

DAVID FONTANESI

*Preludi ad una metafisica
della musica contemporanea*

Presentazione di Nicola Cattò



Indice sommario

<i>Presentazione</i> di NICOLA CATTÒ	VII
Prefazione	1
Capitolo 1 <i>Sull'intenzione del Bello</i>	3
Capitolo 2 <i>Sull'essenza teorica della musica contemporanea</i>	7
Capitolo 3 <i>Sulla simmetria e la variazione nell'arte musicale</i>	13
Capitolo 4 <i>Sulla tradizione musicale</i>	19
Capitolo 5 <i>Sull'evoluzione musicale</i>	25
Capitolo 6 <i>Sull'estromissione della categoria del "godibile" dalla fruizione dell'ascolto musicale</i>	35
Capitolo 7 <i>Sull'atonalità e il serialismo dodecafonico</i>	43
Capitolo 8 <i>Sull'artificialità del linguaggio musicale delle avanguardie</i>	51
Capitolo 9 <i>Sugli esiti solipsistici della libertà linguistica nella musica contemporanea</i>	59
Capitolo 10 <i>Sulle derive nichiliste della musica aleatoria</i>	65

Capitolo 11	
<i>Sulla corrente minimalista</i>	71
Capitolo 12	
<i>Sulla corrente neoromantica</i>	77
Capitolo 13	
<i>Sulla composizione musicale come proiezione di una possibilità sul mondo dei suoni</i>	85
Capitolo 14	
<i>Sulla notazione musicale contemporanea</i>	93
Capitolo 15	
<i>Sulle partiture a stampa</i>	99
Capitolo 16	
<i>Sullo stile musicale</i>	103
Capitolo 17	
<i>Sul ruolo del compositore contemporaneo</i>	111
Capitolo 18	
<i>Sulla consonanza e la dissonanza</i>	117
Capitolo 19	
<i>Sulla critica musicale</i>	127
Capitolo 20	
<i>Sull'origine metafenomenica dell'atto compositivo</i>	131
<i>Bibliografia</i>	137
<i>Indice dei nomi</i>	141

Presentazione

“Lo scopo della musica non è esprimere sentimenti, ma se stessa”, scriveva Boulez in una delle sue più celebri boutade, una di quelle che più e meglio evidenziano il grande problema della musica colta contemporanea: anzi, dovrei usare molte virgolette per quest’ultimo aggettivo, giacché per il pubblico medio che (ancora) frequenta le sale da concerto, “contemporanea” è qualsiasi cosa sia stata scritta negli ultimi cento anni. Decenni di vero terrorismo culturale, legato poi ad una forte componente di indottrinamento politico, hanno stabilito l’equazione musica moderna = musica inascoltabile; il che è stato spesso vero, ma certo – per fare un esempio banale – un Rota o un Menotti in questa categoria non possono essere compresi. Il punto centrale del libro di Fontanesi, che approfondisce l’argomento con competenza e bruciante passione, senza finti pudori o democristiane censure, è la crisi della musica novecentesca, che ha deliberatamente, scientificamente rinunciato ai concetti di gradevolezza e comprensibilità, per ridursi ad un’astrazione logico-matematica del tutto autoriferita. Né, naturalmente, pare migliore il caso opposto, minoritario ma pure presente in questi cent’anni: quello di un neo-romanticismo, neo-melodismo (e tanti altri neo-) da canzonetta, del tutto svuotato di una struttura vertebrale per ridursi a volgare banalizzazione.

Fontanesi mette il coltello nella piaga dei punti cruciali del Novecento: indica nella dodecafonia schönberghiana una “miserrima stampella concepita per supplire alla sterilità compositiva di musicisti privi di inventiva”, che si sarebbe ripiegata in fretta su se stessa se Adorno non ne avesse sparsi i “miasmi immondi”; e soprattutto sottolinea come la presunta “libertà” che il compositore novecentesco si è trovato dinanzi a sé, distrutto il sistema tonale tradizionale, sia stata al contrario limitante e fonte di isterilimento, poiché se prima le “innovazioni formali, concatenazioni armoniche inusuali o

modulazioni ardite” si rapportavano ad un’organizzazione compiuta e accettata nel suo valore retorico e linguistico in modo universale, stabilendo quindi con essa uno scambio dialettico, ora alla base di tutto c’è il nulla. E la comunicazione con l’ipotetico ascoltatore è impossibile (quando non volutamente disprezzata): a tal proposito, l’autore porta l’esempio di un brano per flauto solo di Brian Ferneyhough del 1975, “rivelativo della sua volontà di discriminare gli ascoltatori”.

