

Da: PROGETTO UOMO-MUSICA, n. 2, luglio 1992.



Henri Pousseur

COMPORRE (CON) IDENTITÀ MUSICALI

Un giorno, all'inizio degli anni '60, ero a Colonia e passeggiavo con Karlheinz Stockhausen, parlando animatamente del nostro lavoro, come ancora usavamo fare allora. Avevo iniziato le mie prime ricerche sistematiche in vista della composizione di *Votre Faust*; e lui cominciava a pensare alla composizione di una grande opera sugli inni nazionali. Non so più chi dei due portò il discorso sull'argomento e soprattutto chi introdusse per primo l'idea di cui ora parlerò; ma sta di fatto che ci trovammo rapidamente d'accordo - perché eravamo entrambi nella giusta disposizione d'animo - nel dichiarare che la "nostra" musica, senza dubbio quella che avevamo già cominciato ma soprattutto quella che avremmo fatto in seguito, non avrebbe avuto tanto la funzione di proporre un nuovo vocabolario (come sembrava essere stato per i nostri predecessori, grosso modo i compositori della prima metà del secolo), un vocabolario che certo avrebbe potuto emergere ma semmai come una risultanza, quasi fortuita, di un'altra preoccupazione; la funzione sarebbe stata, invece, di aprire e articolare uno spazio sufficientemente vasto perché tutte le musiche presenti nel mondo contemporaneo e alla coscienza collettiva potessero trovarvi posto, incontrarsi, confrontarsi, dialogare, sposarsi, meticcarsi e quindi - pur resistendo a un livellamento generale e, al contrario, preservando le loro caratteristiche distintive - produrre tuttavia una sorta di super o metalinguaggio che le inglobasse tutte (non i loro molteplici incroci) e dove esse potessero apparire come dei sottosistemi comunicanti.

Storia

Impresa smisuratamente ambiziosa forse, ma alla quale non solo i due attori di quel dialogo ma anche un buon numero di altri musicisti si attaccarono in quegli anni o dopo di allora in diversi modi, con più o meno risolutezza sistematica e durevole ostinazione. Zimmermann aveva dagli anni '50 intrapreso un lavoro sulla citazione (che noi peraltro avevamo, a volte, condannato come "impuro!"); non so a quanto risalgono i lavori di Rochberg in questo senso; il progetto di *Sinfonia* di Berio è praticamente contemporaneo delle due opere menzionate all'inizio (e un'opera come *Coro* sarà senza dubbio, molto più tardi, una delle realizzazioni più notevoli di questa corrente concepita in tutta la sua ampiezza); i "minimalisti" americani poi, che avevano preso in contropiede complementare o dialettico l'aleatorietà cagiana, si rifacevano volentieri (certuni anche in modo molto pratico, con la collaborazione di "maestri" autoctoni o meglio ancora con soggiorni di studio "sul campo") a delle tradizioni arcaiche indiane o africane.

Da parte mia, accanto a "nostalgie" di cui riparlerò fra poco, ero affascinato tanto dal jazz (all'inizio specialmente il più progressista, ad esempio quello di un Lenni e Tristano - e ben presto avrei scoperto Cecil Taylor) quanto dalle musiche "etniche" o extraeuropee di cui sopra (*Le marteau sans maître* di Boulez non era forse già, per certi aspetti, una bella testimonianza di questo fascino? Un'altra sarebbe stata nel frattempo *Telemusik*, dove regna ancora una volontà di dissimulazione, un fenomeno di "veli" che *Hymnen* avrebbe invece lacerato, senza esitazione e anzi con un monumentale piacere). Da allora, parecchi giovani (e meno giovani) musicisti si sono messi su questa strada, non hanno più negato ciò che era interdetto dai tabù dei decenni immediatamente precedenti, hanno trovato il modo di sentire finalmente le lezioni di altri grandi antenati sui quali noi avevamo prima lanciato l'anatema, mentre amici letterati o estetologi ce li richiavano all'attenzione non senza un tono di rimprovero.

