenta.

Vorrei qui citare qualche riga da una lettera che alcuni mesi fa scrivevo a un amico che ricopre una delle massime cariche istituzionali del nostro Stato: "C'è, al di là di fatti contingenti, un problema generale che riguarda ogni nuovo pezzo di musica contemporanea, e cioè il fatto che per questa musica -che vuole essere ed è espressione del nostro tempo- non c'è un bisogno, una 'committenza' sociale. Il fabbisogno di musica è coperto dalla musica del passato, che per quanto grande e insostituibile possa essere, ci parla di altre epoche, di altre passioni; oppure dai tanti tipi di musica leggera, legittima anch'essa, per carità, ma certo altra cosa rispetto a una musica che, *mutatis mutandis*, ha nel suo DNA Bach, Beethoven e altri giganti del pensiero musicale. Se il Presidente della Repubblica ha bisogno di una musica per celebrare una festa nazionale, non si rivolge a un compositore contemporaneo, ma fa eseguire, appunto, Beethoven o Verdi; se il Papa presiede un grande incontro internazionale, non chiama un compositore contemporaneo (neanche il suo amico Penderecki), ma fa intervenire delle star della musica pop. Evidentemente, la musica contemporanea di estrazione colta ha perso terreno e non ha la stessa presa sul pubblico della musica leggera o della stessa musica classica (che fu contemporanea all'epoca sua), e questo per un processo storico innescato in gran parte dagli stessi compositori, che negli ultimi cento anni hanno intrapreso una lunga e alla fin fine poco gratificante marcia verso le retrovie di una musica sempre più per specialisti. Gli stessi temi affrontati dalla musica nuova sono stati raramente temi di interesse generale o che interessino la gente 'comune', per quanto colta e interessata alla musica essa possa essere. Ma si tratta di una tendenza irreversibile? Io penso di no. Senza volere rinunciare alle migliori acquisizioni di un secolo che, comunque, per la musica colta è stato di enorme ricchezza (abbiamo avuto Schoenberg e Puccini, Ravel e Webern, Stravinsky e Bartòk e Janacek e Varèse e Shostakovitch e Stockhausen e Kurt Weill e...e...), penso che i compositori si debbano porre oggi il problema di contenuti nuovi, legati alle problematiche che interessano gli uomini di oggi, e di un rinnovato rapporto con il pubblico. Personalmente questo problema me lo pongo, e non sono il solo. Ma come si pone la nostra società rispetto a esso? Che cosa si fa qui da noi in Italia? Poco o niente. E invece penso che non solo dai compositori e artisti in genere, ma dai nostri responsabili della cultura dovrebbero arrivare dei segnali forti in questo senso..."

Ma è chiaro che si può rovesciare la questione e, ponendosi dalla parte dell'ascoltatore (o della stessa società civile), si potrebbe anche chiedere: perché abbiamo bisogno di musica nuova?

Certamente non tutti sono obbligati ad ascoltare tutto quello che i compositori contemporanei ritengono di dover produrre. Ci mancherebbe! Il tempo nostro è, ahimé, limitato e bisogna pur avere la libertà di scegliere ciò che piace e ciò che non piace. E non parlo naturalmente delle conventicole di musicisti, quasi sette parareligiose, che si eseguono in festivalini specializzati. Hanno ovviamente facoltà di farlo: oggi c'è in fondo un pubblico, per quanto piccolo, o anche solo elettronicamente virtuale, per ogni possibile e immaginabile stramberia. Parlo, piuttosto, della musica che si rifà alla tradizione della grande musica e che pretende di essere eseguita alla stregua di quella, nei teatri dell'opera e nelle sale da concerto e con le migliori orchestre e i migliori direttori. Questa musica può piacere o non piacere -anche qui: non tutto può piacere a tutti, e c'è chi, ancora oggi, non ama Brahms o Wagner o Bruckner, figurarsi alcuni compositori contemporanei -ma i responsabili delle istituzioni musicali hanno il dovere morale di programmarla e i grandi direttori e i grandi interpreti hanno il dovere morale di studiarla e di eseguirla, ovviamente se risponde ai severi parametri di qualità stabiliti dalla grande musica di tutti i tempi, da Bach a Berio e a Nono, che qui in questa sala è ritratto e che mi fa piacere di pensare con noi. Sta poi al pubblico -e poi, nel tempo, alla storia- di separare il grano dal loglio. Ma anche qui bisogna avere il coraggio di rivedere giudizi storici affrettati o di rimediare a ingiuste dimenticanze. Per esempio, dal momento che ci troviamo a Firenze, mi preme dire che trovo scandaloso che uno dei massimi compositori italiani, non solo del '900 -parlo di Luigi Dallapiccola, di cui quest'anno ricorre il venticinquesimo anno della sua scomparsa- sia praticamente assente dai cartelloni dei nostri teatri e delle nostre istituzioni concertistiche. Non è anche questo un aspetto del triangolo infranto musica- scuola-società?

La scuola -e qui non parlo solo di quella musicale- è all'origine dei mali della nostra società musicale. Ma è anche da qui che può e deve cominciare una inversione di tendenza. L'Italia gode ancora all'estero della fama di paese musicale -dove per la strada tutti cantano, e sono naturalmente perfettamente intonati- quando dio sa, e noi italiani anche, quanto sia usurpata questa fama e quanto miserevole il livello dell'istruzione musicale nella scuola dell'obbligo. Ma come si fa a insegnare ai bambini se prima non si insegna agli insegnanti? Manca una seria preparazione -musicale e pedagogica- degli insegnanti e anche qui tutto è affidato -italianamente- alle eccezioni che confermano la regola. Un mio maestro, Paul Dessau, già vecchio e stimato, insegnava musica in un giardino di infanzia. E questo in un Paese -la Germania- in cui comunque l'educazione musicale nelle scuole, a partire dal giardino di infanzia, appunto, è comunque considerata un impegno prioritario.

Se la scuola è un cardine imprescindibile, altri due cardini sono -e già li nominavo- le istituzioni musicali e gli stessi interpreti. Quanto a questi ultimi, non parlo degli interpreti specializzati nell'esecuzione di musica contemporanea, lodevolissimi, ma spesso controproducenti nella misura in cui perpetuano una situazione di una musica per pochi in contesti dedicati, appunto, agli *happy few* (che poi spesso sono solo *few* e *unhappy*). Questi interpreti, che lo vogliano o no, rischiano paradossalmente di venire puniti per il loro lodevole impegno, nel senso che vengono confinati nel ghetto della musica contemporanea e nessuno si sognerebbe di affidare loro la direzione di una sinfonia di Haydn o di Beethoven -e magari *pour cause* perché forse non si farebbe un favore né a loro né al pubblico. Parlo, invece, dei direttori, che girano il mondo dirigendo per l'ennesima volta quel numero ristretto di partiture del nostro patrimonio musicale occidentale, che tutti i direttori eseguono e che mai, o solo sporadicamente, affrontano una partitura contemporanea. Ma, posto che questa partitura sia un bel pezzo di musica -e questa, ovviamente, è la *conditio sine qua non*- dovrebbe essere un impegno morale, oltre che un punto d'onore di ogni direttore che voglia essere all'altezza del suo tempo, di dirigere musica del suo tempo. Un altro mio maestro -Karlheinz Stockhausen- diceva molti anni fa che i direttori d'orchestra sono "gli Eroi della musica contemporanea". Immagine cruda e però efficace. Ma come invertire questa tendenza se i direttori d'orchestra sono -come mi diceva un sovrintendente tedesco- "*moderne Götter*", i moderni dei?! E questo è un altro segno del degrado culturale della nostra epoca -non parlo ovviamente solo dell'Italia, ma del pianeta intero- sul quale varrebbe la pena di riflettere.

Poi gli organizzatori musicali, i responsabili dei programmi dei nostri teatri dell'opera e delle istituzioni musicali del nostro Paese. E' chiaro che anche loro sono condizionati da chi eroga i soldi (e qui va chiamata in causa la politica culturale dei nostri governi, e adesso, in epoca di



fondazioni, anche il ruolo degli sponsor privati), va, però, d'altra parte, detto che anche loro, i cosiddetti operatori musicali, dovrebbero avere più coraggio, più inventiva, più fantasia. Il pubblico per la musica nuova esiste, ma va stimolato e richiamato con opportune strategie. Se per richiamare un pubblico folto (e non si parla qui certo delle ventimila persone di un concerto rock!) è necessario l'evento, si crei l'evento, ma si abbia il coraggio di rischiare, di proporre accostamenti inconsueti, insomma di sorprendere e spiazzare e, così facendo, conquistare l'ascoltatore, che è meno intellettualmente pigro di quanto si pensi.

Infine il compositore. Di lui dicevo già più sopra. Vorrei aggiungere solo che, al di là di ogni altra considerazione qui fatta, il compositore ha un solo compito, quello di scrivere musica bella. Ciò che conta, alla fine, non è quello che si dice, ma quello che si fa. Se la musica è bella, oggi o domani o dopodomani si imporrà. Il compositore ha, rispetto alle altre categorie di musicisti, il vantaggio e lo svantaggio di scrivere sì per l'oggi, ma anche per il futuro. Se è fortunato -e chi non vorrebbe esserlo?-la sua musica sarà eseguita e ascoltata oggi. Schubert non ebbe questa fortuna, ma abbiamo noi la fortuna di averlo ancora con noi. Se poi -e torno al compositore italiano contemporaneo- tra una composizione e l'altra, ha un po' di tempo, può partecipare, per esempio, a uno degli incontri promossi dal caro Maestro Farulli a Fiesole, al quale va la riconoscenza di tutto il mondo musicale italiano, e può aderire alla sua bella idea di creare, come scrive nella sua lettera di invito, "un gruppo di lavoro organizzato che (...) possa dare nuovamente l'avvio al *Comitato di Musica e Cultura*." In questo gruppo, come già succede oggi qui, il compositore potrà sedere a fianco dell'interprete, del pedagogo, dell'organizzatore musicale, del politico, del sindacalista, e lavorare all'idea di una musica che vuole essere presente e contare nel processo di sviluppo culturale della nostra società.

## Über Bach

J. S. Bach ist ein fester Bezugspunkt meines Lebens, einer der wenigen. Vieles hat sich im Lauf der Zeit geändert, vieles wird sich noch ändern—doch Bach bleibt. Unter der Fülle seiner Meisterwerke hat besonders ein Stück mein Leben begleitet, Präludium und Fuge in es-moll aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers. Ein erstes Mal habe ich es in meinem Stück *Albumblätter* für Klavier, das ich vor genau 34 Jahren, am Jahreswechsel 1967/68 komponierte, zitiert. Gegen zwei Drittel der Komposition—der ich, nach vielen früheren Versuchen die Opus-Nummer 1 verlieh—zitierte ich Fragmente aus jenem Präludium, das ich teilweise durch Hinzufügung einer Glasmurmelt auf den Klaviersaiten verfremdete. Warum ich ausgerechnet jenes Stück zitierte, wüsste ich heute nicht zu sagen, außer dass ich damals seit einigen Monaten wieder begonnen hatte, intensiv Klavier zu üben und mich dabei auch mit dem Wohltemperierten Klavier zu beschäftigen. In der am Klangbild der neuen Musik orientierten Komposition, wirkte die Erscheinung des Bach-Zitats wie die Erinnerung an eine unwiederbringliche—an die goldene—Zeit der Musik, gleichzeitig aber auch als eine aus dem Bewusstsein der Einheit der Musik und der langen Tradition, in die sich auch meine Komposition einreihete, entspringende Geste. Bewusst war mir damals dagegen nicht, dass ein Teil der zu jener Zeit komponierten Musik sich durch die Verwendung unterschiedlicher historischer musikalischer Ebenen auszeichnete (das, was man „musikalischen Pluralismus“ genannt hätte); noch wusste ich damals, dass weniger als ein Jahr später ich Schüler von Bernd-Alois Zimmermann wurde, der ja, wie ich erst im nachhinein erfuhr, ein eminenter Vertreter jener Richtung war. Verwundert und nicht ohne eine gewisse Irritation, nahm ich ein paar Jahre später zur Kenntnis wie, nach einer deutschen Aufführung von *Albumblätter*, ein schlauer Kritiker, der aus meiner Biographie wusste, dass ich inzwischen bei Zimmermann studiert hatte, bemerkte, dass man an dem Stück sofort den Schüler B. A. Zimmermanns erkennen würde. Seines vermeintlichen Einflusses war ich mir zur Zeit der Komposition von *Albumblätter* schon aus dem einfachen Grunde nicht bewusst, weil ich ihn damals noch gar nicht kannte. Was ich dagegen durchaus wusste, ist, dass im Radio

aufgeschnappte Kompositionen von Stockhausen mich zu dem Stück angeregt hatten. Deswegen wollte ich auch bei ihm studieren und bewarb mich, nachdem ich den Meister in Rom persönlich kennengelernt hatte, um ein Stipendium, das es mir ermöglichen würde, eine Zeit lang in Köln zu studieren. Ich bekam ein Stipendium für zwei Semester, doch Stockhausens Kurs an der Rheinischen Musikschule dauerte nur drei Monate, so schrieb ich mich auch an der Musikhochschule in der Klasse von Zimmermann ein. *Post festum* will es mir lustig und nicht ohne tieferen Sinn erscheinen, dass in meinem Klavierstück diese zwei bedeutenden Komponisten—die, wie bekannt, sich nicht mochten, die für mich selber aber beide wichtig waren bzw. wurden—vereint erscheinen, der eine als ideeller Anreger des Stückes, der andere wegen einer gewissen Wahlverwandschaft, die sich in der im Stück verwendeten Zitattechnik manifestierte. Als ich beim Stockhausen-Kurs (Oktober-Dezember 1968) ein „Gesellenstück“ zu schreiben hatte, komponierte ich *Das ist kein Bach, sagte Beethoven, das ist ein Meer*, ein Stück gelenkter Improvisation für sieben Ausführende, in dem ich mich desselben Präludiums von Bach bediente, das ich aber dieses Mal als „Baumaterial“ verwendete: anhand einiger Zeichen, die in einer Legende erklärt werden, improvisieren die Spieler über einzelne „Relikte“ aus dem Bachschen Präludium, über einen Akkord, einen Triller, eine melodische Floskel etc. Ähnlich wie *Albumblätter*, sehe ich dieses Stück heute noch, trotz der langen Zeit, die seitdem vergangen ist, als gültig an.

Um jedoch die kleine Geschichte mit meinem Umgang mit dem es-moll-Präludium (und mit der dazugehörenden Fuge) zu vervollkommen, möchte ich noch hinzufügen, dass in diesem zuende gehenden Jahr 2001, als ich von der römischen „Accademia Filarmonica“ aufgefordert wurde, ein Gesprächskonzert mit Musik von mir durch eine Komposition aus der Vergangenheit zu ergänzen, ich besagte Bach-Stücke wählte, die ich selber am Klavier spielte. *Pars pro toto* geben mir diese Stücke eine Ahnung von Bachs unerschöpflich-reichem Werk. Ich kenne keine bessere Art, einen neuen Tag zu beginnen, als aus den Wohltemperierten Klavier zu spielen. Wie gerne würde ich dieses Werk ganz beherrschen! Ich fürchte aber, dass dies ein frommer Wunsch bleiben muss.

Wo mir schon das Wort fromm unterlaufen ist: fromm bin ich leider nicht, bin aber nun seit Jahren—und zwar auch und vor allem musikalisch—von dem angezogen, was man Transzendenz nennen könnte, von den sogenannten „letzten Fragen“, jenen nach dem Sinn unserer Geschichte und der menschlichen Existenz überhaupt.<sup>1</sup> Wenn mir aber auch die Religion und ein Gott fehlen, so wird das Fehlen dieser transzendentalen Dimension durch das, was für mich Bachs Musik darstellt, durchaus kompensiert. Ohne Zweifel ist Bach ein wahrer Gott der Musik und was er vollbracht hat, hat für mich etwas übernatürliches. Für kaum einen Komponisten empfinde ich von Kindesbeinen an einen solchen Respekt, ja eine Verehrung wie für Johann Sebastian Bach. Wenn ich mir eine Gottheit vorstellen sollte, so würde ich ihr gerne die Züge und Eigenschaften von Bach geben wollen, eine Gottheit, der aber auch ein volles, normales—sozusagen „menschliches“—Leben führt, der eine Frau hat, oder, wenn es sein muss, zwei, mit denen er Kinder zeugt, der die Sorgen des täglichen Lebens kennt, der aber auch—wie könnte es für eine Gottheit auch anders sein?—göttliche Musik schreibt.

Zum bisher dritten Mal taucht J.S.Bach in meiner Musik auf, und zwar in einer Szene meiner Oper *Dmitri, oder: der Künstler und die Macht* (Libretto: H. K. Jungheinrich, UA: Leipzig 2000). Die Szene spielt in Leipzig, wo dem Komponisten Dmitri, der sich dort mit einer Delegation aus seinem Lande aufhält, der leibhaftige Bach erscheint. Die zwei Komponisten unterhalten sich über Inhalt und Funktion von Musik: Du bist auch geboren zu dienen Gott, sagt Bach. Nein, ich will dem Volke dienen, antwortet Dmitri, und so reden sie aneinander vorbei, wobei aber Dmitri von seinem großen und verehrten Kollegen den Zuspruch bekommt, auf dem von ihm musikalisch eingeschlagenen Weg weiterzumachen.

Inwieweit Bach in meiner Musik auch strukturell präsent ist, vermag ich nicht zu beurteilen. Soweit die Musik seit etwa hundert Jahre den Boden der Tonalität verlassen hat, kann sie nicht,

---

<sup>1</sup> Ein Beispiel aus neuerer Zeit für dieses Interesse von mir, ist die Komposition *Vanitas?* (1999) für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Orchester, nach Texten u.a. aus dem Prediger Salomo.

will sie nicht in Widerspruch zu ihren ästhetischen Prämissen treten, auf Formen wie etwa die Fuge zurückgreifen. So konnte Schönberg zwar Tanzformen der Bachzeit verwenden, doch eine Fuge schrieb er nicht (eine Ausnahme bildet das Stück „Farben“ aus den *Orchesterstücken*, op. 16, das die Form einer, allerdings höchst stilisierten, Fuge hat). Schostakowitsch—der Dmitri meiner Oper—, der in einem Idiom der erweiterten, aber nie negierten Tonalität komponierte, konnte dagegen—und zwar gerade nach dem Besuch in Leipzig—ohne Umstände Präludien und Fugen schreiben. Im Sinne einer Synthese aus den verschiedenen musikalischen Strömungen des 20. Jahrhunderts, würde ich es sehr begrüßen wenn es wieder möglich wäre, Fugen (die nicht wie eine Ausflucht in die Vergangenheit klingen)<sup>2</sup> zu schreiben. Natürlich, mit dem Beispiel Bachs im Nacken, ist es allemal ein kühnes Unterfangen—andererseits aber auch ein Zeichen „aneignender Liebe“, sowie der fortwährenden Verbundenheit mit den energispendenden Quellen unserer Musikkultur. Mit diesem etwas pathetisch klingenden Satz schließe ich diese kurzen Bemerkungen und „verneige mich vor dem Meister der deutschen Musik, vor Johann Sebastian Bach.“<sup>3</sup>

## **Desiderio e paura della libertà: Arnold Schönberg a cinquant'anni dalla morte**

Il mio primo incontro con la musica di Schönberg risale agli anni di ginnasio e, se ricordo bene, fu successivo a quello con la musica di Webern. Una partitura tascabile della *Sinfonia* op. 21 di Webern porta la data: febbraio 1960, quando avevo 14 anni. Ricordo un'esecuzione di questa composizione all'Accademia di S. Cecilia, davanti a un pubblico irridente che vociava e leggeva dimostrativamente il giornale. Lo studio di questa musica era per me un'occupazione clandestina, non potevo certo parlarne con il mio insegnante di composizione al conservatorio. Del resto, le lezioni di armonia erano la parte ufficiale, ma per me meno interessante del mio rapporto con la musica. La parte più importante si svolgeva a casa, dove cercavo di decifrare una musica per me interessante già solo per il semplice fatto di essere bandita dal Conservatorio, e dove affrontavo i miei primi esperimenti compositivi. Tra questi (parlo sempre del 1960-1961) ci sono pezzi che usano serie di 5, 6 e anche 12 suoni. Ma solo cinque anni più tardi scrissi una vera e propria composizione dodecafonica, *Elegos* (1965) per violino e pianoforte, in cui utilizzavo la serie dodecafonica in maniera sicuramente molto libera, e comunque più vicina a Schönberg che non a Webern. Ricordo ancora la reazione del mio maestro di allora, Armando Renzi – a cui devo molto in termini di incoraggiamento e sostegno, e che qui ricordo con affetto: lodò la composizione, ma, benché sicuramente più illuminato dei miei precedenti insegnanti, ne prese spunto per fare una tirata contro la musica dodecafonica. Renzi, allora su posizioni conservatrici, era però stato il primo esecutore del *Concerto per pianoforte e orchestra* di Schönberg in Italia. Della mia composizione gli piacque in particolare un passaggio, in cui ripetevo, come un'eco, o meglio, come una ripresa e prosecuzione del discorso, un frammento melodico. Un procedimento che è sicuramente facile trovare in Schönberg, la cui musica è, al di là del linguaggio di volta in volta usato (tonale, atonale, dodecafonico), una musica sempre *sprechend*, parlante.

La prima cosa che da ragazzo mi ha interessato in Schönberg è stata dunque la dodecafonia, l'aspetto della sua poetica al quale in seguito mi sono sentito – e tutt'ora mi sento – meno vicino. Solo più tardi ho scoperto le composizioni precedenti alla individuazione del metodo dodecafonico, quelle scritte intorno al 1910, quelle atonali (termine che, come è noto, a Schönberg non piaceva), e che sono quelle che amo di più. Penso ai *Drei Klavierstücke* op. 11, ai *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, soprattutto ai *Cinque pezzi per orchestra* op. 16, e poi *Erwartung* e *Die glückliche Hand*, ma anche alle poesie su testi di Stefan George ne *Il libro dei giardini pensili* op. 15, e poi certamente al *Pierrot Lunaire*, tutte composizioni scritte tra il 1909 e il 1913, tra i 35 e i 40 anni del loro autore. Naturalmente il catalogo delle opere di Schönberg (in

---

<sup>2</sup> Auf italienisch bedeutet "fuga" sowohl Fuge, als auch Flucht.

<sup>3</sup> L. Lombardi, *Dmitri, oder: der Künstler und die Macht*, 9. Szene.

tutto poco più di 50 titoli) comprende un numero ben maggiore di grandi opere, opere per le quali si prova rispetto e ammirazione (basti nominare il *Moses und Aron*), ma il cuore della produzione schönberghiana rimangono per me i lavori scritti intorno al 1910. Schönberg aveva sollevato l'ancora e si era allontanato dalle acque peraltro non più tranquille della tonalità, senza essere ancora approdato al nuovo ordine della dodecafonìa.

In Schönberg ci sono lati che mi attirano, altri che mi respingono. Problematico, e però *beeindruckend*, cioè in grado di colpire l'immaginazione, è il suo atteggiamento 'profetico', o 'messianico', o, come dice egli stesso, da 'Giovanni Battista': «Sono solo un precursore [...]. Sono a quanto pare Giovanni Battista (probabilmente perché ho una testa che ci si può bene immaginare su di un piatto d'argento) e loro cucinano con l'acqua con la quale io battezzo [...]» – così scriveva nel 1923 (che è tra l'altro l'anno della prima compiuta applicazione del metodo dodecafonico).<sup>1</sup> Non che quelle sue affermazioni fossero destituite di fondamento. A una domanda sul suo *Quartetto in fa diesis minore*, nel cui ultimo movimento abbandona la tonalità, Schönberg poteva legittimamente rispondere: «Lo sviluppo ha spinto verso questi esiti. Vi hanno contribuito maggiormente Richard Strauss e Gustav Mahler. Ma anche Debussy e Max Reger e perfino Pfitzner hanno spinto in questa direzione. Io ho fatto l'ultimo passo e l'ho fatto in modo conseguente».<sup>2</sup> La conseguenza, il pensare le cose fino in fondo: questa è sicuramente una caratteristica di Schönberg, e forse una sua caratteristica 'tedesca'. Nella cultura di lingua tedesca è radicato il senso della consequenzialità logica, del pensare sistematico e deduttivo, per cui date certe premesse, è inevitabile giungere a determinate conclusioni e soluzioni. E questo sia nel bene che nel male. Vedremo però più avanti che la poetica di Schönberg non è affatto priva di contraddizioni, contraddizioni che sono per me un segno di autenticità e, per così dire, di realismo. Ma Schönberg non era solo un cittadino dell'impero austro-ungarico di lingua e cultura tedesca, era anche un ebreo, ed è probabile e plausibile che la componente 'messianica', così come il fatto di andare alla radice delle cose, gli venisse anche dal retroterra culturale ebraico, dalla frequentazione della Bibbia, che fosse insomma parte integrante del suo modo di vivere l'ebraismo. Su questo aspetto tornerò più avanti. Adesso torno a quanto Schönberg diceva a proposito del suo *Quartetto*: «Io ho fatto l'ultimo passo, e l'ho fatto in modo conseguente». Qui c'è un nodo molto importante della poetica schönberghiana e dell'intera storia della musica del Novecento: è effettivamente esatto che la strada intrapresa da Schönberg e dai suoi allievi, e poi, dopo la Seconda Guerra Mondiale, dai compositori seriali, fosse l'unica strada storicamente legittimata, o non c'erano forse anche altre possibilità, altre vie? E queste altre vie erano solo strade secondarie, rispetto alla strada principale della Scuola di Vienna, o invece non è piuttosto vero che siano esistite – come tutt'ora esistono – varie strade, tutte in qualche modo principali, o comunque non secondarie, nella misura in cui ogni vera acquisizione compositiva, ogni opera riuscita è, in quanto tale, legittimata a esistere, e questo a prescindere dal linguaggio, dalla tecnica o dallo stile che utilizza? È, per me, una domanda retorica, alla quale, dunque, non posso che rispondere: sì. La musica di Schönberg e quello che questo grande compositore ha significato per la storia della musica, è una realtà imprescindibile. Ciò non toglie che ci siano stati altri compositori che hanno conseguito risultati importanti percorrendo strade diverse. Stravinskij *in primis*, la cui *Sagra della primavera* è, a mio avviso, la composizione-chiave del Novecento; poi, naturalmente, Bartók, compositore che amo come pochi altri; quindi, per esempio, Janáček, o Ives; per non parlare di compositori così diversi tra loro, nati qualche anno prima, quali Debussy, Puccini, Busoni, o molti anni dopo, come Šostakovič. Il Novecento appare oggi come uno dei secoli da un lato più contraddittori, ma dall'altro artisticamente più ricchi. Un vero caleidoscopio di linguaggi e stili: isolarne una delle tessere impoverirebbe l'importanza di questo singolare secolo, la cui caratteristica è proprio la compresenza, e forse la complementarità, di tanti diversi progetti.