Quello che mi sembra centrale nel libro di Fontanesi, è l’atto d’accusa verso una disumanizzazione della musica del Ventesimo secolo: che non si è espressa solo nell’incomunicabilità della linea che da Schönberg porta ieri a Nono e oggi a Sciarrino, ma anche – per esempio – nell’esperienza del minimalismo (da Reich e Glass fino ad Einaudi) o del già citato neo-romanticismo, che ha prodotto un caso sorprendente come quello di Allevi, ossia una “semplificazione eccessiva dell’articolazione formale e della complessità armonica, a tutto vantaggio di un’orecchiabilità del pezzo”. Né l’autore trascura di analizzare come la stessa notazione musicale ha dovuto essere ripensata, anche qui però distruggendo l’utopia – anzi, la realtà – di un linguaggio condiviso a favore di un dettaglio sempre più insistito della notazione stessa, tramutando l’oggetto-partitura in una sorta di installazione grafica, scarsamente leggibile e ancora meno comprensibile.

Dettagliato e implacabile, Fontanesi sembra non lasciare speranza al futuro dell’arte musicale contemporanea, condannando quindi l’atto esecutivo ad una musealizzazione sempre più spinta: eppure, per fortuna, io ritengo che l’esperienza di certo Novecento, di quella modernità sterile e dannosa, sia in gran parte esaurita, sostituita da una nuova generazione di compositori che, riannodando una comunicazione col pubblico, sanno rinfrescare la tradizione senza né rinnegarla, né appoggiarsi supinamente ad essa. E anche alcuni “sovpravvissuti” delle citate avanguardie hanno compiuto svolte sorprendenti: basti pensare a John Adams e alla forza travolgente della sua opera più recente, Doctor Atomic. Forse perché, con buona pace di Boulez (le cui opere sembrano ormai scomparse dai cartelloni), destino della musica è proprio “esprimere sentimenti”.

NICOLA CATTÒ

Prefazione

La situazione musicale attuale, rispetto a trent'anni fa, quando ho cominciato a comporre, non mi sembra sostanzialmente mutata: il giovane compositore che inizia a scrivere si ritrova immerso e circondato da una pluralità di linguaggi, di correnti musicali, di stili, alcuni nascenti, altri all'apice della popolarità, altri ancora sul viale del tramonto.

Il rischio inevitabile che ancora oggi si profila è dunque quello di aderire acriticamente ad una prassi musicale sulla base del suo successo o insuccesso mondano, senza porsi il problema della sua effettiva legittimità, ignorando se ciò che si affaccia o sparisce dall'orizzonte della storia culturale abbia o no autentica *ragion d'essere*.

La rinuncia ad un atteggiamento *critico* – che è rinuncia a pensare – è credere di potersi affidare alle *voci* di volta in volta più suggestive e persuasive, subendole inconsciamente e passivamente, lasciandosi da esse afferrare e dominare, e assumendo come propri dei giudizi e delle convinzioni che in realtà appartengono in modo esclusivo a quelle voci. E l'adesione ad una visione estetica *instabile*, seppure universalmente condivisa, non ne muta la fondamentale *falsità*; allo stesso modo in cui una concezione artistica *solida*, per quanto universalmente disattesa, non perde con ciò il suo carattere di *verità*.

Interrogarsi circa la natura di una determinata teoria o prassi compositiva è svolgere un'indagine di ordine *metafisico*, perché è tentare di coglierne l'essenza intima *al di là* del suo apparire, andando *oltre* il suo presentarsi forte e dominante o debole e soc-

combente in una data epoca, *trapassandone* la non infrequente tendenza a sottrarsi alla discussione.

È soltanto attraverso una ricerca costantemente orientata verso questa *ulteriorità* che è possibile definire in modo consapevole il proprio comporre come *libero* dalle incrostazioni del dogmatismo di quelle dottrine e correnti musicali che, nel loro comparire sulla scena artistica, pretendono di valere senz'altro, ma poi ad un'attenta analisi si dimostrano *svuotate di essere*, dunque *inconsistenti* oltre che *inessenziali*.

Ebbene, rilevare criticamente l'*inadeguatezza* di queste teorie compositive, emerse soprattutto nel corso del XX secolo, svelandone gli *errori* intrinseci al fine di *liberarsene*, è lo scopo principale sotteso alla redazione del presente volume.

