Quadrimestrale

Musica/Realtà

Novembre 2000

63

Renato Calza I paradisi della bellezza. Art pour l'Art, Stilismo Estetismo nella poetica di Maurice Ravel

Matteo Pennese Il segno di Nono

Giovanni Vacca Le anime perse di Spaccanapoli

Claus Steffen Mahnkopf La Neue Musik in Germania. Un approccio dialettico

Luciana Galliano Jean-Jacques Nattiez, la sintesi e il dialogo

Stefania Gianni Franco Evangelisti e la poetica del silenzio

Antonio Serravezza Musica, critica, estetica uno sguardo d'insieme

BIE

) lire

INTERVENTI

Per Franco Donatoni (Giacomo Manzoni) p. 5 ; International Computer Music Conference ICMC2000 di Berlino. Appunti e riflessioni (Nicola Sani) p. 6 ; Musica e poesia in Dino Campana (Matteo Fenoglio) p. 13 ; Incontri musicali (Antonio Trudu) p. 18; Nono normalizzato (Luigi Pestalozza) p. 27 ; Postilla variata (L.P.) p. 32 ; Le facce del '900 e la programmazioni teatrali (Daniela Iotti) p.34

SAGGI

- 39 Renato Calza I paradisi della bellezza. Art pour l'Art, Stilismo, Estetismo nella poetica di Maurice Ravel
- 61 Matteo Pennese Il segno di Nono
- 69 Giovanni Vacca Le anime perse di Spaccanapoli
- 87 Claus-Steffen Mahnkopf *La Neue Musik in Germania. Un approccio dialettico*
- 99 Luciana Galliano Jean-Jacques Nattiez, la sintesi e il dialogo
- 115 Stefania Gianni Franco Evangelisti e la poetica del silenzio
- 125 Antonio Serravezza Musica, critica, estetica: uno sguardo d'insieme

i a

.ca

· le

La Neue Musik in Germania. Un approccio dialettico

di Claus-Steffen Mahnkopf

La presente valutazione dello stato in cui versa la Neue Musik in Germania, all'inizio del XXI secolo, muove da due premesse. Da un lato, voglio rinunciare ad ampliare i dati statistici, che sono documentati a sufficienza nelle pubblicazioni specializzate (circa ogni tre anni appare il Musik-Almanach, l'"Almanacco della Musica"); ciò che a me interessa è una determinazione qualitativa, per la quale i tempi, alla fine della postmodernità e all'inzio della Seconda Modernità, 1 sono ormai diventati maturi e favorevoli. Infatti, un'epoca musicale (per l'esattezza, quella che ha seguito i turbolenti progressi della modernità postbellica sino agli anni Settanta) è divenuta del tutto trasparente e, con ciò, valutabile. La seconda premessa concerne la metodica. Presenteremo in contrapposizione sia i lati positivi che i lati negativi della "nuova scena musicale" in Germania, ovvero acutizzeremo il positivo (possibilità finanziarie, efficienza organizzativa ecc.) e il negativo (l'infruttuosità artistica). Fra questi due poli cercheremo di creare una tensione dialettica, senza la quale il declino che discende dalla uniformità della Neue Musik in Germania e il consapevole nuovo inizio all'alba del XXI secolo sarebbero appena ipotizzabili.2

La Neue Musik deve qui essere intesa come "musica d'*arte*", autonoma, esattamente così come essa concepisce sé quale prosecuzione della cosiddetta musica classica, quale luogo d'azione all'interno del subsistema sociale "arte" alla Luhmann - in un atteggiamento di sostanziale rifiuto nei confronti della musica commerciale e di intrattenimento. Questo tipo di musica predomina certamente in maniera schiacciante da un punto di vista quantitativo, ma non rappresenta affatto la Neue Musik. Riguardo a quest'ultima, desideriamo limitare l'ambito delle nostre argomentazioni, senza fare riferimento alle innumerevoli forme della composizio-

¹ Cfr. Claus-Steffen Mahnkopf, "*Neue Musik* am Beginn der Zweiten Moderne", *Merkur*, settembre/ottobre 1998, pp. 864-75.

