

Piero Violante

Sciancate simmetrie di Morton Feldman e Georg F. Haas

1. *Crippled Symmetry* di Morton Feldman¹

Tra il '50 e il '51 a New York quattro compositori John Cage, Earle Brown, Christian Wolff, Morton Feldman - insieme al pianista David Tudor - elaborano una musica in cui ritmo, altezza, dinamica vengono sottratti al controllo. Dice Feldman che “abbandonando il controllo si scopre che quegli elementi perdono la loro iniziale intrinseca identità. Ma dal momento che grazie a questa identità potevano essere unificati nell'ambito della composizione, ne consegue che una musica “indeterminata” può solo portare alla catastrofe. Ebbene noi lasciammo – dice Feldman – che la catastrofe avesse luogo. Dietro di essa c'era il suono, il quale unificava tutto. Solo attraverso la de-fissazione degli elementi tradizionalmente usati per costruire un pezzo musicale i suoni potevano esistere in quanto tali: non in quanto simboli, o come memoria che era comunque memoria di un'altra musica.”

Nel '58 Cage scrive il *Concerto per pianoforte e orchestra* e abolisce la partitura. Esistono solo le parti e ogni parte è indipendente, è cioè un modello d'indipendenza individuale. Sulla scorta di un aforisma di Adorno “Morale e ordine del tempo” in *Minima Moralia* in cui Adorno sostiene che l'esperienza umana del tempo è fino ad oggi basata sull'ordine di una proprietà e di una priorità, Heinz Klaus Metzger ne induce che tutte le forme musicali tradizionali non fanno altro che esporre ed anche risolvere conflitti di priorità del tempo: “Forma sonata: primo tempo, secondo tempo, poi si sviluppa il conflitto e alla fine si ristabilisce l'ordine del tempo, cioè la proprietà, la priorità, l'affermazione, la conservazione dell'ordine esistente nella ricapitolazione.”

La rivoluzione cagiana starebbe allora nella liberazione del tempo. Si sente il presente. Si sente che tutti i momenti sono equivalenti, uguali, la gerarchia è abolita e si è invitati a concentrarsi, sul presente, si vive veramente il tempo reale: non più il tempo ritmico, fittizio.

Tempo liberato, tempo immanente fuori dalle gerarchie formali. L'apparizione di Cage nel '58 nel fortino del controllo costruttivista a Darmstadt significò che tutte le acquisizioni della musica seriale potevano ottenersi molto più praticamente con il “caso”, con meno fatica e migliori risultati. “Metodo semplice, risultati più complessi” soleva dire Metzger, scavando nella sua voce profonda e misteriosa le pause tra una parola e l'altra, con gli occhi ridenti e fissi sull'interlocutore.

Aspro polemista, Feldman per liberare il suono si pone come bersaglio il concetto di “sistema”, di “costruzione” in un'epoca costruttivista.

Bersaglio privilegiato è soprattutto Boulez che aveva dichiarato di non essere interessato a come un pezzo è all'ascolto, ma solo com'è costruito. Se c'è un musicista che Feldman avverte come il suo opposto ebbene è Boulez.

Feldman ammette che la storia della musica è in un certo senso la storia della costruzione musicale, che la musica ha sempre avuto a che fare con il riassetto di controlli sistematizzati e dichiara la convinzione allora molto eretica che infine la transizione all'atonalità e al sistema dodecafonico di Schoenberg non furono davvero un'alternativa. Si trattava - aggiunge - dell'ennesimo processo organizzativo che oltretutto si adattava benissimo alle vecchie forme. Insomma un *rappel à l'ordre*. Anche Metzger lo affermava riandando con nostalgia alla *Kammersymphonie* op.9 di Schoenberg.

In un saggio ad alta temperatura teorica e polemica come “L'Angoscia dell'arte” (1965) Feldman osserva il fatto che già a partire dal secondo dopoguerra non si colsero le nuove possibilità sonore suggerite dall'innovazione ma che l'accento fu posto sull'unificazione di tutti quei nuovi elementi musicali in una “forma”, perché il porre l'attenzione sul suono, questo elemento elusivo avrebbe sconvolto l'equilibrio instabile della composizione ideale.