Come è noto, Schönberg era politicamente un conservatore e un sostenitore della monarchia. Visse la caduta dell'impero austro-ungarico come una vera e propria catastrofe, come «il capovolgimento di tutto ciò in cui prima si era creduto», secondo quanto lui stesso scrive a

---

<sup>1</sup> EBERHARD FREITAG, *Arnold Schönberg*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1973, p. 7.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 42.

Kandinskij del 1922.<sup>3</sup> In quella stessa lettera dichiara che negli ultimi anni il suo unico sostegno era stata la religione, sia pure al di fuori di ogni vincolo organizzativo, e che questa sua fede aveva trovato espressione nel testo di un oratorio, *Die Jakobsleiter*, variamente ispirato a Strindberg, Swedenborg, Balzac, nonché a Rudolf Steiner, il teorico dell'antroposofia. Ma c'è anche un diretto collegamento con la Bibbia, e precisamente col capitolo 29 del I libro del *Pentateuco*, in cui si parla del sogno di Giacobbe. Come sottolinea Enrico Fubini, «questa forte aspirazione ideale alla conquista di una fede religiosa è stata senza dubbio una delle spinte decisive per il suo riavvicinamento all'ebraismo».<sup>4</sup>

E la statura morale di Schönberg risalta anche dal fatto che il riavvicinamento alla religione dei padri sia avvenuto proprio quando stava diventando (di nuovo) molto scomodo dichiararsi ebreo, e cioè quando nei paesi di lingua tedesca c'era una recrudescenza dell'antisemitismo, che sarebbe poi sfociato nei crimini del nazismo. Schönberg, compositore come pochi altri intimamente legato alla tradizione musicale tedesca, proprio di fronte all'emarginazione e alla persecuzione, riscopre le sue radici ebraiche e comincia un processo di riavvicinamento che culminerà nella riconversione all'ebraismo, avvenuta nel 1933 in una sinagoga di Parigi. Pur essendo un ebreo del tutto assimilato alla cultura tedesca, Schönberg tende a questo punto a voltare le spalle al suo, peraltro amato, paese. In una lettera al filosofo Jakob Klatzkin, scritta, probabilmente da Parigi, il 26 maggio 1933, due mesi dopo l'ascesa al potere di Hitler, scrive: «Noi siamo orientali e nulla ci tiene legati all'Occidente. Noi abbiamo un altro destino [...] la nostra essenza non è occidentale, questa è solo l'apparenza. Dobbiamo tornare alle nostre origini». È interessante notare che questo passo così sorprendente, citato da Fubini,<sup>5</sup> manchi nell'edizione delle lettere di Schönberg curata da Erwin Stein. Viene quasi da pensare che Stein ritenesse di non dover pubblicare una dichiarazione che poteva dare di Schönberg un'immagine così diversa rispetto a quella allora nota, e che poteva dunque apparirgli controproducente, se non addirittura compromettente, e che per questo abbia censurato la lettera. L'affermazione di Schönberg è sicuramente sorprendente, anche perché egli ha più volte sottolineato la propria identità di compositore tedesco, arrivando a dire che la sua 'invenzione' avrebbe assicurato alla musica tedesca la preminenza per i prossimi cento anni.<sup>6</sup>

Questa dichiarazione apodittica e apparentemente arrogante mi ha sempre fatto uno strano effetto. Se però da un lato va vista come espressione dell'atteggiamento messianico di Schönberg, dall'altro può essere letta proprio come risposta a chi lo voleva, in quanto ebreo, cancellare dalla cultura tedesca. Una conferma di tale ipotesi viene dal fatto che Schönberg fece questa sua dichiarazione al suo allievo Josef Rufer alla fine del luglio 1921, proprio quando era appena avvenuto il famoso episodio di Mattsee. Che cosa era successo allora? Schönberg e la sua famiglia intendevano passare le vacanze estive in un paesino del Salzkammergut, non lontano da Salisburgo. Giunto sul luogo, a Mattsee appunto, venne a sapere che quella zona era preclusa agli ebrei. Schönberg avrebbe potuto esibire il suo certificato di battesimo, visto che nel 1901, in occasione del matrimonio con Mathilde von Zemlinsky, si era convertito al protestantesimo, ma preferì abbandonare il posto. «Da quel momento – scrive in una lettera del 1934 al rabbino americano Stephan Wise – tutti i miei passi sono andati nella direzione del rifiuto dell'assimilazione come fatto indesiderabile, procedendo verso un sano e vigoroso nazionalismo ebraico fondato sulla fede nazionale e religiosa nella nostra elezione. Fu allora che decisi di votarmi alla causa della propaganda ebraica».<sup>7</sup> E in una lettera a Webern del '35, non compresa neanche questa nella scelta di Stein, Schönberg scriveva: «Da quattordici anni [cioè da quello stesso 1921] sono preparato a ciò che mi è capitato oggi. In questo lungo periodo ho potuto prepararmi a fondo e, anche se con difficoltà, mi sono definitivamente liberato da ciò che mi ha

---

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>4</sup> ENRICO FUBINI, *La musica nella tradizione ebraica*, Torino, Einaudi, 1994, p. 103.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>6</sup> «Ho trovato qualcosa che assicurerà il predominio della musica tedesca per i prossimi cento anni», così avrebbe detto Schönberg al suo allievo Josef Rufer alla fine di luglio del 1921. Cfr. MATTHIAS HENKE, *Arnold Schönberg*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001, p. 96.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 104. Anche questa lettera non è contenuta nell'edizione curata da Erwin Stein – sarà un caso?

legato all'Occidente. Da molto tempo sono deciso a essere ebreo [...]».<sup>8</sup> Poche settimane prima della morte, il 26 aprile 1951, Schönberg scrive a Oeden Partos (o Partosh, come scrive Schönberg stesso): «Ai suoi amici che recentemente mi hanno visitato a Los Angeles, come a Lei stesso, signor direttore Partosh, ho raccontato, come da più di quattro decenni il mio desiderio più ardente sia quello di vedere la nascita di uno Stato israelitico indipendente. E più ancora: diventare un cittadino di questo Stato».<sup>9</sup> Non so, però, se, parlando di più di quattro decenni, Schönberg non commetta un errore temporale, altrimenti bisognerebbe dedurre che era su posizioni sioniste già più di un decennio prima del fatidico 1921.

È certamente degno di nota il fatto che a un certo punto della sua vita – parlo dei primi anni Trenta, quando Schönberg aveva già una sessantina d'anni – egli si sia potuto sentire sradicato rispetto al paese e alla cultura in cui viveva, e abbia avuto la consapevolezza di appartenere a un luogo geografico e culturale diverso. A questo punto sembrerebbe che il percorso travagliato che ha portato Schönberg da un lato all'individuazione della dodecafonica e dall'altro a tornare all'ebraismo, nasca dalla stessa esigenza di pervenire a un ordine, a una *legge* che dia senso alla musica come alla vita stessa. Un bisogno di reagire al disordine, al caos, all'arbitrarietà, al relativismo di tutti i valori, alla, peraltro inevitabile, perdita del centro. Ma proprio la *Umwertung aller Werte*, per dirla con Nietzsche, il cambio di segno e di significato applicato a tutti i valori, è l'emblema del tempo moderno, nel quale, volenti o nolenti, tutt'ora ci troviamo e col quale dobbiamo ancora fare i conti.

La prima composizione interamente dodecafonica di Schönberg è l'ultimo dei *Cinque pezzi per pianoforte*, composti tra il 1920 e il 1923. Prodromi della dodecafonica si possono rintracciare però già nella citata *Jakobsleiter*, lavoro composto tra il 1917 e il 1922, nel quale si intrecciano la tematica filosofico-religiosa e quella tecnico-musicale. Più che di precisi intenti biblici, sottolinea Fubini, essa è espressione di un ancor vago spiritualismo.<sup>10</sup> Qui infatti confluiscono, come già accennato, le letture mistico-religiose di Schönberg, dal romanzo filosofico *Séraphita* di Balzac (in cui è contenuta pure l'espressione «la scala mistica di Giacobbe» che dà il titolo a questo oratorio), alla teosofia di Emanuel Swedenborg e all'antroposofia di Rudolf Steiner, e però naturalmente anche alla *Bibbia* (Vecchio Testamento), dove si parla del sogno di Giacobbe: «Ed egli sognò, ed ecco, una scala era appoggiata per terra, la cui parte più alta toccava il cielo, ed ecco, gli angeli di Dio salivano e scendevano su di essa. E in cima stava il Signore e disse: io sono il Signore, il Dio di tuo padre Abramo e il Dio di Isacco; voglio dare a te e ai tuoi discendenti la terra su cui ti trovi».<sup>11</sup>

Dal punto di vista musicale è molto interessante che nella *Jakobsleiter* confluisce uno *Scherzo* (composto, sembra, tra il 1914 e il 1915), che contiene già la prima intuizione della serie, sia pure, in questo caso, di soli sei suoni. «Per garantire l'unità, che è sempre stata la mia principale preoccupazione – scrisse Schönberg intorno al 1950 – concepì il progetto di costruire tutti i temi principali dell'intero oratorio sulla base di una serie di sei note».<sup>12</sup> «Per garantire l'unità, che è sempre stata la mia principale preoccupazione»: questa è senz'altro una frase-chiave, che getta luce sul pensiero, non solo musicale, di Schönberg. Come rileva Giacomo Manzoni, «[...] è probabile che questo tipo di unità tematica trovi la sua motivazione nelle parole che Gabriele pronuncia verso la metà del monologo conclusivo, nella parte non musicata dell'oratorio: 'Signore, redimici dalla nostra singolarità! Fa che di nuovo siamo un tutto in quel tutto di cui ora siamo parte'».<sup>13</sup>

---

<sup>8</sup> E. FUBINI, *La musica nella tradizione ebraica* cit., p. 106.

<sup>9</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Briefe*, ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein, Mainz, B. Schott's Söhne, 1958, p. 297. Oedoen Partos (1907-1977), violinista e compositore di origine ungherese, si era trasferito nel 1938 in Palestina. All'epoca della lettera di Schönberg era Direttore della Israel Academy of Music a Gerusalemme. L'Accademia aveva offerto a Schönberg la carica di Presidente onorario, carica che Schönberg accettò con enorme piacere.

<sup>10</sup> E. FUBINI, *La musica nella tradizione ebraica* cit., pp. 107-108.

<sup>11</sup> *La Bibbia*, Mosè I, 28. Mia la traduzione dalla versione tedesca di Lutero.

<sup>12</sup> Cit. in GIACOMO MANZONI, *Arnold Schönberg. L'uomo, l'opera, i testi musicati*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 79.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 80.

E concordo con Manzoni quando afferma: «alle radici dell'intuizione della serie dodecafonica e delle leggi che la governano stavano indubbiamente motivazioni filosofiche e addirittura metafisiche [...]: la svolta spiritualistica induce il musicista a risolvere la crisi nel senso di riconoscere un 'principio d'autorità' anche nell'interno del materiale musicale, anziché spingerlo nella direzione di un radicale approfondimento della nascente coscienza materica delle composizioni scritte nel periodo della libera emancipazione della dissonanza: talché ad esempio l'avanguardia contemporanea ha potuto più agevolmente rifarsi a queste piuttosto che a quelle del successivo periodo dodecafonico».<sup>14</sup>

La navigazione in mare aperto di Schönberg era pervenuta ad un approdo. Egli aveva individuato una legge, non solo per la sua musica, ma per la sua stessa vita. In qualche modo, è come se, da demiurgo che era stato – nella misura in cui nel periodo dell'atonalità (o, come Schönberg stesso preferiva dire, della pantonalità) stabiliva di volta in volta il codice secondo cui poi concretamente si articolava il discorso musicale – diventasse ora, con la dodecaфония, l'esecutore di un disegno contenuto in un ordine superiore. Si tratta però pur sempre di un ordine da lui stesso individuato e codificato, anche se egli è attento a sottolineare una spiccata necessità filogenetica nel cammino che ha portato ad esso attraverso la dissoluzione della tonalità. Come in tutte le cose umane – e forse anche divine – non si tratta di processi privi di contraddizioni. Schönberg non solo ha usato il metodo dodecafonico in modo libero e spregiudicato, ma è tornato a più riprese a scrivere secondo la tonalità, che del resto non aveva mai rinnegato. Nella dodecaфония, d'altra parte, egli trova una nuova comprensibilità e chiarezza – la *Fasslichkeit* di cui parla anche Webern – che questo 'ordine nuovo' gli garantisce. La 'legge di Mosè', a sua volta, gli permette di fare chiarezza in se stesso e nel suo rapporto col mondo. È interessante leggere, a questo proposito, quanto proprio in quegli anni affermava un altro grande pensatore ebreo del Novecento. In una lettera del 30 settembre 1934, inviata da Vienna allo scrittore Arnold Zweig, Sigmund Freud dichiarava a proposito dei suoi saggi sull'uomo Mosè: «[...] il mio lavoro è stato intitolato *L'uomo Mosè, un romanzo storico* [...]. La materia si articolava in tre sezioni, la prima romanzescamente interessante, la seconda faticosa e lunga, la terza sostanziosa ed esigente. L'impresa è fallita nella terza sezione, giacché esponeva una teoria della religione, certo niente di nuovo per me dopo *Totem e tabù*, ma qualcosa di nuovo e fondamentale per gli estranei. Il riguardo per gli estranei mi impone di mantenere segreto il saggio compiuto. Giacché viviamo qui in un'atmosfera di rigida osservanza cattolica».<sup>15</sup> Sono sicuramente diverse le ragioni per cui sia il terzo saggio di Freud, che il terzo atto di *Moses und Aron* sono rimasti incompiuti. È comunque degno di nota che entrambi i pensatori abbiamo affrontato il tema dell'origine dell'ebraismo, e che per entrambi sia non solo possibile, ma sommamente istruttivo indagare il legame tra la genesi delle loro nuove acquisizioni e la tradizione ebraica, ovvero giungere a comprendere in che misura sia il fondatore della psicoanalisi che l'inventore della dodecaфония attribuissero, nella genesi delle loro scoperte, uno specifico ruolo alla loro dichiarata appartenenza ebraica.<sup>16</sup>

Nel saggio *Composizione con dodici note*, Schönberg scrive: «Le restrizioni imposte a un compositore dall'obbligo di usare un sola serie per ogni composizione, sono così rigide che soltanto una fantasia passata vittoriosamente attraverso molte avventure può superarle. Questo metodo non regala nulla; anzi priva di molte cose».<sup>17</sup> E Fubini così commenta: «Non è difficile né azzardato ritrovare in queste citazioni qualcosa di più che una vaga reminiscenza ebraica. Sostituendo pochi termini, infatti, si trovano tal quali alcuni principi cardine dell'ebraismo: il principio dell'elezione inteso non come privilegio ma come duro compito che viene proposto e

---

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>15</sup> SIGMUND FREUD – ARNOLD ZWEIF, *Briefwechsel*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1984 (trad. it. *Lettere sullo sfondo di una tragedia (1927-1939)*, a cura di David Meghnagi, Venezia, Marsilio, 2000, p. 129).

<sup>16</sup> Per un'indagine sui legami di Freud con la tradizione ebraica cfr. DAVID MEGHNAGI, *Il padre e la legge. Freud e l'ebraismo*, Venezia, Marsilio, 1992.

<sup>17</sup> Cit. in E. FUBINI, *La musica nella tradizione ebraica* cit., p. 112. Ho modificato la traduzione del passo schönberghiano, che Fubini ha ripreso dall'edizione italiana dello scritto (ARNOLD SCHÖNBERG, *Stile e idea*, Milano, Feltrinelli, 1975).

che se lo si vuole e lo si sa raccogliere può portare a un livello più alto di coscienza; il senso della legge, del suo rigore e della sua necessità, la sua accettazione come principio trascendente e come strumento di una più alta libertà, e infine il senso dell'unità da cui discende ogni molteplicità che non degeneri nel caos e nell'informale». <sup>18</sup> E ancora: «Essa [la serie dodecafonica] si pone come la legge interna che governa la composizione, ciò da cui tutto dipende; questa legge si fonda infatti su un principio unitario. Non si può non trovare un'analogia, ovviamente simbolica, con la funzione stessa di legge nell'ambito dell'etica ebraica. La legge etica ebraica non trova il suo fondamento né nella natura dell'uomo, né in un ordine naturale, né in un'evidente finalità pratica: essa si autogiustifica unicamente in quanto legge divina, data da Dio all'uomo in circostanze del tutto eccezionali e innaturali. Il problema sorge nel momento in cui questa legge, nella sua purezza e lontananza dalla natura, deve confrontarsi con il mondo dell'uomo, con le sue inclinazioni, con la sua sensibilità, con la sua *natura*. Allora si evidenzia un divario che sembra incolmabile. Questo è il problema di Schönberg uomo, ebreo e musicista». <sup>19</sup> Infine: «Indubbiamente la serie dodecafonica è per Schönberg un simbolo o una metafora del suo modo di concepire Dio, e ciò non solo perché – così come avviene nel *Mosè e Aronne* – la serie è una sola e tutta l'opera si fonda su di essa e da essa trae origine, ma anche perché la serie è qualcosa di astratto, di non percepibile; così, analogamente, Dio è 'irraffigurabile, invisibile e inesprimibile'. Anche la serie, infatti, non è percepibile all'orecchio, almeno per via diretta; lo diventa solamente per gli effetti che produce, cioè nel *molteplice* che da essa viene ricavato». <sup>20</sup> La serie dodecafonica, dunque, come simbolo della unicità e irraffigurabilità di Dio.

Il cammino che porta Schönberg a collegare sempre più strettamente dodecafonica ed ebraismo culmina nell'opera – o forse sarebbe meglio dire oratorio – *Moses und Aron*, su cui non mi è possibile qui soffermarmi. <sup>21</sup> Non si può però non mettere in rilievo quella che considero una produttiva contraddizione di Schönberg, e cioè il fatto che, nonostante l'approdo a quella che può apparire come una concezione della vita e dell'arte in sé conclusa, egli rimetta in discussione questa stessa concezione, per tornare, quando lo ritiene opportuno, a scrivere secondo la tonalità. Questo fatto non deve essere visto solo come una contraddizione all'interno di un cammino che lo aveva portato alla plausibile convergenza di posizioni filosofico-religiose e musicali, ma è parte di una visione della musica che, pur nel suo rigore, non era settaria, come poi lo sarà invece quella di molti seguaci della dodecafonica. Ne è prova il rispetto che Schönberg aveva per compositori dalla poetica diversa, se non opposta rispetto alla sua; e penso al coetaneo Max Reger, che considerava «un genio», o a Darius Milhaud, che, nel 1922, stimava come il principale rappresentante della politonalità. «Se a me piace – aggiungeva – è secondario. Ma trovo che abbia molto talento». <sup>22</sup> E ricordo anche una lettera a Milhaud, in cui lo loda per il suo *Le boeuf sur le toit*. <sup>23</sup>

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 120.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>21</sup> Rimando il lettore all'istruttivo saggio di E. Fubini, in *La musica nella tradizione ebraica* cit., pp. 106-125.

<sup>22</sup> Cfr. la lettera del 26 ottobre 1922 ad A. Zemlinsky, in A. SCHÖNBERG, *Briefe* cit., p. 81.

<sup>23</sup> Cfr. *Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*, herausgegeben von Nuria Nono Schoenberg, Klagenfurt, Ritter, 1952, p. 400. Penso anche alla stima e all'ammirazione che Schönberg nutriva per George Gershwin, del quale scrisse: «Un artista per me è come un melo: quando viene il suo momento, che egli lo voglia o no, mette i fiori e incomincia a produrre mele; e al pari del melo, che non sa né si informa del valore che gli esperti del mercato attribuiscono al suo prodotto, un vero compositore non chiede agli esperti delle arti serie se i suoi prodotti piaceranno: sente solo che ha da dire qualcosa, e la dice. Mi sembra indubbio che Gershwin sia stato un innovatore. Quello che ha realizzato con il ritmo, l'armonia e la melodia non è uno stile, ma è profondamente diverso dal manierismo di molti compositori cosiddetti seri». E ancora: «Non sono tenuto a dire se la storia considererà Gershwin un Johann Strauss o un Debussy, un Offenbach o un Brahms, un Lehár o un Puccini. Ma so che egli è un artista e un compositore che ha espresso idee musicali che erano nuove com'è nuovo il modo con cui le ha espresse» (cit. in G. MANZONI, *Arnold Schönberg* cit., p. 152). Potrei citare ancora il disappunto che Schönberg provò per il trattamento che Theodor W. Adorno riservava a Stravinskij nella *Filosofia della musica nuova*: «Pensavo fosse un musicista», pare abbia esclamato. Questo per dire che Schönberg, pur con tutte le sue idiosincrasie, era,



In questa apparente ‘non coerenza’ c’è, a mio avviso, un’intima adesione di Schönberg alla sua epoca che, per molti aspetti, *mutatis mutandis*, è ancora la nostra. «Mamma, che vuol dire uomini moderni?», così termina l’opera *Von heute auf morgen* (Dall’oggi al domani). Già, che cosa vuol dire? Temo che il nostro destino di uomini moderni, che abbiamo vissuto la maggior parte della nostra vita in uno dei secoli più dilaniati della Storia, e che anche all’alba di questo nuovo secolo ci troviamo a doverci confrontare con la bestialità e la stupidità umana, temo che il nostro destino sia quello di dovere convivere con la perdita del centro, con la lacerazione, e di non potere aspirare – se non a costo di mentire a noi stessi, costruendoci una *heile Welt*, un mondo intatto e armonioso – a un sistema filosofico o religioso che pretenda di dare ragione del tutto e al quale noi possiamo ricorrere per risolvere le contraddizioni.<sup>24</sup>

Mi piace pensare che Schönberg, quasi un sismografo della propria epoca, abbia captato musicalmente la tormentata, frammentata identità dell’uomo moderno, e che la sua musica, atonale, dodecafónica o tonale, sia espressione di questa identità plurale. Così *Kol nidre* op. 39, una composizione scritta nel 1938, è tonale, precisamente in sol minore. Personalmente, questa o altre, forse solo presunte, contraddizioni non mi disturbano né spaventano affatto, mi spaventerebbe di più la loro assenza. Già osservavo che nelle posizioni sia musicali che filosofiche di Schönberg ci sia spazio per contraddizioni che egli non poteva, o forse semplicemente non voleva risolvere. *Kol nidre* è una preghiera tradizionale ebraica, che si canta alla vigilia della festa del perdono, o giorno dell’espiazione, o, come si dice in tedesco, della riconciliazione (*Versöhnung*), e cioè la festa del Jom Kippur. Schönberg ha rielaborato il testo tradizionale della preghiera e ha ricavato, da diverse versioni della melodia, la melodia che è alla base della composizione. Quest’ultima, scritta su suggerimento del dottor Jacob Sonderling, rabbino a Los Angeles, fu cominciata il 10 agosto 1938 e terminata il 22 settembre 1938. La prima esecuzione avvenne il 4 ottobre 1938, vigilia di Jom Kippur a Los Angeles sotto la direzione dello stesso Schönberg. La melodia tradizionale è del XVI secolo, e, come si diceva, ne esistono diverse versioni. Schönberg ne ha consultate sette. «The melody suffers from monotony and sentimentality. This is partly caused by the circumstance that it is composed in a minor-like church mode».<sup>25</sup> A quel tempo, aggiunge Schönberg, non c’era ancora una chiara differenza tra gli effetti emotivi del maggiore e del minore. Bach, dice Schönberg, l’avrebbe composta in maggiore, perché per lui, come anche per noi, il modo minore esprimeva emozioni tristi e commoventi. Se nel Cinquecento la melodia poteva esprimere «dignità, serietà, solennità e timore reverenziale» («awe»), oggi, nota Schönberg, c’è una discrepanza tra la solennità del testo e la sentimentalità con cui esso viene presentato. Sentimentalità accentuata da abbellimenti e ornamentazioni aggiunti via via dai vari cantori. Schönberg muove altre critiche alla melodia tradizionale (a tutte le sue versioni, evidentemente), dicendo che essa è costruita in modo molto insoddisfacente, anzi, in realtà, non è costruita affatto, non ha un climax e termina senza apparente ragione musicale, semplicemente «non continua», essendo la fine né preparata, né costruita, né messa in rilievo («emphasized»)<sup>26</sup>. Schönberg fu sorpreso dall’interpretazione tradizionale del testo del *Kol nidre*, secondo cui nel giorno della riappacificazione tutti gli

---

lui sì, un musicista, ed era in grado di riconoscere il valore musicale, al di là della sua veste linguistica. Così Schönberg caratterizzava i suoi amici («meine Freunde»): «per la minima parte quelli che capiscono il pensiero, capiscono, per la maggior parte: *equivoco*. Piacere della non chiarezza, illusionisti del suono, uomini umorali, moderni a tutti i costi, gregari». Cfr. A. SCHÖNBERG, *Neue Musik – Meine Musik* in *Arnold Schönberg*, herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München, edition text + kritik, «Musik-Konzepte», Sonderband, 1980, p. 12.