CAPITOLO 1

Sull'intenzione del Bello

L'*ideale di musica* (o *musica ideale*) contemporanea che qui si intende far valere non si può ricondurre né al post-webernismo – e alle sue metastasi puntilliste, spettrali o strutturaliste – né tantomeno alle sciatterie di matrice minimalista e neo-romantica. Dei primi non condivido le tecniche compositive – scopertamente intellettualistiche e affette da sindromi di neopositivismo matematizzante – convinto che i principi logico-matematici e la ricerca sperimentale debbano innervare la forma musicale, non sovrapporsi o sostituirsi ad essa.

Degli altri trovo deplorabile la pretesa – dogmatica – di far assurgere ad unico *discrimen* del valore di un'opera la categoria del *successo*. Operazione teoreticamente rozza la loro – e quindi di facile assimilazione – che eleva le forze di volta in volta maggiormente consolidate (quelle dei “nati dalla terra”, per usare l'espressione del *Sofista* di Platone)⁽¹⁾ e la banalità del loro personale “vissuto” a paradigma del giudizio estetico.

Se la rilevanza artistica di una composizione risiede nel suo successo mondano, dunque nel suo *riconoscimento* da parte di altri, io intanto *riconosco* quella composizione sulla base dell'*immagine* che possego di cosa sia “composizione”. Ne consegue l'immediato rifiuto acritico di tutto ciò che a quest'immagine – tanto più resistente nella mente, quanto più vaga e indistinta – non si conforma. L'immagine è tanto più operante quanto più è oscura,

(1) PLATONE, *Sofista*, 247 C, in IDEM, *Tutti gli scritti*, a cura di G. REALE, Bompiani, Milano 2001, p. 291.

CAPITOLO 2

Sull'essenza teorica della musica contemporanea

Ricordo ancora con chiarezza la voce del giornalista di un Tg nazionale che dava lo scarno annuncio della scomparsa di Luciano Berio, “morto nella sua casa di Roma, all’età di 78 anni, uno dei più importanti compositori del XX secolo”. Il laconico comunicato – senza che apparisse uno straccio di foto di repertorio sul *background* – nella scaletta del notiziario veniva subito dopo un servizio sulla cucciolata record di una cagna e frettolosamente concluso per non rubare spazio alle previsioni meteo.

Ora, se i compositori contemporanei sono dall’opinione pubblica e dai *mass media* così scarsamente stimati, una qualche ragione ci deve essere e forse vale la pena di indagarla, di sottoporla ad *intentio theoretica*.

Il motivo di tanto discredito, di una tale irrilevanza in ambito sociale, non va ascritto – o comunque non in modo esclusivo – all’incomprensione e all’indifferenza del largo pubblico per linguaggi astrusi o difficilmente decifrabili. Beninteso, coloro che si accostano con *interesse* alla cosiddetta “musica colta” sono una minoranza: ma del resto lo sono sempre stati anche nel passato! Un’età dell’oro nella quale le moltitudini plaudenti si assemblavano attorno ai compositori non è mai esistita: è una chimera affiorata nella mente farneticante di certi musicologi e oggi vanamente vagheggiata da qualche ingenua *anima bella* che racconta di un passato inesistente e profetizza di un futuro che mai arriverà. L’*interesse* per la musica della tradizione classica, l’*attendersi* da essa il soddisfacimento di determinati bisogni estetici, è – e

CAPITOLO 13

Sulla composizione musicale come proiezione di una possibilità sul mondo dei suoni

Se ha ragione Wittgenstein, nel *Tractatus logico-philosophicus*, ad affermare che «l'immagine logica dei fatti è il pensiero» (3) e che «nella proposizione il pensiero s'esprime sensibilmente» (3.1), allora è possibile inferire che ogni "proposizione" è *la proiezione di una possibilità sul mondo*, laddove con "mondo" si intenda «la totalità dei fatti, non delle cose» (1.1) e con "fatto" «il sussistere di stati di cose» (2), cioè «un nesso d'oggetti» (2.01) ⁽¹⁾.

La proposizione "la mela è sul tavolo" è quindi un'immagine della realtà ed è composta da tre elementi: la *mela*, il *tavolo* e la *relazione* che lega la mela al tavolo, cioè "l'essere della mela sul tavolo". Secondo Wittgenstein, poiché «l'immagine può raffigurare ogni realtà della quale ha la forma» (2.171) è appropriato istituire una corrispondenza biunivoca tra gli elementi costitutivi della proposizione (nel nostro caso la *mela*, il *tavolo* e la *relazione* "essere sul" che li connette) e quei particolari oggetti che nella realtà sono tra loro correlati, vale a dire *quella data mela su quel dato tavolo*. Ogni proposizione è pertanto una struttura organizzata, legata da nessi logici, che rispecchia le relazioni che vengono ad istituirsi nel mondo tra i differenti stati di cose.

