

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 György 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, dalla nota più grave e procedendo in senso ascendente: do,sol,re,la), ossia l'accordatura delle due corde gravi al semitono 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 grande respiro, nella quale le possibi-

lità 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 nel quale questa opera è stata composta 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.

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 György 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) ne aveva già posto le basi nella prima metà del secolo. Di queste fondamentali acquisizioni del pensiero musicale moderno (la dode-

cafonia 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, 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, il cui linguaggio trova piena collocazione nella modernità contemporanea. 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 oggetto del bando della RASI (Rete Artisti Spettacolo e Innovazione, che ha contribuito alla realizzazione del concerto), 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); 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. Questo giudizio è direttamente influenzato dalla nostra capacità di comprendere le forme e i linguaggi dell'arte. Un'opera musicale ad esempio, verrà facilmente considerata più o meno *bella* a seconda del grado di comprensibilità che ne risulterà all'ascolto. Eppure, a dispetto della diffidenza che solitamente suscita in noi un'opera che ci risulti parzialmente o totalmente incomprensibile, proprio questa estraneità costituisce l'autentica *occasione* che ci è data quando entriamo in rapporto con l'opera d'arte. Di fronte a un'opera che non comprendiamo, della quale non capiamo il *gioco* perché basato su regole che non conosciamo, saremo chiamati a scegliere se imparare questo nuovo gioco e le sue regole o se rifiutarlo; e siccome la conoscenza è ciò che ci rende liberi...

Ricorderemo ora, per le brevi, che la libertà è un concetto negativo. Essa può essere definita, in linea generale, come l'assenza di ostacoli tra il nostro volere e il suo compimento. L'arte, in quanto campo di ricerca di sempre nuove forme espressive, esigerà che questo campo sia sgombro da qualsiasi soggettivismo venga posto alla base della sua interpretazione. In altre parole: l'arte, come ogni forma della conoscenza, richiede una frequentazione assidua, attenta e critica per poter essere compresa nella sua autenticità, e le tracce che ci condurranno a questa autenticità, ossia alla piena dimensione della bellezza di cui l'arte si compone, sono quelle che siamo chiamati a seguire tramite l'opera. Le capacità di cura e di unione della bellezza delle quali ora ci occupiamo, potranno essere trovate nell'arte soltanto a patto che questa autenticità sia l'oggetto della nostra esperienza in essa.

Quando pieghiamo il concetto di bellezza, ossia di bellezza nell'arte, entro rappresentazioni parziali o riduttive, forgiame invece *seduta stante* un falso, che come tutti i falsi possiede un valore intrinseco nettamente inferiore a quello dell'originale. Il falso di cui ora parleremo è quello che sostituisce all'esperienza autentica nell'arte dei suoi *derivati*, dei sottoprodotti adatti alle necessità del mercato massificato, nel quale essi vengono trattati (acquistati e venduti) parimenti a qualsiasi altra merce. Beethoven diventa così il prodotto-Beethoven, la "musica classica" un genere di prodotti il cui *target* di riferimento sarà il tipo di consumatore *spettatore di musica classica*, e così via. Entro questo contesto si concretizza quella modalità di fruizione dell'arte per la quale l'opera, merce tra le merci, verrà scelta e quindi comprata esclusivamente in rapporto alla gratificazione che potrà donare allo spettatore-cliente nell'immediatezza del suo consumo.

È bello quel che è buono, quel che è buono *per me* e *all'istante*, in quanto l'opera, proprio perché merce, dovrà risultare adeguata alla mia capacità di poterne godere sin dall'attimo successivo al suo acquisto; non importa in quale misura questa mia capacità sia limitata, perché il cliente ha sempre ragione ed il suo gusto *deve* essere soddisfatto ad ogni costo, pena il crollo delle vendite del relativo comparto di mercato. L'industria che ruota intorno all'arte, e alla musica in particolare, poggia dunque su meccanismi entro i quali l'arte viene sostanzialmente sussunta nel campo dell'intrattenimento.

Lo scopo unico di questa industria, come di qualsiasi altra, è il profitto; la classe dirigente che la guida è occupata a tempo pieno non nel mondo dell'arte ma in quello del suo *business*, e le sue politiche aziendali sono necessariamente piegate ai modelli economici e a quelli culturali (i secondi dipendenti dai primi) che si succedono in quel dominio dell'ideologia di mercato di stampo capitalista che di essi è la comune origine. L'abbrutita semantica della bellezza della quale abbiamo sin qui accennato non è altro che il prodotto di tali fattori.

La cristallizzazione (quasi il *rigor mortis*) del rapporto tra arte e società, costretto in spazi sempre più angusti e quindi soffocato delle sacre leggi della domanda e dell'offerta, completa questo scenario fatto di compravendita e di *marketing*, di *slogans* e di *promoters*, di *targeting* e di profilazione; a ben guardare una situazione irrimediabilmente compromessa, dalla quale non sarà possibile uscire se non per vie rivoluzionarie.

In un simile contesto la capacità curativa della bellezza appare, in effetti, più come un'auspicio che come qualcosa di reale. Il tema richiederebbe una riflessione molto ampia, tuttavia per non dilungarci oltre, e sempre per non essere troppo pessimisti, concluderemo ora *sfumando* in un'ipotesi: ipotizzeremo la bellezza, strumento di unione e cura, come qualcosa che in realtà non esiste, ma che potrà esistere se saremo in grado di appropriarci collettivamente della sua dimensione autentica, abbandonandone ogni mistificazione.

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

Programma

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

György Ligeti *Sonata* (1948-1953)

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

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

Zoltan Kodaly *Sonata op. 8* (1917)