<sup>24</sup> In un periodo ormai lontano (1986), scrivevo: «Chi non si aggrappi alle stampelle che gli forniscono le credenze di ogni genere – religiose o laiche – non può non provare un senso di vertigine». Cfr. LUCA LOMBARDI, *Tra preistoria e postmoderno*, in *Molteplicità di poetiche e linguaggi musicali d’oggi*. Atti del convegno di Nuova Consonanza (Roma, 6-7 novembre 1986), a cura di Daniela Tortora, Milano, Unicopli, 1988, pp. 27 sgg.

<sup>25</sup> «La melodia risente di monotonia e sentimentalità. Questo dipende in parte dal fatto che essa è composta in un modo ecclesiastico di tipo minore». Cfr. *Dokument 1, Aufsatz Schönbergs ohne Titel*, in ARNOLD SCHÖNBERG, *Chorwerke II*, herausgegeben von Christian Martin Schmidt, Mainz, B. Schott’s Söhne - Wien, Universal Edition AG, 1977 (Arnold Schönberg, Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke, Reihe B. 19), p. XI.

<sup>26</sup> *Dokument 2, Aufsatzentwurf Schönbergs*, in A. SCHÖNBERG, *Chorwerke II* cit., p. XI.

impegni presi durante l'anno possono considerarsi annullati. Schönberg non era il primo a non comprendere perché gli ebrei fossero autorizzati a fare «oaths and vows and promises» (giuramenti e voti e promesse) che poi potessero considerare «null and void» (nulle e abrogate). «Nessun uomo sincero e onesto, commenta Schönberg, poteva comprendere un tale atteggiamento».<sup>27</sup> E, in una lettera a Paul Dessau, scrive: «Ritengo che questa interpretazione, poiché è veramente immorale, sia falsa. Essa è in contraddizione con l'alta eticità di tutte le leggi ebraiche. Fui dal primo momento convinto (cosa che si è poi rivelata esatta, quando lessi che il *Kol Nidre* proviene dalla Spagna) che esso non volesse dire altro che tutti coloro che spontaneamente o per finta (*zum Schein*) avevano abbracciato la fede cristiana, in questo giorno della riappacificazione si potessero riappacificare con il loro Dio e che tutti i voti<sup>28</sup> dovessero essere sciolti. Questo non si riferisce dunque a imbrogli commerciali».<sup>29</sup> E prosegue, poi, elencando le difficoltà a utilizzare la melodia tradizionale:

«1. in realtà non c'è una tale melodia, ma una serie di formule [*Floskeln*] che si somigliano notevolmente, senza però essere identiche, ma non appaiono sempre nello stesso ordine. 2. Questa melodia è monodica, non si basa dunque sull'armonia nel senso che noi le attribuiamo, e forse neanche sulla polifonia. Da una serie di versioni ho estratto le frasi comuni e le ho disposte in una successione ragionevole. Uno dei miei compiti principali è stato quello di cancellare col vetriolo [*wegvitriolisieren*] la sentimentalità violoncellistica dei Bruch etc. e di conferire a questo DECRETO la dignità di una legge, di un 'editto'. Credo che mi sia riuscito. Queste battute da 58 a 63 non sono, almeno, un minore sentimentale».<sup>30</sup>

Che cosa succede a batt. 58? È qui che compare per la prima volta la melodia del *Kol nidre*. La voce recitante (il Rabbi) dice:

All Vows and Oaths and Promises and Plights of Any Kind  
Wherewith we pledged ourselves  
Counter to Our Inherited Faith in God  
Who is One, Everlasting, Unseen, Unfathomable –  
We Declare These null and void.  
We repent that these obligations have estranged us  
From the sacred task we were chosen for.<sup>31</sup>

La melodia (il suo primo frammento) è affidata ai legni (2 flauti, 2 oboi, clarinetto in mi bemolle, clarinetto in la, clarinetto basso e fagotto), tutti all'unisono e sulla stessa ottava; gli ottoni 'strappano' le armonie (in sol, sia pure con un andamento armonico non scontato e con alcuni accordi spuri rispetto alla tonalità, che comunque è appunto di sol minore con tanto di due bemolli in chiave, anche se la tonica è armonizzata, sia all'inizio che alla fine di questo frammento, in maggiore); gli archi, con una figurazione di terzine un po' ansimante che si contrappone all'andamento calmo e solenne (sia pure in piano) della melodia, anch'essi all'unisono seppure su quattro diverse ottave, si muovono intorno ai vari poli armonici. Segue il secondo frammento della melodia, affidata – sempre all'unisono, questa volta su tre ottave – a oboe, clarinetto basso e fagotto (quest'ultimo nel registro acuto). Delle varie versioni (Schönberg parlava di sette, ma nell'apparato critico che precede la partitura nelle *Opere complete* di Schönberg se ne riportano cinque), Schönberg ha scelto quella di Schorr, che, rispetto alle altre, si distingue per una ornamentazione di sapore orientaleggiante, o, come a me sembra, 'russo'.<sup>32</sup> Inflexioni orientaleggianti ci sono fin dall'inizio della composizione: già alla quarta battuta c'è

---

<sup>27</sup> *Ivi*, p. XII.

<sup>28</sup> Schönberg usa qui due sinonimi: *Geluebde*, che significa 'voto' e *Geloebnis*, 'promessa solenne, voto'.

<sup>29</sup> *Dokument 3, Aus einem Brief Schönbergs vom 22.11.1941 an Paul Dessau*, in A. SCHÖNBERG, *Chorwerke II* cit., p. XII.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 15. Un altro frammento 'russo' (comune alle versioni di Schorr, Heller e Kornitzer, cfr. p. 18 in basso) è praticamente identico a un passo della *Sagra della primavera* di Stravinskij, quello introdotto dal flauto in sol alla quinta battuta del n. 93 («Cercles mysterieux des adolescentes»).

una figura del flauto, ripresa tre battute dopo dal clarinetto in la un'ottava sotto (si bemolle, do bemolle, la naturale, si bemolle, la bemolle, sol) con caratteristiche marcatamente orientali, dovute soprattutto, ma non solo, alla seconda napoletana la bemolle-sol. Che Schönberg dia a questa sua composizione ebraica un'impronta orientale è degno di nota, non solo perché in questo modo si mette musicalmente in sintonia con il testo ebraico, ma anche alla luce di quanto egli aveva dichiarato nel 1933 a Klatzkin («Noi siamo orientali e nulla ci tiene legati all'Occidente») e poi più volte ribadito in seguito. Il frammento con la seconda napoletana può essere considerato parte della scala «sol, la bemolle, si bemolle, do bemolle, re, mi bemolle, fa diesis, sol», scala eminentemente orientale che non ricorre nei frammenti della melodia originaria, ma compare per moto discendente nella partitura schönberghiana alle batt. 44-45 (il testo dice «A Light is sown for the pious»); poi, già quasi alla fine del pezzo, alle batt. 170-173 («A Light is sown for the sinner»): «la, sol diesis, fa naturale, mi naturale, re, do diesis». A parte la citazione letterale dei singoli frammenti della melodia tradizionale (sia pure nella versione da lui approntata), Schönberg utilizza questi frammenti come materiale costruttivo, come mattoni con cui ordisce sapientemente la trama della composizione. Così a batt. 15, dopo una interessante successione di accordi (comunque con un collegamento V-I al basso nella tonalità principale di sol minore), c'è una sovrapposizione di vari e molto differenti motivi: al registro grave (tuba) viene esposto il rivolto della prima frase della melodia (quella che verrà poi presentata a batt. 58) in valori di semiminima, mentre lo stesso frammento in valori più brevi (semicrome e minime) viene presentato dalla tromba; contemporaneamente il clarinetto in mi bemolle e i violini I e II intonano un motivo espressivo, direi anzi espressionistico, che può essere ricondotto al materiale di base, anche se è stato trasformato in modo tale (soprattutto rivoltando l'intervallo di seconda minore in settima maggiore) da acquistare in realtà tutt'altro significato (espressionista, appunto); due ulteriori figure, rispettivamente presentate dalle viole e dal clarinetto in la, completano questo denso passaggio, che esemplifica bene la complessità, la stratificazione e, vorrei dire, la sintesi di diversi mondi espressivi. Ma non è il caso che mi addentri qui oltre nell'analisi di questa mirabile partitura, alla quale varrebbe la pena dedicare un intero saggio. Insieme alla bellezza e al vigore espressivo, mi colpiscono in essa la libertà e il rigore (due qualità che nella grande musica vanno a braccetto). Schönberg non ha nessuna remora non solo a usare la tonalità (la composizione, che, come già rilevato, comincia in sol minore, termina in sol maggiore, con tanto di successione V-I al coro e accordo plagale a ottoni, celli e bassi), ma a usare procedimenti della retorica musicale tradizionale, come progressioni (che ricorrono più volte) o situazioni illustrative: così, quando il Rabbi proclama «At the beginning God said, LET THERE BE LIGHT», una figura di semibiscrome affidata ai tre clarinetti in mi bemolle, la e basso si innalza a zig-zag verso l'estremo acuto. All'«accensione della luce» partecipano anche ottavino e flauto (registro sovracuto), tromba, flexaton, piatto sospeso e, scelta interessante, non i violini, ma le viole in registro solo relativamente acuto. Anche di queste situazioni illustrative si potrebbero portare vari esempi. Viceversa, una figura dal ritmo puntato (derivato a sua volta da un frammento della melodia tradizionale) viene utilizzata in modo che definirei mahleriano; come mahleriani appaiono anche altri passaggi, e non so se non si possa sostenere che il denominatore comune, quello che qui lega e collega Schönberg a Mahler, sia proprio il sostrato (musicale) ebraico.

Come è noto, il ritorno di Schönberg alla tonalità – *Kol nidre* non è una composizione dodecafonica e non ha nulla di dodecafonico – non ha affatto il valore di una *Zurücknahme*, di una ritrattazione (per usare un concetto caro allo pseudo-Schönberg del *Doktor Faustus* di Thomas Mann). Non ha dunque nulla di ideologico, ma ha motivazioni allo stesso tempo pratiche (il desiderio di scrivere una composizione che potesse essere utilizzata nelle sinagoghe durante la cerimonia del Yom Kippur) e musicali. Da questo atteggiamento libero e 'pluralista' c'è tutt'ora da imparare.

Vorrei concludere queste riflessioni, così come già le iniziavo, con una notazione personale. Il mio rapporto con la musica, con altri compositori del passato o del presente, non passa, per quanto possibile, attraverso mediazioni ideologiche, per non dire intellettuali o intellettualistiche, ma è alla fin fine un fatto in qualche modo fisico, quasi viscerale. La musica investe tutto il

corpo, cervello e viscere comprese. In questo senso, da tempo non sono più brechtiano<sup>33</sup> e, per quanto mi riguarda, quanto a coinvolgimento fisico (nel 'fisico' rientra naturalmente anche il cervello), mi sento in generale (e il *Kol nidre* rappresenta qui certamente una per me luminosa eccezione) più attratto dallo Schönberg che, intorno al 1910, componeva 'senza rete'. Lo Schönberg esploratore di una nuova realtà musicale, quello che, con le parole di Stefan George, nel *II Quartetto* op. 10 (1907-1908), dice: «presagisco aria di un altro pianeta [...] mi sciolgo in suoni [...] arrendendomi, privo di desideri, al grande respiro».<sup>34</sup> Lo Schönberg di *Erwartung* op. 17, o dei *Fünf Orchestertücke* op. 16. Il più famoso di questi pezzi è il terzo, con il titolo *Akkordfärbungen*, in cui Schönberg dà uno straordinario esempio di *Klangfarbenmelodie*, da una costola della quale, per fare un unico, ma significativo esempio, è nata una parte importante della musica del secondo dopoguerra, quella di Ligeti. Le note degli accordi utilizzati in questo movimento migrano timbricamente da strumento a strumento, mentre singole altezze vengono sostituite in modo relativamente lento da altre, dando luogo a un mirabile equilibrio tra orchestrazione e articolazione formale. Quest'ultima sembra essere funzione della prima. Eppure, cosa forse ai più ignota, e di nuovo un grandioso esempio della capacità di Schönberg di istituire un originalissimo ponte tra passato e presente, e, in questo caso, addirittura futuro, il pezzo è una fuga.<sup>35</sup>

## Wiederkehr und Fortschritt: Wolfgang Rihm zum 50. Geburtstag

Ich höre eine Komposition von Wolfgang Rihm:

*expressiv, eruptiv, exzessiv, tonisch, chthonisch, nicht katatonisch, gewaltig, brachial, schwelend, schwelgend, anschwellend, vulkanisch, überschwenglich, überschwappend, übertrieben, übertreffend, übermütig, überschüssend, überzeichnend, übermalend, übertönend, überwältigend... und überhaupt* (Fortsetzung folgt).

Als mich Hans-Klaus Jungheinrich fragte, ob ich an einem Symposium über Wolfgang Rihm teilnehmen wolle, sagte ich sofort ja, weil ich WR sehr schätze und mich ihm auch freundschaftlich verbunden fühle—mehr als das, aus irgendwelchen Gründen betrachte ich ihn, den Jüngeren, als eine Art älteren Bruder. Jungheinrich—schon „von Namens wegen“ ewig jung—schlug das Thema „Wiederkehr“ vor, und da sagte ich auch sofort ja, zumal „Wiederkehr“ der Titel einer Komposition von mir ist. Ich habe gerätselt warum Jungheinrich diesen Titel wählte: hat er vielleicht an jene mehr als dreißig Jahre zurückliegende Komposition von mir gedacht, und was sollte sie mit Wolfgang Rihm und seiner Musik zu tun haben? Während ich noch am Rätseln war, bekam ich das Programm der Veranstaltung und las, dass das mir zugeteilte Thema geringfügig anders lautete, was aber einen wesentlichen Unterschied ausmachte: „Fortschritt und Wiederkehr“—nein, dachte ich, darüber kann ich unmöglich reden, denn das ist ein schwieriges philosophisches Thema. Mein Vater war Philosoph und das dürfte erklären, warum ich von Kindesbeinen an ein zwiespältiges Verhältnis zur Philosophie habe; außerdem—um es grob und ganz unphilosophisch zu sagen—an den Fortschritt glaube ich nicht. Ich will nicht abstreiten, dass es in der—noch so kurzen und schon so langen—Geschichte der Menschheit auf vielen Gebieten Fortschritte gegeben hat, positive (beispielsweise in der Bekämpfung von Krankheiten) und negative (beispielsweise in der Bekämpfung von Menschen).

---

<sup>33</sup> Brecht – in questo buon figlio del suo tempo *sachlich* o *neusachlich* – sosteneva di essere diffidente verso ogni musica *hitzig* (che vorrei tradurre con 'caliente'), una musica che, come gli piaceva dire, gli avrebbe fatto salire la temperatura corporea. Questo, a suo avviso, non sarebbe avvenuto con la musica di Bach, che perciò amava particolarmente. Ma come la mettiamo con il suo documentato amore per il *Tristano*? Anche Brecht, grazie a Dio, non era privo di contraddizioni!

<sup>34</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Streichquartett II*, Wien – London, Philharmonia Partituren in der Universal Edition, [s.d.], IV movimento.

<sup>35</sup> Cfr. MAX DEUTSCH, *Das dritte der 'Fünf Orchesterstücke' opus 16 ist eine Fuge*, in *Arnold Schönberg* cit., «Musik-Konzepte», pp. 20 sgg.

Napoleon soll Talleyrand gegenüber ausgerufen haben: was kümmert mich eine Million Tote!, musste sich aber sehr anstrengen, um ein solches Resultat zu erreichen. (Beethoven rief etwa zur gleichen Zeit aus: was kümmert mich seine elende Geige—da sieht man den ganzen Unterschied zwischen Politik und Musik, zumal Beethoven sich um seine Geige in Wahrheit kümmerte, Napoleon aber um seine Soldaten nicht unbedingt). Eine Million Menschen zu töten ist heute schneller, leichter, ich möchte fast sagen: schmerzloser zu bewerkstelligen. In diesen Tagen jährt sich das Attentat auf die Zwillingstürme in New York, das uns gleich zu Anfang des neuen Jahrhunderts daran erinnert hat, dass die Menschen nicht anders geworden sind, sie sind aber fleißige Schüler und lernen ständig die je „fortschrittlichsten“ Mittel der Technik im Dienste ihrer allzu menschlichen—sprich animalischen—Natur zu stellen, die sich in den letzten 3000 bis 10000 Jahren nicht wesentlich geändert hat und die von kreativen und destruktiven Atavismen durchdrungen ist. Dafür gibt es leider unzählige Beispiele, nur eins: das Konzentrationslager Buchenwald, das bewusst am jenem Ort errichtet wurde, wo Goethe spazieren ging und die deutsche Klassik zuhause war, zeigt wie brüchig und stets von außen, aber vor allem auch von innen das Wunderwerk der Kultur bedroht ist, wie erschreckend leicht es für den Menschen ist, unter sein Niveau (welches ist es überhaupt?) gestoßen zu werden. „Furchtbar und wunderbar ist der Mensch“<sup>1</sup> vor Tausenden von Jahren und heute noch.

Dieses Jahr besuchte ich in Hiroshima das Atombomben-Museum. Es gibt sowohl Museen der menschlichen Kreativität, als auch solche der menschlichen Destruktivität, und wenn die Geschichte so fortschreitet, wie sie fortzuschreiten scheint—was kaum ein Fortschritt wäre—riskieren wir mit der Zeit, mehr Museen der Destruktivität, als solche der Kreativität zu haben. Ich war nicht nur, oder nicht so sehr, von den grauenvollen Bildern erschüttert—wir wissen was Menschen anderen Menschen zuzufügen fähig sind, und zwar nicht nur früher, nicht nur in nazistischen Konzentrationslagern, sondern auch heute, während wir hier sprechen, in irgend einem Teil dieser so kleinen und so turbulenten Erde—, beeindruckt hat mich vielmehr ein Satz im Gästebuch: nachdem ein Besucher jene Dokumente des Grauens gesehen hatte, verspürte er das dringende Bedürfnis, sein Leben von Grund auf zu ändern. Ich kann dies ganz und gar nachvollziehen: dieses Leben, das uns nicht ganz gehört, nicht nur, weil wir uns nicht selber geboren haben, sondern auch weil wir keine Monaden sind (eher Nomaden, bald Maden), dieses oft uneigentliche Leben—wann, wenn nicht angesichts der Gewalt, der Zerbrechlichkeit allen Lebens, sollten wir versuchen, ihm eine Wende geben?! Und uns in dem Vorsatz bestärken, eine Musik zu hören—und zu schreiben!—die auch angesichts des Todes sich ihrer nicht zu schämen hat!

Tatsache ist—um auf den Fortschritt zurückzukommen—dass seit dem Abwurf der ersten Atombombe sich niemand mehr dem Dilemma des Fortschritts entziehen kann. Dabei ist die Atombombe, die auf Hiroshima geworfen wurde, im Vergleich zu den Atombomben, die heute gebaut werden, von fast rührender Ineffektivität. Der Fortschritt geht, leider, weiter—das, was Goethe das „Veloziferische“ nannte, eine schöne Verbindung von Velocitas (Schnelligkeit) und luziferisch (teuflisch); und eine Tafel in jenem Museum in Hiroshima informiert darüber, wann das jüngste Atom-Experiment stattgefunden hat: erst vor ein paar Wochen. Ein wirklicher Fortschritt wird erst dann sein, wenn sich die Völker darin einig sein werden, den Krieg als Verbrechen anzusehen, ihn für illegal zu erklären und zuwiderhandelnde Nationen—wenn es geht, ohne Krieg—zu ahnden. Soweit und solange dies nicht geschieht—denn wahrscheinlich ist eine solche utopische Vision nur in fernster Zukunft mit anderen Lebewesen, als den Menschen zu verwirklichen—bleibt uns die blinde Hoffnung. „Eine unheimliche Koinzidenz von Fatalismus und Fortschrittswille kennzeichnet jetzt alles Denken über den Fortgang der Geschichte. Der Fortschritt ist nun über uns verhängt, er ist uns zum Verhängnis geworden“, wie Karl Löwith schrieb<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> „Furchtbar und wunderbar ist der Mensch. Furchtbar und wunderbar das Leben. Wie furchtbar, wenn wir dies Wunderbare nicht schätzen und mehren –so lange wir leben! Eigener Text in *Vanitas?* (1999) für 4 Solo-Stimmen (SATB) und Orchester, Ricordi, Mailand, 1999.

<sup>2</sup> Vgl. Karl Löwith, „Das Verhängnis des Fortschritts“ in *Der Mensch inmitten der Geschichte*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1990, S. 336.

Auch auf dem vergleichsweise harmlosen Gebiet der Musik? Was hat hier aber der Begriff des Fortschritts zu suchen? Rückschritte gibt es dagegen wohl, nämlich immer dann, wenn durch die große Musik aller Zeiten gesetzte Maßstäbe unterboten werden. Stellt Beethoven gegenüber Bach einen Fortschritt dar? Und Wagner gegenüber Beethoven? Und Schönberg gegenüber Wagner? Und der raffinierteste elektronisch erzeugte Klang gegenüber dem Klang einer Stradivarius? Und so fort und so weiter bis Wolfgang Rihm und jenem 2002 geborenen Komponisten, zu dessen Ehre man eventuell in 50 Jahren ein Symposium halten wird. Ich werde leider nicht teilnehmen können –denn es gibt zwar keinen Fortschritt, aber es gibt ein gewaltiges Fortschreiten der Zeit, dessen Erfolg und Ertrag und „Meisterstück“ der Tod ist—und da nützt es auch nicht auf die Wiederkehr, ob sie nun ewig sei oder nicht, zu setzen.

Über „Wiederkehr“ muss ich aber nun doch ein paar Worte sagen. Ich meine das Klavierstück, das ich 1971 schrieb<sup>3</sup>, weil dadurch auch klar wird, was mich, bei allem Unterschied unserer Arbeit, schon von früh an mit Wolfgang Rihm verbindet. Als Motto zu meinem Klavierstück „Wiederkehr“ von 1971, nahm ich einen Satz von Adorno: „Offen ist indessen die Frage nach der Dimension des Simultanen in der Musik insgesamt, die zum blossen Resultat, einem Irrelevanten, virtuell Zufälligen degradiert worden war“. Was hier Adorno, wie immer mit präziser Schärfe, ausdrückt, ist genau die Situation, die mir nicht behagte, die vielen Komponisten jener Zeit nicht behagte und gegen die auch WR sehr bald ins Feld zog. Jeder auf seine Weise. Meine Ambition war es damals, diese Frage nicht durch Rückgriff auf die funktionale Harmonik anzugehen, sondern in einer anderen, wenn möglich neuen Weise. Ich nahm 15 recht unterschiedliche Akkorde und verknüpfte sie mit Gruppen anderer Akkorde, die dagegen je homogene Charakteristika haben, weil sie jeweils nur aus Sekunden, Terzen, Quartan etc. bestehen. Durch die Verknüpfung dieser unterschiedlichen Gruppen von Akkorden entstehen klare, hörbare und einsichtige harmonische Felder. Auch was die Form betrifft, wollte ich damals weg von der linearen Entwicklung und konstruierte eine Form, in der sich die vier Hauptteile des Stückes alternieren, in einem Spiel von Antizipationen und Rückgriffen. Mir war damals—oder schon damals—sehr gelegen an Übersichtlichkeit und Fasslichkeit, sicherlich an einer *neuen Fasslichkeit*, die nichts zu tun hat mit der ominösen neuen Einfachheit, die nur die alte Simplizität von—meinetwegen neuen—Musikverwaltern ins Leben rufen und zu Tode reiten konnte. Dieses alte Stück ist mir heute noch wichtig, vielleicht weil es erratisch da steht: ich habe jenen Ansatz einer neuen Harmonik kaum wieder aufgenommen, ganz bestimmt aber nicht systematisch weitergeführt. Dies sage ich nicht als indirekte Kritik des Systems, dem ich mich nicht gebeugt hätte (die gibt es zwar auch), sondern einfach als Feststellung. Manchmal wünschte ich mir schon, sowohl in meinem Leben, als auch in meiner Musik systematischer zu sein (wobei Systemlosigkeit durchaus System haben kann, wie WR wohl weiß). Ich denke, dass ein neues allgemeines Harmonik-System not tate, doch kann es nicht wie Minerva aus dem Kopf von Zeus, noch weniger aus dem irgendeines Komponisten entstehen. Es muss historisch wachsen, wie das wunderbar einfache und komplexe und flexible und immer-wieder-erneuerbare System der Tonalität. Heute gibt es eine ganze Reihe von Privat-Systemen, auch was die Harmonik betrifft, deren Fehler ist, dass sie ebensolche bleiben. Mir scheint, dass heute mit rigoroser Freiheit—gemeint ist eine musikalische Freiheit, die ihre Wurzeln in der kompositorischen Stringenz souveräner musikalischer Phantasie hat—mit rigoroser Freiheit, also, aus den vielfältigen Möglichkeiten, welche die Geschichte und auch unsere persönliche Geschichte uns zur Verfügung stellen, das zu wählen, zu suchen und zu finden ist, was für das je einzelne Werk notwendig erscheint. In diesem Sinne halte ich einen Satz von Adorno und Eisler, der, als er in den 1940er Jahren formuliert wurde, zukunftsweisend war, heute noch für aktuell:

„Trägt jedoch nicht alles, dann hat die Musik heute eine Phase erreicht, in der Material und Verfahrungsweise auseinandertreten, und zwar in dem Sinn, dass das Material gegenüber der Verfahrungsweise relativ gleichgültig wird. (...) Die Kompositionsweise ist so konsequent geworden, dass sie nicht länger mehr die Konsequenz aus ihrem Material sein muss, sondern dass sie gleichsam jedes Material sich unterwerfen kann.“<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Moeck Verlag, Celle, 1975.

