

Visioni acustiche dal passato

Mozart ricreato da Salvatore Sciarrino, Lucia Ronchetti, Bernhard Lang e Adriana Hölszky

Lucia Ronchetti

In Riconstruzioni, L'arte tra i frammenti del tempo, Alfabet2, Derive-Approdi, 2017

Immagini del suono e suoni immaginari

Negli ultimi cinquant'anni la rappresentazione fisica dei suoni è cambiata. Con l'aiuto di tecnologie sempre più sofisticate possiamo analizzare la fenomenologia del generarsi e propagarsi del suono con grande accuratezza, identificandone gli elementi più fluttuanti e instabili. Attraverso le tecniche di registrazione e la visualizzazione delle analisi acustiche lo scorrere del tempo è stato in qualche modo controllato e neutralizzato. Possiamo penetrare e studiare ogni istante di un suono e le sue componenti, con sottili discriminazioni tra fasi transitorie e impronte acustiche permanenti.

L'idea del linguaggio musicale quale un *terminus a quo*, una *ars moriendi*, arte effimera, deperibile nel tempo, fatta di suoni destinati a vanificarsi nell'aria, come riportato nel *De Musica* (1460) da Adam de Fulda, si è evoluta progressivamente nel suo opposto: la musica sembra ora realizzare il sogno alchemico di fermare il tempo e ricomporlo.

La nostra visione lineare del suono è implosa in una nuova visione atomistica, capace di rappresentare visivamente gli stati caotici del materiale sonoro. Le analisi spettrali realizzabili nell'era digitale combinano la sincronizzazione degli attacchi delle diverse parziali contenute in ogni suono e la fluttuazione del loro inviluppo spettrale, rendendo visibile il processo temporale. Nell'altro fronte del mondo sonoro c'è il nostro sistema auditivo, oggetto di studi e analisi fisiologiche e psicoacustiche, sempre più fondate sulla obiettiva visualizzazione dell'evento acustico. Come le onde sonore viaggiano nel nostro sistema cognitivo, come è ricostruito dalla nostra mente l'affresco che penetra il nostro sistema auditivo in forma di treno di impulsi, è ora in qualche modo rappresentabile e la possibile visualizzazione di un'esperienza così complessa e naturale non smette di generare nuove visioni del suono e stimola molti compositori a rivedere il passato musicale alla luce di una nuova immaginazione sonora.

Visioni acustiche e volontà performativa in Klaus-Peter Kehr

Klaus-Peter Kehr è un direttore artistico illuminato e perseverante, cosciente del fatto che la sensibile e personale percezione acustica di ogni compositore sia stata amplificata dalle ricerche tecnologiche e dalla realtà della possibile riproduzione del suono. La storia della musica è diventata un iperpresente che può essere letto verso il futuro e verso il passato analizzando l'evento sonoro nella sua realtà globale. Per il Nationaltheater di Mannheim Kehr ha creato esperienze di ascolto epocali producendo opere innovative e sintomatiche, un teatro dell'ascolto con strategie e ricerche compositive molto differenziate e personali, e ha trasformato Mannheim in un luogo di pellegrinaggio acustico per molti compositori, facendo parlare i critici di una "seconda scuola di Mannheim" dopo la prima, così rinomata nel Settecento da attrarre Mozart in questa città per assistere alle produzioni teatrali e conoscere i nuovi sviluppi tecnici degli strumenti a fiato.

Giorgio Battistelli, Olga Neuwirth, Salvatore Sciarrino, Bernhard Lang, Adriana Hölszky e Lucia Ronchetti sono tra i compositori da lui chiamati a sperimentare e cercare nuovi formati e funzioni di un evento complesso e coinvolgente come l'opera contemporanea.

Per il Mannheimer Mozartsommer 2016 Kehr ha chiesto a quattro compositori, di cui ha a lungo seguito il lavoro e i processi artistici, di creare un evento in varie parti, remake acustico di bellezza, ansia, disperazione e intuizione nella musica di Mozart.

