



Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Periodico dell'associazione
Gruppo di Analisi e Teoria Musicale (GATM)

Editoriale

Titolo: Presentazione

Autore(i): Rossana Dalmonte

Fonte: *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, Anno XII, 2006/2, pp. 7-10
(*Attorno al pianoforte di Luciano Berio*, a cura di Rossana Dalmonte)

ISSN: 1724-238X

ISBN: 978-88-7096-477-6

Pubblicata da: LIM Editrice srl, Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

Nessuna parte di questo articolo può essere riprodotta o trasmessa, in qualsiasi forma o mezzo, senza l'autorizzazione preliminare del Gruppo di Analisi e Teoria Musicale.

Rossana Dalmonte

PRESENTAZIONE

Già il titolo informa che questo volume è dedicato a Luciano Berio, ad una parte della sua opera (e precisamente a due brani per pianoforte), ad un momento significativo della sua poetica, ad un aspetto particolare della sua scrittura. Per questo non occorre alcuna “giustificazione”, ma se alle motivazioni emotive nei confronti del Maestro recentemente scomparso, volessimo aggiungere un anniversario per mettere un titolo al nostro omaggio, potremmo dire che il secondo numero della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» 2006 è dedicato a Luciano Berio nel trigésimo della morte (Roma, 27 maggio 2003), oppure (con un leggero ritardo, perdonabile alle pubblicazioni periodiche) ai suoi ottant’anni (è nato a Oneglia il 24 ottobre 1925), o anche – visto che la pubblicazione avviene nel 2007 – al quarantennale della composizione di *Rounds*. In ogni caso – bisogna per forza confessarlo – si tratterebbe di una motivazione *a posteriori* poiché questo numero della rivista nasce dal Quarto Convegno di «Analitica» tenutosi a Rimini – Istituto Musicale G. Lettimi – dal 16 al 18 marzo 2006, durante il quale il Comitato scientifico aveva già mesi prima deciso di dedicare una sessione all’ascolto e all’analisi di un’opera di Berio, e precisamente *Rounds*. E per dirla proprio fino in fondo, la sessione, nelle intenzioni degli organizzatori, aveva una finalità più didattica che celebrativa in quanto doveva fornire strumenti di riflessione e di lavoro agli studenti e agli insegnanti dell’Istituto Lettimi. Ovviamente la scelta di un brano di Berio non è stata “neutra”. Per risultare utile esemplare, infatti, il lavoro dell’esecutore e degli analisti doveva esercitarsi su un brano “adatto” sotto diversi punti di vista: per ragioni pratiche non doveva essere troppo lungo e per prestarsi ad analisi differenziate doveva offrire un panorama di tecniche formali e di scrittura ben delineate e sufficientemente inedite nel curriculum normale degli studenti. L’omaggio a Berio, dunque, era già nel programma del Convegno, ed ora viene soltanto ribadito e divulgato. Inizialmente, infatti, il lavoro attorno a *Rounds* avrebbe dovuto esaurirsi nel corso di una mattinata e dare i suoi frutti in seguito all’interno della scuola. Se non che la forza stimolante di questo pezzo sull’interprete e sugli analisti è stata tale che è sembrato doveroso pubblicare i risultati di una sessione di lavoro che inizialmente era stata concepita “ad uso interno” dei presenti al Convegno e dell’Istituto riminese.

La prima conseguenza di questa decisione è stato l'imbarazzo metodologico di proporre per la stampa un certo numero di analisi su un pezzo che, non essendo fra i più noti del Maestro, sarebbe risultato privo di una adeguata contestualizzazione "storica". Da qui l'invito a Marco Uvietta di colmare la lacuna, e il nostro vivo ringraziamento a lui per aver accettato l'invito e per aver arricchito il volume di un contributo prezioso per le informazioni su un tema piuttosto disatteso nella letteratura beriana – il pianoforte – e per l'approfondita ed illuminante analisi di *Sequenza IV*, un brano per aspetti di poetica e per risultati estetici molto vicino a *Rounds*.

