

Il violoncello tra tradizione e modernità nel novecento e nel nuovo millennio

Introduzione al concerto, con variazioni su *tema dato* in
appendice e lieto fine

Luigi Negretti Lanner

Il programma di questo concerto è composto dalla *Sonata* op. 8 di Zòltan Kodaly (1882 - 1967), dalla *Sonata* di Györgi Ligeti (1923 - 2006), da *Lame, due pezzi per violoncello solo* di Franco Donatoni (1927 - 2000), da *Fragmentos en el vacío*, del compositore argentino Martin Lurnagaray de Urquiza e da *Foglio 1/25* dell'autore di questa breve introduzione, e ospite dell'evento.

Queste cinque opere sono state scritte rispettivamente all'inizio (1921), alla metà (1948-1953), alla fine (1990) del secolo scorso, e, per quanto riguarda le ultime due, nell'anno in corso; esse rappresentano dunque diversi stili di scrittura e differenti periodi storici relativi alla produzione di musica d'arte tra il primo Novecento e l'inizio del nuovo millennio. Ma vediamo ora di introdurre brevemente le cinque opere in programma.

La Sonata op. 8 di Zòltan Kodaly, è divisa in tre movimenti: *Allegro maestoso ma appassionato*, *Adagio*, *Allegro molto vivace*. Questo brano prevede un cambio di accordatura dello strumento, usualmente accordato per intervalli di quinta (partendo dalla corda più grave e procedendo in senso ascendente: do,sol,re,la), ossia l'accordatura delle due corde gravi al mezzo tono inferiore; il do diventa dunque un si e il sol un fa diesis, consentendo così il pieno utilizzo del registro grave dello strumento nella tonalità di impianto del brano (Si minore). Il discorso musicale viene sviluppato attraverso una scrittura rigorosa e complessa, che sembra esaurire ogni possibile combinazione e variazione degli elementi tematici; il risultato è

un'opera di ampio respiro, nella quale le possibilità tecniche ed espressive dello strumento vengono pienamente utilizzate, considerando queste nell'ambito di una scrittura di tipo tradizionale.

Veniamo ora alla *Sonata* di Györgi Ligeti. Il periodo di composizione di questo brano è collocato tra il 1948 e il 1953. Questo arco di tempo non corrisponde però alla sua gestazione, ma è relativo a due momenti distinti nei quali l'autore scrisse i due movimenti che compongono la *Sonata*. Il I Movimento (*Dialogo*) fu scritto nel 1948 per una violoncellista della quale -narrano le cronache- il giovane compositore ungherese si invaghì, e che però non la eseguì mai, mentre il II Movimento (*Capriccio*) fu scritto nel 1953. Nel suo insieme la *Sonata* si sviluppa sulla base di pochi elementi-cardine tematici; la costruzione armonica è di tipo modale, anche se vi compaiono elementi esplicitamente tonali.

Il *Dialogo* (*Adagio, rubato, cantabile*) è diviso in due parti. La prima parte si sviluppa nelle tessiture grave e media, la seconda, che reca l'indicazione *Poco più mosso* al suo inizio, e che è caratterizzata da una scrittura polifonica, comincia nella tessitura medio-acuta per poi riprendere la tessitura medio-grave in alternanza con quella medio-acuta. Con grande abilità Ligeti gioca lo sviluppo del *Dialogo* sulle poche costanti tematiche che ne costituiscono l'ossatura, variandole e spostandole di registro, combinandole tra loro e componendone nuove derivazioni.

Il *Capriccio* (*Presto con slancio*) è un brano di carattere virtuosistico. L'andamento veloce e incalzante che lo caratterizza viene spezzato nel momento esatto del raggiungimento del suo *acme* -con perfetto tempismo- dagli elementi tematici del *Dialogo*, per poi riprendere il *Presto con slancio* fino al termine.