Per esempio: "Stravinskji ha concepito e realizzato il progetto paradossale di recuperare, nel passato della musica europea, i materiali che erano serviti di supporto alla retorica classica, al fine di riportarli in qualche modo allo stato primitivo. Così lo stesso processo creativo che aveva condotto Debussy a rompere con una tradizione secolare, ha condotto Stravinskji a conferire a queste vestigia quel valore di estraneità che tutte le cose assumono agli occhi dell'artista moderno" (André Souris, a proposito di Stravinskji),

O ancora: "Bartok, per esempio, insediandosi deliberatamente nel colore ungherese (o rumeno), si è sforzato non già di assorbirlo nella musica occidentale, ma di condurlo a un punto tale di sistematizzazione e di elaborazione da poter essere messo sullo stesso piano, istituendo in quel "colore" una vera e propria armonia e realizzando così, fuori dell'ambito tonale classico, opere di una ricchezza e complessità comparabili alle classiche: dimostrando così all'Occidente che il suo sistema musicale doveva essere considerato come un semplice caso particolare fra altre strutture organizzate da servire agli stessi fini" (Michel Butor a proposito di Bartók).

Dopo un decennio interamente dedicato alla (ri)-costruzione di un tessuto musicale partendo da una tabula rasa abbastanza radicale, un decennio di preoccupazione quasi esclusiva per quelli che si potrebbero chiamare problemi di superficie, di materia e di elementi, e della loro organizzazione in una poetica che qualcuno potrebbe chiamare "vergine" o (più patologicamente?) "amnesica", appare chiaro che si trattava qui di un ritorno massiccio della semantica dei segni musicali, di un'entrata in gioco delle associazioni storiche o geografiche, socioculturali o ideologiche: cioè, propriamente parlando, di identità culturali.

Queste entità bisognava dunque sforzarsi di studiare (nelle loro forme e nei loro significati), analizzarle, confrontarle e metterle in relazione, in modo che rendessero al massimo l'informazione di cui sono portatrici. E questa informazione potremmo metterla al servizio di un progetto che in sostanza è l'esplorazione degli accessi sonori all'immaginario in tutte le sue regioni, quelle "inaudite" ma anche quelle che l'immensa storia, inesauribile polifonia delle culture, ha ricavato per noi purché sappiamo metterci al suo ascolto, di essa che sempre fu intenta, come noi lo siamo ora, a scavare l'ignoto.

Pedagogia

Ben presto la preoccupazione di comunicare mi aveva spinto a panni i problemi pedagogici, a intraprendere parecchie attività di iniziazione del pubblico ai "mobiles" (nota 1), alle modalità e ai sensi della musica contemporanea.

Quando poi mi sono trovato, dopo molti anni a una progressiva diversificazione di questa attività, a dirigere un'istituzione di insegnamento musicale professionale, ho avuto cura di introdurre il più presto possibile tutto ciò che con alcuni amici e collaboratori avevamo già sviluppato ai suoi margini. Mi sono dunque trovato abbastanza presto davanti a una bipolarità relativamente squilibrata: da un lato l'aspetto tradizionale, tradizionalmente dominante se non fino allora esclusivo in quell'istituzione (e in uno stile inamidato, o se volete polveroso, che ci siamo naturalmente sforzati di vivificare, attualizzare, esso pure); dall'altro l'aspetto contemporaneo, teso al futuro e

sperimentale (certamente minoritario, ma talmente più dinamico e quindi in grado di sostenere una competizione senza paura di restare schiacciato). Poco dopo, però fui preso dalla paura di vedere tutto questo irrigidirsi in un faccia a faccia senza elasticità, e sentii il bisogno di superare questo pericolo.

Dal 1970 avevamo comunque organizzato, con "Midi-Minuit", al Palazzo dei Congressi di Liegi, una grande operazione di confronto, comunicazione e anche collaborazione tra generi musicali diversi, dal barocco all'elettronica, dal jazz al folklore, dai bambini ai virtuosi passando per i gruppi di dilettanti. La struttura incitava tutti questi generi a intendersi fra loro, a reagire l'uno all'altro, e invitava il pubblico, itinerante tra diversi luoghi dove si svolgeva l'evento collegati da un sistema di microfoni e altoparlanti, a pesare con le sue scelte sulle interferenze tra gli stili, a provocare delle crisi d'identità o al contrario a vigilare affinché i caratteri potessero anche anzitutto definirsi ed esprimersi.