² Per approfondimenti cfr. Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts*, Kassel 1998.

³ In Germania, questa viene chiamata "E-Musik", ossia "Ernste Musik" (musica seria).

defin

ne di oggi, che vengono da molti praticate, per così dire, del tutto incidentalmente. Con l'espressione Neue Musik intendiamo, in senso normativo, un'azione professionale (che, sino a poco tempo fa, veniva indicata dall'ambiguo bagaglio concettuale dell'Avanguardia), alla quale ci rivolgiamo come parte del processo di modernizzazione. Nondimeno, questo processo si è pluralizzato (ciò sia detto contro ogni tentativo di offrire un quadro univoco della situazione), includendo perciò Cage così come Ferneyhough, Kurtág così come Schnittke, Lachenmann così come Rihm, Nono così come Donatoni, Sciarrino o Bussotti.

1. Fioritura della Neue Musik in Germania

Sembra che, se confrontata con la situazione internazionale, la Neue Musik viva in Germania un periodo di durevole fioritura. La causa di ciò è da rinvenire in una lunga serie di fattori. La collocazione geografica nel cuore dell'Europa e, quindi, l'equidistanza fra Nord e Sud dell'Europa, fra Europa occidentale ed Europa orientale, la più numerosa comunità linguistica (includendo anche la Svizzera tedesca e l'Austria), i grandi insediamenti, un'amministrazione di tipo federale della cultura (che si oppone a qualsivoglia centralizzazione) e una serie di importanti circostanze storiche sono le condizioni favorevoli che, in Germania, malgrado la crisi e la marginalizzazione all'interno della cultura generale, hanno permesso alla Neue Musik di conquistare una propria nicchia, in cui la "vita concertistica" pulsa vivacemente. Forse, si potrebbe insinuare che sia fin troppo vivace rispetto al bisogno effettivo, tuttavia si deve tener presente che il pubblico interessato è sempre stato scarso e che un'opinione pubblica attenta alla cultura (dibattiti intellettuali, mass-media, scienza ecc.) è quasi inesistente. Essendo gli sponsor privati e l'iniziativa mecenatesca fenomeni rarissimi, ad assicurare una "vita concertistica" così attiva è l'ingente volume finanziario, sovvenzionato in gran parte da istituzioni pubbliche, che consente l'organizzazione di numerosi festival di vario genere specializzati nella Neue Musik, di singoli concerti, nonché commissioni per i compositori, produzioni di CD, pubblicazioni (libri e riviste), trasmissioni radiofoniche (programmi musicali e features).

Un tale impegno culturale "nazionale" è senz'altro il prodotto di una grande tradizione nel campo della musica, tradizione che risale a Bach e che ha improntato il XIX sec. (dopo Beethoven) al concetto della cosiddetta "Grande" musica. Questo concetto enfatico di una "Grande Musica" autonoma e artisticamente ben

ma re tivo ; signi zonte ha eş doce Perta e di c cultu sica" meno nita r la mu succe la mi gante cultu nalm deve to all quell non i un rı

Pe Musi gran sente man forse d'Eu distr Guer esser cultu struz sti te stitu ne si senz vo. C men