Quasi mezzo secolo dalla *Sonata* di G. Ligeti, e quasi un secolo dalla *Sonata* di Z. Kodaly sono passati al momento della scrittura di *Lame, due pezzi per violoncello solo*, di Franco Donatoni. Negli stessi anni in cui Ligeti componeva la *Sonata* per violoncello, Olivier Messiaen (1908 - 1992) scriveva i *Quatre Études de rythme* per pianoforte (1949), nei quali è compreso il brano *Mode de valeurs et d'intensités*, brano che preluderà allo sviluppo, nel secondo Novecento, del serialismo integrale, mentre la scuola dodecafonica fondata da Arnold Schönberg (1874-1951) aveva già dato i suoi frutti nel-

la prima metà del secolo. Di queste fondamentali acquisizioni del pensiero musicale moderno (la dodecafonia e il serialismo integrale), si possono rintracciare i sedimenti anche in questo tipo di scrittura, che procede per disegni timbrici, melodici, ritmici e dinamici ordinati in virtù di una necessaria e reciproca complementarietà tematica (dunque con un approccio che richiama un tipo di scrittura tradizionale) e al tempo stesso esprime in modo evidente un *portato* di quella trasformazione della logica complessiva del discorso musicale e delle sue forme, avvenuta nel Novecento.

In *Fragmentos en el vacío* (*Frammenti nel vuoto*) di Martin Laurnagaray de Urquiza, viene posto in essere (fedelmente al titolo, e perfettamente *in tema* con l'evento) un sistema nel quale alcuni elementi estremamente semplici e lineari -alcuni *frammenti* melodici che richiamano una scrittura di tipo tradizionale- vengono inseriti in un *vuoto* che si compone di andamenti costantemente fluttuanti, nei quali il discorso musicale viene espresso attraverso un linguaggio propriamente contemporaneo. Il risultato è la rappresentazione di una dialettica che porta l'ascoltatore a varcare continuamente questo o quel confine, ad osservare il dissolversi e il riapparire di oggetti appartenenti a mondi differenti ma permeabili l'uno all'altro, e anzi qui complementari.

Di *Foglio 25/1*, dell'ospite del concerto non possiamo qui dire nulla, in quanto ancora in corso di scrittura al momento della stesura di questa introduzione.

In appendice all'introduzione al concerto aggiungeremo ora poche righe sul tema:

"Oltre i confini; La bellezza come strumento di unione e cura per incentivare il dialogo e la reciproca comprensione in un mondo frammentato e alla deriva."

tema relativo al bando della RASI (Rete Artisti Spettacolo e Innovazione), entro il quale ricade questo evento. Al fondo di questo tema vi sono, dunque, il concetto di *bellezza* e le sue auspiccate proprietà *curative* (verrebbe da dire *taumaturgiche*, ma non vogliamo essere troppo pessimisti) in senso sociale; un concetto, il *bello*, che è questione fondamentale nell'arte, e in base al quale, o meglio in base alla capacità che abbiamo di declinarne il senso, giudichiamo l'opera d'arte o anche cosa sia arte e cosa non lo sia.

Le opere in programma in questo concerto, ad esempio, potranno risultare più o meno comprensibili, e l'impressione di maggiore o minore comprensibilità di un brano coinciderà, rispettivamente, per la maggior parte degli ascoltatori, con un giudizio più o meno positivo nei confronti dell'opera stessa. Eppure, a dispetto della diffidenza che solitamente suscita in noi un'opera della quale non capiamo il linguaggio, questa nostra estraneità ad esso costituisce l'occasione più preziosa che ci è data quando entriamo in rapporto con l'opera d'arte: invitarci a *comprendere* ciò che ci è inizialmente estraneo. È ciò, che fa dell'arte un possibile strumento di *cura* e di *unione*; uno strumento che per poter essere adoperato richiede però un sufficiente grado di libertà intellettuale, una condizione necessaria, in assenza della quale la cura fallirà.