<sup>4</sup> Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, *Komposition für den Film*“, Rogner & Bernhard, München, 1969, S. 117.

*... antinomisch, fraktalisch, fragmentarisch, bedrohlich brodelnd, mitreissend, abreissend—schwarz—, wuchtig, lakonisch, dringlich, eindringlich, aufdringlich, dringend, drängend, eindringend, anregend, aufregend, redend, stammelnd, haptisch, peremptorisch, archetypisch, typisch Rihm, irrlichternd, irisierend, irritierend, umher irrend...*

A propos irren: ich weiß—und das verbindet mich auch mit WR—, dass er ein Irrender ist, in des Wortes dreifacher Bedeutung (ja, richtig, auch in der, die es—noch—nicht gibt). „Irren“ war übrigens eine Lieblingsvokabel von Luigi Nono, mit der aber viel Schindluder getrieben worden ist. Was ich irrsinnig finde ist, dass man „irren“ auf die eigene Fahne schreibt, und „wandern“ (und was noch aus dem Reservoir der Romantik exumiert worden ist), aber pingelig darauf Acht gibt, dass man nicht vom approbierten „Irrweg“ abzweigt. Ich denke—um es hier nur in Parenthese einzufügen—, dass dies ein Dilemma von Nono war: dass er sich einerseits aufs offene Meer begeben wollte, andererseits aber eigentlich nach dem einen, ja dem einzigen Weg Ausschau hielt—eine *contradictio in adiecto*. Doch ist es der Widerspruch, welcher, frei nach Mao Tse Tung—der ja ein Hegelianer war—die Welt, und auch die Musik, vorantreibt. Treiben wir weiter, oder schreiten wir fort. Um auf den Fortschritt zurückzukehren: selbst wenn er keiner ist, kann die „Illusion des Fortschritts“<sup>5</sup> eine Erneuerung der Kunst hervorbringen—vielleicht allerdings nur eine illusionäre, wie bei der seriellen Musik der 1950er Jahre, die sich bei einer Stunde Null der Musik wähnte, die es natürlich nicht sein konnte. Obwohl andererseits die Idee der *tabula rasa*, der *instauratio ab imis* eine im Grunde antihistorische Illusion ist. So sehr ich mich freue, dass es ein Stück wie „Structures“ von Boulez gibt (und „Gruppen“ von Stockhausen sowieso), so haftet der Idee der seriellen Musik ein Moment der Widerspiegelung einer technokratischen Denkart, welche die Zeit charakterisierte, die ich weder als vernünftig, noch als Fortschritt ansehen kann. Nicht alles, was mit dem Zeitgeist fortschreitet, ist deswegen schon fortschrittlich. Beethoven stellt gegenüber Bach keinen Fortschritt dar, aber es steht außer Frage, dass er ganz neue Aspekte der menschlichen Seele (um es etwas pathetisch zu sagen) beleuchtet hat. Kein Fortschritt, aber ein entscheidender Wechsel der Perspektive, ein neuer Blick, ein Dringen in unbekannte Gebiete. Und es ist ein Wunder, dass dieser Prozess immer wieder möglich ist, wenn Komponisten auftauchen, die in der Lage sind, diesen Perspektivwechsel des musikalischen Denkens zu vollziehen—ein Denken, das in der Musik bekanntlich mit dem ganzen Körper, Bauch inbegriffen, erfolgt. Dies ist das Großartige bei Musik und Kunst überhaupt, dass, selbst bei Werken, die perfekt zu sein scheinen, oder, wenn man will: organisch, „natürlich“, nämlich von innerer, natürlicher Notwendigkeit, es trotzdem immer, real oder potentiell, eine andere Möglichkeit gibt—ganz anders als in der Natur, wo der Faden, den eine Spinne seit Jahrmillionen spinnt, nicht änderungsbedürftig ist. Wenn es bei der Kunst ähnlich ginge, wäre man bei Phydias und Homer und Lukrez und Ovid und für die Musik bei Bach stehengeblieben, was zugegebenermaßen nicht so katastrophal gewesen wäre. Dagegen ist Kunst und Musik wie ein Kaleidoskop, das unendliche Möglichkeiten birgt, und vor dieser unermesslichen Unendlichkeit kann einem bange werden: „*ove per poco / il cor non si spaura*“, wie es bei Giacomo Leopardi heisst<sup>6</sup>.

*...brutistisch, wild, organisch, orgasmisch, verhalten, manchmal schutzlos, radikal und traditionell, voraussehbar, durchhörbar, insistierend, obsessiv, manisch, ätzend, nervensägend, mutig, fickend, nicht fickfackend, sondern Farbe (und Klang!) bekennd, dreinschlagend, haiden-lukas-artig (nicht mich!), nicht niederschlagend, mit langem Atem, aber nicht langatmig, gestisch, aber nicht brechtisch, eigentlich auch nicht heiner-müllerisch, prometheisch, aber nicht nonisch, bekennd, bewegend, fortschreitend und wiederkehrend, komplex und einfach, unbändig, ungebändig, vehement, stürmisch, körperlich (wobei, so wie der Bauch ein Denkorgan, auch das Gehirn ein Teil des Körpers ist), ausrufend, in die Neue-Musik-Wüste rufend...*

WRs Musik ist voller Energie und sie gibt Energie. Dafür bin ich ihm dankbar, denn die Energie, die man zum Komponieren braucht—und die man mit seiner Musik zu vermitteln versteht—, ist die selbe, die man zum Leben braucht. Ohne Lebensenergie, wiederum, keine Komponierenergie: Stille, Umkehr, Tod. WRs beeindruckende Produktivität ist ein Zeichen großen Optimismus in die

---

<sup>5</sup> Der Titel eines Buches von George Sorel, das kurz vor dem Ersten Weltkrieg erschien.

<sup>6</sup> Giacomo Leopardi, „L'infinito“.

Zukunft, nicht nur der Musik. Einen solchen Optimismus, der durch die Enttäuschungen der Vernunft hindurchgegangen ist, aber trotzdem am Leben geblieben ist, brauchen wir heute, wenn wir nicht nur weiterhin Musik machen, sondern überhaupt sinnvoll weiterleben wollen. Denn: wir brauchen uns nicht umzuwenden, um alles Unrecht zu sehen, das geschah unter der Sonne, es geschieht vor unserer Nase. Ich habe nun zwei Titel von Kompositionen Bernd Alois Zimmermanns evoziert<sup>7</sup>. Ich glaube, dass WR BAZ nicht persönlich kennengelernt hat—er war zu jung, BAZ übrigens auch, er war erst 52 als er starb, und doch scheint mir, dass einer der vielen Fäden, die WR mit so vielen unterschiedlichen Komponisten verbindet, auch zur pluralen musikalischen Welt von BAZ führt. Wie anders ist die Zeit, als ich in Köln bei Stockhausen und Zimmermann studierte und mit Befremden die offen ausgetragene Rivalität dieser zwei bedeutenden Komponisten zur Kenntnis nahm! Das war auch in der Musik die Zeit des kalten Krieges. Die Avantgarde kämpfte gegen die Arrière-garde, jede war auch in sich verstritten und es grassierte Misstrauen und Sektierertum, Besserwisserei, Dünkel und Arroganz. Es war die Zeit der „Enge und Einfalt“. Eine Zeit, in welcher der Sprach-Code wichtiger als das damit artikulierte war. Als ob, was die gesprochenen Sprachen betrifft, man nur eine gelten liesse. Dagegen zeigt gerade die Musikgeschichte des XX. Jahrhunderts, dass es sehr viele unterschiedliche Möglichkeiten gegeben hat, und dass sie, soweit sie zu gültigen Werken geführt haben, auch alle gültig waren. Mehr noch, gerade WR beweist—und ich fühle mich ihm auch hier wahlverwandt—, dass mehrere Kodexe auch innerhalb des Oeuvre eines einzelnen Komponisten durchaus möglich sind. Ich spreche mal italienisch, mal deutsch. Warum sollte ich nicht auch musikalisch zwei- oder drei- oder viersprachig sein?! Wie viele Sprachen ich auch sprechen mag, es ist immer das selbe Individuum—wiewohl er sich sprachlich durchaus „aufteilen“ kann—der spricht. Und gespalten sind wir—nicht erst seit Goethe, erst recht nach Freud—sowieso. Es ist zwar wahr, dass sich seit jenen Kölner Tagen, die nun über 30 Jahre zurückliegen, die Zeiten insgesamt geändert haben (es hat also doch einen Fortschritt gegeben, wenn auch nicht genug), doch ist es ein persönlicher Verdienst von WR, dass er von vornherein keine Barrieren (sprachliche oder sonstige) hat wahrhaben wollte. Ich kenne keinen anderen Komponisten—und erst recht nicht solchen Ranges—, der so viele, eigentlich gegensätzliche Komponisten schätzt und sich irgendwie einverleibt hat. WR hat interessanterweise den sonst immer für unerlässlich gehaltenen Vatermord nicht verübt. Im Gegenteil, er hat sich eine ganze Reihe von musikalischen Vätern ausgesucht. Zum Beispiel Luigi Nono. Nono hat ein Dallapiccola gewidmetes Stück geschrieben („Con Luigi Dallapiccola“), in dem er als konstitutives Element der Komposition das Intervall nahm, das Dallapiccola im „Prigioniero“ für das Wort „fratello“ (Bruder“) benutzt (weswegen ich Lust hätte, nachdem ich anfangs sagte, dass ich WR irgendwie als einen Bruder ansehe, ein Stück zu schreiben, das, von diesem selben Intervall ausgehend, heißt: „Con Dallapiccola, Nono e Rihm“). Ich hörte die Uraufführung jenes Stückes für 6 Schlagzeuger von Nono und mich beeindruckte, dass und wie Nono eine überdimensionale Trommel benutzte, um ein pianissimo (ich weiß nicht mit wie vielen p) zu erzeugen. Wenn man groß und stark ist, kann man leise—sozusagen—,„auf leichten Kähnen“ daherkommen. Das pianissimo, das man auf einer Riesentrommel erzeugen kann, hat außerdem eine ganz andere Qualität, als auf einer normal großen Trommel. Oder sollte es vielleicht doch ein bisschen manieristisch sein? So wie wenn man mit Spatzen auf Kanonen schießen würde? Die Gefahr des Manierismus ist immer vorhanden, und wir sollten immer auf der Lauer sein, um ihr zu entgehen. Brüchigkeit—das Kokettieren mit dem Fragmentarischen, Unfertigen, Schiefen—kann leicht zur hohlen, manieristischen Geste werden. Was gestern authentisch war, muss es heute nicht sein. „Meister, Du verneinst das, was Du gestern sagtest. Ja, antwortete Zarathustra, denn heute ist nicht gestern“<sup>8</sup> Wie steht es aber um jene Werke, die, in zerklüfteter Zeit entstanden, trotzdem gleichsam in olympischer Klassizität auftreten? Ich denke an Bartók, bei dem der goldene Schnitt nicht aufgestülpt war und auch nicht so wirkt, und dessen Werke, wie es bei allen gelungenen Werke der Fall ist, sich über jede besserwisserische Theorie hinwegsetzen. Ihm ist in manchen Stücken—ich denke an die Streichquartette, aber nicht nur an sie—eine Quadratur des Kreises gelungen: es ist eine neue aber klassische Musik, weil absolut

---

<sup>7</sup> *Stille und Umkehr* (1970), B. Schott's Söhne, Mainz, 1971 und *Ich wandte mich und sah alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* (1970), B. Schott's Söhne, Mainz, 1972.

<sup>8</sup> F. Nietzsche, „Also sprach Zarathustra“, in F. Nietzsche, Werke, Alfred Kroener Verlag, Leipzig, 1926, Vierter Band [hier nach dem Gedächtnis zitiert].



wesentlich, „notwendig“. Was beim Komponieren zählt, ist nicht das Theorisieren (auch nicht das „Theodorisieren“), sondern das Komponierte selbst. Was WR sehr wohl weiß und uns vormacht.

*... zupackend, direkt, narrativ, effektiv, affektiv, fragend, affirmierend, hinterfragend, hart, zart, hitzig, kotzig, harsch, barsch, nie lahmarschig, zusammenbrechend, monumental, zerklüftet, ursprünglich, atavistisch, autistisch, würgend, rührend und aufrührend, nicht rührselig—was ich nicht nicht gesagt habe: schön, aber auch hässlich, angenehm, jetzt muss folgen: unangenehm, dialektisch und undialektisch...(Fortsetzung folgt).*

A propos das Stück, das ich gerne schreiben würde: als ich in den letzten Tagen darüber nachdachte, was ich hier reden soll und nicht weiterkam, ging ich ans Klavier und schrieb ein Klavierstück, das ich „Saluto a Wolfgang Rihm“ nannte. Sehr gerne würde ich es hier spielen, als Weiterführung der Rede mit anderen Mitteln—doch ist es, bei aller Kürze, etwas zu schwer geraten, als dass ich es ohne viel geübt zu haben, spielen könnte. Ich möchte es hiermit Wolfgang, mit herzlichen Wünschen und—brüderlichen—Grüßen überreichen.

Was mir bei WRs Musik gefällt, ist jene Freiheit, die nichts mit kompositorischer Willkür zu tun, sondern mit der Undogmatik, die—um ein großes Beispiel aus dem vergangenen Jahrhundert zu nennen—auch Schönberg charakterisierte: nachdem er, in einer zwölfjährigen Wüste-Durchquerung, sowohl die Zwölftontechnik erfunden, als auch zu seinen jüdischen Wurzeln zurückgefunden hatte (zwei Prozesse, die eng miteinander zu tun haben), komponierte er mehrere Jahre später, 1938, für das Versöhnungsfest („Yom Kippur“) ein tonales Stück, das herrliche „Kol nidre“ in g-moll. Aber was heißt tonal oder nicht-tonal? Was heißt Europäer oder Afrikaner? Was heißt—möchte ich fast sagen—Israeli oder Palästinenser? Schauen wir uns die einzelnen Menschen oder Kompositionen an, als das, was sie sind, ohne sie wegen ihrer Rasse oder Religion oder Sprache *a priori* beurteilen zu wollen!

Ich höre weiter Musik von Wolfgang Rihm:

*Sagte ich eigentlich schon schön? Ja? Ich sage es noch einmal: schön, sehr schön, wirklich wunderbar. Fortsetzung folgt.*

## **Nove mesi e i suoi frutti nel tempo. A e per Boris Porena.**

Abito ormai da quasi tredici anni in questa casa sul Lago Albano, che fu dei miei, nella quale però da giovane non abitai mai in maniera continuativa, se non per un breve ma intenso periodo, dal gennaio al settembre 1970, del quale ho un ricordo dolce e agro insieme. Ogni giorno facevo una passeggiata nel bosco con il nostro cane dal pelo fulvo, che non ricordo se si chiamasse Lunedì o Giovedì. Per il resto lavoravo duramente, perché, sotto la guida di Boris Porena, preparavo il diploma di composizione. Alla fine avevo ceduto. Non avevo infatti intenzione di diplomarmi, né di laurearmi. Mi bastava quello che facevo, studiare e comporre e, per vivere, barcamenarmi in qualche modo, con borse di studio o lezioni d'italiano. Vivevo da più di un anno a Colonia, dove ero andato come il fedele alla Mecca. Il profeta si chiamava Karlheinz. Ben presto mi accorsi però di essere, ahimé, un eretico —e questa vocazione all'eresia mi è rimasta per il resto della mia vita, a quale chiesa o setta mi sia di volta in volta accostato. I tre mesi del corso di Stockhausen (starei per dire: del suo corso di iniziazione) passarono comunque senza grossi problemi e si conclusero con l'esecuzione di un mio pezzo, „Das ist kein Bach, sagte Beethoven, das ist ein Meer“ (non è un ruscello, è un mare, disse Beethoven), che non ho rinnegato. Rimasi però a Colonia e continuai a studiare con il grande Zimmermann (Bernd Alois), rivale di Karlheinz, che sembrava (parlo di Zimmermann) portare sulle sue spalle il dolore, non solo per le sue sorti personali, ma per le ingiustizie che da quando è mondo il mondo, caratterizzano il medesimo („Ich wandte mich um und sah alles Unrecht, das geschah unter der Sonne“, mi volsi e vidi tutta l'ingiustizia che è avvenuta sotto il sole —così si intitola una delle sue ultime

composizioni). Dall'Italia mi giungevano lettere di fuoco di mio padre, che benché illuminato - così lui pensava e tale sicuramente, almeno in parte, era - non poteva capacitarsi che perdessi il mio tempo dietro a una musica cosiddetta d'avanguardia, di cui non afferrava senso e utilità. E mi incitava, invece, agli studi seri e, comunque, a portare a termine lo studio della composizione in Italia e a considerare l'università più che uno stratagemma per rimandare, sostenendo un esame ogni tanto, l'odiato servizio militare. Gli -e forse mi- venne in aiuto una forte gastrite che mi presi frequentando le mense tedesche e fumando la pipa. Pensai dunque di prendere due piccioni con una fava trasferendomi dai miei: curarmi lo stomaco e preparare il diploma di composizione. Chi poteva prepararmi al diploma meglio di Boris Porena? Lo conoscevo di fama (ricordo sue composizioni ascoltate da ragazzo alla radio: "Über aller dieser Trauer" su testo di Nelly Sachs o "Der Gott und die Bajadere", su testo di Goethe). Ma lo conoscevo anche personalmente, per averlo incontrato, così penso di ricordare, frequentando il Goethe-Institut e la casa del suo direttore di allora, Michael Marschall von Bieberstein, dove, grazie alla sua nota passione per quei nostri curiosi simili, era noto, presso i numerosi figli dei Marschall, come "Käfer-Boris", Boris dei coleotteri. La scelta si rivelò ottima, ma Boris mi fece, come si dice con orrenda espressione, "sputare sangue" -o dipendeva forse dalla gastrite? Qui i ricordi si confondono, ed è forse anche per questo che di quel periodo ho un ricordo agrodolce. Furono mesi di dura disciplina, sia alimentare che musicale. Chi ha conosciuto Boris in anni successivi, e ne ha apprezzato il carattere mite e tollerante, di persona in pace con sé (così spero) e con il mondo (cosa che spero un po' meno), faticherà a credere che il Boris di allora era, almeno, per quanto riguarda me, suo allievo, ben diverso. Pignolo, puntiglioso e abbastanza inflessibile. "Perché hai scritto questa nota?" Guai a rispondere: perché mi piaceva. Ci mancherebbe altro che la musica abbia a che fare anche con il piacere! E comunque ci vuole una giustificazione un po' più seria, meno edonistica, legata all'imperativo categorico di una precisa estetica, all'interno della quale ci si muova a ragion veduta, ben consapevoli di cosa è lecito e non lecito fare. Boris aveva in realtà perfettamente ragione a fare le osservazioni che faceva (nel caso specifico, ricordo, si trattava di una mia composizione su testo di Mallarmé, "Rondel II"), e a chiedere il perché e per come di determinate scelte ero io che, meno esperto di ora (meglio sarebbe dire: più inesperto di come non sia ancora oggi), avevo una concezione troppo elastica della libertà compositiva e della coerenza stilistica. Sicuramente non ero (ancora?) in quella situazione nella quale, sulla scorta di tante diverse e multiformi esperienze ben sedimentate, si può operare con apparente libertà, perché responsabili dei propri atti e in grado di assumersi le proprie responsabilità compositive.

Ma in quei mesi non avevo certo il tempo di fare quello che più mi interessava, cioè comporre la mia propria musica, dovevo scrivere una quantità di "esercizi di stile": tutto quello che, a torto o ragione, si richiede per un diploma di composizione. Se fosse stato a torto, e dunque avessi fatto un sacco di lavoro inutile, non sarebbe comunque stato inutile, perché svolto insieme a Boris, cioè con un musicista, un compositore, una persona di cultura dalle visioni ben più ampie di quelle di un puro e semplice artigiano conservatoriale. A parte il fatto che quella ferrea disciplina - motivata dal fatto che in pochi mesi dovevo recuperare anni interi di disinteresse per il conservatorio- è stata comunque un'esperienza importante e, come si dice, formativa. Se proprio dovevo sottopormi a una galera, preferivo mille volte questa a quella del servizio militare, che, tra l'altro, riuscii effettivamente a scansare, facendo un esame universitario all'anno, finché, troppo vecchio per l'esercito, venni da esso dimenticato. Una volta liberato dalla spada di Damocle del servizio militare, mi dedicai con altro animo agli studi universitari, fino a concluderli con la laurea. Questo conto con mio padre, almeno questo, l'avevo dunque saldato.

In quei fatidici nove mesi di dieta alimentare e di abbuffate musicali (non ascoltai e analizzai mai tanta musica come allora) imparai, se per caso non lo avessi già saputo, che comporre non è, come pensano le anime belle, rose e fiori. Se sono rose (cosa che, com'è noto, si saprà solo in seguito, nel caso dovessero fiorire) hanno comunque parecchie spine. E comunque comporre è fatica, lavoro duro per arare il terreno, e prima dissodarlo, e poi seminarlo, e poi innaffiarlo. Poi, alla fine, se si è fortunati, si potrà, eventualmente, anche raccogliere qualche frutto.

Quando, anni dopo il diploma, incontrai di nuovo Boris, mi sembrò profondamente cambiato. Che cosa (o chi) abbia contribuito a cambiarlo non lo so, anche se posso immaginarlo. Penso che ci sia stata comunque anche la metabolizzazione dell'esperienza del movimento politico del '68 e

di quello che esso ha significato come messa in discussione delle strutture sclerotizzate dell'istruzione, non solo musicale. Boris non abitava più a Roma, ma in Sabina, non era più un Herr Professor preciso e meticoloso, ma un uomo tollerante e possibilista e avviato dunque inesorabilmente sulla strada della saggezza. Purtroppo non ho seguito, se non molto da lontano, il lavoro didattico che ha cominciato a svolgere e ha sviluppato proprio in Sabina e che so avere dato risultati notevoli. Io ho conosciuto Boris, per così dire, prima della "svolta". Già allora era un musicista (e compositore e uomo di cultura) di prim'ordine. Dopo, oltre ai pregi di prima, c'era quella che chiamerei, appunto, una nuova saggezza. Peccato solo che Boris, per realizzare le sue nuove intuizioni didattiche, abbia per così lungo tempo smesso di comporre. Ma qui, per fortuna, c'è stata una nuova svolta, dal momento che Boris, dopo un'astinenza di, credo, vent'anni, ha ripreso a comporre con nuova lena e a farlo con ammirevole intensità e costanza. Che io sappia, non c'è giorno che Boris non dedichi alcune ore alla composizione. La cosa bella è che lo fa non già per rispondere a richieste esterne (semmai questa è la cosa brutta, e cioè che "l'esterno" sia spesso così disinteressato al lavoro dei compositori), ma per una sua esigenza interna, o, semplicemente, per proprio piacere. Questo è bellissimo e la riprova, se ce ne fosse bisogno, di una natura genuinamente artistica.