¹ In occasione dell'esecuzione memorabile di *Crippled Symmetry* nel foyer del teatro Massimo di Palermo, il 5 ottobre 2016, nell'ambito del festival “Nuove Musiche 2016”, organizzato dalla Fondazione Teatro Massimo con la direzione artistica di Oscar Pizzo. Interpreti (ai quali va la nostra riconoscenza): Eva Geraci (flauto basso), Elio Anselmo (Glockenspiel e vibrafono), Pasquale Lo Cascio (pianoforte e celesta).

Tuttavia man mano che la musica nel secondo dopoguerra - Darmstadt asserragliata nel fortino - diventava sempre più complessa estendendo il controllo per isolare ritmo, dinamica, il suono cominciò a emergere come elemento troppo vistosamente ingombrante per essere ignorato. Quando tentarono di rimettere insieme i cocci, - afferma Feldman - si determinò un vero e proprio bang sonico. Il suono era sfuggito di mano.

Benché giudicati anti-intellettuali e irrazionali, i mezzi usati per arrivare alla de-fissazione, alle indeterminazioni destarono qualche interesse. Anche Stockhausen – ricorda Feldman - incominciò a incorporare le nuove tecniche ma interpretandoli come nuovi parametri di controllo. E così il cerchio si è chiuso. L'ossessione per l'ordine ha condotto la musica in un vicolo cieco e nella speranza di uscirne, ci si serve di quella che fu la più audace rottura con il processo storico. Era il 1965.

Negli americani, assenza di controlli e liberazione del suono si coniugano con un marcato disinteresse per i processi storici. A loro importava il suono in sé. E il suono – afferma Feldman - è ignaro di Storia. America tu non hai vecchi castelli, aveva scritto Goethe. È singolare ma non tanto - se culturalmente contestualizzato (Thoreau, Emerson) - il paragone che Feldman intesse tra la rivoluzione musicale e la rivoluzione americana. Dice Feldman che la rivoluzione americana a differenza di quella francese non è stata mai né compresa né sufficientemente apprezzata perché priva del “Terrore” ossia, potremmo dire, di un centralismo sistemico. La rivoluzione francese era fissata sull'idea dell'unità, dell'insieme (il concetto di nazione), mentre quella americana, non dandosi uno schema unitario, privilegiava la libertà individuale. Ebbene come la rivoluzione americana: quella di Washington and Co., la rivoluzione della musica indeterminata, quella di Feldman and Co. negando in nome della libertà il sistema, la costruzione “unitaria”, non possedeva né l'autoritarismo, e meno che mai il terrorismo, insiti invece secondo Feldman nella rivoluzione francese e poi negli insegnamenti di Schoenberg, Boulez, e Stockhausen. *La mise en forme*, il sistema, per i suoi elementi costrittivi installerebbe nell'opera d'arte una forma di autoritarismo, una forza intimidatoria. E come i Padri Fondatori si rifacevano alla libertà individuale, così Feldman riconosce per la musica americana una sola tradizione: quella basata sull'empirismo di Ives, Varèse e Cage.

La liberazione del suono, la supremazia dell'ascolto sulla costruzione ci conduce a un'argomentazione di Feldman che mi pare la chiave per entrare nella sua musica.

“Benché la tonalità ma anche l'atonalità abbia fatto il suo tempo, il gesto dell'attacco strumentale – dice Feldman - rimane invariato. Ne deriva un “piano aurale” (*aural plane, klängliche Ebene*) – ma è meglio tradurre “livello sonoro” - che è rimasto immutato dai tempi di Beethoven. Ebbene se l'attacco strumentale crea sempre il medesimo livello sonoro, occorre intervenire per muoverlo, per variarlo. Ecco perché la musica è sempre così legata alla differenziazione.

Il cambiamento è l'unica soluzione al livello sonoro, al piano aurale immutabile. “E' forse per questo che nella mia musica – dice Feldman - mi assorbe il decadimento di ciascun suono e mi sforzo di ottenere un attacco di cui non si percepisce la sorgente. L'attacco di un suono non è il suo carattere. In effetti, noi sentiamo l'attacco, non il suono. Il decadimento – un paesaggio che si allontana – esso esprime il luogo, dove il suono esiste nel nostro udito: mentre ci lascia, anziché mentre viene verso di noi.”