In più luoghi del *Tractatus* Wittgenstein lascia intendere che sia possibile stabilire un'analogia tra la *proposizione verbale* e la

⁽¹⁾ Le proposizioni numerate del *Tractatus*, citate all'interno del presente capitolo, sono tratte da L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, trad. it. di A.G. CONTE, Einaudi, Milano 1964.

CAPITOLO 20

Sull'origine metafenomenica dell'atto compositivo

Il problema dell'origine dell'ispirazione musicale è *antico*, dunque, nel senso dell'etimo, *originario*. Per Platone, nel *Fedro*, esiste una forma di invasamento e mania che proviene dalle Muse (ἄπὸ Μουσῶν κατοκωγή τε καὶ μανία) ⁽¹⁾ e che risulta indispensabile alla creazione della vera poesia e del canto: per quanto valenti, il musico o il poeta che pretendessero di comporre solo grazie alla tecnica risulterebbero sempre manchevoli di un *quid* rispetto agli autori ispirati e verrebbero da questi superati e oscurati ⁽²⁾.

Una delle potenzialità del dio Apollo, nel *Cratilo*, è quella di sovrintendere all'equilibrio del cielo e dei suoni, poiché tutte queste realtà, come sostengono gli intenditori di astronomia e di musica, girano congiuntamente secondo una certa *armonia*: «e questo dio presiede all'armonia, movendo insieme tutto ciò, sia presso gli dei sia presso gli uomini» ⁽³⁾.

Larga parte dell'*Apologia* è intesa a dimostrare l'esistenza degli dèi e Socrate afferma che in lui, fin da fanciullo, si è manifestato qualcosa di divino e di demoniaco, come una voce che lo dissuadeva sempre dal fare quello che stava per compiere e mai lo incitava ad intraprendere alcunché ⁽⁴⁾ (e ad essere rigorosi, la *feli-*

(1) Cfr. PLATONE, *Fedro* 245 A, in *op.cit.*, p. 554.

(2) Cfr. *ibidem*.

(3) PLATONE, *Cratilo* 405 D, in *op. cit.*, p. 153: «ἐπιστατεῖ δὲ οὗτος ὁ θεὸς τῇ ἁρμονίᾳ ὁμοπολῶν αὐτὰ πάντα καὶ κατὰ θεοῦ καὶ κατ' ἀνθρώπους».

(4) Cfr. PLATONE, *Apologia di Socrate* 31 C-D, in *op. cit.*, p. 37.

Indice dei nomi

- Adorno Theodor Wiesengrund: 51-55, 109, 127-129
Agostini Paolo: 30, 33
Albinoni Tomaso: 73
Allevi Giovanni: 78-80, 82
Apollo (divinità greca): 131
Aristotele: 68
- Babbitt Milton: 36-37, 39-40, 104
Bach Johann Sebastian: 14, 19, 21-23, 26, 29, 38, 47, 83, 121
Battisti Lucio: 5
Bax Arnold: 102
Baudelaire Charles: 135
Beethoven Ludwig van: 15-16, 54, 83, 122, 133
Berg Alban: 9, 11, 51, 56, 117-118
Berio Luciano: 7, 98
Bistron Julius: 117
Borromini Francesco: 90
Brahms Johannes: 83
Britten Benjamin: 48, 73, 102
Boulez Pierre: 36, 77
Bruckner Anton: 104
Bussotti Sylvano: 95, 101
Buxtehude Dietrich: 5
- Cage John: 9, 49, 65-69, 72
Caldara Antonio: 20
Cenerentola (fiaba di): 114
Cherubini Luigi: 20
Chopin Fryderyk: 101, 108, 122
Christie Agatha: 81
- Cramer Johann Baptist: 16
Danielou Alain: 19, 21, 23
Darmstadt (Scuola di): 39
Diabelli Anton: 15-16
Didimo (comma di): 119
Dodds Eric Robertson: 132
Donatoni Franco: 88, 90, 104
Dutilleux Henri: 77, 102
- Einaudi Ludovico: 74-75
Eleati (scuola filosofica): 17
Ercole (colonne d'): 134
Euterpe (musa): 58
- Facebook (social network): 112
Faraone (personaggio biblico): 115
Faust (di Goethe): 134
Fenice (animale mitologico): 113
Ferneyhough Brian: 60-61, 104-106
Fibonacci (serie di): 57, 109
Focosi Filippo: 35
François Jean: 39-40, 48, 77, 102, 108
- Galilei Galileo: 129
Giuseppe (personaggio biblico): 115
Glass Philip: 73-74, 101
Gluck Christoph Willibald: 20
Goethe Johann Wolfgang: 133-134
Goldberg (variazioni): 14
Gómez Dávila Nicolás: 41, 130
Gould Glenn: 38