Da quando mi sono trasferito definitivamente in questa casa, che avevo abitato solo all'epoca in cui Boris mi preparava al diploma, ho ripreso i contatti, in realtà mai veramente interrotti, con Boris e Paola. Anche se non ci vediamo così spesso come vorrei, Boris è per me un punto di riferimento importante. So che c'è e che è sempre disponibile a incontrarmi, a dialogare, a vedere e ascoltare le mie e le sue musiche. Essendo passati già 33 anni dal mio diploma, un'intera vita, questo non è poco, anzi è moltissimo: ho la fortuna di avere come amico un antico maestro, che oggi mi è più maestro di allora. Allora, infatti, doveva semplicemente mettermi in grado di superare un esame, adesso è una persona che, probabilmente senza neanche saperlo, col semplice fatto di esserci e di essere così com'è, mi sostiene nel cammino non sempre facile di compositore e di uomo.

Ricordo che durante uno dei nostri primi incontri in questa casa, dopo avere ascoltato la mia opera "Faust. Un travestimento" (1986-1990), su testo (goethiano) di Edoardo Sanguineti, esclamò: "Fai tutto quello contro cui ci siamo scagliati durante la nostra gioventù, ma...funziona!" Mi sembra che in questa affermazione ci sia tutto il "nuovo Boris", che ha superato i pregiudizi "culturalistici" per una visione più pragmatica e più "musicale" della musica, una visione unitaria, per così dire, di tutto il corpo e non solo di una parte, sia pure importante, di esso, come la testa. Una musica che o funziona o non funziona, e questo a prescindere dal fatto se rientri o meno in una estetica ufficialmente approvata.

Quando, appena 3 mesi fa, mi sono sposato, ho chiesto a Boris di farmi da testimone di matrimonio: avere come testimone di un passaggio importante della mia vita un maestro e amico come lui, ha per me un valore simbolico particolare. Così, in qualche modo, un cerchio si è chiuso e un altro se ne è aperto. Boris, maestro di cambiamenti musicali ed esistenziali - sicuramente anche in questo, come me del resto, goethiano, se non faustiano: "solange du dies nicht hast, dieses stirb und werde, bist du nur ein trüber Gast auf der dunklen Erde"- mi capirà se dico che sono impaziente, di sperimentare, magari insieme a lui, nuove e sorprendenti metamorfosi. Ne parliamo al prossimo incontro?

## **Pensando a Petrassi**

"Se all'infinito durasse il viaggio, non durerebbe un attimo, e la morte è già qui, poco prima" – questi versi, da me musicati più di vent'anni fa<sup>1</sup>, mi sono tornati alla mente alla morte di Petrassi. Poco prima di che? Ma, che so, poco prima che compisse 99 e poi 100 anni e che si avviasse,

---

<sup>1</sup> Cfr. L. Lombardi, *E subito riprende il viaggio. Frammenti di Ungaretti* (1980), Edizioni Suvini Zerboni.

anche fisicamente, verso quella immortalità che volentieri gli avremmo riconosciuto. Anche se non ci si incontrava e non ci si sentiva spesso, Petrassi comunque “c’era”, era, negli alti e bassi del mondo musicale, una presenza rassicurante, un punto fermo e di equilibrio.

Il primo incontro avvenne forse nel 1967, in occasione di un concerto organizzato da me e da un gruppo di coetanei. Gli avevano detto che questi ventenni facevano delle cose interessanti ed era venuto a sentirci. Qualità numero uno: la curiosità. Poco più tardi, quando avrei potuto aspirare a diventare suo allievo, fui attratto da altre sirene: Stockhausen, la musica elettronica e quella cittadella della nuova musica che era allora Colonia.

Passarono gli anni, tornai in Italia, cominciai ad insegnare in conservatorio, sentii il bisogno di incontrare Petrassi. I miei avevano una casa al mare, vicino San Felice Circeo, dove Petrassi trascorreva l’estate. Lì ci incontrammo alcune volte. Una volta, ricordo, gli portai le prime pagine di una composizione a cui stavo lavorando (“Gespräch über Bäume”, Discorso sugli alberi, del 1976) e mi colpì un’osservazione che fece restituendomi la partitura: “rischia di diventare un bel pezzo”. La scelta della parola, “rischia”, era curiosa (e per questo mi è rimasta impressa). E’ un rischio scrivere un bel pezzo? Aveva forse in mente il verso di Rilke, “Denn das Schöne ist nichts/als des Schrecklichen Anfang” (perché il bello non è altro che l’inizio di ciò che è terribile)? Probabilmente no, l’aggettivo era però più azzeccato di quanto Petrassi potesse supporre: ero infatti nella mia fase politica “militante”, e per me sarebbe stato l’ultimo dei desideri (almeno a livello coscìo), quasi un peccato di lesa ideologia, quello di scrivere un pezzo “bello”; semmai, brechtianamente, aspiravo a scrivere un pezzo “utile” –utile a chi? Mah, qui il discorso su musica e impegno politico si farebbe impegnativo davvero, e lungo, e ci porterebbe, almeno in questa occasione, fuori dal seminato. Altra qualità Petrassi: la scelta di parole, e dunque di suoni, non ovvi –parole e suoni che non scivolano via come le cascate di chiacchiericcio verbale e musicale che invadono la nostra vita, ma che invece si ricordano.

Un giorno, sempre negli Anni Settanta, ci incontrammo nella sua casa vicino piazza del Popolo e cominciammo a parlare di questo e di quello, di musica, naturalmente, ma anche di arte e di politica. Si trattava, almeno per me, di una conversazione di grande interesse e, quando venne il momento di salutarci, avevo la sensazione che si trattasse di una conversazione appena iniziata, che avrebbe potuto continuare a lungo. Così decidemmo che ci saremmo incontrati con una certa regolarità e che le prossime volte avrei portato con me un registratore. Registrai in effetti una notevole quantità di materiale, che in parte fu trasmesso per radio e una scelta del quale confluì nel libro *Conversazioni con Petrassi*<sup>2</sup>. Durante uno di questi incontri, Petrassi mi chiese quanti anni avessi, e quando io, tutto compreso del peso degli anni che gravavano sulle mie spalle, risposi “trentuno”, esclamò: “Ah, ma allora ha ancora tutto davanti a sé!” Io non la vedevo affatto così, mi sentivo già quasi vecchio e avevo la sensazione di non avere utilizzato al meglio “il tempo che mi era (già) stato concesso di vivere su questa terra”. Da allora (era il 1977) sono passati 26 anni e le cose sono cambiate, nel senso che, nonostante i molti anni che nel frattempo ho realmente sul groppone, mi sento tutto sommato abbastanza giovane e con la sensazione (ahimé quanto fallace!) di avere, se non proprio tutto, almeno ancora molto davanti a me...

Nelle *Conversazioni* sono contenute tante schegge di saggezza di questo importante testimone del nostro tempo. Mi ha sempre molto impressionato, per esempio, la tranquillità d’animo con cui Petrassi sembrava affrontare e accettare i colpi del destino, e mi riferisco in particolare alla sua progressiva cecità. Naturalmente, non sono in grado di dire come realmente vivesse questa sventura, ma nelle *Conversazioni* racconta che, durante la composizione dell’ *Ottavo Concerto*, attendeva, a questo proposito, un responso positivo o negativo sulla situazione della sua vista, e che di questo suo tumulto interiore, ma anche della volontà di accettare comunque quello che sarebbe stato, c’è in quel pezzo traccia. Al di là dei conflitti di cui la sua musica non era priva (e come avrebbe potuto esserlo una musica non astratta, ma profondamente umana come la sua?), Petrassi sembrava avere un atteggiamento stoico, del tutto privo di lamentosità o vittimismo, direi quasi olimpico. Altra grande qualità di Petrassi: la serenità, l’equilibrio, la capacità di accettare la vita nei suoi lati positivi e negativi. Immagino che questo gli derivasse anche dalla sua fede religiosa, che peraltro non ostentava affatto. E anche questa è una qualità.

---

<sup>2</sup> Edizioni Suvini Zerboni, 1980.

In occasione del suo ottantesimo compleanno, gli dedicai *Mirum*<sup>3</sup>, una composizione per quattro tromboni commissionatami da un'istituzione tedesca (purtroppo, come altri pezzi miei, mai eseguita in Italia). Nel 2001, richiesto di indicare un mio suggerimento per l'assegnazione del prestigioso "Kyoto Prize", indicai Goffredo Petrassi e nella motivazione scrissi, tra l'altro, che ne apprezzavo la vasta cultura e la libertà intellettuale. "Penso -così scrivevo -che questa libertà sia una caratteristica principale della sua musica (...). Dai suoi primi lavori (*Ouverture da concerto*, *Coro di morti*, *Noche Oscura* ecc.) ai suoi *Concerti per orchestra* Nr. 7 e 8, alla sua musica da camera (*Serenata*, *Estri* ecc.), amo l'indipendenza del suo idioma musicale, che pur conscio dello 'spirito del tempo', parla una sua lingua (...)".

Mi sarebbe tanto piaciuto che Petrassi ottenesse questo riconoscimento, lui che per noi in Italia è un punto di riferimento ineludibile, ma che purtroppo internazionalmente non è così conosciuto e riconosciuto come la sua musica meriterebbe. Non così come l'altra 'colonna' della musica del Novecento, Luigi Dallapiccola —e ricorrendo all'immagine di due colonne, mi viene da pensare che tutta la migliore musica italiana del secolo scorso è passata attraverso lo spazio, il magnifico portale, delimitato da queste due grandi colonne, che ormai possiamo ben dire classiche.

## Verso Oriente

Mentre scrivo queste righe sono, non già in estremo, ma in medio Oriente. Sono infatti in Israele. Mia madre era ebrea e ha visitato più volte Israele, dove aveva amici e parenti e dove, a un certo punto della sua vita, aveva addirittura pensato di trasferirsi. Io, invece, sono per la prima volta in questo paese. Sarei potuto venirci molto prima ma, non so perché, ho sempre rimandato questo viaggio.

Israele e Giappone sono due realtà diversissime, senza un denominatore comune che le colleghi. Se non, appunto, la parola Oriente: è questa parola che mi fa pensare che, tra il fatto di avere procrastinato il viaggio in Israele e di essere stato invece più volte in Giappone, ci sia, per qualche strano motivo, un nesso. Mi sembra quasi, ora che finalmente sono qua, che mi sia più volte esercitato a fare il grande salto dall'altra parte del mondo, nel lontano e per me misterioso Giappone, per potere poi più facilmente fare il piccolo salto dall'altra parte del Mediterraneo, per venire nella terra dalla quale, duemila anni fa, gli antenati di mia madre si erano trasferiti a Roma.

La prima volta sono stato in Giappone nel 1992 e ci sono tornato poi nel 1996, 2000, 2001 e nel 2002. Come si vede, c'è un *accelerando* o un *crescendo* (per dirla con termini musicali) nella frequenza dei miei viaggi in Giappone. L'ultima volta, poi, e cioè l'anno scorso, grazie a un invito della Japan Foundation ci sono rimasto sei mesi di seguito, avendo la possibilità di conoscere del paese molto più di quanto non mi fosse stato possibile nelle quattro visite precedenti. In verità, già prima di andare in Giappone, convivevo, per così dire, con un pezzo di Giappone, dal momento che avevo allora una compagna giapponese. Certi cibi, certi usi, certi gesti - per esempio quello di oscillare lentamente la testa a sinistra e a destra, che mi sembrava un grazioso vezzo della mia compagna, finché mi sono reso conto che era un diffusissimo modo di combattere l'irrigidimento della cervicale! - mi erano dunque familiari già prima di ritrovarli in Giappone. Il mio primo viaggio in questo affascinante paese, lo feci con lei. Avevo una compagna giapponese perché ero interessato al Giappone, o sono andato in Giappone perché avevo una compagna giapponese? Sicuramente, la mia compagna giapponese - che professionalmente mi era molto vicina, in quanto esercitava il mio stesso lavoro, quello di compositore - era, per altri aspetti, agli antipodi - e non solo geograficamente - rispetto alla cultura mediterranea di mia madre.

---

<sup>3</sup> Edizioni Suvini Zerboni, 1984.

Il viaggio in Israele l'ho intrapreso invece con Miriam, che conosco da molti anni e che solo da pochi giorni è mia moglie. Miriam è ebrea e, pur non essendo italiana (è nata Tripoli), è per molti aspetti molto vicina a mia madre, condividendo con lei la stessa cultura ebraica e mediterranea. Posso dunque dire che il cammino che ho fatto sia stato dapprima un allontanamento dal mondo familiare, in particolare di mia madre, seguito poi da un riavvicinamento a esso? Non è questo comunque il luogo per tentare un'autoanalisi. Qui devo parlare della mia esperienza in Giappone e cercherò di attenermi a questo tema. I sei mesi passati a Yokohama, più precisamente a Wakabadai, Asahi-ku, sono stati una *full immersion* nella vita giapponese. A casa, nel nostro appartamento giapponese, dormivamo sul *futon* e respiravamo l'odore così piacevolmente vicino alla natura di un *tatami* appena installato. Passavo lunghe ore seduto, su un cuscino, al basso *tsukue*. Alla radio ascoltavo musica di tutti i generi - forse mai ho ascoltato tanta musica di tutto il pianeta, giacché il Giappone è aperto e curioso di tutte le culture -, ma ero particolarmente contento quando potevo ascoltare musica tradizionale giapponese, con quell'uso della voce così diverso dal *belcanto* italiano, così fisico, corporale, e, direi, nonostante la sapiente stilizzazione di questa tecnica vocale tramandata nei secoli, profondamente naturale, un po' come il *tatami*: mi sembra che in questo paese, nonostante il frenetico processo di modernizzazione, permanga un forte attaccamento alle basi naturali della vita. Di questo fa parte anche la cura del proprio corpo e del benessere fisico. Vicino a casa nostra c'era un *onsen* e con gioia abbiamo approfittato di questa opportunità. Anche i vecchi Romani amavano molto le terme, ma, ahimé, a Roma, città dove sono nato e dove vivo, questa tradizione si è persa da tempo. In certi casi mi sembra che questo attaccamento alla natura abbia, per chi viene da tutt'altro contesto culturale, dei lati curiosi. Così, per esempio, la bellissima tradizione della contemplazione dei fiori di ciliegio, la *hanami*, nei pochi giorni che dura questa fioritura: vedere frotte di giapponesi che, in una città supermoderna come Tokyo, si estasiano davanti a degli alberi di ciliegio in fiore, e, tra gridolini di piacere ed espressioni di meraviglia, li fotografano con le loro macchine fotografiche digitali o li filmano con le sofisticate cineprese, ha, per un osservatore straniero, qualcosa di surreale. Naturalmente mi piace, e anche io cerco di cogliere in questa bellissima ed effimera fioritura - bellissima anche perché effimera - un significato che va al di là dello spettacolo estetico e che ha a che fare con il significato profondo dell'esistenza umana, della sua fragilità e caducità.

La contraddizione, che a me in genere piace molto, è del resto all'ordine del giorno in Giappone. Non solo o non tanto la contraddizione, forse, ma la giustapposizione di realtà eterogenee. Penso, per esempio, a quel bel giardino antico di Tokyo al quale bisogna oggi accedere attraversando un enorme e francamente brutto albergo di stile americano-internazionale. L'amico, per giunta architetto, che me lo fece visitare in occasione della mia prima visita in Giappone, non si scandalizzava affatto di questa contiguità di realtà così diverse e anzi opposte. E' ormai normale e forse "naturale", nel senso di una seconda natura, che in Giappone convivano frammenti di fasi culturali diverse; naturalmente questo succede anche in altri paesi, e in Italia, soprattutto in una città come Roma, siamo abituati alla contemporaneità di piani temporali diversi: costruzioni romane, medievali, rinascimentali, barocche ecc., fino al nuovo auditorium di Renzo Piano, che ingloba i resti di un'antica villa romana. Ma forse in Giappone, oltre e più che costruzioni di diverse epoche, convivono ancora *comportamenti* legati alle diverse fasi della storia giapponese, così per esempio certe forme standardizzate nei rapporti tra le persone che vanno assolutamente osservate se si vuole essere un "vero giapponese", anche se possono sembrare in contraddizione con i ritmi e le semplificazioni suggerite dal ritmo della vita moderna. Qui si potrebbero citare esempi tratti dai diversi aspetti della vita, dagli inchini con cui ci si saluta, che, a seconda della loro ampiezza, segnalano immediatamente l'opinione che si ha di sé e della persona che si sta salutando; all'uso degli auguri per l'anno nuovo, che vanno spediti e ricevuti tassativamente entro una certa data; al fatto di potere incontrare sullo stesso vagone di certe linee della metropolitana, sia una ragazza che indossa pantaloncini ultracorti (i cosiddetti *hotpants*), sia una signora fasciata - come probabilmente già sua mamma e sua nonna e tutte le sue antenate - da un elegante *kimono*.

Non penso che in musica le cose siano fondamentalmente diverse: anche qui può capitare di imbattersi in frammenti che appartengono a realtà musicali diverse. Non si tratta, beninteso, di quell'attitudine postmoderna in voga un po' dappertutto. Se di postmoderno si tratta, è sicuramente una variante del tutto giapponese che, più che con fattori legati alla moda, ha a che fare con l'effettiva attualità, o attualizzazione, di atteggiamenti e comportamenti diversi. Ricordo

che mi colpì molto, nella composizione di un famoso compositore giapponese, la presenza, improvvisa e apparentemente immotivata, di un accordo “francese”, un “accordo di nona”, che per un ascoltatore europeo, rimanda immediatamente alla musica di Debussy o Ravel. Gliene chiesi la ragione, e lui, meravigliandosi della domanda, mi rispose candidamente che quell’accordo “gli piaceva”. In Europa siamo abituati a chiedere la legittimità storica, prima che estetica, di qualsiasi nota scriviamo, mentre, se è possibile generalizzare, in Giappone, si è interessati ai singoli “frammenti”, da qualsiasi parte essi vengano: se quel frammento culturale piace, si troverà il modo di inserirlo nel proprio progetto e di farlo proprio. A questo punto è l’europeo a essere ingenuo, pensando che quel determinato accordo rimandi alla musica degli impressionisti francesi. E’ semplicemente un accordo che fa parte dell’universo musicale oggi a disposizione del compositore e che questo decontestualizza, inserendolo in un suo nuovo contesto.

Così lo stesso senso del tempo musicale è profondamente diverso in Occidente e in Oriente. Questione complessa, alla quale posso qui solo accennare. La musica occidentale - per semplificare grandemente la questione - ha in genere un inizio, uno sviluppo, un climax e una fine, mentre la musica giapponese è costituita - anche qui semplifico molto - dalla giustapposizione di diversi eventi sonori. Forse è la stessa differenza che c’è nella struttura di un pranzo occidentale - con il suo antipasto, il primo, il secondo, la frutta, il formaggio, il dolce e il caffè - e il pranzo giapponese, dove le singole parti sembrano non seguire una gerarchia così precisa e si può passare con maggiore libertà da un tassello (un frammento) all’altro del pranzo stesso. Lo stesso *sushi* può sembrare una riuscita apologia del frammento, dove un frammento segue l’altro, senza, per così dire, uno sviluppo o una particolare organizzazione formale: quando si sono avuti - mangiati per quanto riguarda il *sushi*, scritti o ascoltati, per quanto riguarda la musica - un numero sufficiente di “eventi-frammenti”, il pranzo o la composizione possono essere considerati conclusi, senza che, come in Occidente, la fine, di un pranzo come di una musica, sia strutturalmente connotata come tale.

Molti anni fa, nel 1971, scrissi una composizione per pianoforte (dal titolo *Wiederkehr*, che in tedesco significa “ritorno”), che, per certi aspetti, può essere considerata vicina a un’estetica non fondata sullo sviluppo lineare e teleologico, e dunque a un’estetica anche di tipo giapponese. A quell’epoca, in verità, non conoscevo nulla del Giappone e penso che arrivai a quel tipo di organizzazione formale per il tramite di certa musica nordamericana, anzi californiana; come è noto, in California si respira anche l’aria che il vento porta dall’altra parte del Pacifico. Solo negli Anni Novanta - dopo il mio primo viaggio in Giappone - composi qualcosa consapevolmente riferito all’esperienza della musica e dell’arte giapponese, come, per esempio, un breve pezzo intitolato *Noh no omoide* (Ricordo di uno spettacolo di teatro Noh)<sup>4</sup>, e poi, nel 2002, la composizione *Lucrezio. Un oratorio materialistico, Parte II, Amore* (su testo di E. Sanguineti), per voce recitante, soprano, baritono e ensemble di 12 strumenti<sup>5</sup>. Alla prima esecuzione, in Germania, di quest’ultima composizione, ebbi dei problemi a fare capire ai cantanti il tipo di emissione vocale che desideravo e che avevo indicato in partitura con particolari termini, come per esempio “gutturale”, o “molto (esageratamente) vibrato” ecc. Scrivendo il pezzo, pensavo al modo di cantare dei musicisti del teatro Noh, ma naturalmente un cantante europeo impara all’accademia tutt’altro, e, come già dicevo più sopra, c’è un abisso tra l’ideale estetico del *belcanto* e il modo di cantare “fisico”, che a me piace tanto nella musica tradizionale giapponese e che avevo tentato, con tutti i cambiamenti del caso (giacché non volevo certo fare una pura e semplice copia stilistica), di trasferire nella mia composizione. Evidentemente, c’è ancora molto da fare per fare conoscere in Europa di più e meglio la tradizione musicale giapponese. E vedo qui anche uno dei nostri compiti, di noi che amiamo il Giappone e cerchiamo di penetrare meglio nel significato profondo delle sue tradizioni.

D’altra parte, i miei soggiorni all’estero, nella fattispecie in Giappone, mi hanno fatto capire meglio, come scrivevo all’inizio su Estremo e Medio Oriente, dove sono le mie radici culturali, che certamente - come potrebbe essere diversamente? - non sono in Giappone, ma nel

---

<sup>4</sup> Fa parte della mia composizione *Bagatelles sans et avec tonalité* (1992) per pianoforte a quattro mani, Edizioni BMG Ricordi, Milano 1992.

<sup>5</sup> Edizioni Rai Trade, Roma, 2002.

Mediterraneo. Questo non mi impedisce certo di continuare ad amare il Giappone, di volerne approfondire la conoscenza e di considerare alcune abitudini che ho contratto fin dalla mia prima visita in quel paese, come irrinunciabili. Tra queste penso all'usanza, di grande significato filosofico oltre che igienico, di levarsi le scarpe quando si entra in casa. Un'altra è quella di sorseggiare *o cha*, il tè verde che, in particolare quando lo bevo seduto al mio *tsukue* giapponese - lo stesso che utilizzavo a Yokohama - mi fa rivivere nel pensiero i colori e i profumi di questo affascinante e affascinatamente contraddittorio paese. Ma chi vive in un paese non contraddittorio scagli la prima pietra! Gli italiani è bene che non scaglino proprio nessuna pietra, semmai imparino l'arte di disporle significativamente, così come avviene negli incantevoli giardini zen.

## Dessau nella DDR

Quando andai per la prima volta a lezione da lui, nel gennaio 1973, Paul Dessau, che era allora un signore di 79 anni, mi venne a prendere alla stazione guidando lui stesso la macchina. Così era Dessau, apparentemente burbero, ma in realtà di grande gentilezza. Gli portai i saluti di Henze e Nono, suoi cari amici. Dessau era allora il compositore più importante della DDR. Il ritorno in Germania dall'esilio americano si era svolto lentamente, con tappe intermedie a Parigi, dove aveva buoni amici, tra i quali il compositore e teorico René Leibowitz, Zurigo e Stuttgart. Anche il ritorno di Brecht in patria non fu immediato. Costretto a lasciare gli Stati Uniti dal "comitato per le attività antiamericane", Brecht aveva la vita difficile anche in Germania occidentale. Dessau, benché fosse entrato nel Partito comunista proprio negli Stati Uniti, non compariva nelle liste del comitato. Era un pesce piccolo, un compositore praticamente sconosciuto, che si era barcamenato nell'esilio statunitense facendo il giardiniere, il copista, l'insegnante di tromba e di pianoforte e scrivendo musica per film come "negro" di compositori accreditati a Hollywood: ci sono circa 100 film con musica sua, nei quali non compare però mai il suo nome. Teoricamente sarebbe potuto rimanere negli Stati Uniti, e, del resto, non era per nulla ovvio, che Dessau, ebreo, la cui madre e altri parenti stretti erano stati assassinati nei campi di concentramento, tornasse in Germania. Certamente non in Germania occidentale, dove comunque per lui non c'era lavoro. Da Berlino Est gli giunse l'invito di Wolfgang Langhoff, sovrintendente del "Deutsches Theater" e suo amico dagli Anni Venti. In una stanza messagli a disposizione nel teatro, Dessau compose la musica per l'opera "La condanna di Lucullo", su testo di Brecht, che venne aspramente criticata dai responsabili culturali della DDR. Era il periodo della lotta al "formalismo", scatenata in Unione Sovietica da Stalin e Zdanov, la cui onda d'urto si propagava anche nelle colonie dell'impero. Fu per Dessau un duro colpo, simile a quello subito da Eisler per le polemiche intorno al libretto del suo "Faustus". Ma nonostante ogni difficoltà, Brecht, Eisler, Dessau e tanti altri tennero duro, rimasero fedeli alla loro scelta di campo. La Germania Occidentale era l'erede naturale dello Stato nazista, con innegabili aspetti di continuità, mentre la DDR tentava di rompere con quella tradizione. Certo, Brecht, che dopo la repressione anti-operaia del 1953, di fronte alle accuse del partito contro la popolazione, aveva scritto: "non sarebbe più semplice che il governo sciogliesse il popolo e ne eleggesse un altro?", non fece in tempo a seguire tutte le evoluzioni e involuzioni della DDR, perché morì già nel 1956. Eisler si dette all'alcol e smise praticamente di comporre (sarebbe morto nel 1962). Diversa la situazione di Dessau: benché avesse già 56 anni, era intenzionato a cominciare una nuova vita. Divorziò dalla seconda moglie Elisabeth Hauptmann (collaboratrice di Brecht), sposa l'attrice trentenne Anja Ruge, dalla quale divorziò poco dopo per sposare Ruth Berghaus, più giovane di lui di ben 33 anni, che sarebbe diventata poi una famosa regista d'opera. Nel 1954, Dessau ha 60 anni, nasce il loro figlio Maxim, che fa oggi il regista cinematografico e teatrale.