D'altra parte, nella mia riflessione teorica avevo proposto il seguente schema socioculturale: la musica "classica" è stata, di fatto, l'appannaggio di gruppi umani (sociali e nazionali) privilegiati, e in confronto al vasto orizzonte delle musiche "popolari" (in senso molto lato, incluse anche grandi tradizioni di altre aree geografiche) essa ha sviluppato tutto un arsenale di mezzi di "distinzione" che le hanno effettivamente permesso di tener chiaramente separati e quindi gerarchizzati diversi strati o aree della società; per cui a prima vista potrebbe sembrare che le musiche moderne costituiscano un nuovo accrescimento, ossia un nuovo restringimento, di tale "elitismo". Di fatto, però queste musiche moderne si sono sviluppate in opposizione, per negazione critica e anche condannatoria dei contenuti (e dunque delle forme - a meno che la relazione, almeno in certi casi, non si sia prodotta in senso inverso) del "linguaggio" (colto, aristocratico) a partire dal quale esse si erano sviluppate. All'interno della cittadella elitaria che questo linguaggio costituiva in mezzo al campo musicale generale e "popolare", quelle musiche si erano dunque costituite come isole di resistenza, che in qualche modo mantenevano con l'"esterno" almeno un elemento di solidarietà e di conseguenza una *possibilità* di connivenza strategica.

È quello che anticipavano già quei miei interessi così vivi, di cui ho già parlato, per diverse forme d'arte popolare o tradizionale, occidentale o meno. Ed è anche ciò verso cui cominciava a orientarsi il lavoro di certi colleghi più giovani (penso per esempio a Luc Ferrari, ancora molto vicino alla mia generazione) che tenevano ad alimentarsi sia del "rock" sia delle musiche "colte" postweberniane (in senso lato). Sembrava infatti possibile e necessario realizzare una congiunzione tra le due orbite "opposizionali"; e per questo era indispensabile non solo sorvolare ma propriamente attraversare la zona delle pratiche ufficialmente dominanti: occorreva cioè riprendere a queste ultime gli attrezzi e le armi che esse si erano fatte dare, in fin dei conti, da "lavoratori" che non ne raccoglievano interamente i benefici (e che comunque li avevano messi a punto per fini più prospettici).

Quest'ultima "tattica" era forse la stessa che veniva sviluppando una ricerca storica a cui ho accennato altrove in queste pagine. Per superare una bipolarità eventualmente funesta, volevo dunque mettere in atto nell'insegnamento stesso una triangolazione più complessa. Per cominciare mi occorreva almeno un polo più esplicitamente "popolare", rispondente in particolare ai bisogni di parecchi giovani musicisti ai quali la struttura accademica restava profondamente estranea, quando pure non suscitava violente allergie; me lo aveva insegnato, con una insistente prossimità, la posizione di qualcuno dei miei figli e dei loro amici, diventati nel frattempo giovani quasi adulti, con idee molto decise e autonome. È così che fu creato anzitutto un "seminario di jazz", dove una cinquantina di studenti ha potuto avere un'iniziazione specifica e continua per un periodo di diversi anni. Poi, per concludere in bellezza questo ciclo e soprattutto per lottare contro la sua tendenza a chiudersi in una sorta di ghetto poco aperto agli altri "poli", è venuta una *classe d'improvvisazione*; qui i soggetti più avanzati, provenienti sia dal seminario jazz sia dalle classi tradizionali di conservatorio, come anche dall'esterno, si formano intensivamente alle possibilità di quella che qualcuno ha chiamato la "terza corrente", in particolare alle competenze sviluppate in ambienti come il *Center for creative Music di Woodstock*. Là si amalgamano le esperienze del jazz più progressivo, quelle delle musiche sperimentali e, al fondo e a sostegno delle altre due, la

conoscenza concreta e abbastanza intima di pratiche musicali provenienti da altre culture, ancestrali e sempre vive (come ad esempio il trattamento differenziato di pulsioni ritmiche elementari). In cinque o sei si è così potuta formare una generazione di nuovi improvvisatori, allenati all'invenzione collettiva. Per essi le rimozioni, i rifiuti e gli strangolamenti provati negli anni '60 dai primi gruppi d'improvvisazione collettiva sono cose definitivamente superate. Essi si situano con un agio e una libertà molto fecondi in rapporto a una riserva di linguaggio estremamente estesa e per niente limitante; in altre parole, dispongono di un'identità plurale, già da ora multiculturale, caratterizzata da un'apertura, una mobilità, un dinamismo dei più promettenti.