E' questa idea che il suono è ciò che rimane in noi e non quello che viene verso di noi all'origine dell'incantamento della musica di Feldman?

“A me interessa – aggiunge Feldman - quella condizione della musica in cui la fissità del piano aurale o livello sonoro è cancellata. Ciò significa che alla fine la musica debba essere inudibile (anche se la mia musica può però a volte dare questa impressione)”.

Un altro elemento della poetica di Feldman è il rapporto con la pittura. Non solo la pittura dei suoi amici Rauschenberg, Pollock, Rothko, Guston, Johns della grande stagione newyorkese dell'espressionismo astratto. Dalla pittura Feldman impara il gesto che libera il colore (Pollock), ma soprattutto la nozione di scala di Rothko e l'idea che il pittore acquisisca la maestria lasciando che quello che sta facendo abbia vita autonoma. È come se per mantenere il controllo dovesse tirarsi in disparte. Ed è quello che Feldman persegue: suono e colore del suono, scrittura per *pattern*, per aggregati di note o se preferite, come io preferisco, per costellazioni di note. Ma sui *pattern* torneremo.

Riassumendo in pillole: liberazione del suono, abolizione dei controlli e dell'autoritarismo che deposita, progressiva cancellazione dell'autore, che si fa da parte, lascia in pace i suoni, non li spintono in modo che essi si estendano in autonomia. Sembra un calco del liberalismo radicale americano e della filosofia di Richard Rorty, il filosofo antisistema per eccellenza, tacciato di relativismo perché non ama le idee forti e onnicomprensive. In questo Feldman è il più americano degli americani, radicato all'interno di una tradizione culturale che da David Henry Thoreau porta appunto a Rorty.

Morton Feldman (1926-1987) ci ha spiegato perché le sue opere suonano piano e tendano all'inudibilità. Ma questa inudibilità è anche una sfida contro il suono forte del mondo? E' il piano, il pianissimo - chiede Heinz Klaus Metzger in una memorabile intervista- la tecnica speciale per negare il mondo? E la musica di Feldman è "negativa" nel senso proprio che è la negazione del mondo esistente? Il musicista dà ragione a Metzger enunciando un principio di poetica: "conta nel mondo tutto ciò che lo nega". Dal momento che Feldman ritiene la sua musica qualcosa di importante, che conta, accetta il suo carattere di negazione.

Alla fine della discussione risuona sommesso un altro elemento drammatico, una sorta di "epilogo luttuoso" (Trauerepilog) per lo sterminio dell'ebraicità in Europa e per la morente ebraicità in America e in particolare a New York.

La risposta di Feldman è alquanto intrigante:

“Non è vero. Eppure e contemporaneamente credo che un aspetto della mia fisionomia di musicista sia il lutto, diciamo, ad esempio il lutto per la morte dell'arte. Sono newyorkese e un newyorkese non si misura con la ebraicità ... Ci si misura con la ebraicità se si vive con 5000 ebrei a Francoforte, io non ho questo problema. Non mi considero come ebreo a New York. Eppure in una certa misura porto il lutto per qualcosa che con questa ha a che fare, il fatto - diciamo- che Schubert mi ha lasciato. Anche se veramente non credo che ciò sia ancora rilevante. Nella mia musica mi sono attenuto a poche cose ma veramente essenziali come queste. Così le lascio almeno funzionare ancora per un po”.

Poche cose, allora, che si lasciano funzionare, abitate dal lutto per la morte dell'arte e per “altro” che con quella morte ha un sensibile legame, condividendosi, ma sino a un certo punto, l'opinione che Feldman riferisce a Steiner, ma che più comunemente si fa risalire ad Adorno, sull'impossibilità dell'arte dopo Auschwitz: “È ipocrisia, follia andare avanti quando abbiamo provato ogni valore come disvalore”, esclama Feldman.