(pos

zion

definita - concetto che si rivolge alla cosiddetta musica classica, ma recentemente anche alla cosiddetta "Musica Antica" - è il motivo per cui, in Germania, la musica nel suo insieme è una parte significativa della cultura e, forse, di primo piano rispetto all'orizzonte internazionale: il numero di orchestre e teatri dell'opera non ha eguali e il sistema delle Musikhochschulen, in cui insegnano docenti dall'eccellente onorario, è ambito dal resto del mondo. Pertanto, stupisce il modo in cui, malgrado ogni tipo di modernità e di crisi della cultura (e anche malgrado la preponderanza della cultura industriale), questo concetto enfatico della "Grande Musica" continui a preservarsi, in Germania, da un punto di vista almeno funzionale se non sostanziale. Ormai, la Neue Musik (definita per mezzo di un doppio regime: la Neue Musik è, per così dire, la musica "classica" di oggi e i compositori contemporanei sono i successori di quei "grandi" compositori, che una volta scrivevano la musica "classica") non è altro che un prodotto ausiliario del gigantesco mercato della musica. Se, nel suo complesso, il volume culturale per la "musica d'arte" è molto ampio, allora, proporzionalmente, lo stesso dovrebbe valere per la Neue Musik. Non ci si deve, però, fare illusioni, poiché, tutto sommato, lo spazio riservato alla Neue Musik è alquanto esiguo. La Neue Musik, tanto più quella recentissima (la musica degli ultimi 10-20 anni, che ancora non è divenuta storia, non è divenuta repertorio), è condannata a un ruolo estremamente modesto.

Per meglio comprendere le caratteristiche qualitative della Neue Musik in Germania, al di là delle mere riflessioni sugli ordini di grandezza e gli spazi effettivamente occupati - si deve tener presente, che, con la sua tradizione che va da Bach a Webern, la Germania è stata detentrice di una significativa cultura musicale, che, forse, in questa epoca è stata addirittura centrale rispetto al resto d'Europa. Questa tradizione è stata repentinamente interrotta e distrutta dal Terzo Reich, dal Nazionalsocialismo, dalla Seconda Guerra Mondiale e dalle sue conseguenze. Cinque fatteri sono essenzialmente responsabili di questa persistente distruzione della cultura musicale tedesca da un punto di vista qualitativo, una distruzione che si manifesta nella quasi totale mancanza di musicisti tedeschi di spicco (solisti e direttori d'orchestra - i cantanti costituiscono, forse, una comprensibile eccezione). Questa distruzione si manifesta anche nel fatto, che, dopo il 1945, non vi è, quasi senza eccezione, alcun compositore tedesco storicamente di rilievo. Ciò determina, da un lato, una forte contraddizione fra le dimensioni della cultura musicale intesa in un'ottica quantitativa (possibilità finanziarie, istituzioni preposte, numerose manifestazioni), e, dall'altro, l'effettivo potenziale di prestazioni artistiche

di primo piano. Sommariamente elencati, questi fattori sono i seguenti:

a) l'annientamento dell' *intellighenzia* ebraica, la cui commistione con l'*intellighenzia* artistica e sovversiva della grande borghesia illuminata ha prodotto i risultati più significativi della cultura tedesca (per es. Marx, Freud, Einstein, Mahler, Schönberg, Adorno ecc.);

b) la brusca interruzione di quelle correnti critico-progressiste

proprie della Repubblica di Weimar (per esempio Brecht);

c) l'anticomunismo quale replica all'esistenza della Ddr, quindi la mancanza di una propria tradizione socialista e comunista, che ha causato anche l'assenza di un'effettiva opposizione di principio;

d) l'isolamento culturale dall'Europa orientale, che per la cultura tedesca era sempre stata, tradizionalmente, di grande significato (Russia, Polonia, Repubblica Ceca, Ungheria ecc.), così come

e) la colonizzazione per mezzo dell'industria culturale americana, attraverso il feticcio di una libertà formale "garantita" dal consumismo capitalistico

sumismo capitalistico.