Ricordiamo brevemente che la libertà è un concetto negativo, essa presuppone ossia l'assenza di qualsiasi ostacolo che si infraponga tra il nostro volere e il suo compimento. In tal senso la libertà di cui necessita l'arte, in ogni sua declinazione, richiede l'assenza di qualsiasi giudizio basato su criteri meramente soggettivi; in poche parole: l'arte esige, come qualsiasi altro campo della conoscenza, una frequentazione assidua, attenta e critica, per poter essere compresa nella sua autenticità, e le tracce che conducono a questa libertà, ossia alla piena dimensione della bellezza di cui l'arte si compone, sono quelle che siamo chiamati a seguire tramite l'opera.

Quando pieghiamo la bellezza, ossia la bellezza nell'arte, entro visioni parziali o riduttive forgiamo invece *seduta stante* un falso, che come tutti i falsi possiede un valore intrinseco nettamente minore di quello dell'originale.

Questa falsificazione, che sostituisce all'esperienza autentica nell'arte dei suoi sottoprodotti adatti al *consumo* di cultura, adatti ossia ad un mercato nel quale la compravendita dei prodotti intellettuali è sostanzialmente assimilata a quella dei beni materiali, rientra nel più vasto contesto della mercificazione di ogni ambito della nostra vita sociale. Beethoven diventa così il prodotto-Beethoven, la "musica classica" un prodotto da vendere al tipo di cliente *spettatore di musica classica*, e così via, in una *targhettizzazione* del mercato potenzialmente tendente all'infinito.

Entro questo contesto si è largamente affermata quella modalità di fruizione dell'arte per la quale l'opera, in quanto merce, verrà scelta (e comprata) esclusivamente in relazione alla gratificazione che sarà in grado di donare allo spettatore-cliente nell'immediatezza del suo consumo. È bello quel che è buono, quel che è buono *per me* e *all'istante*, qualsiasi sia la mia capacità oggettiva di comprendere l'arte, in quanto l'opera, proprio perché merce, deve essere adeguata alla mia capacità di poterne godere immediatamente dopo l'acquisto, non importa quanto questa capacità sia limitata dal mio livello culturale in materia, perché si sa: *il cliente ha sempre ragione*. L'attuale industria che ruota intorno all'arte (e alla musica in particolare) poggia, nei suoi tratti generali, su questi meccanismi. Non a caso essa è amministrata da una classe dirigente impegnata a tempo pieno nella gestione del *business* dell'arte, e perciò piegata, volente o nolente, ai modelli economici e culturali (i secondi dipendenti dai primi, val la pena ricordarlo) che nascono, si sviluppano e muoiono, in seno all'ideologia di mercato che guida il mondo attuale (vedi → capitalismo), la cui bussola smagnetizzata è il *fare* per il profitto economico, per l'accumulazione del capitale e per nient'altro che non sia complementare ad essi; modelli che di questa abbruttita semantica della bellezza sono l'esatta origine. E in quella stessa ideologia si plasmano e si affermano le classi politiche che selezioneranno, direttamente o indirettamente, chi sarà chiamato a gestire l'arte nei suoi aspetti politici e sociali; un evidente cortocircuito, impossibile da interrompere se non per vie rivoluzionarie.

In un simile contesto la capacità *curativa* della bellezza appare, a tutti gli effetti, più come un'auspicio che come qualcosa di realmente possibile. Il tema richiederebbe una riflessione molto ampia, tuttavia per non dilungarci oltre, e sempre per non essere troppo pessimisti, concluderemo ora formulando un'ipotesi: ipotizzeremo la capacità di *unione e cura* della bellezza, ossia della bellezza nell'arte, come uno strumento che ancora non esiste, ma che *potrà* esistere se saremo in grado di costruirlo e quindi di appropriarcene collettivamente, negando ossia nel processo stesso della sua realizzazione quei confini e quei limiti che tramite esso ci prefiggiamo di abbattere.

Costruire insieme *la bellezza*,
ossia la nostra libertà,
sicuramente, *ci salverà*.

Programma

Luigi Negretti Lanner *Foglio 25/1* (2025)

Györgi Ligeti *Sonata* (1948-1953)

Martin Lurnagaray de Urquiza *Fragmentos en el vacío* (2025)

Franco Donatoni *Lame, due pezzi per violoncello solo* (1990)

Zoltan Kodaly *Sonata op. 8* (1917)