- Grisey Gérard: 77, 88-90, 104
 Gubaidulina Sofia: 57-58
- Händel Georg Friedrich: 38
 Hansen (casa editrice): 45
 Hauer Josef Matthias: 44-45
 Haydn Franz Joseph: 28-29
 Henze Hans Werner: 104
 Hindemith Paul: 5, 48, 51, 56, 102,
 108, 118, 122-125
 Hoboken (catalogo): 28
- I-Ching (Libro dell'): 66-67
 Ione (rapsodo): 11, 132-133
- Jankélévitch Vladimir: 114
 John Elton: 5
 Jolivet André: 77, 102
- Kagel Mauricio: 104
 Kant Immanuel: 38
 Kachaturian Aram Il'ič: 102
- Lachenmann Helmut: 95, 104
 La Monte Thornton Young: 72
 Leibniz Gottfried Wilhelm: 121
 Ligeti György: 104
 Liviabella Lino: 102
- Machiavelli Niccolò: 21
 Maderna Bruno: 67
 Mahler Gustav: 104
 Malevič Kazimir: 90
 Malipiero Gian Francesco: 102
 Marcello Benedetto: 73
 Margola Franco: 48, 102
 Martinů Bohuslav: 48
 Massiaen Olivier: 77, 104
 Montalenti Umberto: 67
 Mozart Wolfgang Amadeus: 122,
 128
- Neffa (Giovanni Pellino): 80
 Nietzsche Friedrich: 20-21
- Nono Luigi: 49, 87, 104
 Nyman Micheal: 101
- Oldfield Mike: 74
 Omero: 133
 Orazio (Quinto Orazio Flacco): 39,
 103
 Orff Carl: 102
- Pachelbel Johann: 5
 Pärt Arvo: 104
 Petrucci Gian-Luca: 96
 Pink Floyd (gruppo musicale): 5, 74
 Platone: 3, 11, 17, 45, 100, 114, 131-
 132
 Poulenc Francis: 48, 78
 Principe Quirino: 19, 133-134
 Prokof'ev Sergej Sergeevič: 102
 Puccini Giacomo: 103
- Rachmaninov Sergej Vasil'evič: 78,
 101, 108
 Ravel Maurice: 56, 104
 Reich Steve: 72
 Riley Terry: 71
 Rodolfo (personaggio della *Bohème*):
 103
 Rothko Mark: 90
 Ruffo Matteo: 73
- Saint-Saëns Camille: 80
 Sant'Andrea delle Fratte (chiesa di):
 90
 Scarlatti Domenico: 26, 29, 65, 128
 Shakira Isabel Mebarak Ripoll: 80
 Schönberg Arnold: 25, 36, 39, 43-52,
 54, 56, 58, 65, 118, 123
 Schopenhauer Arthur: 53, 103
 Schubert Franz: 112, 122
 Schumann Robert: 19, 22-23
 Scuola di Vienna: 9, 55-56, 118, 123
 Simpson David: 90
 Sisifo (personaggio mitologico): 106
 Skrjabin Aleksandr: 5, 80

Socrate: 131-132
Šostakovič Dimitri: 5, 48, 87, 102,
108
Stevin Simon: 121
Stockhausen Karlheinz: 36, 49, 62,
101, 104
Strauss Richard: 5
Stravinskij Igor: 51, 55-56, 105, 110

Tartini Giuseppe: 121
Tessadrelli Luca: 81
Thoreau Henry David: 66
Tudor David: 95

Ulisse: 134
Universal Verlag (casa editrice): 45
Vaughan-Williams Ralph: 48, 90,
102, 104

Villa-Lobos Heitor: 90
Vivaldi Antonio: 38, 73, 105
Vlad Roman: 109-110

Wagner Richard: 43
Webern Anton: 4, 31, 33, 51, 56,
109-110
Weill Kurt: 102
Werckmeister Andreas: 122
Widor Charles-Marie: 104

Wittgenstein Ludwig: 85, 87-88, 90-
91
Xenakis Iannis: 104

Zarlino Gioseffo: 120-121
Zohar (Libro dello): 54