Forse, in queste gravi perdite - ovunque rimosse, ma ben visibili a uno sguardo sensibile - si possono rinvenire i fondamenti per una sorta di "riparazione", che consta nella disponibilità di mezzi finanziari e infrastrutture. È evidente che la Germania si impegna più di altri Stati nel sostenere compositori non-tedeschi (si pensi al ruolo svolto dalla Germania nella carriera di Nono, sia agli inizi [i corsi estivi di Darmstadt] sia nel periodo più maturo [lo studio sperimentale della SWF di Friburgo], oppure si pensi all'incarico di Cage presso il Teatro dell'Opera di Francoforte). Non è verosimile che si tratti solo di meri casi di simpatia personale disinteressata. Piuttosto, è da credere che ci si trovi di fronte a una sorta di inconsapevole compensazione per quella catastrofe storica, che, a partire dalla metà del Novecento, ha avuto sì inizio in Germania, ma ha poi interessato tutta la cultura europea. Proprio perché la Germania ha svolto in massima parte questo ruolo distruttivo, promuove adesso, attraverso l'"importazione", una forma di Musikkultur per mezzo della quale internazionalizzarsi e, per così dire, "globalizzarsi", senza purtuttavia sviluppare una propria identità "nazionale". In ciò si rinviene anche la possibilità per un'esemplare integrazione culturale (non solo giuridico-finanziario-economica) dell'Europa, malgrado l'ottuso provincialismo sempre in agguato, che in Germania, paradossalmente, si è diffusa proprio a causa della situazione sopra descritta. Infatti, l'impegno nei confronti della Neue Musik ha fatto seguito non a un radicato e consapevole Kulturbegriff (concetto della cultura), bensì ha fatto seguito a un'esperienza deficitaria.

La Neue Musik viene sostenuta da un sistema, costituito da numerose istituzioni. A tale sistema appartengono:

a) la GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungsrechte),⁴ i cui membri sono gli stessi compositori, che è responsabile per la riscossione e la suddivisione degli introiti relativi ai diritti d'autore. Per legge, la GEMA tutela soprattutto la cosiddetta "E-Musik",⁵ tanto è vero che a essa deve essere destinata una parte degli introiti ricavati dall'ambito della musica commerciale. Da ciò risulta una sorta di sovvenzione di base per i cosiddetti "compositori seri";

b) il *Deutscher Musikrat* ("Consiglio per la Musica Tedesca"), che coordina le attività musicali dei vari *Länder* e che, sia detto a titolo di esempio, produce una collana di CD dedicata ai compositori

tedeschi dell'ultima (e della penultima) generazione;

c) la *ARD* (*Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland*), le cui trasmissioni radiofoniche, attraverso le produzioni realizzate, l'organizzazione di concerti (fra cui anche festival come quelli di Donaueschingen, di Stoccarda, di Witten, ecc.), le commissioni per i compositori e la realizzazione di collane di CD, sono decisamente trasmissioni molto attive. La *ARD* sta a dimostrare come, in Germania, la radio non-commerciale sia obbligata per legge ad adempiere a un preciso incarico culturale. Pertanto, essa deve prendersi cura anche delle "minoranze", come appunto la "nicchia culturale" rappresentata dalla Neue Musik;

d) le *Musikhochschulen* (circa venticinque), che hanno cattedre di composizione a tempo indeterminato così ben pagate, da essere ambite, come già abbiamo sottolineato, anche all'estero. Prima o poi, quasi ogni compositore di una certa fama riesce a ottenere l'assegnazione di una di queste cattedre, se non commette grandi sciocchezze; ciò vale anche per i compositori più famosi e di maggior successo, ovvero coloro che di una cattedra non avrebbero alcun bisogno (Henze, Rihm, Kagel), ma anche per i compositori non-tedeschi (Klaus Huber, Hölsky, Ligeti). Una volta ottenuta una cattedra di composizione, si è liberi da qualsivoglia preoccupazione finanziaria (a differenza di quanto accade agli scrittori, per i quali, ad esempio negli Stati Uniti, non sono previste cattedre simili).

Pertanto, se i compositori non sono presi sul serio da un punto di vista culturale, sociale e scientifico, si concede loro, tuttavia, sia

⁵Cfr. nota 3.

 $^{^4}$ È una sorta di SIAE, che opera esclusivamente nel campo della musica (N.d.T.).

