

Amadeus Novecento

Luciano Berio

SUPPLEMENTO AL NUMERO 12/2003 EURO 9,00 - SPED. ABB. POST. COMMA 26, ART. 2, LEGGE 549/28/12/95 PUBBL. 45% MI

Amadeus Novecento

BERIO

Sequenza VIII
Chemins IV
Corale [su Sequenza VIII]
Folk Songs

Francesco D'Orazio, *violino*
Hansjorg Schellenberger, *oboe*
Alda Caiello, Ana Hasler
e Ines Zikou, *voci*

ORQUESTA DE CÁMARA FREIXENET
DE LA ESCUELA SUPERIOR
DE MÚSICA REINA SOFÍA

Luciano Berio, *direttore*



REGISTRAZIONE
DAL VIVO
INEDITA





le voci dell'affollato coro beriano. Significa aprirsi allo sterminato pianeta della musica non rinchiusa in se stessa, con le sue montagne e i suoi oceani e i suoi deserti come Berio stesso la definì con una bellissima metafora. Significa godere del suono nella sua pasta (nella sua «grana», avrebbe detto Roland Barthes), spesso di sedimentazioni storiche e intrisa dei sapori più vari, dai più dolci ai più piccanti.

Una musica che ha bisogno di grande calore che è bello elargire e diffondere, ma anche una musica molteplice, rapida, esatta, come alcune delle categorie calviniane hanno suggerito e suggellato. Di latina chiarezza sono queste «*musiche liberate alla gioia del suonare*», dopo alcuni decenni di sacrifici all'altare delle «*estreme conseguenze*», ebbe a dire Berio in uno slancio polemico giovanile.

Una musica scritta da un musicista per essere suonata da un altro musicista con cui condividere tutta l'allegria del forgiatore. Come quella delle epoche d'oro (un esempio per tutti: Boccherini, «compositore violoncellista» non a caso utilizzato da Berio per una delle sue operazioni più *flamboyantes*), quando c'era sempre una continuità, un contatto diretto tra la composizione e l'esecuzione, una naturale e avvincente osmosi tra il pensare e il fare (Berio definiva sconcertante l'atteggiamento di distacco che

certi compositori nutrono nei confronti della realizzazione pratica, la supremazia che l'intelletto dovrebbe avere sulla manualità).

Cosa sono le trascrizioni beriane se non un immenso tentativo di far suonare altrimenti quello che era stato originariamente concepito? Un'avidità di allargare i confini di una partitura, di far proliferare i germi di un Urtext, di «glossare» all'infinito tutta la storia della musica (dopo Stravinskij non c'è stato probabilmente altro compositore che si sia spinto tanto in là). Da qui le versioni, gli adattamenti, i rifacimenti, i «travestimenti» come li definirebbe Sanguineti.

Questo piacere polimorfo di far risuonare il mondo (*Accordo*, per quattro gruppi di bande), di trasformare in musica qualsiasi cosa (esemplare è *A-Ronne*, grazie all'apporto determinante di Sanguineti, dove si assiste a un *glissement* progressivo e continuo dal rumore al suono al senso e ritorno), questo desiderio di suono (dopo le astinenze post-weberniane) conduce direttamente a un piacere di suonare che è un fare musica artigianale di tradizioni sapienti: la bottega rinascimentale e barocca, la *Hausmusik* romantica, la *Gebrauchsmusik* di qualità del XX secolo, il jazz.

Un piacere di suonare che è comunque non avulso da problematicità. Non ignaro del percorso che lo ha preceduto, memore della storia dello strumento (questo «pezzo di linguaggio musicale»), della sua letteratura, del suo uso, delle sue conquiste e dei suoi limiti, della sua natura da non violare ma da esaltare nei suoi aspetti costitutivi e reinventare accogliendo instancabilmente gli stimoli più diversi.