La non ovvietà del diritto dell'arte all'esistenza porta Feldman a un gesto compositivo che mira alla riduzione dei mezzi e insieme all'allargamento degli esiti percettivi di questa musica rifatta. Non a caso negli ultimi anni della sua attività Feldman sembra apparentemente misurarsi con il problema schubertiano della “lunghezza celestiale”. In queste composizioni - è un'osservazione di von Emmerik - “che spesso superano la durata di un concerto tradizionale Feldman sembra allargare i limiti della capacità di percezione e della memoria musicale. Egli stesso ritiene la lunghezza di queste opere logica e necessaria per lo sviluppo musicale del materiale limitato.”

Ha scritto Feldman:

“La mia generazione era fissata con il brano da 20 a 25 minuti. Era il nostro orologio ... Non appena ti lasci alle spalle questo limite di tempo, in una composizione in un solo movimento, sorge tutta una serie di problemi. Fino alla durata di un'ora, ti preoccupi della forma, ma dopo un'ora e mezzo è un problema di scala. La forma è facile: si tratta solo della divisione in parti. Ma la scala è un altro paio di maniche. Bisogna avere il controllo del pezzo, occorre un grado più acuto di concentrazione. In passato i miei pezzi erano come oggetti; adesso sono esseri in evoluzione.”

In questa dichiarazione vi sono due concetti chiave: il passaggio dalla forma alla scala e il fatto che i pezzi da oggetti diventino essere viventi.

“A quanto pare – dice Feldman- nella cultura occidentale la scala (questa matematica subliminale) non c'è tramandata, ma va conquistata individualmente nel lavoro di ciascuno e da ciascuno a suo modo. Come in un piccolo tappeto turco a piastrelle, è la scala dei dipinti di Rothko che elimina qualsiasi

discussione circa le proporzioni di una zona rispetto a un'altra o circa il grado di simmetria o asimmetria. La somma delle parti non è eguale all'intero: piuttosto la scala è scoperta e contenuta come immagine. Non è la forma che fa fluttuare il quadro, bensì il fatto che Rothko trovi quella particolare scala che tiene sospese in equilibrio tutte le proporzioni. La questione della scala – continua Feldman – impedisce che qualsiasi concetto di simmetria e asimmetria influisca nell'eventuale lunghezza della mia musica. Come compositore mi trovo a dover affrontare la contraddizione per cui la somma delle parti non è uguale all'intero. La scala di ciò che è di fatto rappresentato, che sia l'intero o la parte, costituisce un fenomeno a se stante. La reciprocità insita nella scala, anzi, mi ha fatto capire come le forme musicali, i processi connessi siano in sostanza soltanto dei metodi per ordinare il materiale e non svolgano altra funzione che quella di aiutare la nostra memoria.”

La scala origina opere sterminate. Penso agli ottantacinque minuti di *Crippled Symmetry* (1983), alle cinque ore del *Secondo Quartetto* (1983), alle quattro ore e mezzo di *For Philip Guston* (1984), l'amico pittore espressionista astratto, gli ottanta minuti di *Piano and String Quartet* (1985), l'ora e passa di *For Bunita Marcus* (1985).

Eppure non solo queste composizioni, a partire da *Crippled Symmetry* non s'impongono, non ci sovrastano. Come ha osservato Tom Service, la musica di Feldman è fatta di ripetizioni eppure nulla si ripete. I pattern con cui è costruita non si susseguono in modo prevedibile il che rende la sua musica ben differente da quella di Glass. Feldman chiede il massimo della concentrazione. La lunghezza non ipnotizza. I suoi *patterns* sono completi in sé, non hanno bisogno di sviluppo ma solo di estendersi. Riassumo: riduzione dei mezzi, riduzione del volume del suono, temporalità immanente, liberazione del tempo oltre le sue forme organizzate, scrittura per pattern.

Dai pittori Feldman impara che la maestria si acquista lasciando che quello che sta facendo abbia vita autonoma. Ma c'è un'altra caratteristica di quella pittura che lo attrae: l'immobilità.

“La musica – ha scritto Feldman – può realizzare aspetti dell'immobilità, l'illusione di essa. I gradi di stasi che si trovano in Rothko e Guston sono forse gli elementi più significativi che io ho ripreso dalla pittura e immesso nella mia musica. Immobilità che gli deriva dalla concentrazione di Mondrian.