Lċ n la n go l' SI p d p p la V: a e. a d g n t(\mathbf{G} e n n g a S n \mathbf{r} a ti u p n C Τ e p g

C

un "diritto di soggiorno", se non altro in via di principio, sia possibilità di lavoro, che possono almeno assicurare l'esistenza materiale dei compositori stessi. In ciò potrebbe nascondersi proprio questo compromesso: la Neue Musik viene considerata qualcosa di irrilevante e superficiale, perciò si evita il conflitto, su cui invece bisognerebbe apertamente discutere, relativo alla questione se davvero una tale ignoranza sia autorizzata. In questo modo, invece, i possibili avversari sono così ampiamente soddisfatti, da non avere più nulla da aggiungere o da replicare.

2. Crisi della Post-modernità

A ogni modo, la vitalità della Neue Musik in Germania induce a credere di poter rimuovere i lati negativi, attraverso cui questa nicchia viene ormai a caratterizzarsi. Tale gran numero di attività non sorge in risposta alla richiesta di un particolare pubblico o di una particolare esigenza intellettuale. Piuttosto, si è venuto a costituire un sotto-sistema sociale, una sorta di "mondo di esperti" della cultura, ovvero un circolo i cui partecipanti ruotano meramente su se stessi e sono sufficienti a se stessi. Inoltre, a un tale sviluppo corrisponde la diagnosi di una forte differenziazione della società moderna, ben descritta da Niklas Luhmann, che, nel caso della Neue Musik, non ha, vergognosamente, alcuna risonanza di rilievo, a differenza di quanto accade nella scena artistica (i *Documenta* di Kassel) o nel mercato della letteratura.

L'assenza di questa risonanza non solo produce una continuativa mancanza di pubblico, di cui invece, senza dubbio, non soffre la cosiddetta musica classica. Soprattutto, l'assenza di risonanza corrisponde a un segnale di allarme: la Neue Musik è tagliata fuori, per così dire, dallo spirito (*Geist*) della nostra epoca. Ciò si manifesta nelle grandi come nelle piccole cose. Riguardo a queste ultime: la Neue Musik non è un oggetto con un luogo proprio, nel senso che non viene neanche menzionata fra gli intellettuali (filosofi, scienziati, artisti, scrittori); i compositori non hanno voce in capitolo nell'ambito delle discussioni pubbliche. Riguardo alle grandi cose: se escludiamo le trasmissioni radiofoniche specializzate, la Neue Musik non è presente nel mondo dei mass-media. E se anche il *Feuilletton*⁶ (sebbene in Germania, nell'ambito del declino generale, solo la pagina culturale del *Frankfurter Allgemei*

 $^{^{6}}$ In tedesco, con questo termine si indica l'inserto culturale dei quotidiani (N.d.T).

nen Zeitung sia riuscita a conservare un certo livello) informa sulla Neue Musik, non si deve con ciò dimenticare che, in Germania, non esiste la figura di un redattore, che sia specializzato in questo genere di musica. Mentre abbiamo un gran numero di critici dell'arte, critici teatrali, critici letterari e via discorrendo, non ci sono posti per critici musicali nelle redazioni dei quotidiani, che possano ricercare e scrivere in maniera autonoma e indipendente sulla Neue Musik. Da un lato, ciò è un vero scandalo (e purtuttavia la Germania si vanta di essere una Musiknation e di proteggere le arti) e, dall'altro, questa situazione mostra come la musica si sia progressivamente allontanata dalla "cultura" (o viceversa). La sua marginalizzazione si trova a uno stadio così avanzato, che quasi non può più essere percepita, visto che per essa mancano fori pubblici appropriati.