Non a caso il presente fascicolo s'intitola *Attorno al pianoforte di Luciano Berio*: il nostro obiettivo, infatti, non era quello di esaurire l'argomento – nel qual caso il titolo sarebbe stato, impudicamente *Il pianoforte di Luciano Berio*; volevamo soltanto gettare uno sguardo dall'esterno (appunto standoci attorno) a questo aspetto della produzione del Maestro. Tuttavia, mentre già il fascicolo era in bozze, è arrivata inaspettatamente la fresca e viva testimonianza di Gregorio Nardi che ringraziamo per aver allargato ad un altro brano – *Luftklavier* – il nostro panorama.

Nei saggi qui raccolti vengono indagati tutti gli spazi oggi riconosciuti come campo d'azione dell'analisi: quelli che stanno fra l'opera in partitura e l'interprete che la esegue o l'ermeneuta che la descrive a parole, quelli che corrono fra la resa sonora dell'opera e il critico-ascoltatore, e perfino quello spazio segreto che sta fra l'immaginazione del compositore e la sua scrittura. Si può dire senza eccessiva presunzione, che in questi scritti viene messa a frutto gran parte delle conoscenze oggi diffuse nell'ormai vasto settore dell'analisi.

Il presupposto teorico comune è che in tutti i tipi di musica – e perfino in quel repertorio che appare più difficile da decifrare – esistano delle "regolarità" strutturali e che l'analisi sia in grado di "mettere ordine" anche laddove l'occhio che legge e l'orecchio che ascolta si trovano di primo acchito disorientati. E questo anche in brani di *absolute Musik*, contemplati in se stessi, senza interferenze di parole, immagini o movimenti, brani che – per di più – nacquero in un'epoca in cui la musica pareva volersi appartare in una sfera di purezza inattinabile. Con le nostre analisi desideriamo dire ai ragazzi dell'Istituto di Rimini (ai loro coetanei di altre scuole che vorranno leggerci e ai loro maestri) che la descrizione analitica di un brano musicale – da qualsiasi punto di vista venga attuata – amplia la conoscenza del fenomeno ed aiuta a collocarlo, più o meno esplicitamente, nel contesto storico in cui nacque, e contemporaneamente aiuta a compiere il gesto di immedesimazione, di adesione empatica a quel brano, grazie all'ampliamento del panorama delle conoscenze. Non si troverà, infatti, nei vari saggi la proposta di giudizi di valore, ma soltanto la tendenza più o meno esplicita a ribadire il valore della conoscenza.

L'architettura del progetto prevedeva due interventi sul brano in partenza dal suo aspetto grafico, dalla partitura; due interventi basati sull'ascolto e due commenti ai quattro discorsi di apertura, introdotti dall'esecuzione dal vivo del pezzo.

Ivanka Stoianova ed Egidio Pozzi avevano l'incarico di indagare il campo complesso dei "materiali" e di inferire i processi di formazione dell'opera dalle cellule più minute alla forma globale (o viceversa). Quante siano le possibilità aperte all'analista che scelga questo punto di partenza si palesa con concreta evidenza leggendo i due saggi, che non potrebbero essere più diversi, ma che si possono intendere anche come complementari. Pur interrogando entrambi la superficie misurabile, approdano ciascuno a dimensioni particolari ed inattese: Stoianova insegue nel testo il concretarsi di un'idea che va chiarendosi nelle due tappe fondamentali della versione per il clavicembalo e per il pianoforte, ma che resta sostanzialmente aperta e come in attesa di qualche altra possibile definizione; Pozzi, invece, disegna l'identità delle cellule più minute, i loro percorsi di intreccio ed allontanamento, il loro imprevedibile gioco verso una fine che attualizza soltanto una provvisorietà. Il punto di partenza e quello d'arrivo sono sostanzialmente uguali, ma il percorso è estremamente differenziato.