Il riferimento più insistito negli scritti di Feldman è alla tessitura dei tappeti del Vicino e Medio Oriente. E' essa – dice – che mi ha fatto mettere in discussione le precedenti nozioni su ciò che è simmetrico e ciò che non lo è. In quei tappeti c'era qualcosa che potevo imparare, se non applicare alla mia musica. La mia musica è stata influenzata soprattutto dai metodi i cui il colore è usato su figure ornamentali sostanzialmente semplici. Che cosa avrei potuto usare per inserire al meglio con mezzi altrettanto semplici, il colore musicale? Risposta dei *patterns*.”

Why Patterns? È una composizione del 1978 per flauto, Glockenspiel e pianoforte consistente in una grande varietà di *pattern*. Commentandola Feldman dice: “Ciascuno strumento ha una notazione separata e solo alla fine esse vengono coordinate. Questa notazione minuziosa ma mai sincronizzata con precisione consente di regolare in modo più flessibile l'andamento di tre colori ben distinti. Il materiale dato a ciascuno non è intercambiabile idiomatically, con quello degli altri strumenti. Alcuni dei pattern si ripetono esattamente, altri con lievi variazioni di forma o di collocazione ritmica. A volte si ha una serie di pattern diversi legati insieme in una catena e poi giustapposti con mezzi semplici. Per me i pattern sono in realtà raggruppamenti autonomi di suoni che mi consentono di staccare e di passare ad altro senza preparazione.”

Molte delle cose che Feldman dice per *Why Patterns?* si possono applicare a *Crippled Symmetry* che ne riprende – raddoppiandolo – l'organico.

Sottolineo l'idea che i *pattern* consentano di staccare o di passare ad altro senza preparazione. Ebbene, Martin Erdmann ha osservato come i nomadi dell'Anatolia non rielaborano né tanto meno disfano il lavoro compiuto, ma riprendono il filo là dove era stato lasciato il giorno prima e continuano a intessere finché l'opera non appaia perfettamente terminata. Ciò che affascinava Feldman in quest'arte è il continuo procedere senza voltarsi a guardare l'insieme (gli elementi tuttavia vivono e diventano significativi dentro la scala) e l'assoluta asimmetria della totalità realizzata.

Il disegno asimmetrico e decentrato. Martin Erdman parla di *Lessness*, rifacendosi a Beckett. E *Lessness* indica l'assenza di nessi. Un disegno asimmetrico, decentrato, deflagrato, che taglia la

chiacchiera, la barbarie discorsiva e il palliamento poetico, per dirla con Adorno. Questo disegno feldmaniano indica il tramonto di una scrittura positiva, assertiva. E' il caso di *Crippled Symmetry*, una sciancata simmetria. *Cripple* significa asimmetrico ma sciancato storpio come la corrispondente parola tedesca *Krüppel*. Sciancato, Cripple, Krüppel indica un'asimmetria che ha a che fare con il dolore. *Crippled Symmetry* per flauto e flauto basso, Glockenspiel/Vibrafono, Piano e Celesta emana lutto e dolore che si ripete mai uguale a se stesso e si spegne come un ticchettio di un telegrafo nella notte.

Ha scritto John Rockwell, in un bell'articolo sul "New York Times":

"Feldman sceglie i suoi colori per istinto ma con implacabile precisione. Nel caso di *Crippled Symmetry* l'esatto colore del flauto e del flauto basso, del piano e della celesta, del Glockenspiel e del vibrafono creano il mondo sonoro dell'opera. I pattern simmetricamente o sottilmente asimmetricamente (crippled) sono scelti in funzione delle risorse di queste collegate coppie di strumenti: quanto dura il respiro di un flautista; come suonano percussive le note d'attacco del flauto; come attacca, decade, tiene, la nota di un pianoforte; come la precisa delicatezza della celesta sfuma dentro la percussività del Glockenspiel o del vibrafono; come un vibrafono può cantare e sospirare come un flauto. Parti di *Crippled Symmetry* svaniscono nell'inudibilità. Note secche e solitarie. Altre in contrasto lussureggianti. Ma è la scala dell'opera e la sua durata che dà senso a ogni cosa."