Le conseguenze dello sviluppo di una tale "nicchia", priva di apparato critico, di controllo esterno e di scambio con il "mondo", si mostrano sul palmo della mano: sono le tipiche patologie di una crescita selvaggia. In questa ottica, meritano di esser menzionate almeno alcune di tali patologie, che sono più sintomatiche per l'epoca postmoderna e, in particolare, per la

Germania.

a) Domina un culto grottesco dei "vecchi" compositori, già entrati nella storia, sebbene per essi non si possa utilizzare il termine Neue Musik, dato che non sono né "moderni", né "nuovi", né "avanguardistici". Questo culto domina sia per i compositori già passati a miglior lidi (Cage, Feldman, Nono...) sia per quelli ancora viventi (particolarmente imbarazzante è il caso di Stockhausen). A questo processo controproduttivo di invecchiamento si accompagna un altro curioso fenomeno: i compositori importanti vengono scoperti tardi, come di recente è accaduto a Helmut Lachenmann e a György Kurtág (che sono stati fregiati del Siemenspreis rispettivamente nel 1997 e nel 1998).

b) Al momento, una tale "gerontocrazia" rifiuta ostinatamente un ricambio generazionale, che sarebbe invece indispensabile per la vita culturale nel suo insieme. Se osservata superficialmente, la nuova generazione sembra davvero ben protetta: commissioni, borse di studio, partecipazione ai festival ecc. Tuttavia, bisogna tener presente che queste forme di sostegno e promozione vengono quasi interamente erogate per ricompensare il carrierismo, l'opportunismo e ogni mancanza di vigore (indifferentemente se nello stile o nell'estetica). In "passato", ciò è quanto ha portato alla luce la Neue Musik: una critica ferrna e decisa dello *status quo*, per la quale, ora, viene punita. Da ciò consegue che, se volessimo banalizzare, l'arte verreb-

be allora sostituita dall'artigianato⁷ e il nuovo attraverso ciò che appartiene meramente all'oggi. Dovrebbe dar da pensare il fatto che l'ultimo compositore affermatosi sulla scena tedesca, Wolfgang Rihm, è sulla cresta dell'onda ormai da venticinque anni. Da allora, dunque, i talenti, di cui, anche se con difficoltà, si deve accettare la scomparsa, sono stati bollati come *Insider* all'interno degli stessi circoli di *Insider*, con il risultato di non essere più stati presi sul serio. In questo modo, se portiamo alle estreme conseguenze quanto sinora esposto, risulta che la Neue Musik sia, in senso enfatico, del tutto scomparsa, sostituita da una forma di simulazione alla Jean Baudrillard, non avendo più alcuna esistenza *storica* e deviando verso un attivismo che, come tale, non fa altro che coprire un vuoto reiterato.

- c) Come in passato, in Germania, quegli "intellettuali" che hanno accesso alla stampa (riviste, quotidiani) per lo più ex-sessantottini, la cui concezione pseudo-marxista del mondo è andata in frantumi ben due volte (nel 1968 e nel 1989) propagano un'estetica della composizione musicale, che si caratterizza attraverso l'assenza, la negazione, il silenzio, il nulla, il non-sense. Ciò si manifesta, in particolare, nell'ideologia di stampo "cagiano", la quale funge in Germania da surrogato della religione, e nella predilezione accordata ai cosidetti fenomeni *cross over* (*Installationen*, arte del suono ecc.), i cui "propagatori" denunciano l'attività composizionale, e ancora nella sopravvalutazione dei compositori "di sinistra" come Helmut Lachenmann, Mathias Spahlinger, Nicolaus A. Huber.
- d) Rispetto al periodo di massimo splendore della Neue Musik negli anni Cinquanta e Sessanta, ma, parzialmente, anche negli anni Settanta il discorso teorico si è oggi palesemente affievolito. Valga menzionare, a titolo di esempio, i Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, l'organo ufficiale di stampa dei corsi estivi di Darmstadt, in cui i compositori possono presentare gli esiti dei loro più recenti sviluppi: dopo il 1984 è apparso solo un volume, mentre prima questi contributi venivano pubblicati regolarmente. Lo stesso vale anche per la discussione "pubblica" sui programmi artistici, sulle posizioni estetiche, sui procedimenti metodici, le analisi scientifiche e la critica della produzione stessa. Ci si deve accontentare della mera esistenza della Neue Musik, senza chiedersi e senza voler sapere esattamente di che cosa si tratti. Si to ca con mano il concomitante fenomeno della trasformazione della produzione artistica in una faccenda di carriera personale. Ciò vale,