La morte prematura di Brecht, per quanto dolorosa, dette però a Dessau l'opportunità di emanciparsi da quella grande personalità, di uscire dal suo cono d'ombra e di intraprendere il cammino che gli avrebbe dato notorietà internazionale. In tre decenni (1949-79), Dessau scrisse una grande quantità di composizioni: oltre al "Lucullo" (rappresentato nel 1964 anche a Perugia e nel 1973, con la regia di Strehler, alla Scala di Milano), le opere "Puntilla" (1956-59),



“Lanzelot” (1967), “Einstein” (1969-73, rappresentato, come lo stesso “Puntilla”, anche al Maggio Musicale Fiorentino) e “Leonce und Lena”; inoltre balletti, cantate, musiche di scena, musica da camera e per orchestra, moltissime canzoni e musiche di intervento politico, scritte a caldo, secondo la tradizione dei primi anni dell’Unione Sovietica (vedi Majakowskij), per commentare e intervenire su avvenimenti di attualità. Per quanto pienamente integrato nella vita politica e culturale della DDR e carico di successi e di onori, Dessau non divenne mai un compositore “ufficiale”. Fu invece una voce solidalmente critica, un “agitatore”, che non esitava a prendere posizione contro i burocrati comunisti per farsi spazio e darlo ai compositori in cui credeva, soprattutto quei giovani (come, per fare un solo esempio, Friedrich Goldmann), contro cui venivano scagliate le solite accuse di decadentismo, formalismo, filo-occidentalismo. La sua casa di Zeuthen, a una ventina di chilometri da Berlino, era un punto di incontro di artisti di differente generazione e nazionalità, che io stesso frequentai a partire dal 1973, quando passai sei mesi a Berlino Est per preparare la mia tesi di laurea su Hanns Eisler e per studiare con lo stesso Dessau. Eisler e Dessau erano agli antipodi, se lo si può dire di persone che marciavano in realtà nella stessa direzione. Un aneddoto tra i tanti la dice lunga sul loro rapporto: Dessau entra in un locale berlinese e poiché Eisler lo ha già visto, non può fare marcia indietro, ma si va a sedere al suo tavolo. “Come va”, chiede al collega. “Male”, risponde questi, “la mia musica non viene eseguita.” Al che Dessau si alza, va verso i due musicisti che intrattengono i clienti, prende il violino, sale in piedi sul pianoforte e suona l’inno della DDR (composto notoriamente da Eisler)...

Rapporti contraddittori c’erano anche tra Nono e Henze, con i quali Dessau era in stretto contatto. Con Henze si erano conosciuti già nel 1948. Durante un difficile periodo che Henze passò in ospedale, Dessau faceva ogni giorno un lungo e complicato viaggio da Zeuthen a Berlino Ovest per potere visitare almeno per dieci minuti il suo giovane amico. Henze, allora poco più che ventenne, era molto grato che Dessau, senza tenere conto della differenza d’età, lo trattasse a tutti gli effetti come un collega. Intervistato una decina di anni fa su Dessau, Henze definisce acutamente la sua musica come “non intellettuale, ma intelligente”. Una musica piena di sentimento, ma anche di spunti comici. Dessau dedicò a Henze il suo “Quattordramma” (1966) come risposta a una composizione di Henze che gli era molto piaciuta (“Being Beateous”). E’ caratteristico di Dessau, e molto bello, questo tipo di “amicizia produttiva”, in cui si dialoga anche attraverso i propri lavori.

Di Nono Dessau aveva una stima altissima e si adoperò come poté per fare accettare le sue musiche dagli ottusi funzionari di partito. Ma non sempre poteva. Ricordo che una volta mi mostrò la partitura di “Ein Gespenst geht um in der Welt”, che aveva appena ricevuto da Nono. “Gigi vorrebbe che venisse eseguita qui nella DDR, ma come si fa, c’è una citazione dell’inno cinese ‘L’Oriente è rosso’ –questo da noi non è possibile!” La Cina era allora in rotta con l’Unione Sovietica e non poteva neanche essere nominata, se non per vituperarla.

Nel 1960, accogliendo l’idea di un suo vecchio amico parigino (Jean Korngold), Dessau si fece promotore di una composizione collettiva dal titolo “Juedische Chronik” (Cronaca ebraica), alla quale chiamò a collaborare compositori dell’Ovest e dell’Est della Germania (Wagner-Regeny, Blacher, Hartmann e il giovane Henze). Doveva essere, come scrive in una lettera a Nono, una presa di posizione contro l’antisemitismo – un progetto che per l’Ovest era troppo politicizzato e per lo stesso Est non del tutto accettabile, sia perché si ispirava all’idea dell’unità tedesca (a cui Dessau teneva molto), ma che allora non era più in auge, sia perché esprimeva pietà anche per i soldati tedeschi, mandati allo sbaraglio dai nazisti. Anche la tematica ebraica non era, nella stessa DDR, tra le più popolari. Non che si potesse parlare di aperto antisemitismo, semplicemente l’argomento veniva taciuto e molti stessi ebrei comunisti, negavano, in nome di un malinteso internazionalismo, la loro identità ebraica. Non è un caso che Dessau, che fino al 1948 aveva composto molte musiche ispirate all’ebraismo, non l’abbia più fatto nella DDR. Ma guai a parlare di antisemitismo, a sinistra si usava (e si usa) chiamarlo “antisionismo”.

Nel 1972, nel frattempo c’era stato il 68 che aveva portato a una più decisa politicizzazione di molti artisti, Henze si fece lui stesso promotore di una composizione collettiva, a cui chiamò a collaborare alcuni giovani compositori, tra cui anche chi scrive. La composizione, “Streik bei Mannesmann”, su uno sciopero in un’industria tedesca, venne eseguita al “Berliner Ensemble”,

allora diretto da Ruth Berghaus, nel giugno 1973, in occasione delle “Giornate mondiali della gioventù”. Al concerto era presente anche Nono, che aveva a sua volta scritto una canzone intitolata “Siamo la gioventù del Vietnam”, che Henze criticò come troppo complicata –non del tutto a torto, devo dire, trattandosi di una canzone destinata a essere cantata, se non dalle masse, almeno da cantanti non specialisti. Ma qui gioca un diverso atteggiamento tra chi tentava una mediazione con esecutori non professionali (e qui c’è una tradizione tedesca, non solo politica, di “Gebrauchsmusik”, musica d’uso), e chi, invece, riteneva che la massa debba comunque adeguarsi agli standard della musica colta. Dessau faceva chiaramente parte del primo gruppo, eppure in una nota di diario si dice entusiasta della canzone di Nono. Lui stesso aveva scritto per l’occasione una canzone in do maggiore. Una sera a Zeuthen -erano presenti, se non ricordo male, sia Henze che Nono- Dessau raccontava con orgoglio come in tutta la Repubblica si cantasse la sua canzone: la cantavano i bambini a scuola e gli studenti nelle università, e lui stesso aveva diretto un coro di ben 5000 persone. Il commento di suo figlio Maxim fu: “certo, sono obbligati a farlo“, dove, accanto alla fisiologica critica al padre, veniva espressa con onestà giovanile quella che, al di là di ogni imbellettamento ideologico, era la realtà delle cose. Dessau se la prese moltissimo e abbandonò la stanza sbattendo la porta.

### **[Antwort auf die folgenden Fragen:]**

**Hat sich das Eisler-Bild seit 1994 verändert und wie?**

**Konnte die Eisler-Gesellschaft dazu einen Beitrag leisten?**

**Was ist ihre wichtigste Aufgabe?**

**Wo bestehen Deiner Ansicht nach noch Defizite?**

Schwer zu sagen, ob sich im allgemeinen Bewusstsein das Eisler-Bild in der relativ kurzen Spanne von 10 Jahren verändert hat. Für mich kaum. Eisler ist sozusagen eine Jugendliebe von mir, und ich bleibe ihr treu, und dies abgesehen davon, dass seit Ende der sechziger Jahre, als ich mich zum ersten Mal für ihn interessierte, epochale Veränderungen stattgefunden haben. Wir leben tatsächlich in einer anderen Epoche, so dass für mich der Stellenwert Eislers heute (wie schon vor 10 Jahren) ein ganz anderer ist, als vor bald 40 Jahren, als eine neue, gerechte und solidarische Welt möglich zu sein schien.

Die politische Bedeutung von Eislers Kompositionen ist zurückgegangen, ohne dass der absolute Wert seiner Musik zugenommen hätte. Daran kann, denke ich, auch die lobenswerte Eisler-Gesellschaft nichts ändern. Eisler sollte, so denke ich, auch von denen, die nach wie vor, trotz aller Veränderungen, sein Weltbild teilen, nicht wie eine unantastbare Ikone behandelt werden; vielmehr kann man an seinem Beispiel die Widersprüche eines Komponisten studieren, der, in einer widerspruchsvollen Zeit lebend, mit dem bloßen Komponieren nicht zufrieden war, sondern aktiv an den gesellschaftlichen Prozessen teilnehmen wollte. Soweit es überhaupt geht, sollte diese ideologische Ausrichtung Eislers und die Verstrickungen, die sich daraus ergaben, in nicht-ideologischer Weise behandelt werden, d. h. es sollte nüchtern, wenn auch sozusagen „solidarisch“, der eigentliche künstlerische Gehalt seiner (politisch motivierten) Musik gesehen werden und aus ihm nicht partout einen „großen“ Komponisten herausstilisieren wollen, der er nicht war und wahrscheinlich auch nicht sein wollte (er wollte ja „nützlich“ sein). Vielleicht hätte er einer werden können? Hier scheint mir das Tragische seiner kompositorischen Parabel zu liegen: der Wiener Schule den Rücken kehrend, hat er seine verheißungsvollen Anfänge verleugnet und ist somit nur ein kleinerer Repräsentant von ihr geblieben, ohne aber bei den Massen, an deren politisch fortschrittlichen Teil er sich wandte, je wirklich Fuß gefasst zu haben. So hat er letzten Endes keine gesellschaftliche Gruppe wirklich zufrieden gestellt, nur eine kleine, wenn auch wertvolle Anzahl von Intellektuellen, die, oft mit Nostalgie, an ihm festhält. Doch, wie gesagt, Eislers kompositorische Parabel hat tatsächlich Parabelcharakter und ich denke, dass es an ihr noch viel zu analysieren gibt—durchaus eine wichtige Aufgabe auch für die Eisler-Gesellschaft—, um die komplizierte Beziehung zwischen Komponist und Gesellschaft besser zu verstehen—was uns auch heute, trotzdem wir in einer anderen Zeit leben, bei unserer nicht minder widerspruchsvollen Arbeit helfen kann.

## Il sentimento religioso di un non credente

[Esempio musicale 1: *Vanitas?* (inizio)]

Sono nato in un famiglia di socialisti e non credenti. Mia madre era ebrea. Io stesso, da quando ho avuto l'uso della ragione, mi sono sempre considerato fondamentalmente a-religioso. Ma alla Scuola tedesca, che frequentai a Roma, scelsi di partecipare all'insegnamento della religione cattolica (mentre mia sorella partecipava a quello protestante) e ricordo come cercassi di dimostrare al nostro Padre Wolf che, nonostante non fossi stato battezzato, ed ero dunque un "pagano", ero tuttavia "buono".

Io mi chiamo Luca, mia sorella si chiamava Giovanna, un altro fratello si chiama Marco –e sono, per una curiosa coincidenza, i nomi di tre dei quattro Evangelisti. Nacque un ultimo figlio, che fu però chiamato Andrea, mentre il nome Matteo toccò a uno dei nostri amati cani.

La mia a-religiosità fu corroborata da precoci scelte letterario-ideologico-politiche: lessi il Manifesto comunista, mi infatui di Bertolt Brecht, partecipai, quattordicenne, alle dimostrazioni del 1960 contro il governo Tambroni; più tardi, studente in Germania, mi iscrissi a una sezione del P.C.I. di Colonia, mi laureai con una tesi sul compositore comunista Hanns Eisler e cercai io stesso di scrivere una musica politicamente impegnata in senso socialista.

Nel frattempo però –e torniamo indietro alla metà degli Anni Sessanta- avevo seguito un mio amato maestro, Armando Renzi, dal Conservatorio di S. Cecilia al Pontificio Istituto di Musica Sacra, dove però, per avervi accesso, avrei dovuto produrre il certificato di battesimo. Pagani come me non potevano essere ammessi. Qui mi tornò utile l'origine ebraica di mia madre: eravamo già in epoca di ecumenismo e così, dichiaratomi ebreo, venni magnanimamente accolto in un consesso di soli cattolici, dove anzi la maggior parte degli studenti erano preti o aspiranti tali. Ricordo Santos, un prete portoghese, che un giorno, quando all'Auditorium di Via della Conciliazione il pubblico di Santa Cecilia accolse con fischi e urla una composizione di Luigi Nono, scoppiando poi provocatoriamente in un fragoroso applauso all'inizio della Sinfonia Italiana di Mendelssohn, si alzò e lasciò per protesta la sala, invitandomi a fare altrettanto.

Nell'anno passato al Pontificio Istituto di Musica Sacra scrissi due composizioni: un "Madrigale" su testo di Tommaso Campanella e "Invocazione e Ditirambo" per 2 pianoforti a 8 mani. Quanto al Madrigale, non fu certo un caso che, influenzato probabilmente dal luogo, scelsi la poesia sì di un religioso, ma di un religioso scomodo, come l'autore dell' "apologia pro Galileo". Quanto al pezzo per 4 pianisti, anch'esso aveva, non so quanto consapevolmente, qualcosa a che fare con il luogo in cui e per cui fu scritta: il titolo è "religioso", anche se sicuramente non riferito alla religione cristiana, dal momento che il ditirambo è originariamente una forma poetica dedicata al dio Dioniso. Questa danza orgiastica fu eseguita con grande successo alla presenza di un cardinale, al quale, suscitando forse un qualche sorpresa, non baciai, ma strinsi vigorosamente la mano.

Passarono gli anni, le esperienze furono vissute e per quanto possibile metabolizzate e, pur non credente, mi accorsi di avere in realtà creduto in un'altra chiesa, in qualche modo opposta e speculare, che pure prometteva il paradiso, ma, più incautamente, lo prometteva qui e quasi subito. E del resto la prospettiva escatologica è intrinseca alla nostra civiltà giudaico-cristiana, di cui lo stesso Marx non poteva, che lo volesse o lo sapesse o no, non essere intriso. Così nel 1986, resomi nuovamente "laico" rispetto alle stesse posizioni laiche, in cui mi ero fino ad allora identificato, scrivevo che "chi non si aggrappi alle stampelle che gli forniscono le credenze di ogni genere –religiose o laiche- non può non provare un senso di vertigine"<sup>1</sup>

Eppure, se da un lato cercavo di convivere con questo senso di vertigine di fronte alla insensatezza del tutto, d'altro lato cresceva in me la gioia e la gratitudine -se non continua, almeno intermittente, per così dire a corrente alternata- per le sia pure insensate bellezze della natura -delle erbe, degli animali, e financo degli uomini, che sono sì terribili, ma anche meravigliosi; e cresceva in me la consapevolezza che tutto, su questa terra e nell'universo intero, è intimamente collegato. Siamo tutti, viventi o no, animati o inanimati, fatti della stessa stoffa. Che forse è la stoffa dei sogni di quel Dio che gli uomini vagheggiano (ahimé troppo a loro somiglianza)?

E' diventata molto forte per me la consapevolezza del collegamento, della fondamentale unità di tutte le cose. Mi piace pensare che il termine religione venga da "re-ligare", unire insieme, e che questa unione non riguardi solo il legame di uomini sotto le stesse leggi e nello stesso culto, ma proprio l'intrinseco collegamento delle cose originate dalla stessa materia. Non solo alcune filosofie e religioni orientali (come per esempio il Buddismo), o l'esperienza mistica (cioè l'esperienza diretta, non intellettuale della realtà), ma la stessa fisica moderna confermano la fondamentale unitarietà dell'universo. "Essa diviene evidente a livello atomico e si manifesta tanto più chiaramente quanto più si penetra in profondità nella materia, fino al mondo delle particelle subatomiche"<sup>2</sup>.

Nel 1998 ho scritto una composizione<sup>3</sup> che mette in musica alcuni frammenti dal "De rerum natura" di Lucrezio (in una nuova traduzione italiana, approntatami da Edoardo Sanguineti) che esprime questo, se così posso dire, materialismo panico.

Ma è di una composizione scritta l'anno dopo che qui voglio parlare: *Vanitas?*, per soprano, contralto, tenore, basso e orchestra. In origine il titolo era privo di punto di domanda e non intendevo utilizzare altri testi oltre a un frammento dall'Ecclesiaste.

#### 1. (Ecclesiaste)

Vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes;  
Vanitas vanitatum, et omnia vanitas.

Quid habet amplius homo  
De universo labore suo quo laborat sub sole?

Generatio praeterit, et generatio advenit;  
Terra autem in aeternum stat.

Oritur sol et occidit,  
et ad locum suum revertitur;  
ibique renascens.

Gyrat per meridiem, et flectitur ad aquilonem.  
Lustrans universa in circuitu pergit spiritus,  
et in circulos suos revertitur.

Omnia flumina intrans in mare,  
et mare non redundat;  
ad locum unde exeunt flumina  
revertuntur ut iterum fluant.

---

<sup>1</sup> L. Lombardi, "Tra preistoria e postmoderno", in AA.VV., *Molteplicità di poetiche e linguaggi nella musica d'oggi*, Edizioni Unicopli, Milano 1988, p. 27.

<sup>2</sup> Fritjof Capra, *Il Tao della Fisica*, Adelphi, Milano, 1987, p.149.

<sup>3</sup> Lucrezio. *Un Oratorio Materialistico*, per voce recitante, soprano, flauto e orchestra. Editore: BMG Ricordi, Milano 1998.

Quid est quod fuit? Ipsum quod futurum est.  
Nihil sub sole novum.

Però a mano a mano che avanzavo con la composizione, ero sempre meno convinto del fatto di affidarmi solo al radicale pessimismo di quel testo, che nella Bibbia, ma non per me, viene riscattato dalla speranza nella trascendenza religiosa. Il nulla è un dato di fatto col quale dobbiamo fare i conti senza illusioni. Al nulla e alla insensatezza possiamo però -anche se solo parzialmente- opporre il senso della nostra breve storia individuale e dell'altrettanto breve storia della specie umana. L'attimo (e nient'altro sono in fondo la vita e la storia umana) non è in sé privo di senso. Il nulla, la sofferenza, l'inermità ("vanitas") dell'agire umano, la inesorabilità e la cieca violenza della natura (di cui noi stessi siamo parte) –tutto questo costituisce una sfida etica all'uomo: se è in grado di guardare senza timore, con pacatezza "filosofica" al fondo delle cose (o forse allo stesso abisso che si cela dietro le cose), può da questo trarre nuova giustificazione per ciò che, nonostante tutto, rende la vita degna di essere vissuta. Così, oltre a un punto di domanda al titolo, ho aggiunto al frammento dall'Ecclesiaste (che viene cantato e parlato perlopiù in latino, ma anche in ebraico, in tedesco e in italiano), altri tre brevi testi: la "storiella" di un rabbino, due frammenti, che io collego, da due diverse poesie di Orazio e un brevissimo testo mio.

## 2. (Anonimo)

Disse un vecchio e saggio rabbino: veniamo dalla polvere e alla polvere torniamo. Ma nel frattempo possiamo bere qualche buon bicchiere di vino.

## 3. (Orazio)

Disse il poeta Orazio, intelligente e saggio anch'egli:  
pulvis sumus et umbra – carpe diem, quam minimum credula postero.

## 4. (Lombardi)

Terribile e meraviglioso è l'uomo. Terribile e meravigliosa la vita. Terribile è se non apprezziamo e aumentiamo questa meraviglia – finché viviamo.

Naturalmente con la storiella del rabbino e poi con Orazio, il clima musicale muta -in senso, per così dire, più terreno-, la qual cosa è affidata a una specie di valzer, che per me, da quando, il giorno del mio decimo compleanno, "inventai" la mia prima composizione, che era appunto un Valzer, è diventato col tempo quasi un archetipo che mi ha accompagnato per tutta la vita.

Qualcosa di simile avviene anche con una scala (seconda minore-seconda maggiore-seconda minore-terza minore, e poi ancora: seconda minore-seconda maggiore-terza minore) che costituisce il principale materiale musicale dell'intera composizione. Anche questa scala è per me quasi un archetipo: tra le primissime melodie che strimpellavo a orecchio al pianoforte, c'erano delle canzoni napoletane, che utilizzano questa intonazione orientaleggiante, tipica per l'area del Mediterraneo. I miei genitori venivano entrambi da Napoli e mio padre, che non era musicista, ma faceva di professione il filosofo, era molto orgoglioso di alcune sue canzoni napoletane che aveva composto su versi di Salvatore Di Giacomo. Per me si trattava evidentemente di un punto di partenza che, anche se progressivamente rimosso a misura che mi occupavo professionalmente di musica, col tempo era riemerso, come avviene in genere per le prime impressioni, spesso le più durevoli. Mi piace pensare che il carattere orientaleggiante di quella scala, che più volte mi è capitato di usare, almeno a partire dal 1986<sup>6</sup>, ricordi l'origine di mia madre, i cui antenati si trasferirono circa duemila anni fa dall'odierno Israele a Roma, cosa che naturalmente "cade a fagiolo" per una composizione in cui utilizzo testi del Vecchio Testamento.

---

<sup>6</sup> In *Ai piedi del faro* per contrabbasso e 8 strumenti (Editore: Ricordi, Milano 1986), che è, per varie ragioni, la mia prima composizione "ebraica").

Ma la domanda forse più interessante -e sarebbe interessante anche la risposta, se ne avessi una- è: in che modo l'assunto in senso lato "religioso", e comunque "spirituale" del frammento dall'Ecclesiaste influenza la musica che per questo testo ho composto?

L'unica cosa che posso dire, è che ho tentato di compiere un passo (dire: un ulteriore passo sarebbe forse presuntuoso) in direzione di una musica che vuole rinunciare a ciò che è esteriore - superficiale, vacuo, puro ornamento o fronzolo- per essere, per quanto possibile, sempre più "essenziale". Una musica che mi piace immaginare nuova e antica allo stesso tempo.

[Esempio musicale 2: VANITAS? (parte finale)]

## Vom Sinn der Musik

Im Film „Rampenlicht“ von Chaplin gibt es einen schönen Dialog zwischen dem alten Clown Calvero und der jungen Tänzerin, die er bei dem Versuch gerettet hat, sich das Leben zu nehmen:

Tänzerin: Sie hätten mich sterben lassen sollen ...

Calvero (betrunken): Welche Eile ... leiden sie sehr? (Die Tänzerin schüttelt den Kopf.)

Calvero: Das zählt, alles andere ist Phantasie. Es hat Millionen Jahre gebraucht, um das menschliche Bewusstsein zu entwickeln und jetzt möchten Sie es auslöschen. Das Wunder des Lebens, wichtiger als alles andere im Universum, zerstören! Was können die Sterne tun?! Nichts! Sie leuchten und basta. Und die Sonne, die Flammen ausspuckt, die zweihundertachtzigtausend Meilen hoch sind?! Sie vergeudet nutzlos ihre Ressourcen. Kann die Sonne denken? Hat sie ein Bewusstsein? Nein!! Sie aber ja!!! (Die Tänzerin ist inzwischen eingeschlafen ...) Ach, entschuldigen Sie, es ist meine Schuld ...<sup>7</sup>

Um diesen Vortrag vorzubereiten, unterbreche ich die Arbeit an meiner Oper, deren Textgrundlage Shakespeares *Sturm* bildet und die den Titel *Prospero* tragen soll. Bevor ich mich frage, warum ich überhaupt komponiere – also: welchen Sinn Musikmachen für mich selber hat—, muss ich mich fragen, warum ich einen Vortrag über den Sinn von Musik halte—also welchen Sinn es für mich hat, über den Sinn von Musik zu schreiben. Die Frage ist leicht zu beantworten. Seit einiger Zeit trage ich mich mit dem Gedanken, ein Büchlein zu schreiben, das, wenn möglich in einer auch für Nichtspezialisten eingängigen Art, darüber Rechenschaft ablegt, was für einen zeitgenössischen Komponisten, für einen komponierenden Zeitgenossen—ganz konkret für mich selber—an der Musik wichtig ist. Und zwar sowohl an der Musik, die ich schreibe, als auch an der Musik, die ich höre. Dieser Vortrag bildet für mich den Anlass, mir erste Gedanken zum Thema zu machen. Warum ich mich ausgerechnet mit diesem Thema auseinandersetzen will, wo es so viele andere musikbezogene Themen gibt, ist eine weitere Frage, die vielleicht nicht so leicht zu beantworten ist. Dabei könnte ich mich sicherlich nur aufs Komponieren beschränken, das ja schwierig genug ist. Warum tue ich es nicht? Reicht mir vielleicht das Komponieren nicht? Ist es mir nicht so wichtig, dass ich ihm meine ganze Energie widmen möchte? Oder ist es gerade deswegen, weil es für mich so wichtig ist, dass ich besser verstehen möchte, warum es für mich so wichtig ist? Oder auch: Ist mir das Theoretisieren wichtiger als das praktische Handeln? (Soweit man sagen kann, dass Komponieren Handeln ist.) Was diese letzte Frage betrifft, so denke ich, dass sich hier die Theorie von der Praxis nicht trennen lässt, wenn es auch klar ist, dass der Komponist in erster Linie komponieren soll, beziehungsweise dass zwischen dem Komponierten und dem theoretisch Gedachten, jedenfalls für mich, ersterem das Primat gebührt.