Berio era terribilmente attratto dalla «*lenta e dignitosa trasformazione degli strumenti e delle tecniche attraverso i secoli*», dal rapporto tra il virtuoso e il suo strumento e dal vasto insieme di comportamenti e approfondimenti tecnici che questo comporta. Da qui forse l'aspetto anche gestuale delle sue *Sequenze* sempre segnate da una polifonia di azioni e da una duplicità costante (suono/rumore, diatonico/cromatico, colto/popolare, materia/materiale, eccetera). Una gestualità che, con tutta la fisicità e l'erotismo della messa in scena dell'atto esecutivo, costituisce un vero e proprio teatro strumentale dall'imprescindibile valore. Per me, fresco di alcuni mesi di lavoro sulla musica di Berio, non poteva esserci esperienza più esaltante. □

Un rumore di storia



Nelle scelte del compositore il senso del passato, ma anche la comunicazione con il presente e con il mondo circostante

di TALIA PECKER BERIO

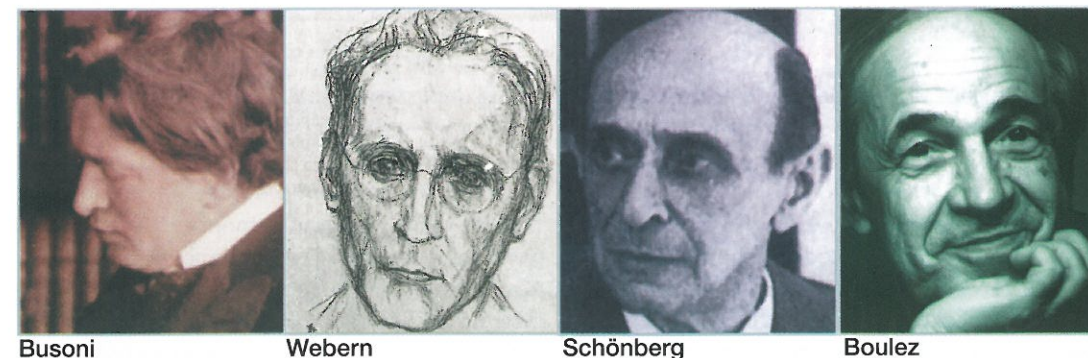
Il testo che segue riunisce estratti da *Uno sguardo sulla trascrizione* (1987) e da *Trascrizione e analisi: tre (ri)letture* (1992). Si ringrazia l'autrice per aver autorizzato la pubblicazione.

La fucina di idee musicali e le innovazioni tecniche e tecnologiche del '900 investono la prassi della trascrizione di un ruolo fino allora inedito: essa diventa uno strumento di rivisitazione di realtà musicali lontane nel tempo e nello spazio geografico, realtà scelte non più come modello da rielaborare bensì come terreno da esplorare, da interpretare, da commentare con nuovi mezzi. In tempi di pluralismo linguistico e di una consapevolezza storica senza precedenti, in un'epoca di un sapere enciclopedico in cui ogni atto creativo inevitabilmente contiene un riferimento a qualcosa che da qualche parte esiste già, quell'esplorazione ha assunto le forme più disparate: dalla ricostruzione minuziosa di una presunta autenticità alla *aktualisierende Interpretation*, dall'*hommage* al collage all'allusivo *stream of consciousness*. L'approccio alla trascrizione, attraverso le diverse posizioni tra tradizione e rinnovamento in esso esplicitate, rivela in maniera implicita elementi fondamentali delle poetiche dei protagonisti del primo '900: l'utopica ricerca di una nuova classicità in Busoni; la celebrazione di un presente abbondante di possibilità sempre nuove nelle ri-creazioni orchestrali di Ravel; il tormentato tentativo di Schönberg di riconciliare l'imperativo della «nuova musica» con l'eredità di una tradizione alla quale egli si sente appartenere pienamente; il distacco assieme amoroso e ironico di Stravinskij che tinge dello stesso inconfondibile colore le sue composizioni originali e quelle da lui rielaborate; la ricerca di concisione, trasparenza e nuova sonorità nella trascrizione di Webern del *Ricercare* dall'*Offerta musicale* di Bach: straordinario documento di analisi creativa.