Salvatore Sciarrino: il "restauro integrativo" di un mago della percezione

Nel concerto del Mozartsommer si sono ascoltate le *Cadenze e fermate* composte da Salvatore Sciarrino per diversi concerti di Mozart: il *Concerto per violino K 207*, il *Concerto per oboe K 314* e

il *Concerto per flauto K 313*. Lavori corti, per strumento solo, composti secondo la necessità di colmare le lacune di alcuni manoscritti mozartiani e riportare la voce dell'originale nella cadenza, luogo performativo di libertà e abuso da parte degli esecutori. Sciarrino sceglie quindi una scena musicale estremamente ridotta, un "luogo deputato" di perizia e ricostruzione storica, dove il compositore deve e vuole restare all'interno dello stile mozartiano con il proposito che, "nell'ascolto dell'intero movimento, non traspaia altra mano oltre a quella di Mozart".¹

L'evento è straordinario: il più ingegnoso, originale e sensibile tra i compositori viventi ci porta nel suo microscopico regno, nel laboratorio dei suoi appassionati studi delle partiture di Mozart, dove suoni inauditi e preziose assonanze sono percepibili attraverso una lente acustica, silenzi screziati di risonanze, collocati negli interstizi dei passaggi tra nota e nota dell'originale. Per Sciarrino è uno studio rispettoso, un esercizio di equilibrio, un omaggio: "L'eterogeneo sconfitto dal tempo sotto un arco intatto di musica: a simboleggiare il sottile trionfo del nuovo. Senza vetri infranti, senza le patetiche sottolineature dell'Io. Come s'addice a un'offerta".²

Per gli ascoltatori ogni nota mozartiana è integrata in un filo di perle di sciarriniana pulizia e coerenza, una monodia in stile che raffina l'ascolto e quindi i sensi. In Sciarrino si illumina la natura temporale dell'ascolto, la sua progressione, inarrestabile propulsione verso il futuro. L'ascolto delle sue cadenze mozartiane è un atto non reversibile che sempre richiede il suono successivo ma nello stesso tempo scatena immagini acustiche retrospettive: il restauro è perfetto perché interrogazione sapiente dell'originale. L'ascoltatore ammaliato cerca e ricorda tutte le nuance delle componenti del suono mozartiano, le sottili variazioni in amplitudine e frequenza, viaggia nel flusso sonoro di un Mozart moderno e ritrovato, cercando di selezionare l'ascolto e trattenerne frammenti. La ricostruzione storica è perfetta stilisticamente, avvertiamo la tensione dell'esecutore, il virtuosismo e il controllo di ogni possibile scaglia e rifrazione della sua percezione: sta eseguendo Sciarrino, creatore di tecniche estese e minatore infaticabile nella profondità del percettibile.

Adriana Hölszky: "Tutto è disposto", remote control di un'aria di Figaro

Adriana Hölszky, compositrice di origine rumena, riconosciuta in Germania per i suoi stupefacenti e complessi affreschi corali, ha composto per l'occasione mozartiana una misteriosa foresta di suoni per koto basso e fisarmonica dal titolo *Figaros Arie*, dal Recitativo e Aria n. 26 del IV atto delle *Nozze di Figaro*. L'incipit dell'aria mozartiana rivela lo spaesamento di Figaro, le sue trame apparentemente fallite, i sotterfugi, gli inganni, le finzioni che soccombono nel non previsto e generano amarezza e paura: "È dessa... non è alcun... buia è la notte...".

Hölszky realizza un labirinto di melodie che non sono mai citazione, ma rappresentazione di un bozzolo sonoro dove albeggiano a tratti microframmenti dall'aria, subito inghiottiti da un tremore diffuso, rappresentazione del panico di Figaro, del cadere dei suoi fili, delle sue trame, dei suoi intrighi. La drammaturgia mozartiana viene studiata e analizzata in forma compositiva, le tensioni e le contraddizioni del personaggio riflesse dalla voce baritonale, le cui risonanze sono imitate dai due strumenti, koto basso e fisarmonica, strumenti difficili da percepire, difficili da fondere. La compositrice lavora controtendenza, lasciando le sonorità in contrasto, forzando l'esecutrice di koto a continui spostamenti dei ponticelli mobili, a continue accordature. L'ansia performativa è sistemica, composta, prevista.