Dass ich ein solches Thema gewählt habe, hat bestimmt auch mit der Zeit, nämlich mit ihrem Vergehen, das heißt: mit dem Älterwerden zu tun. Es kommt die Zeit, in der man sich die Grundfragen des Lebens stellt: Was möchte ich eigentlich? Was ist für mich das Wichtigste im

---

<sup>7</sup> Ich verdanke die genaue Übertragung des Dialogs meinem Sohn Filippo.

Leben? Warum bin ich so wie ich bin? Überhaupt: Warum bin ich? Was soll das Ganze, vorausgesetzt, dass es etwas soll? Mein Gott, sind das Fragen!—Wobei der Ausruf falsch ist, denn hätte ich einen Gott, den ich anrufen und auf den ich mich berufen könnte, wäre alles erheblich leichter. Das Problem fängt damit an, dass ich leider nicht gläubig bin. Nicht gläubig, aber auch nicht a-religiös. Denn „religio“ heißt ja Verbindung, Zusammenhang—und ich bin der Meinung, dass alles Lebendige und alles Nichtlebendige auf irgendeine Art zusammenhängen. Ich fühle—möchte ich sagen—, dass es zwischen allen lebendigen und—vielleicht nur anscheinend?—nicht lebendigen Dingen unserer Welt fließende Grenzen und eine grundsätzliche Einheit gibt.<sup>8</sup> Jemand, der keiner der vielen—natürlich auch alle wesensverwandten—uns zur Verfügung stehenden Religionen angehört, steht unter Umständen noch mehr unter dem Drang sich zu fragen, was eigentlich der Sinn seines Tuns und der menschlichen Existenz überhaupt ist. Ob er eine plausible Antwort darauf findet, ist eine andere Frage. Doch die uns gegebene Lebenszeit ist knapp, und angesichts des sich unweigerlich nähernden Todes wird es immer wichtiger sich zu fragen, was man aus der einem verbliebenen Zeit machen möchte. So stellt man sich die wesentlichen Fragen, das heißt: die Fragen nach dem Wesen der Existenz. Und dazu gehört natürlich auch die Frage nach dem Sinn dessen, was einem Lebensinhalt ist, in meinem Fall Musik.

Die im Titel implizit enthaltene Frage möchte ich in zwei Teile aufspalten, nämlich einmal, welchen Sinn es für mich hat, Musik zu hören, dann aber auch, welchen Sinn es für mich hat, Musik zu schreiben. Ich beginne mit dem zweiten Teil. Warum schreibe ich Musik? Ich könnte antworten: weil ich nichts anderes tun kann, beziehungsweise weil ich nichts anderes besser als das Komponieren tun kann. Doch diese Antwort würde nicht den Kern der Frage treffen. Erstens könnte ich mir vorstellen, etwas anderes zu tun, zweitens stand die Entscheidung Komponist zu werden schon zu einem Zeitpunkt fest (nämlich am Tag meines zehnten Geburtstags, als ich meine erste Komposition, einen Walzer in c-moll, erfand), als ich noch nicht wissen konnte, dass ich nichts anderes ebenso gut oder ebenso schlecht, jedenfalls nicht besser hätte machen können. Aus irgendwelchen Gründen war bei mir schon damals das Verlangen dominant, Musik zu machen. Diesem Verlangen habe ich nachgegeben, und ich habe mir in langen Jahren eine gewisse Kunstfertigkeit angeeignet, die es mir erlaubt hat, diesen Beruf ein Leben lang, davon lebend, auszuüben. Was ist dieses Verlangen? Was ist dieser Beruf? Es hat, denke ich, nicht damit zu tun, dass man berufen ist das zu machen, das man am besten zu können glaubt (wer beruft einen?), sondern, dass man das macht, was einem am wichtigsten ist, das man tun muss, weil es dem eigenen Leben Sinn gibt. Dabei sind die Motivationen, die jemand einen bestimmten Weg einschlagen lassen, äußerst unterschiedlich und im nachhinein meistens wohl nicht rekonstruierbar. Nicht ausgeschlossen, dass sie mit Erfahrungen zu tun haben, die man schon im Mutterleib gemacht hat. Gerade was Musik betrifft, kann die akustische Wahrnehmung im frühesten Alter, bis zurück zum fötalen Leben, entscheidend sein.<sup>9</sup> Wichtig sind auch frühe Erfolgserlebnisse. Dazu eine persönliche Erinnerung. Überhaupt werde ich diesen Vortrag möglichst persönlich halten. Denn ich kann nicht für theoretische Anschauungen eintreten, sondern nur für das, was ich selber erfahren habe. Letzten Endes zählt nicht, was man redet, sondern was man macht—nur darüber kann man, so denke ich, einigermaßen fundiert und authentisch referieren. Ich hatte also als Kind eine gewisse Fertigkeit, auf der Mundharmonika bekannte Lieder zu spielen, und war damit bei den Pfadfindern, denen ich mit acht oder neun Jahren angehörte, erfolgreich. Erfolg hatte ich auch, als ich begann, auf einem Klavier, das stumm und verstaubt zuhause herumstand, zu spielen und sowohl bekannte Melodien nachzuspielen als auch selber kleine Musikstücke zu erfinden, wie zum Beispiel den schon erwähnten Geburtstagswalzer. Belohnungen und Erfolge waren auch deshalb für mich so wichtig, weil ich auf anderen Gebieten vielleicht nicht so erfolgreich war, wie zum Beispiel beim Fußballspielen mit Gleichaltrigen oder in der Schule, die ab meinem zehnten Lebensjahr für mich recht schwierig wurde, da ich von meinen Eltern auf die deutsche Schule Rom geschickt wurde, damals aber kein Wort deutsch sprach. Unser Lehrer war Musiker und wurde mein erster Klavierlehrer. Er förderte meine kompositorischen Versuche und ermutigte mich, sie der Klasse vorzuspielen. Als er erfuhr, dass ich dem großen Paul Hindemith—dem damals berühmtesten

---

<sup>8</sup> Vgl. dazu beispielsweise W. Welsch, „Reflecting the Pacific“, in: *Contemporary Aesthetics*, [www.contempaesthetics.org](http://www.contempaesthetics.org).

<sup>9</sup> Vgl. dazu A. Tomatis, *Der Klang des Lebens*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1987.

deutschen Komponisten—als jüngster italienischer Komponist vorgestellt worden war, war ich, jedenfalls was meine musikalische Karriere auf der deutschen Schule betraf, ein gemachter (sehr junger) Mann.

Neben dem Erfolgserlebnis zählte jedoch auch der Stolz, Ernst und Durchhaltevermögen beweisen zu können. Als ich bei meinen Eltern insistieren musste, um Klavierunterricht zu bekommen, war es nämlich so, dass meine Mutter meinte, es würde bestimmt wieder genauso wie mit dem Briefmarkensammeln kommen, nämlich so, dass ich nach drei Monaten auch vom Klavier genug haben würde. Nun, dass ich mich bald fünfzig Jahre danach noch an die Skepsis meiner Mutter erinnere, will wohl etwas sagen. Ist es denkbar, dass ich Komponist geworden bin, um meiner Mutter und mir selber zu beweisen, dass ich in der Lage bin, standhaft zu sein und bei einer einmal gefassten Entscheidung zu bleiben? Warum nicht. Die Wege der Vorsehung sind unendlich. In diesem Fall hätte das Komponieren für mich auch und nicht zuletzt den Sinn gehabt, meinen Eltern und mir selber (also dem Ich und dem Über-Ich) zu zeigen, dass ich ein ernstzunehmender Mensch bin, einer, auf den Verlass ist, weil er in der Lage ist, sein Wort zu halten.

Sollten diese Überlegungen mit der Zeit, so wie ich es schon erwähnte, zu einem Büchlein führen, so wäre es vielleicht an der Zeit, eine mögliche Gliederung zu entwerfen. Sie könnte folgendermaßen aussehen:

- 0 Einleitung
- 1. Was ist Musik?
  - 1.1. Fließende Grenzen zwischen Musik und Nicht-Musik
  - 1.2. *Die Musik gibt es nicht: die Vielfalt musikalischer Idiome und Regelsysteme*
- 2. Die immerwährende Suche nach dem Sinn
- 3. Immanente Motivationen von Musik
  - 3.1 Musik als Spiel (Johan Huizinga)
    - 3.1.1 Neugier und Kreativität
  - 3.2 Musik als „tönend bewegte Form“ (Eduard Hanslick)
  - 3.3 „Che farò senza/con Euridice“ (dies spielt darauf an, dass die berühmte Stelle in Glucks „Orpheus und Eurydike“ „Was werde ich ohne Eurydike tun“ musikalisch funktionieren würde, auch wenn Orpheus, wider Erwarten erneut in Besitz seiner Eurydike, singen würde: „Was werde ich nun bloß mit Eurydike anfangen?“)
  - 3.4 Glasperlenspiel?
- 4. Außermusikalische Motivationen von Musik
  - 4.1 Funktionale Musik
    - 4.1.1 Ritus
    - 4.1.2 Magie
    - 4.1.3 Religion
    - 4.1.4 Politik
    - 4.1.5 Sport
    - 4.1.6 Therapie für die Hörer und für den Komponisten
    - 4.1.7 Tanz
    - 4.1.8 Unterhaltung
  - 4.2 Musik und/als Philosophie
  - 4.3 Musik als Erkenntnis und Selbsterkenntnis



- 4.3.1 „Lucas Tonleiter“ (dies spielt auf eine Tonfolge an, die ich seit nunmehr vielen Jahren benutze und die für mich zu einer Synthese—quasi zu einem Integral--mehrerer, unterschiedlicher Erfahrungsstränge geworden ist)
- 4.4 Musik und Ewigkeit
- 4.5 Musik als Weg zum eigenen Grundrhythmus
- 4.6 Musik und Zahl
- 4.7 Musik und Text
- 4.8 Oper
5. Die Einheit der Musik als Reflex der Einheit des Menschen und als Reflex der Einheit des Universums

Einige dieser Titel deuten bereits an, in welche Richtung sich meine Überlegungen entwickeln werden. Andere müssen notwendigerweise zunächst lakonisch oder sogar kryptisch erscheinen. Wie Sie sehen, handelt es sich, vorsichtig gesagt, um ein sehr weites Feld. Ich muss mich deshalb damit begnügen, daraus nur einige wenige Gedanken auswählen.

Was ist Musik?, frage ich mich gleich im ersten Kapitel. Eine vielleicht seltsam klingende Frage, da wir alle zu wissen glauben, was Musik sei. Die Frage ist aber nicht unbedingt selbstverständlich. Sicherlich haben Sie auch erlebt wie, nach dem Anhören eines Stückes neuer Musik, jemand ausgerufen hat: Das ist doch keine Musik! Was übrigens nichts Neues ist, sondern etwas, das es vermutlich schon immer gegeben hat.<sup>10</sup> Musik ist eine Sprache und entwickelt sich ähnlich wie sich auch verbale Sprachen entwickeln. Wenn ein Römer aus der Zeit des Augustus plötzlich auf dem römischen Forum erscheinen würde, wäre er sehr verwundert, und zwar nicht nur über die radikale Veränderung der Stadt, sondern auch darüber, dass die Sprache, die dort gesprochen wird, ihm ganz unverständlich ist. Ich sagte: die Sprache, sollte aber sagen: die Sprachen, da dort von Touristen aus der ganzen Welt ganz unterschiedliche Sprachen gesprochen werden. Einige haben sich tatsächlich aus der Sprache des alten Römers, dem Lateinischen, entwickelt. Doch sie haben sich eben weiterentwickelt und sind vom Original so weit entfernt, dass der alte Römer mit Recht behaupten könnte: das ist nicht die Sprache, die ich kenne, das ist kein Lateinisch, sondern ein Kauderwelsch. In der Musik ist es ähnlich. Auch in der Musik verändern sich die Vokabeln und die Syntax ständig, und das, was beim Komponieren noch gestern galt, muss nicht unbedingt auch heute gelten. Soweit man etwas nicht kennt, neigt man dazu—wenn man nicht des Neuen gierig ist—sein Vorhandensein nicht zu akzeptieren. Bei aller Veränderung muss es aber einen Konsens darüber geben, was als Musik zu bezeichnen ist und was nicht. Doch dieser Konsens ist selber ständiger expliziter oder stillschweigender Veränderung ausgesetzt—nicht anders als die Regeln, die für alle anderen Lebensbereiche auch gelten. Mag sein, dass in der Musik—und in der Kunst überhaupt—diese Regeln schneller veralten. Jedenfalls in unserer westlichen Kultursphäre. Dies gilt (oder galt bis vor kurzem) nicht für andere Kulturen, wie zum Beispiel die japanische, deren No-Musik (wie auch das No- oder das Kabuki-Theater) nach ein für alle Mal vor mehreren Jahrhunderten festgesetzten Kriterien aufgeführt wird. Obwohl: sobald die westliche Kultur auch im Osten die Oberhand gewonnen hatte (was längst geschehen ist), beginnen ganz wichtige autochthone kulturelle Erscheinungen leider mehr und mehr obsolet zu werden.

<sup>10</sup> Vgl. Nicolas Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective*, W.W. Norton & Company, New York, London, 2000. [Ich kann hier auch eine Anekdote anführen, die der Komponist György Ligeti erzählt: „...Ich hatte eine gute und strenge Klavierlehrerin, zu der ich sehr gern gegangen bin. Die gängige Literatur mit Werken von Bach, Mozart, Haydn, Beethoven war mir absolut vertraut, weil ich sie auf Platte und im Radio gehört hatte. Einmal, ziemlich am Anfang meines Unterrichts, ich war vierzehn Jahre, hat sie mir ein Stück von Debussy vorgespielt. Ich sagte: Das ist Quatsch, das ist keine Musik!! So etwas kann ich auch ohne weiteres schreiben: Also: Bis heute habe ich es nicht geschafft. Es war „Golliwogg’s Cake-walk“ aus „Children’s Corner“. Das war weder Dur noch Moll. Ich war wie jeder Banause: Was nicht Dur oder Moll ist, war keine Musik.“ In: „Träumen Sie in Farbe?“, György Ligeti im Gespräch mit Eckard Röelcke, Paul Zsolnay Verlag, Wien, 2003, S. 31.](#)

Was ist also Musik? Ich denke, dass man sich auf eine sehr einfache, aber überzeugende Definition einigen kann: *Musik ist das, was eine hinreichend große Anzahl von Hörern als solche ansieht*. Wenn in unserer Kultursphäre ein einziger Mensch von einem Artefakt sagen würde: das ist Musik, ist es unwahrscheinlich, dass es sich tatsächlich um Musik handelt. Um Musik als Musik zu definieren, braucht es einen Konsens. Für diesen Konsens ist es nicht nur wichtig, dass es eine genügend große Anzahl von Menschen gibt, die dieselbe Meinung teilen, sondern auch, dass diese Meinung auch der Zeit und nagender Kritik standhält. Dabei spreche ich hier nicht von der Qualität dieser als Musik bezeichneten Musik, für welche die Zeit erst recht die Probe aufs Exempel darstellt. Die von mir vorgeschlagene Definition mag sehr, vielleicht zu einfach klingen. Doch schiene es mir unzulässig – wie es in der Geschichte immer wieder geschehen ist – Normen aufstellen zu wollen, nach denen festgestellt werden soll, was als Musik zu akzeptieren sei und was nicht. Wir sind uns ja bewusst (oder sollten es sein), dass die ästhetischen Kriterien sich mit der Zeit verändern. Wenn nun eine genügend große Anzahl von Menschen übereinkommt, eine bestimmte Produktion des menschlichen Geistes als Musik anzusehen, gibt es keinen Grund, dies, weil es den eigenen Wertmaßstäben nicht entspricht, leugnen zu wollen. Selbstverständlich steht es jedem zu, seinen persönlichen Geschmack zu haben und diese oder jene Musik zu bevorzugen. Doch hat dies nichts mit der prinzipiellen Daseinsberechtigung jeder beliebigen musikalischen Praxis zu tun, die sich eines Konsenses erfreut.

Nun höre ich schon mögliche Einwände gegen meine Definition von Musik<sup>11</sup>: dies sei eine „Sozialfunktion“ von Musik, die erstens zu weit gefasst ist: es komme nämlich nicht wie bei demokratischen Wahlen auf alle an, sondern auf einen Kreis von Experten. In der Moderne ist dieser oft sogar extrem klein und besteht unter Umständen nur aus einigen Komponisten, Musikkritikern, Dirigenten. Zweitens komme es nicht so sehr auf eine „Sozialdefinition“, sondern auf eine „Essenzdefinition“ an, die auf so etwas wie das Wesen der Musik ziele müsse.

Zum ersten Einwand: Dass die Gruppe derer, die eine bestimmte Musik als Musik definiert, klein sein kann, weiß ich. Deshalb sagte ich oben, dass sie lediglich „hinreichend groß“ sein soll, was heißt, dass sie meinerwegen auch extrem klein sein kann. Das ist nicht der Punkt. Es geht also nicht darum, dass ich mich, sozusagen, dem Verdikt der Masse beugen würde. Wiederum geht es mir auch nicht darum, dem Geschmack von Eliten das Wort zu reden. Soweit dies überhaupt möglich ist, möchte ich die Definition als wertfrei verstehen. Ich sage ja nicht: diese Musik ist die einzig gute und wahre, sondern behaupte: Es gibt sehr viele und sehr unterschiedliche Arten von Musik, die man beileibe nicht alle kennen oder schätzen muss. Doch sie sind all Spielarten dieses Phänomens, das wir Musik nennen (können). Was das *Wesen* dieses Phänomens ist (Einwand Nr.2), so ist das eine andere, wenn auch keine ganz andere Frage. Da es aber nicht *die* Musik gibt, sondern nur sehr viele und unterschiedliche Praktiken, dürfte es nicht leicht sein, ein einziges Wesen der Musik auszumachen. Dies, weil ein Streichquartett von Beethoven und ein Allerweltsschlager inkommensurable Phänomene sind—die aber, das trifft zu, alle unter dem Begriff „Musik“ subsumiert werden. Oder sollte es möglich sein—ich wage einen kühnen Vergleich—ähnlich wie man, trotzdem es ganz unterschiedliche Lebensformen gibt, den Versuch unternimmt zu definieren, was das Wesen von Leben ist, so auch bei ganz unterschiedlichen musikalischen Organismen das Wesen von Musik dingfest zu machen? Wenn es so sein sollte, so scheint mir die Frage, beziehungsweise die Antwort nicht leichter zu werden: Ich wage zu bezweifeln, dass es eine für alle und jeden gültige Essenz von Musik gibt, da ihre eigentliche Bedeutung sich für jedes Individuum anders darstellt. Noch einmal: Bei der—zugegebenermaßen sehr breiten—Definition geht es mir nicht um die Aufstellung einer normativen Ästhetik. Denn die Normen, die ich heute aufstelle—vorausgesetzt, dass sie heute überhaupt allgemeine Gültigkeit beanspruchen können—werden ganz bestimmt—das lehrt uns die Geschichte—schon morgen obsolet sein. Es geht ja nicht darum, ob ich das, was als Musik definiert werden kann, auch gut finde. Überhaupt geht es nicht darum, was Musik für mich ganz persönlich ist, was für mich ganz persönlich das „Wesen“ von Musik darstellt, da ich der Meinung bin, dass für jedes Individuum, dem Musik etwas bedeutet, die Bedeutung von Musik eine jeweils andere ist.

---

<sup>11</sup> Ich sprach kürzlich in der Philosophischen Fakultät der Universität Jena, wohin ich von meinem geschätzten Freund Wolfgang Welsch eingeladen worden war, der dann so liebenswürdig war, einige Einwände gegen meine Thesen zusammenzufassen und mir schriftlich mitzuteilen.

Die Grenzen zwischen dem, was wir als Musik bezeichnen und dem, was noch nicht diesen Namen verdient—ich leite jetzt zu Kapitel 1.1 über—, sind heute sowieso fließend, und zwar in einem bei weitem höheren Maße, als das früher der Fall gewesen war. Dies hat mit dem Einbruch des Geräuschs in die Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu tun. Denken Sie an die zunehmend wichtiger werdende Rolle des Schlagzeugs. Ein vielfältiges und differenziertes Schlagwerk wurde allmählich nicht nur zum festen Bestandteil des klassischen Sinfonieorchesters, sondern es wurden auch reine Schlagzeugkompositionen geschrieben, wie zum Beispiel *Ionisation* von Edgard Varèse aus dem Jahre 1931, bei der dreizehn Schlagzeuger zweiundvierzig Schlaginstrumente und zwei Sirenen bedienen.

Denken Sie auch an die „musique concrète“ und an die elektronische Musik, die beide in den 1950er Jahren aufkamen, doch theoretisch schon viel früher—zum Beispiel von Ferruccio Busoni in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1906)—anvisiert worden waren. In der „musique concrète“ der fünfziger Jahre werden, wie der Name suggeriert, Klänge der realen, konkreten Welt aufgenommen und verarbeitet. Es ist nicht schwer sich vorzustellen, dass solche Stücke für viele Hörer damals keine Musik waren—und heute oft auch noch nicht sind.

Ich habe selber, als ich um die zwanzig war, Stücke für Transistorradios oder für Aluminiumplatten erfunden. Ja einmal habe ich als Instrument auch den Fiat 500 meiner Mutter zweckentfremdet und ihr damit ein Geburtstagskonzert dargeboten. Es waren schon—oder erst—dreizehn Jahre vergangen, seitdem ich bei meinen Eltern darauf insistieren musste, Klavierunterricht nehmen zu dürfen. Wie wird meine Mutter (Sie erinnern sich an die Geschichte mit der Briefmarkensammlung) über die absonderliche Entwicklung, die meine musikalischen Interessen genommen hatten, gedacht haben? Ich spielte aber zur gleichen Zeit weiterhin Klavier und komponierte auch Stücke für durchaus traditionelle Instrumente wie Klavier, Geige usw. Außerdem absolvierte ich meine Kompositionsübungen, die Kontrapunkt- und Harmonielehre und was sonst zum Kompositionsunterricht gehört, umfassten. Mir war durchaus bewusst, dass das Universum der Musik ein sehr weitgefächertes und komplexes ist und dass darin sehr unterschiedliche musikalische Praktiken Platz finden. Fließend sind die Grenzen nicht nur zwischen Musik und Geräusch, sondern auch zwischen den einzelnen Arten von Musik—und damit komme ich zu Kapitel 1.2—, denn *die* Musik gibt es nicht, sondern es gibt nur viele verschiedene Arten von Musik, selbst wenn ich mich hier auf die euro-okzidentale Tradition beschränke, nämlich klassische Musik der verschiedenen Gattungen und Perioden (Orchestermusik, Kammermusik, Oper, dabei die sogenannte zeitgenössische Musik, die selber in ganz unterschiedliche Bereiche zerfällt); Unterhaltungsmusik unterschiedlichster Form (Pop, Rock usw.); die einzelnen Stilrichtungen des Jazz; Filmmusik (ihrerseits eine Welt für sich); die seichte, angeblich Entspannung bewirkende Musik, die etwa mein Physiotherapeut während der Behandlung im Hintergrund laufen lässt und die, jedenfalls für einen Komponisten, alles andere als entspannend ist, ja den Rückenschmerzen genauso schlimme Kopfschmerzen hinzuzufügen droht—und noch andere Musikarten mehr.