Con il definitivo venir meno della funzione divulgativa della trascrizione, nella generazione del secondo dopoguerra la distinzione tra gli approcci individuali si fa ancora più marcata. Nel nome dell'amnesia e dell'innovazione a tutti i costi, Pierre Boulez rifiuta qualsiasi uso di materiali preesistenti, siano questi di provenienza «classica» o popolare. Egli intende la trascrizione come «una specie di divertimento del musicista dal momento in cui egli si mette a ritagliare, per così dire, i vestiti d'un altro compositore: al tempo

stesso esercizio di stile e appropriazione di una invenzione». Boulez ammette viceversa la riscrittura di opere proprie: «In questo senso trascrizione significa trasgressione: del modello, dello sguardo, della traiettoria. Essa attinge energia e *raison d'être* nel souvenir che abolisce». (*La transcription et ses chimères*, 1983). Lo sguardo indietro è quindi lecito solo se rivolto a se stessi (in quanto creatori di opere *in progress*) e a patto che dell'originale «imperfetto», dopo la rielaborazione, non rimanga traccia.

Questo atteggiamento, al di là di alcuni concetti comuni (*work in progress*, la proliferazione continua delle idee, il carattere infinito, insomma, del lavoro creativo), sta agli antipodi del rapporto di Luciano Berio con l'idea e la prassi della trascrizione. I suoi *Chemins* analizzano, commentano e rendono espliciti dei componenti latenti delle rispettive Sequenze; ma queste ultime non soltanto «sopravvivono» come pezzi autonomi fuori dai rispettivi *Chemins*, ma mantengono anche all'interno del nuovo tessuto un grado (variabile da un caso all'altro) di



Busoni

Webern

Schönberg

Boulez

riconoscibilità.

La metafora delle foglie di una cipolla («distinte, separate eppure incollate una sull'altra; ogni nuova foglia crea una superficie nuova e ogni foglia vecchia assume una funzione nuova dal momento che viene scoperta»), che Berio ha utilizzato per illustrare il rapporto tra le fasi di alcune delle sue «autotrascrizioni», si adatta anche alla tecnica compositiva di alcuni lavori strumentali «autonomi», innanzitutto quelli pianistici: dalla Sequenza IV al Concerto per due pianoforti a «Points on the curve to find...» che, a sua volta, sta alla base del successivo Concerto II (*Echoing Curves*) per pianoforte e orchestra (il quale raccoglie tra le sue «foglie» anche

due brani precedenti, *Luftklavier* e *Feuerklavier* per pianoforte solo). Questa tecnica e le metafore che via via vengono scelte per descriverla rimandano a un principio poetico che attraversa l'intero percorso creativo di Berio.

«C'è sempre, predisposto per noi, un rumore di storia e di esperienze musicali, una virtualità di scelte, dai quali noi continuiamo a estrarre, precisandoli e anche trasformandoli, funzioni e processi musicali». Le scelte di Berio, nel vastissimo campo che il fenomeno della trascrizione presenta per lui, esprimono, oltre a quel senso della storia e al bisogno in esso implicito di comunicare con il passato, anche un suo credere nella comunicazione con il presente e con il mondo circostante:

Musica per me è riempire di senso il percorso fra i diversi termini di un'opposizione e fra opposizioni diverse, inventar loro una relazione e fare in modo che un'opposizione parli con la voce dell'altra – così come vorremmo che il corpo parli con la voce della mente e viceversa. Fare in modo, insomma, che gli elementi delle opposizioni diventino una stessa, medesima cosa. A me interessa collocare quegli elementi in zone sempre più lontane fra loro, così lontane che la ricerca di una complementarità e di una unità fra gli elementi diventa un'operazione molto pericolosa e complessa. (*Intervista sulla musica*, 1981)

La trascrizione, nella sua accezione più ampia e aperta, è una delle vie per esplorare mondi musicali apparentemente opposti; percorrendola con coraggio succede di ottenere quella complessa e delicata unità. Ciascuno dei *Chemins*, si è detto, trascrive e commenta la Sequenza sulla quale si basa. *Chemins I* rielabora e commenta elementi della Sequenza II per arpa usando tecniche che richiamano il rapporto tra l'*organum* medioevale e il suo *cantus*; *Chemins II* analizza e mette in rilievo le funzioni armoniche di Sequenza VI per viola; *Chemins III* amplia la versione cameristica di *Chemins II* in dimensioni sinfoniche; Sequenza VII per oboe, che nasce e si ramifica da una sola nota (si), diventa la base e il punto di riferimento di una

complessa rete di commenti intrecciata dagli archi in *Chemins IV*; *Corale*, infine, indica nuove e a volte inaspettate vie d'interpretazione della *Sequenza VIII* per violino.