2. In Vain di Georg F. Haas²

Conoscete il Punschkräpfen? È un dolce austriaco rosa fuori, dentro marrone. Un ripieno composto dai resti e amalgamato con un liquore dolce. In un acido libro del 1992, Robert Menasse, straordinario scrittore austriaco, classe 1954, ha proposto di elevare il Punschkräpfen, per la sua oggettiva doppiezza esterno/interno, a simbolo della seconda repubblica danubiana, sorta con un faticoso trattato (Staatsvertrag) nel '55 per concessione delle quattro potenze occupanti. La doppiezza del Punschkräpfen è secondo Menasse il parametro dell'identità austriaca, "spaccata" sì, ma esternamente ricoperta da glasse di zucchero per nascondere un ripieno che gli austriaci hanno con metodo cercato di rimuovere. Rimozione di un passato nazista più attivo che passivo, rimozione dell'antisemitismo e della xenofobia. Sono questi i nomi da dare al ripieno del Punschkräpfen. La rimozione diffusa nel Paese, per fortuna non è stata praticata dalle solite cassandre: storici di nuova generazione come Gerhard Botz; scrittori come Gerhard Roth nato a Graz nel 1942 è autore di un ciclo romanzesco in sette volumi *Archive des Schweigens* (Archivio del silenzio), l'ultimo dei quali pubblicato nel 1991 s'intitola *La storia del buio* (Die Geschichte der Dunkelheit). Menasse e Roth fanno parte di una linea abbastanza lunga di scrittori tra i quali vanno ricordati Handke, Fried, Turini e il cui capofila è Thomas Bernhard.

Di questo straordinario autore, bastian contrario per definizione, scontroso, insofferente, duro, che non dà all'austriaco, alla sua doppiezza, nessuno scampo, vorrei ricordare un piccolo dramma (Dramolett, lo chiama) intitolato: *Il morto*.

La scena è una solitaria strada di campagna. È sera. E' quasi scuro. Due alberi e fra essi di traverso qualcosa. Due anziane contadine ritornano dalla funzione del vespro e nel buio scorgono la cosa. Un morto, un morto! Esclamano. Si avvicinano, ma si accorgono con meraviglia che il morto sembra già impacchettato. Si fanno coraggio, lo toccano e la cosa si srotola. La cosa è un pacco di manifesti con la croce uncinata. Le donne si rincuorano. Una delle due raccoglie i manifesti e se li porta a casa.

Peggio dell'analisi di Menasse, la cosa di Bernhard è un pugno nello stomaco. Ridono male a teatro a Vienna quando la cosa si srotola e appare la croce uncinata. Eccessivo Bernhard? Non credo. Rimuove con rudezza il velo di zucchero. Ma siccome "Felice è chi dimentica" come si canta nella *Fledermaus*, la glasse di zucchero ha il sopravvento.

L'affaire Waldheim segnalò, nella seconda metà degli anni Ottanta, che il ripieno del Punschkräpfen era pronto a venir fuori senza vergogna. Mentre Waldheim intonava il ritornello dei

² In occasione dell'eccellente e partecipe esecuzione di *In Vain* di Georg Friedrich Haas, diretta da Tonino Battista alla guida di un complesso formato da componenti dell'Orchestra del Teatro Massimo e dell'Orchestra Sinfonica Siciliana, a Palermo, nella Sala ONU del Teatro Massimo, l'11 ottobre 2016, nell'ambito del festival "Nuove Musiche 2016", organizzato dalla Fondazione Teatro Massimo, con la direzione artistica di Oscar Pizzo

nazisti- non- pentiti e cioè quello di aver fatto solo il suo dovere (Pflicht) come Eichmann, in Austria nasceva e si rafforzava l'idillio con il giovane Haider che in Carinzia (per anni rifugio dei nazisti) ridà vigore in chiave nazionalista, antisemita e xenofoba al Partito della Libertà (FPÖ). Elementi di lunga durata nella storia austriaca si aggravano con la tumultuosa onda della globalizzazione e Haider invoca gli steccati di sempre. E nel '99 raggiunge il 27 per cento, supera il Partito Popolare (VPÖ), entra nel governo con i popolari che rompono la "Grosse Koalition" con i socialdemocratici (SPÖ).