⁷ Intraducibile gioco di parole fra *Kunst* (arte) e *Kunsthandwerk* (artegianato). *N.d.T.*

pf

1e

0

li

e

soprattutto, per l'ultima generazione, la quale praticamente non si esprime né a livello estetico né a livello programmatico (se non voglia o non sappia farlo è un interrogativo sul quale non è facile decidersi; a ogni modo, ciò sta a indicare chiaramente l'"atmosfera intellettuale" all'inizio del XXI secolo: una radicale rimozione della concettualità).

Bisogna tener presente che l'originaria tradizione "tedesca" (la cosiddetta composizione espressionistico-costruttiva, rappresentata dalla Seconda Scuola di Vienna) ha subito una brusca battuta d'arresto e che esiste, oggi, soltanto nelle sue forme più blande, a cui spesso si oppongono anche gli ex-sessantottini, in quanto le considerano, appunto, "tradizionali". Ciò mette in rilievo come le conseguenze distruttive della Seconda Guerra Mondiale non solo vengono riconosciute, bensì anche accettate come un'ovvietà. In questo modo, non ci si rende conto di confermare e prolungare il trionfo del Terzo Reich. Nel contesto di queste patologie prodotte dalla storia, è necessario mettere l'accento su un paradosso proprio della Germania. Malgrado la relativa ricchezza e le numerose attività, malgrado un concetto musicale qualitativo e malgrado l'apertura internazionale, la composizione, nella misura e nel modo in cui viene praticata dai compositori tedeschi, rimane fondamentalmente provinciale. Inoltre, per quanto riguarda le quattro correnti principali del movimento modernista relativo alla composizione, in Germania ne è stata sviluppata solamente una: il negativismo (suo principale esponente: Helmut Lachenmann); le altre correnti non sono state affatto recepite (quindi non si può nemmeno parlare di un loro adattamento alla situazione tedesca), ovvero sono semplicemente sconosciute e, per usare un'espressione eufemistica, poco rappresentate nei vari festival. Mi riferisco a:

a) la composizione statistico-stocastica dei successori di Xenakis, in parte praticata dai rappresentanti della New Complexity

b) lo spettralismo (Murail, Grisey, il potenziale tecnologicamente innovativo dell'IRCAM);

c) non da ultimo, il complessismo; Brian Ferneyhough, che pure si è formato, forse più di qualunque altro compositore d'avanguardia di livello internazionale, sulla scia della tradizione tedesca, viene trattato con fare snobistico.

Questo provincialismo si manifesta anche nel fatto che le più importanti istituzioni internazionali per la musica non sono tedesche; per citarne solo alcune: la *Paul-Sacher-Stiftung*, l'IRCAM, l'*Ensemble InterContemporain*, *l'Arditti String Quartet*, la *Foundation Royamount*, il *Gaudeamus Foundation* (Amsterdam), *Contrechamps* (Ginevra) e la rivista *Entretemps*. Inoltre, non si deve e non si può