Nonostante l'ascolto sia un processo fisiologico di natura passiva, diviene in *Figaros Arie* un processo di ricerca attiva di informazioni e di decodifica della volontà della compositrice: "Tutto è disposto" è anche il suo monito, la sua sicurezza dell'aver congiurato questa matassa di timbri caldi, contrastanti e tremanti. L'ascoltatore deve continuamente ripercorrere il percorso già svolto dalla musica per creare ponti verso il già ascoltato, l'appena ascoltato e la molto ascoltata aria mozartiana. Ponti compositivi che non sono direttamente nel pezzo, ma che la partitura aiuta a sintetizzare. Il mosaico temporale è aperto, dichiarato, e ognuno lo deve percorrere e ricreare individualmente, tra le voci del Figaro di Mozart e del Figaro di Hölszky. "Non è un'aria da cantare ma da vivere, mettendo in moto e vibrazione i ricordi interiori legati all'ascolto dell'originale mozartiano, ai

diversi ascolti, alle diverse interpretazioni, un meta-Figaro guardato da lontano”, dice del lavoro la stessa Adriana.

Bernhard Lang: teatro della ripetizione e scratching d'autore

Il sistema auditivo non ha una risoluzione temporale perfetta, ma varia da individuo a individuo. La differenziazione tra le durate delle transizioni, gli stadi di stasi, i silenzi sono relativi al personale tempo di acquisizione e ricostruzione da parte dell'ascoltatore di una sequenza. Il contrasto tra le parziali che compongono il suono e la percezione di formanti non sincrone contribuisce alla ricreazione più obiettiva possibile di un conglomerato acustico complesso.

Queste problematiche sono compositivamente fondanti per artisti attenti e sensibili al processo dell'ascolto come Bernhard Lang, il compositore austriaco che ha inventato un teatro musicale, concettuale e fisico al tempo stesso, che agisce sulla ripetizione e sulla sua percezione. L'ascolto musicale quale esperienza che ci conferma la direzionalità della nostra temporalità, gli stimoli acustici che si propagano nella nostra mente con una velocità e una densità proporzionali all'evento acustico, sono tra i fenomeni indagati da Lang nella sua elaborazione dell'aria “Dalla sua pace” (n. 10a, scena IV, atto I dal *Don Giovanni* di Mozart). Con il titolo *Plattenspieler(eien)* per soprano e giradischi il compositore mette in scena un inedito duetto tra la soprano dal vivo che intona frammenti ripetuti e variati dall'aria mozartiana, accompagnata da un disc jockey che modula la stessa aria registrata su due LP, muovendo le mani sui dischi, generando loop e scratching, seguendo la tecnica inventata nella techno music. La soprano e il disc jockey ripetono e cercano i loop, cambiando impercettibilmente gli incipit e le uscite, senza interagire, come due cercatori nel vortice del momento, nell'attimo dell'inizio che si ripete senza determinarsi, un playback scoordinato e vitale. L'effetto è familiare, reportage di vita vissuta, evocazione di una discoteca densa di presenze in movimento, e familiare anche perché il tessuto mozartiano penetra nel loop, nell'inciso, nell'incipit accennato, come una falda acquifera sottostante, e si sparge in entità unica al di là delle ripetizioni. Il “brain sync” della techno music è evocato dal compositore e usato come tecnica compositiva per raggiungere l'effetto acustico sintetico di una impossibile ma ricercata sincronizzazione.

Lang parla del suo intento di “decostruire la sequenza attraverso la formazione di loop e al tempo stesso trasformando gli eventi individuali ottenuti in impulsi e ritmi. Il risultato è simile all'emergere di una rete di subtesti e differenziate subnarrazioni, sviluppando una nuova forma di narratività”.³

Nel processo di scratching c'è un gioco di interpolazioni e omissioni volontarie del materiale originale, e la formazione, la ricreazione di un tessuto connettivo autonomo e coerente. L'effetto delle performance di Lang è straordinario proprio per il contrappunto complesso e virtuoso che nasce dalla cancellazione e dalla variazione agogica della ripetizione. I colori della voce mozartiana rimangono, sia nella soprano che nel vinile, ma prende corpo una musica diversa, straordinario mosaico monocromatico e coerente, pieno di agitati e di accelerazioni nell'ambito di una stasi di fondo.

Lang si rifà alla sintesi del pensiero di Hume formulata da Deleuze in *Differenza e ripetizione*: “La ripetizione non cambia nulla nell'oggetto ripetuto, ma cambia qualcosa nella mente che lo contempla”.⁴ Con Lang “il loop diventa un microscopio fenomenologico, un modo di guardare il lato nascosto di un oggetto”.⁵ L'apporto del caso, del fortuito reperimento del microframmento in loop, nella dinamica della performance, genera l'emozione di un'attesa continuamente rinnovata che è paragonabile solo allo swing nel jazz. Questa allegria del materiale accomuna anche Lang al suo conterraneo Mozart. Il titolo del lavoro infatti è un gioco di parole, *Plattenspieler(eien)*, composta da *Plattenspieler* (giradischi) e *Spielereien* (trastullo, passatempo), una “bagatella” dichiarata, realizzata con estro e fantasia, un gioiello mozartiano che arriva fino a noi sfaccettato e ben intagliato.