Georg Friedrich Haas, classe 1953, considerato uno dei più importanti musicisti di oggi con un catalogo davvero straripante, compone tra il 2000 e il 2002 *In Vain* per ventiquattro strumenti, per tematizzare in musica la disperazione per la vittoria di Haider che interpreta come la decomposizione di un modello di coesione sociale e di crescita solidale.

Haas è nato in un paesino del Voralberg, ma è cresciuto a Graz, divenuta nel dopoguerra un centro della musica contemporanea, grazie al festival di autunno e al gruppo che fa capo a un musicologo insigne come Otto Kolleritsch. A Graz è nato Gerhard Roth. E' azzardato pensare che la musica di Haas sia un altro modo per esprimere il disagio raccontato da Roth condividendo la predilezione dello scrittore per il silenzio e il buio?

Una scheda dell'Ircam Centre Pompidou centra la fisionomia musicale di Haas. "La Musica di Haas è fondata sull'integrazione dello spettro armonico (*Il concerto per violino e In Vain*) così come sulla dialettica tra parti individuali e il suono globale che ne deriva (... *Einklang freier Wesen...*). Essa induce la sperimentazione sonora, presenta delle qualità originali e invita il suo pubblico a scoprire nuovi territori musicali. Consapevole dei limiti delle possibilità acustiche e armoniche della gamma temperata, il compositore s'interessa alla microtonalità (*Nacht*). Scrive ugualmente molti lavori nell'oscurità totale, in omaggio al suo attaccamento all'indistinto."

Altri sottolineano di più l'influenza di Ligeti per l'uso della micropolifonia, dei microintervalli e della serie degli armonici; ma viene anche sottolineato il suo legame con la "musica spettrale". In effetti, Haas cerca nelle sue opere la "sua" strada, mettendo insieme o di volta in volta scartandole le punte più avanzate della ricerca sul suono in sé nella musica contemporanea. Come ha osservato Alex Ross sul "New Yorker" la formazione spettralista di Haas entra in dialogo con lo sperimentalismo americano, con quello che ha a che fare con la microtonalità, lanciando un ponte tra Europa e America sinora non tentato.

"La musica - ha dichiarato Haas- consiste nella sua capacità di suscitare le emozioni dell'essere umano e stati d'animo in modo che altri esseri umani possano abbracciare questi emozioni e stati d'animo riconoscendoli come propri." La comunicazione musicale per Haas fondamentale si affida ai mutamenti di motivi psicologici fondanti (Grundmotive) che è la chiave del modernismo austriaco a partire da Mahler.

Come Schoenberg Haas ha una predilezione per la simbolica dei numeri, ma la gabbia costruttivista che ne potrebbe derivare è incrinata da una predilezione opposta. Al fatto, come osserva Bernhard Günther, che Haas è vicino all'idea formale di Alois Haba: "Il libero vagabondaggio senza coesione tematica". E aggiunge che se si tratta "di risalire alle fonti sulla serie di armonici non è ai contemporanei come Grisey o Tristan Murai che rinvia Haas, ma piuttosto ai perpetui accordi di settima di Schubert". E' un riferimento sorprendente. Schubert riaffiora nella memoria di Feldman, nella memoria di Haas. Sorprendente ma comprensibile. La sensibilità individualistica indifesa di Schubert riaffiora come modello in un momento in cui la musica ha perso ogni assertività e appunto descrive gli stati d'animo di un "Wanderer" o di uno gettato nel mondo. E' quello che fa Haas.

Alex Ross ha pubblicato sul "New Yorker" una splendida recensione di un'esecuzione newyorkese di *In Vain* con il titolo "Tutto il resto è rumore", parafrasando e cambiando di segno la famosa affermazione di Amleto: sostituendo rumore al silenzio della battuta originaria. Il sottotitolo è ancora più intrigante "Il buio udibile". Come per il *Terzo Quartetto*, anche per *In Vain* Haas prescrive il buio in sala. Prima di lanciarsi in un'accurata analisi del pezzo, Ross parla della sua esperienza con il buio: "era come essere chiuso in una tomba. Ma la paura cessa nel momento in cui inizia la musica. I suoni emessi dai musicisti dislocati nell'aula fanno una sorta di mappa sonora-luminosa dello spazio."