A Mario Baroni e a Jean-Marc Chouvel spettava il compito di analizzare/interpretare *Rounds* calandosi nella materia palpitante della sua sonorità. Nei loro saggi i due studiosi lasciano che l'opera "si racconti" svelando i suoi livelli e le sue potenzialità, come pure le sue rotture e i suoi limiti (Chouvel). Vi appaiono in trasparenza rappresentazioni del processo creativo e la fusione di differenti strati della sua esistenza (Baroni), mentre da entrambe le parti si tende in vari modi a suggerire che è la nostra «risonanza sentimentale» – per dirlo con le parole di Michel Imberty – a creare la continuità nella nostra esperienza dell'ascolto musicale.

A questo punto, durante la sessione del Convegno, venne la volta dell'esecuzione: un pianista prese la partitura e la trasformò in sequenza "sensata" di suoni. Nel presente fascicolo questo evento è richiamato nella testimonianza di Paolo Wolfango Cremonte, in cui si racconta come egli abbia immaginato l'opera e di come le abbia prestato la gestualità del suo corpo.

Susanna Pasticci ed Antonio Rostagno, da ultimi, si sono trovati a riflettere su un testo stratificato: le quattro pagine di *Rounds* erano ormai diventate ore di musica e di parole su di essa; una montagna di espressioni verbali (con diversi timbri, stili espositivi, fraseologia) e di gesti, che altro non facevano se non elevare ad altissima potenza gli aspetti d'incertezza e di evidenza dell'opera. Da questa dialettica si è lasciata attrarre Susanna Pasticci, mentre Antonio Rostagno ha con forza di nuovo intrapreso l'arduo cammino della chiarificazione strutturale.

Il lettore potrà emotivamente o lucidamente aderire ad uno piuttosto che all'altro percorso, oppure proporre una sua personale interpretazione al prossimo Convegno di «Analitica».

Non sfuggirà, inoltre, la tensione “didattica” degli interventi. Tutti i partecipanti a quest'impresa, infatti, vivono nella scuola, e sono ben consapevoli della necessità di una didattica aggiornata e stimolante, ma conoscono anche i rischi delle soluzioni abbreviate e delle “ricette” univoche; sanno bene che una proposta analitica – anche se metodologicamente motivata e correttamente svolta – può risultare talora inadatta ad un certo livello del processo formativo in quanto fonte di possibili fraintendimenti. Sanno però anche che nei vari momenti del rapporto fra docente e allievo, qualsiasi sia il livello dell'allievo e qualsiasi sia lo statuto dei fatti sonori presi in esame – siano essi esercizi, pezzi classici o contemporanei, brani di tradizione orale o di matrice rock – l'analisi è in grado di portare il suo contributo “ordinatore”, la sua capacità di sradicare i pregiudizi, la sua attitudine a stabilire rapporti e una nuova carica empatica nel piacere di fare/ascoltare musica.

I vari punti di vista teorici e le diverse metodologie esemplificate nei saggi di questo volume hanno come punto in comune concreto quello di prendere le mosse dallo stesso pezzo (o comunque da due brani fra loro assai simili), ed hanno anche lo stesso obiettivo di essere utili nel percorso formativo degli allievi di musica nei Conservatori e nelle Università. In altre parole: non si è trattato di un mero esercizio di perizia accademica, ma di un lavoro fortemente orientato, e siamo convinti che non sia utopico attenderci che questo ampio ventaglio di strumenti analitici stimoli un uso attento e motivato dell'analisi nell'ambito della scuola.

E poiché le analisi fanno luce su due opere non fra le più note di Luciano Berio, ci auguriamo che il pianismo qui descritto stimoli la curiosità e un salutare stimolo a cimentarsi con esso.

Vorrei, in fine, rilevare un aspetto del presente lavoro che si palesa “per accumulazione” dopo la lettura; mi pare che tante riflessioni su due brani tutto sommato piuttosto brevi, suggeriscano una dimensione sdoppiata del tempo musicale: al tempo reale, unico, verticale della creazione e dell'ascolto si affianca un tempo che si costruisce diacronicamente in ciascun ascoltatore/lettore sui significati stratificati, sugli echi e i richiami di brani densi e bizzarri come *Rounds* e *Sequenza IV* di Luciano Berio.

Rossana Dalmonte
febbraio 2007