Lucia Ronchetti: “Aria da baule”, ritratto acustico con abbandono

“Vorrei spiegarvi, oh Dio” K 418 è un’aria sostitutiva composta dal giovane Mozart come “aria da baule” per Aloysia Weber, concepita come un’aria ad personam che la virtuosa poteva portare con sé, nel suo bagaglio musicale, e usare in qualsiasi opera, senza riguardi per la coerenza stilistica o drammaturgica, per poter fare sfoggio del suo virtuosismo vocale. L’aria di Mozart è pertinente, analitica, tagliata a misura: attraverso l’ascolto possiamo virtualmente ascoltare la voce di Aloysia in tutte le sue nuance espressive, nelle caratteristiche dei suoi registri, l’estensione della voce. Questo ritratto compositivo sembra riguardare l’organo vocale, ma si estende facilmente all’intera persona, lo strumento corporale vibrante che partecipa alla voce, l’attitudine interpretativa, l’agilità e i colori timbrici della venerata soprano. L’aria è il tramite per un tragico autoritratto di Mozart, che si trovava ad assistere da intruso alla prima dell’opera di Pasquale Anfossi *Il curioso indiscreto* il 30 giugno 1783, al Burgtheater in Vienna, dove Aloysia inserì la sua aria da baule, ottenendo un trionfo personale che si riversò completamente su Anfossi. La frustrazione del giovane compositore, aspirante operista, presente quale autore di una decontestualizzata aria da baule, è testimoniata dalla dichiarazione in italiano che Mozart stesso chiese di far stampare sul libretto per la seconda rappresentazione: “Avertimento: Le due Arie a carta 36 e a carta 102 sono state messe in Musica dal Signor Maestro Mozart, per compiacere alia signora Lange, non essendo quelle state scritte dal Sig. Maestro Anfossi secondo la di lei abilità, mà per altro soggetto. Questo si vuole far noto perchè ne vada L’onore a chi conviene, senza che rimanga in alcuna parte pregiudicata la riputazione e la fama del già molto cognito Napolitano”.⁶

In *Aria da baule* un attore interpreta Mozart in dialogo con Aloysia durante una prova privata, poi Mozart che assiste alla prima non rivendicabile della sua aria e al successo di Anfossi, e infine nella solitudine della delusione e dell’abbandono di Aloysia, ormai lanciata in una carriera inarrestabile. Il forte contrasto tra la vita reale e il sogno, la precarietà dell’esistenza del compositore e la sua solitudine sono presentati da Elena García-Fernández in un libretto costituito esclusivamente da frammenti di lettere di Mozart, la voce scritta del compositore. La voce di Aloysia, presenza vocale destinata a sparire ma conservata in una partitura dedicata, arriva nel baule del passato, la partitura di Mozart, come uno specchio storico dove continuiamo a guardarci e a cadere disillusi. La scena è immaginaria, il compositore fantasmatico, la solista un surrogato, ma la musica di Mozart resta e trasluce, citata attraverso i trattamenti e le analisi, incisa nel manoscritto e trasferibile per sempre attraverso esecuzioni e ricreazioni diverse.

1. Salvatore Sciarrino, *Introduzione alle Cadenze per i concerti di Mozart*, in Id., *Carte da suono*, CIDIM, Roma, 2002.

2. *Ibid.*

3. Bernhard Lang, *Cuts’n Beats: a Lensmans View. Notes on the Movies of Martin Arnold*, Bergen, marzo 2006, disponibile all’URL

<http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/CutsAndBeatsNotesonMartinArnold.pdf> (visitato il 3 febbraio 2016).

4. Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, il Mulino, Bologna, 1971.

5. Bernhard Lang, *op. cit.*

6. Lettera di W.A. Mozart al padre, 2 luglio 1783, in id. *Briefe und Aufzeichnungen: Gesamtausgabe*, Bärenreiter, Kassel, 2005.