"*In vain* per ventiquattro strumenti, scrive Ross, è costruito su opposizioni: luce contro buio, dissonanze contro intervalli puri, accordi moderni contro risonanze naturali. Inizia con rapidi, scivolanti

pattern come neve turbinante nel vento. Alla fine della sezione d'apertura Haas chiede che le luci in sala siano gradualmente abbassate segnalando il passaggio in un reame diverso: gli strumenti abbandonano la scala ben temperata e seguono la serie degli armonici. Corni e tromboni all'occasione portano su un tema discendente come se fossimo all'aperto, qualità Alpina: Wagner nel preludio *dell'Oro del Reno*, dispiega una simile sequenza d'intervalli.

Il pizzicato delle corde sull'accordeon ci spinge in un mondo premoderno, anche se Haas non è né nostalgico né sentimentale. Nel momento in cui la musica sembra aver raggiunto una tranquillità primordiale, il tremolio dei suoni ci conduce dentro una tempesta di neve. V'è un terribile slowdown come se una simulazione al computer malfunzionasse. Dalla totale quiete emerge come un'apertura, una serie di armonici, con la luce che di nuovo va giù. Poi giunge uno dei più emozionanti episodi che nessun compositore ha mai composto dal tempo in cui Ligeti era al massimo. Come nel *Terzo Quartetto* gli esecutori non possono leggere la partitura e sono costretti a suonare a memoria. Al suo climax tutti questi luccicanti frammenti derivano da un fondamentale Do maggiore, nel senso che la musica accumula un glorioso splendore come una nuova aurora della tonalità. Ripetuti colpi di gong, aggiungono il senso di un elementare rituale. La rivelazione è a portata di mano. Ma tutto va storto: le note sviano dal loro naturale sentiero, le luci tornano, ritornano le frenetiche forme e dopo numerose accelerazioni e decelerazioni la musica finisce. E finalmente si capisce il titolo: un nuovo tipo di bellezza è pronto a venire al mondo ma la luce del giorno la fa traballare e noi finiamo con il tornare dove siamo partiti. Tuttavia l'esaltante bagliore di un paradiso notturno del suono si deposita nella mente. Il moderno capolavoro trasforma la sala da concerto in un luogo di rabbrividente mistero, suggerendo che la via per la verità arriva dal buio."

Per questo Haas ha bisogno del buio. L'indistinto originario che lo attira deve passare attraverso l'indistinzione che avvolge il pubblico.

Bernhard Günther - autore delle note introduttive per la bella incisione di *In Vain* del Klangforum Wien diretto da Sylvain Crambeling - fa un'osservazione che va meditata. Scrive Günther : " Le linee melodiche, le trame di altezza dei suoni ben temperati e la misura dei gradi accentuati sono all'ascolto della musica ciò che rappresentano le rampe, il passamano, l'altezza e l'ordinamento degli scalini, quando si tratta di salire una scala. Le semplici deviazioni in rapporto alla norma, le deformazioni della prospettiva come si trovano in alcune scale del Vaticano o di Odessa determinano incertezza. Su una litografia Escher allinea l'alto e il basso della stessa scala creando un microcosmo dell'erranza."

Il riferimento a Escher è molto pertinente, tuttavia, non so se consapevolmente o meno, Haas nel disegnare queste scale non abbia pensato a una poesia di Erich Fried *Le scale di Graz* che descrive la doppia scala a chiocciola del castello di Graz. Scrive Fried (fornisco una traduzione di servizio.)

*Chi ha immaginato
 questa doppia scala a chiocciola?
 L'ha fatto per una favola
 o per un sogno?
 Salgono insieme le due scale
 A ogni svolta
 s'incontrano e tacciono
 si trovano l'uno nell'altra
 e di nuovo si allontanano
 Questa doppia scala unisce
 e avvita lo spazio
 nel tempo...*

Avvitare lo spazio nel tempo è una metafora profonda che ben si addice, credo, alla musica di *In Vain*.