Neulich—ich war in Berlin—hörte ich morgens im Radio Nachrichten. Sie wurden von recht unterschiedlichen Musikstücken unterbrochen. Nach einem kurzen klassischen Fragment, sagte der Sprecher: das war Nr. 30 (sic!) von Mozart, jetzt folgt ein Lied des ebenfalls unsterblichen Elvis Presley. Auch von dem Lied wurde nur ein Bruchstück gesendet. Mozart und Elvis Presley, austauschbar wie Kraut und Rüben—bei denen man aber, wie die Redensart nahe legt, auf den Unterschied doch Wert legt, obwohl sie beide zum Gemüse gehören. Nicht immer so bei Musik, da anscheinend Musik gleich Musik sein soll. Prinzipiell ist nichts dagegen einzuwenden, dass man, anstatt unter Gattungen, lediglich zwischen guter und schlechter Musik unterscheidet, und dass Mozart und Elvis Presley oder Bach und Duke Ellington zwar unterschiedliche, aber qualitativ gleichwertige Optionen unseres kulturellen Angebots sein sollen, und dies unabhängig vom persönlichen Geschmack. Andererseits denke ich aber, dass man sich nicht schämen sollte, Kritik, nämlich Unterscheidungsvermögen walten zu lassen. Selbst die Menschen, die prinzipiell alle gleich sind, sind nicht alle gleichwertig, und zwar sowohl, was ihr ästhetisches, als auch was ihr ethisches Wesen betrifft. Warum sollte dies nicht auch für menschliche Artefakte gelten, die ja ein Reflex der Qualitäten ihrer Schöpfer sind? Etwa so—wenn ich den Assoziationsfaden weiterspinnen darf—wie die Menschen auch nicht besser als ihr oder ihre Schöpfer sein können: Anders bei dem alleinigen Gott der monotheistischen Religionen, der bar aller menschlichen Fehler sein soll, was wohl, zurückhaltend formuliert, unwahrscheinlich ist, haben die Götter der Antike Eigenschaften, die sie nicht unbedingt zu besseren Wesen machen als ihre sterblichen

Kreaturen. Sollten die Konstruktionsfehler, die bei den Menschen wohl niemand wird leugnen können, nicht ein schiefes Licht auf ihren Konstrukteur werfen?

Doch zurück zur Musik beziehungsweise zu einem Radioprogramm, das nicht nur Kraut und Rüben vermischt, sondern die Hörer auch jeweils mit Bruchstücken abspeist: einige Takte Mozart, einige Takte Presley usw. Was soll das für einen Sinn haben, wo sich der Sinn eines musikalischen Diskurses nur in der vom Komponisten bestimmten formalen Artikulation entfalten kann? Es hat wohl nur den Sinn (wenn es einer ist), den Hörer, der sich am frühen Morgen allmählich wieder an die senkrechte Position zu gewöhnen sucht, nicht zu überfordern. Er soll sich, vor allem zu dieser Tageszeit, ja nicht anstrengen. Ein paar Minuten Gesprochenes, ein paar Minuten Musik, alles in rascher Folge und nur andeutungsweise. Vertiefung würde langweilen, wogegen der rasche Wechsel wohl dem Einpendeln des Blutdruckes auf die für die Aktivitäten des Tages adäquaten Werte förderlich sein soll. So fördert das Radio eine Kultur des Fragments, wo wir eigentlich von uns aus schon fragmentiert genug sind.

Welche Musik meine ich nun, wenn ich über den Sinn von Musik spreche? Um diese Frage zu beantworten, und zwar wiederum in einer ganz persönlichen Weise, muss ich zwischen der Musik, die ich höre, und der Musik, die ich schreibe, unterscheiden. Hören kann ich, je nach Laune und Anlass im Prinzip alles. Ich bin zwar kein großer Kenner von nicht-klassischer Musik, höre aber gerne hin und wieder Songs, brasilianische Musik, oder ethnische Musik usw. Ganz ohne Zweifel hat diese Musik ihre bestimmten Funktionen und ihren Sinn. Auch hier heißt es aber zu unterscheiden, da ja jede Art von Musik ihr eigenes „spezifisches Gewicht“ hat. Im allgemeinen würde ich allerdings sagen, dass jeder die ihm aus welchen Gründen auch immer wichtige Musik sinnvoll finden kann. Und sei es eine einzige Art oder ein einziger Autor oder ein einziges Stück.

Bei der Musik, die man selber—oder die ich selber—komponiere, ist es anders. Zwar hängt es hier auch von Anlass und Laune ab, doch ist es generell eine Musik, die sich an den Maßstäben orientiert, welche die abendländische Musik von der „Ars nova“ des 13. bis zu den Klassikern des 20. Jahrhunderts gesetzt hat. Das ist wie ein weiter und riesig langer Fluss, der sich durch unterschiedliche klimatische Zonen bewegt, unterschiedliche Fische beherbergt, in seinem Bett unterschiedliche Gesteinsarten aufweist und also zugleich homogen und äußerst vielfältig ist.

Bis jetzt habe ich, nach einer Einleitung, den Inhalt des ersten Kapitels meines etwaigen zukünftigen Buches über den Sinn von Musik skizziert. Nun würden mehrere Kapitel folgen, die ich hier nicht zusammenfassen kann. Deswegen springe ich direkt in das Kapitel 4, aus dem ich einige Teile behandeln werde.

In Kapitel 4.1.4 soll es um die politischen Motivationen und Implikationen von Musik gehen. In meiner Jugend habe ich mich mit diesem Thema sowohl theoretisch als auch praktisch-kompositorisch befasst. Meine Dissertation schrieb ich seinerzeit über den Komponisten Hanns Eisler (1898-1962) und gab ihr den Titel „Der Beitrag Hanns Eislers zur Entwicklung einer marxistischen Poetik und Ästhetik der Musik“<sup>12</sup>. Ich selber habe eine Reihe von Kompositionen geschrieben, in denen ich mir vornahm, einen, wenn auch noch so kleinen Beitrag zur sozialistischen Veränderung der Gesellschaft zu leisten. Kann man mit Musik die Welt verändern? Heute würde ich antworten: nein. Kann man überhaupt die Welt verändern? Verschlechtern kann man sie gewiss, und zwar ziemlich schnell. Ihre Verbesserung ist dagegen ein langwieriger Prozess. Es heißt: „gutta lapidem cavat“, steter Tropfen höhlt den Stein. Doch der Stein ist öfter heiß, und dann ist der Effekt, den Kunst und Musik haben können, allenfalls eben der eines Tropfens auf den heißen Stein, nämlich gleich null. In seiner *IX. Sinfonie* (oder in der Oper *Fidelio*) tritt Beethoven als Repräsentant und Anwalt von Menschheit und Menschlichkeit auf. Dass selbst das großartigste Kunstwerk es nicht vermochte, die Natur des Menschen zu beeinflussen, steht auf einem anderen Blatt. Oder auf demselben? Musik und Kultur im allgemeinen haben nicht die Macht, die Menschheit zu verbessern. Ob die Menschheit überhaupt verbesserungsfähig ist, ist wiederum eine schwer zu beantwortende Frage. Politische Versuche, die Menschheit zu bessern, haben in Tragödien geendet. Pädagogischer Eifer ist in brutalste Repression umgeschlagen, wie uns das letzte Jahrhundert exemplarisch lehrt. Und das vor kurzem begonnene scheint uns dasselbe Muster vorexerzieren zu wollen. Was leicht zu dem Schluss führen könnte, dass der Sinn von Musik leider nicht derjenige ist, die

---

<sup>12</sup> Später veröffentlicht in: H. Eisler, *Musica della Rivoluzione*, a cura e con uno studio di L. Lombardi, Feltrinelli, Mailand, 1978.

„Vermenschlichung“ der Menschen zu fördern. Was dies betrifft, so würde niemand lieber als ich Lügen gestraft werden. Doch wenn dies von der Geschichte der Menschheit bis jetzt nicht geleistet werden konnte, so wird es wohl schwierig sein, es während eines kurzen Menschenlebens noch erleben zu können. Ich begrüße sehr, wenn ein aus Israelis und Palästinensern bestehendes Orchester aufgestellt wird, um den Frieden zwischen diesen verfeindeten Brüdern oder Cousins zu stiften; ja, ich würde furchtbar gerne meine musikalische Arbeit dafür zur Verfügung stellen wollen, fürchte aber, dass man sich selber betrügt, dass man dabei die für uns so wichtige Musik zu wichtig nimmt. Musik ist nämlich wichtig, ganz abgesehen davon, ob sie eine messbare Funktion hat, sei es diejenige, bei Kühen die Produktion von Milch zu steigern oder die Vermenschlichung der Menschen zu fördern.

Wenn Musik also nicht unbedingt „vermenschlichend“ ist, so braucht sie auch nicht unbedingt „schön“ zu sein. Persönlich habe ich nichts gegen schöne Musik. Das ist aber nicht ihre Hauptaufgabe, erst recht nicht jene der Musik unserer Zeit. Arnold Schönberg sagte, Musik habe wahr zu sein. Das gefällt mir besser, obwohl es bestimmt nicht leicht ist zu sagen, worin dieses Wahre besteht. Darüber künftig mehr im Kapitel „Musik als Erkenntnis und Selbsterkenntnis“. Was die politische Funktion von Musik betrifft, so kann man sagen, dass wenn Musik im politischen Sinn funktional eingesetzt wird, sie auch umfunktioniert werden kann, wie der Missbrauch der deutschen Klassik und Romantik durch die Nazis gezeigt hat. Auch dem armen Eisler widerfuhr es, dass einige seiner populärsten politischen Lieder umfunktioniert wurden.<sup>13</sup> So wurde aus dem „Roten Wedding“ (nach dem Berliner Arbeiterviertel Wedding benannt) ein „brauner Wedding“. Allerdings konnten die Nationalsozialisten bestimmte Lieder von ihm nicht umfunktionieren, so zum Beispiel das „Solidaritätslied“, da es rhythmisch einigermaßen kratzbürstig klang und sich schlecht zum Marschieren eignete.<sup>14</sup> Ein kleiner Trost für einen Komponisten, der sich entschlossen hatte, sich von seinem verehrten Lehrer Arnold Schönberg abzuwenden, um Komponist der Arbeiterklasse zu werden, die aber, als es sie noch gab, sich herzlich wenig um ihn scherte. Hätte Eisler, der, als er 1962 starb, schon verbittert genug war, die spätere Entwicklung miterlebt, vom Konkurs des Sozialismus bis zu der noch und wieder unüberschaubaren Welt von heute, würde er sich vielleicht fragen, ob es nicht besser gewesen wäre, ein paar sogenannte „bürgerliche“ Kompositionen mehr zu schreiben, was weiß ich, ein paar gute Streichquartette, anstatt dem Phantom einer sozialistischen Musik nachzujagen, die musikalisch simplizistisch war und gesellschaftlich irrelevant geblieben ist.

Diese skeptischen Überlegungen über den Sinn einer politisch motivierten Musik, sollen aber nicht den Schluss nahe legen, dass der Komponist sich um die Welt, in der er lebt, nicht kümmern sollte. Zeugnisse von Humanität—wie etwa die *IX. Sinfonie* von Beethoven—selbst, wenn sie umfunktioniert werden oder wirkungslos bleiben, markieren die Arbeit der Menschen an einem Bild von sich, dessen er sich nicht zu schämen braucht. Der *Homo sapiens sapiens* ist ja noch mit der Menschwerdung beschäftigt, und der Weg dorthin ist voraussichtlich noch lang. Wichtig scheint mir dabei, dass man nüchtern bleibt und die Effektivität solcher politisch motivierten Werke nicht überschätzt. Genauso wichtig—oder noch wichtiger—ist es, dass der künstlerische Wert solcher Werke auch und vor allem immanent musikalisch ausgewiesen ist. Dass Kunstwerke sich auch tagespolitischen Begebenheiten verdanken, hat es schon immer gegeben. Dante Alighieri bezog sich in seiner *Göttlichen Komödie*, die er im Exil verfasste, zwar auf die konkrete politische Situation seiner Stadt Florenz und auf Missstände der Kirche, doch hat dies für uns heute nur anekdotischen Wert. Was gilt, ist die gleichzeitig einfache und großartige Konstruktion und die sprachliche Schönheit und Kraft seines Werkes. Auch gilt für Dantes „Komödie“ was für andere Kunstwerke religiöser Inspiration auch gilt: Sie werden geschätzt und genossen auch von denjenigen, die die religiöse Überzeugung ihres Schöpfers nicht teilen.

Wenn ich von solchen Höhen in die Niederungen meiner eigenen kompositorischen Praxis zurückkehren darf, so habe ich, bei aller Desillusionierung über die politische Entwicklung wie auch über die politische Funktion von Musik, mich nicht in den Elfenbeinturm zurückgezogen—und dies, nicht nur, weil solche Türme selten und teuer zu haben sind. Noch in jüngerer Zeit habe ich zum Beispiel die Oper *Dmitri, oder: der Künstler und die Macht* geschrieben, die auf historischem Material basiert, nämlich auf fast dreißig Jahren Geschichte der Sowjetunion, vom

---

<sup>13</sup> Vgl. dazu auch 3.3.

<sup>14</sup> Vgl. H. Eisler, *Musica della Rivoluzione*, a.a.O., S. 69.

Tod Lenins (1924) bis zum Tod Stalins (1953), und die widerspruchsvolle Beziehung zwischen dem Komponisten Dmitri Schostakowitsch und dem Diktator zum Thema hat.

Das Hören eines Musikstücks kann mehrschichtig sein, und nichts spricht dagegen, dass eine dieser Schichten eine außermusikalische Erkenntnis (sei sie politischer oder psychologischer oder philosophischer oder anderer Art) vermitteln kann (ich bin jetzt bei Kapitel 4.3, Musik als Erkenntnis und Selbsterkenntnis). Dies gilt sowohl für den Hörer als auch für den Komponisten selber. Dazu möchte ich über eine persönliche Erfahrung erzählen, die ich mit zwei Kompositionen von mir gemacht habe.

Als ich Mitte der achtziger Jahre ein Stück für acht Instrumente zu schreiben hatte, begann ich mit den Buchstaben meines Namens zu spielen, indem ich jedem Buchstaben eine Note zuordnete. Da mein Name und mein Nachname jeweils aus vier plus acht Buchstaben bestehen, war das Resultat eine zwölftönige Struktur, allerdings keine kanonische Zwölftonreihe, bei der es bekanntlich keine Wiederholungen gibt (in meinem Vor- und Nachnamen kommen die Buchstaben „l“ und „a“ zweimal vor). Das Experimentieren mit diesem Material brachte mich dazu, die Tonreihe, als melodische Struktur unter den Instrumenten verteilt, immer wieder von vorne beginnen zu lassen. Andere strukturelle Merkmale des sich nach und nach entwickelnden Kompositionsplans sind in diesem Zusammenhang unwichtig; charakteristisch war vor allem die formale Idee des Immer-wieder-von-vorne-Beginnens, die mich auf den Titel *Sisyphos* brachte. Die Geschichte des Halbgottes Sisyphos ist bekannt: Wegen eines Frevels an den Göttern des Olymps war er von ihnen dazu verurteilt worden, einen Felsen den Berg hinaufzuschieben. Doch kurz bevor er auf dessen Gipfel ankommt, rollt der Fels den Berg hinab, und Sisyphos muss von vorne beginnen. Immer wieder, unendliche Zeiten lang. Erst im nachhinein (ich arbeitete inzwischen an einem zweiten Stück mit dem Titel *Sisyphos II*), gingen mir bestimmte Zusammenhänge auf, und ich begann in das Stück (in die Stücke) zu blicken wie in einen Spiegel. Was bedeutet dieses Immer-wieder-von-vorne-Beginnen? Was ist mit dem Felsen, den man immer wieder den Berg hinaufwälzen muss, gemeint? Wer ist eigentlich Sisyphos? Und sollte ich vielleicht etwas mit ihm gemeinsam haben? Warum habe ich als Material (als Baustein) meinen eigenen Namen genommen? Sollte ich etwa, ohne es bewusst zu wollen, mich selber gemeint und—wiederum ohne mir dessen bewusst zu sein—eine Art Selbstporträt komponiert haben? Habe ich denn eine solch absurd-tragische Meinung von meinem Leben und meiner Arbeit?<sup>15</sup> Ich könnte umstandslos antworten: ja. Doch die Erkenntnis, die ich aus diesem Stück ziehen konnte, war für mich noch verblüffender und weitreichender. Inwiefern? Nun, von Kindesbeinen an war ich ein Anhänger des Sozialismus und betrachtete mich selber als Marxist. Als solchen hatte ich eine letzten Endes lineare Auffassung von Geschichte. Doch die schien ich inzwischen, wie mir mein eigenes Stück zeigte, gar nicht mehr zu haben. Meine Sisyphos-Stücke—es wurden mit der Zeit ihrer vier—zeigten mir, dass sich meine Weltsicht verändert hatte. Mein Geschichtsbild wurde ein widersprüchlicheres, und ich begann mich vom Marxismus zu verabschieden. Wobei ich heute sagen würde, dass der Marxismus inzwischen sedimentiertes Gut ist, an dem wir alle, ob wir es wollen oder nicht, ob wir es wissen oder nicht, teilhaben.

Eine andere, existentiell genauso wichtige Erfahrung machte ich mit einem Stück, das ich 1986 für Kontrabass und acht Instrumente schrieb und dem ich den Titel *Ai piedi del faro* („Am Fuße des Leuchtturms“) gab. Ich entnahm den Titel einem Satz von Ernst Bloch: „am Fuße des Leuchtturms ist kein Licht“. Gemeint ist, so verstand ich den Satz, dass wir die Jetztzeit *jetzt* nicht begreifen können; wir können von ihr aus die Vergangenheit beleuchten, doch was wir jetzt tun, muss größtenteils für uns selber unbegreiflich bleiben. Es ist das „Dunkel des gerade gelebten Augenblicks“. In diesem Stück benutzte ich—wie schon andere Male vorher und nachher—eine Tonleiter, mit der sich auch eigentümlich orientalisierende musikalische Gestalten konstruieren lassen. Warum? Was habe ich mit dem Orient zu tun? Mehr als mir bewusst war, wie sich zeigen sollte. Während ich an dem Stück arbeitete, legte ich eine Schallplatte mit sephardischen Gesängen auf, die mir bereits vier Jahre früher eine jüdisch-amerikanische Sängerin geschenkt, die ich aber nie gehört hatte. Die Lieder gefielen mir gut, besonders eines, in dem im klagenden Ton, mit eng sich umeinander windenden Intervallen gesungen wird: „mama

<sup>15</sup> Diese letzten Sätze habe ich dem Aufsatz von mir „Sisyphos als Selbstportrait? (Oder: von der Last des Komponierens)“ entnommen, aus „Beim Komponieren. Drei Texte“, in *Lust am Komponieren*, hrsg. von H.-K. Jungheinrich, Bärenreiter, Kassel, Basel, London, 1985, S. 34–ff. Darin mehr über das Stück und die Überlegungen, die es bei mir auslöste.

mia, salvadera de mi vida“. Das ist in Ladinisch, die Sprache der spanischen Juden, und bedeutet „Mutter mein, Retterin meines Lebens“. Bei der Weiterarbeit an dem Stück ergab es sich wie von selbst, dass ich das Lied in die Partitur einbaute. Warum hatte mich besonders dieses Lied angezogen? Und warum hatte ich es in meinem Stück verwendet? Geschah dies nur aus musikalischen Gründen, oder hatte es etwas mit meiner jüdischen Mutter zu tun? Bewusst war es mir auf jeden Fall nicht, und ich hatte überhaupt nicht daran gedacht—jedenfalls, wie gesagt, nicht bewusst—, das Stück in Verbindung mit meiner Mutter zu bringen. Als ich das Lied in das Stück einbaute, merkte ich, dass die Intervalle des Liedes den von mir bisher benutzten erstaunlich ähnelten, und zwar nicht nur die engen, „orientalischen“, sondern auch ein Quintintervall, das sowohl in meinem Stück als auch im sephardischen Lied eine wichtige Rolle spielt. Ich konnte also das Lied ohne Schwierigkeiten in das Stück integrieren, ja das Stück endet sogar mit einem Fragment jenes etwas wehmütigen Liedes: Die Instrumentalisten verlassen nacheinander, und zwar jeder unabhängig voneinander spielend, die Bühne und versammeln sich wieder am anderen Ende des Saales oder in einem Nebenraum. Auf der Bühne bleibt nur der Kontrabassist zurück. Von dem anderen Ort aus stimmen die übrigen Spieler das jüdische Lied an, und der Kontrabassist versucht einzufallen. Doch die Kommunikation gelingt nicht: Die übrigen Spieler antworten nicht. Der Kontrabassist insistiert auf einen Ton, fast ein unbeantworteter Ruf, bis er schließlich resignieren muss und verstummt. Erst Monate später, beim Lesen eines Buches von Primo Levi (*I sommersi e i salvati*), ging mir auf, wie in einem „insight“, inwiefern dieser Schluss etwas mit dem insgesamt jüdischen Charakter des Stückes, der mir inzwischen auch klar geworden war, zu tun hatte. Levi erzählt von einer jüdischen Familie aus Libyen, die auf dem Transport ins Konzentrationslager jeden Abend eine Totenfeier veranstaltete: Sie sang Klagelieder und gab damit dem Schmerz über den sich immer wiederholenden Exodus Ausdruck. Ich konnte es nicht fassen: Offenbar existiert das Unbewusste, und das Komponieren war für mich ein Weg, es ans Licht zu bringen. Mir wurde klar, dass das Horn, das am Anfang des Stückes alleine spielt und die einzelnen Spieler nach und nach zu sich zitiert—gleichsam eine rufende Stimme in der Wüste—, das Shofar ist, das uralte hebräische Horn, das die Gemeinde zusammenruft, jene Gemeinde, die sich am Schluss des Stückes in alle Winde verstreut. Dabei hatte ich damals das Shofar noch nie gehört, so wie ich auch noch nie eine Synagoge betreten hatte. Ich tat es erst acht Jahre später, im brasilianischen Sao Paulo, mit meiner damaligen neuen Freundin und jetzigen Frau, die übrigens, seltsam genug, selbst aus einer jüdischen Familie aus Libyen stammt. Auch die orientalisierende Tonleiter, die ich seitdem immer öfter benutzt habe (sie enthält die Tonfolge kleine Sekunde – große Sekunde – kleine Sekunde – kleine Terz, und nochmals: kleine Sekunde – große Sekunde – kleine Sekunde – kleine Terz) bekam plötzlich einen Sinn, einen sehr privaten, der auf eigentümliche Weise kulturelle Stränge meines Vaters und meiner Mutter verband. Mein Vater, Philosoph aus Neapel, hatte als musikalischer Laie neapolitanische Lieder komponiert, auf die er sehr stolz war. Diese Lieder verwenden oft einen für den Mittelmeerraum typischen orientalisierenden Modus. Für mich war dies als Kind bestimmt ein Ausgangspunkt gewesen, von dem ich mich dann, je ernsthafter und professioneller ich mich mit Musik beschäftigte, immer weiter entfernt hatte. Mit der Zeit kam jedoch offenbar diese frühe Prägung wieder an die Oberfläche. Mir gefällt die Vorstellung, dass der orientalische Einschlag der von mir verwendeten Tonfolge, sowohl mit dem neapolitanischen Ursprung meines Vaters zu tun hat, als auch auf die Herkunft meiner Mutter verweist, deren Vorfahren vor 2000 Jahren aus dem heutigen Israel nach Italien gekommen waren, deren Bande zu ihrem Herkunftsland doch trotz aller Assimilation nie vergessen wurden und von mir auch nicht vergessen werden.

Hier stellt sich allerdings die Frage: Spielen diese persönlichen Erfahrungen und Einsichten für den Hörer meiner überhaupt eine Rolle? Ich meine, ja und nein. Er muss diese Informationen nicht haben, um von dem Stück etwas zu halten. Sie können aber nützlich sein, um es besser zu verstehen. Ein Musikstück hat überhaupt mehrere Schichten, und, soweit man sich nicht eingehend und professionell mit ihm beschäftigt, kann man sie nicht alle erschließen. Das ist auch nicht unbedingt notwendig. Doch jede zusätzliche Information, vom Titel angefangen, bietet eine Hilfe, um mehr und mehr in das einzudringen, was ein Musikstück bedeutet, was es „eigentlich“ ist.

Ich komme am Ende auf den Film „Rampenlicht“ von Chaplin zurück und auf den Dialog zwischen dem Clown und der Tänzerin, der folgendermaßen weitergeht:

Calvero: Sagen Sie mal, war es Ihre Gesundheit, die Sie das, was sie gemacht haben, hat machen lassen?

Tänzerin: Das und ... die extreme Sinnlosigkeit von allem. Ich sehe es auch in den Blumen. Ich höre es in der Musik. Das Leben ist ohne Zweck und ohne Sinn.

Calvero: Warum möchten Sie, dass es einen Sinn habe, es ist Verlangen! Das Verlangen ist das Thema des Lebens. Es ist das, was die Rose dazu treibt, eine Rose zu sein, und so wachsen zu wollen. (Calvero ahmt eine Rose, die wächst, nach.) (...) Und ein Stein, sich selber zu halten und so zu bleiben. (Er mimt einen Stein, der sich selber halten will.)

Die Tänzerin lacht.<sup>16</sup>

Dieser Dialog, philosophisch gehaltvoll und von poetischer Leichtigkeit, gibt die Antwort auf die im Titel meines Vortrages unausgesprochen enthaltene Frage—und zwar nicht nur deshalb, weil hier auch von Musik geredet wird, die für die Tänzerin keinen Sinn haben soll, sondern auch deshalb, weil die Frage nach dem Sinn der Musik auch eine nach dem Sinn des Lebens überhaupt einschließt oder diese Frage zumindest nahelegt.

Meine Ausführungen möchten lediglich Anmerkungen zu einem Thema sein, das sicherlich viel ausführlicher behandelt werden kann, zu dem aber der alte und beschwipste und weise Calvero („in vino veritas“) schon das Wesentliche gesagt hat.

---

<sup>16</sup> [S](#)iehe Anmerkung 7