tacere il fatto che, in Inghilterra e negli Stati Uniti, la musicologia e la teoria della musica hanno avuto uno sviluppo più considerevole che in Germania. Mi permetto anche di aggiungere che i più grandi interpreti e direttori d'orchestra contemporanei non sono di origine tedesca. Sembra che il denaro messo a disposizione dalla Germania venga usato per incrementare la cultura di importazione, anziché per cercare di promuovere le forze presenti nel Paese, di modo che possano concorrere con le altre a livello internazionale. Negli ultimi tempi, grazie ai più giovani, che, per mezzo di un lavoro costruttivo, si sono liberati dalle patologie prodotte dalla storia, la situazione si è leggermente modificata. È importante notare, però, che ciò non interessa le eccezioni ormai consolidatesi: i Donaueschinger Musiktage e i Darmstädter Ferienkurse. Questi ultimi hanno subito, negli anni Novanta, una forte svolta in senso conservatore, confermando così non solo la scomparsa di un'enfatica Neue Musik, bensì consolidando con forza questa sparizione. Al contrario, penso alle singole iniziative degli Ensembles, alla Biennale di Monaco di Baviera, alla rivista Musik & Ästhetik e all'Accademia Schloß Solitude (Stoccarda), che sono invece state molto sensibili a queste trasformazioni.

3. Prospettive

La crisi della postmodernità, qui sommariamente delineata, è solo la punta di un iceberg, che in questa sede non possiamo trattare in maniera più diffusa. Nel suo complesso, la Neue Musik versa in una crisi di fondo, da quando non è riuscita a stabilire più un legame con l'essere umano, così come è accaduto pure al mondo della scienza, alla filosofia e alla "moderna" sociologia. Nella letteratura, la Neue Musik svolge un ruolo irrilevante e, perciò, sempre più ridotto. Bisogna osservare quanto segue: il meccanismo che, in Germania, gravita attorno alla Neue Musik rimuove sistematicamente questi problemi, malgrado un'iperattività che però, come in genere tutte le iperattività, produce innumerevole cartastraccia. Inoltre, per mezzo delle sue potenti istituzioni, questo meccanismo impedisce un pubblico dibattito sul problema in questione. Se si osserva tutto ciò dal punto di vista di un compositore, di un artista contemporaneo, per il quale la musica, e con essa anche la Neue Musik, conserva ancora un suo significato, allora, senza badare alle strutture patologiche, non sembra che restare un solo possibile uso del potenziale ambivalente della Neue Musik: quello sovversivo. Soltanto in questo modo diventa possibile una produzione artistica in grado di opporsi alle forze "miticamente" peria eiù 10 la 0se, odi 11te ase. in

di

a-

es,

'nе

ıte

)pf

olc in na ne lla :uiù in :ane lCcaio-, di ınenolc el-**:0-**

er-

manenti dello *status quo*. Due fattori sono di decisiva importanza per l'immediato futuro:

- a) in primo luogo, si tratta di intensificare e proteggere un concetto *qualitativo* e progressista della musica, che sia anche genuinamente artistico e "moderno". Solo un tale concetto consentirebbe di *legittimare* la Neue Musik come qualcosa di sostanzialmente diverso dalla musica pop e dalla musica dei film, ovvero come una specifica forma d'arte, dunque, che ha bisogno di particolare cura e protezione soprattutto a livello finanziario. Questo significa anche che solo ciò che è musicalmente e artisticamente di valore merita di essere sovvenzionato.
- b) La Neue Musik deve internazionalizzarsi non solo per quanto concerne la composizione, bensì anche riguardo alle istituzioni. Ciò comporta una sorta di europeizzazione, poiché il concetto della Neue Musik è un fenomeno mitteleuropeo (esclusi l'America e quei Paesi dell'Estremo Oriente, che da poco hanno abbracciato il capitalismo). Quel movimento centrifugo, che si è osservato a partire dalla fine del XIX secolo e che ha portato all'attuale pluralismo stilistico, può essere concepito anche come un'apertura e una sfida. Perché non ipotizzare un proficuo incontro (che non significa sintesi) fra il panorama musicale italiano, il *Klangsensorium* francese, lo strutturalismo tedesco, la sovversione inglese, l'informalità americana e qualunque altro contributo proviente da ogni possibile ambito della cultura?

(Traduzione dal tedesco di Francesca Albertini)