Il principio di commento e di riflessione sonora su materiali precedentemente esposti dà l'impulso alla logica costruttiva dei grandi affreschi orchestrali e teatrali di Berio: la quinta parte di *Sinfonia* richiama, connette e ricontestualizza elementi presenti nelle quattro parti precedenti; la seconda parte della *Vera storia* rovescia e ricompone i materiali esposti nella prima mantenendo intatto il testo di Italo Calvino; la vasta trama sonora che costituisce il penultimo episodio di *Coro* intreccia i fili melodici dei canti di lavoro e di amore degli episodi precedenti all'interno dei complessi blocchi armonici

che finora intonavano la tragica invocazione di Pablo Neruda: «*Venid a ver la sangre por las calles*», e ora la tingono di un'inquietante ambiguità: «*...chiedete perché questa poesia non ci parla del sogno, delle foglie; dei grandi vulcani del paese*

natale?». Le opposizioni si rivelano come due facce di una stessa, complessa realtà.

La presenza dello Scherzo della *Seconda sinfonia* di Mahler nella terza parte di *Sinfonia* è stata descritta da Berio come «*un fiume che attraversa dei paesaggi continuamente cangianti, integrando eventi molto complessi ed eventi molto semplici*», in un modo simile a Mahler stesso che attraversa con la sua musica una molteplicità di paesaggi.

La metafora del paesaggio emerge anche dal rapporto di Berio con la musica popolare. Gli interessano quei materiali etnici che lui, «*egoisticamente*», può usare, assorbire, trasformare. Ma alla base di questa selettività vi è innanzitutto un rispetto del senso poetico e del contesto culturale di tali materiali. Il carattere originale di ciascuna delle canzoni in *Folk Songs* è palesemente esposto come un tratto distintivo che ispira l'elaborazione strumentale, la quale assume interamente su di sé la funzione commentaria. Nel *Ritorno degli snovidena* per violoncello e orchestra da camera (1976-77), la distanza tra citazione e commento è invece subito cancellata e le tre canzoni popolari russe si confondono e svaniscono tra i fili del sogno sonoro che esse stesse suscitano. In *Voci (Folk Songs II)* per viola e

due gruppi strumentali (1984), i canti e le *abbagnate* – autentici documenti di quotidianità siciliana – vengono citati ed elaborati, ma attraverso e oltre il commento si crea un clima che gradualmente dà forma a un paesaggio. Nessun «programma» prestabilito, nessuna «pittura in suoni»: soltanto un disegno, un abbozzo di uno scenario aperto a molteplici letture immaginarie, dove i gruppi strumentali seguono e interagiscono con il violista- «cantastorie» e verso la fine, prima che egli se ne stacchi e si allontani, s'impossessano dei suoi canti e li assorbono nelle maglie di un nuovo tessuto orchestrale.

Rendering – il «restauro» elaborato da Berio sugli schizzi dell'ultimo incompiuto lavoro sinfonico di Schubert (D.936 A) –

costituisce un caso estremo di trascrizione che offre, forse più di qualsiasi altro *opus* beriano, uno sguardo intimo e complesso sul suo rapporto creativo con i retaggi della storia. Il titolo stesso è ricco d'indizi circa l'intenzione poetica:

«rendere» come trasmettere, restituire, ridare qualcosa che si è avuto; ma anche, in inglese, traduzione, interpretazione, e ancora: l'applicazione di un primo strato di intonaco a una superficie muraria ancora grezza. È su queste superfici – gli spazi grezzi o vuoti tra i segmenti della «sinopia» articolata e per la maggior parte chiarissima nelle sue intenzioni lasciataci da Schubert – che Berio interviene delineando dei confini precisi tra i frammenti originali (in un'orchestrazione che si attiene al modello di altre sinfonie di Schubert) e la propria riflessione su di essi.

Affinità e distanza s'intrecciano in *Rendering* non soltanto tra originale e commento ma anche all'interno del commento stesso. I tessuti connettivi di Berio sono spesso generati da elementi presenti in Schubert, ma a loro volta essi generano ulteriori sviluppi che si allontanano dalla fonte e la circondano di un'aura che alterna mistero, interrogazione e intimità. Berio sembra dirci che la sinopia stessa merita di essere resa alla luce con i colori più vicini a quelli che Schubert avrebbe usato nell'affresco compiuto; gli spazi bianchi e le loro virtualità possono invece essere soltanto immaginati, sognati, allusi in un delicato gioco di riflessi che rimanda ad altro: a un'interiorità segreta, a un futuro ignoto ed eterico. □

Le opposizioni
si rivelano
come due facce
di una stessa,
complessa
realtà

LA DIFFERENZA CULTURALE

Ascoltare la diversità

di CARLO SEVERI

Per molte vie, e a lungo, la ricerca di Berio ha incontrato lo studio delle culture non-occidentali. Una volta mi parlò di un suo dialogo con Claude Lévi-Strauss. Si erano scritti che era uscita da poco *Sinfonia*: una composizione dove, attraverso molti strati discorsivi, e come in filigrana, Berio cita anche alcuni brani tratti da un libro allora famoso dell'antropologo francese: *Il Crudo e il Cotto*. Sono alcuni brani, tratti da miti, di origine amerindiana, dove si alternano i temi dell'acqua («*acqua del cielo*» e «*acqua terrestre*») e del fuoco, che Berio usa come figure centrali di un fuggevole sfondo sonoro.

Dopo una delle prime esecuzioni di *Sinfonia*, un giornalista chiese all'illustre antropologo cosa pensava di quell'inclusione. Lui rispose che Berio aveva probabilmente fatto di quel suo libro lo stesso uso che aveva destinato ad altri materiali, riuniti, come in un fiume dagli infiniti riflessi, in una sorta di magma indifferenziato e lucente. Il mito e la sua analisi non erano altro che una delle tante voci che in *Sinfonia* risuonano. Andavano considerati, dunque, come puri materiali fonetici.

Questa reazione non piacque a Berio. *Il Crudo e il Cotto* – o quel che ne aveva tratto – non era una voce tra le altre. Era invece una delle chiavi

sotterranee di un metodo di lavoro che investiva l'intera composizione. La citazione che appena affiorava alla superficie della musica conteneva una cifra, un'indicazione per avventurarsi sulle tracce del tessuto interno

della musica (cfr. Osmond Smith 1994). Berio interpretava Lévi-Strauss a modo suo. Lo usava per formulare un suo pensiero. Ne traduceva, proseguiva, e in parte, tradiva il pensiero.

Ci fu uno scambio di lettere, seguito a distanza da qualche messaggio indiretto, qualche commento. Ma in sostanza, a quel dialogo solo in parte realizzato, seguì un silenzio.

L'interesse di Berio per le culture non occidentali, e per la continua interrogazione sulla natura della musica che ne

consegue, non era però episodico. Egli vedeva nella musica un mezzo insostituibile per ascoltare la diversità, per decifrarla come una sterminata e dissonante polifonia di voci. Per questo, la ricerca delle vie possibili della musica, virtualmente in tutte le culture (quelle africane ebbero, grazie all'amicizia dell'etnomusicologo Simha Arom, una posizione privilegiata), è stata una costante della sua musica.

Bisogna prendere molto sul serio l'idea di

La ricerca
delle vie possibili
della musica
è stata per lui
una costante.
Al cuore
delle sue
composizioni
e del suo pensiero,
l'interpretazione
del mondo
come un infinito
operare variazioni
di variazioni