Composizione

Ho cercato anch'io di contribuire al movimento, di fornirgli alcuni elementi riflessivi di «modello» (il che sembra essere ormai almeno una delle funzioni del compositore). Nel 1980 ho composto *Les Iles déchainées* (Le isole scatenate), per orchestra sinfonica (abbastanza ridotta), grande formazione di jazz, e insieme di sintetizzatori manipolati in tempo reale; per quest'opera mi sono assicurato la collaborazione, a livello di scrittura e di realizzazione pratica, di un giovane musicista, molto meglio informato di me sulla grammatica del jazz per averla assimilata in modo permanente, che nel caso è mio figlio Denis ...

Ho praticato anche un procedimento che consiste nel partire da elementi linguistici familiari, per esempio delle "canzoni popolari", e applicarvi certe tecniche di trasformazione o combinatorie (nota 2), prudenti e progressive quanto necessarie, ma che portano tuttavia molto presto a modifiche essenziali del comportamento, della sensibilità e vorrei dire, almeno a lunga scadenza, del "modello cosmopsicologico", anche se inconsapevole (che può con ciò acquistare, a mio avviso, una certa andatura "weberiana" - in senso lato e trasposto, s'intende, cioè anche valido nel modo più generale).

È così che in occasione delle feste musicali della Saint-Baume in Provenza, nel 1979, Michel Butor e io, con il concorso di tutti i partecipanti (nota 3), abbiamo realizzato una sorta di affresco o di Oratorio popolare: *Chevelures du temps* (Capigliature del tempo). Per due ore, intorno ai temi incrociati di Maria Maddalena eremita nella sua grotta e del processo di stregoneria riferito da Michelet, venivano intessuti elementi di gregoriano, di canto popolare e di serie dodecafoniche abbastanza semplici (melodiche e piuttosto diatoniche), il tutto sottoposto a diversi processi (più o meno facili) di trasformazione, sviluppo, sovrapposizione polifonica, rivestimento armonico improvvisato ma controllato nei suoi colori globali, con delle masse più rumorose (essenzialmente nella rappresentazione del "processo"). I musicisti professionisti (per esempio quelli di *Musique Nouvelle*) avevano fra l'altro il compito di collegare tutto questo mediante una fraseologia in grammatiche continuamente differenziate. Quel rimescolare doveva arrivare alla produzione finale comune (quasi vera) di una sorta di inno in cui tutte le proprietà divergenti erano come coniugate; risultato ultimo di una lunga distillazione; melodia insieme facile eppure, almeno ci pareva, significativamente "contemporanea". Alcuni anni dopo (1982), doveva tenersi a Namur uno di quei raduni triennali di cori amatoriali (di buon livello) provenienti da tutte le parti del mondo - nonostante il titolo "Europa canta" -, e mi avevano chiesto di comporre un'opera originale destinata a essere montata, sotto la mia direzione, da uno dei venti "ateliers" in cui si dividevano i circa tremila partecipanti.

Ho subito pensato che occorreva valorizzare l'evento, componendo una *Rose des voix* (Rosa delle voci) dove musiche tradizionali venute (o che parevano venire) da tutti gli orizzonti, con i loro testi, le loro lingue, e almeno una parte delle loro caratteristiche si sarebbero incrociate sempre più intimamente fino a produrre una sorta di "luce (musicale) integrale" (...). Qui vorrei solo tornare su un aspetto, e un problema, che mi sembrano importanti.

Come ho spiegato, le venti canzoni riunite, che rappresentano in qualche modo tutto il mappamondo, dalla Fiandra al Giappone, dalle Ande ai laghi dell'Africa orientale, sono solo parzialmente delle "vere" canzoni originali. A diversi gradi c'è stato (quasi) sempre un mio intervento (quanto meno sul testo) semplificatorio o di riorganizzazione (fra l'altro in vista dell'integrazione a una paletta d'insieme favorevole agli scambi). Ma l'inautenticità maggiore non è qui, tenuto conto delle esecuzioni che vi sono state finora dell'opera - benché ci sia una relazione tra il mio intervento e le esecuzioni.

In effetti, anche se venivano dal Giappone o dall'America del Sud (sempre pochi, comunque: la maggioranza erano "occidentali", europei o nordamericani), i coristi erano perlopiù incapaci (soprattutto in un periodo di tempo relativamente breve: sei giorni!) di praticare quelle varie "modulazioni" caratteristiche delle musiche tradizionali del loro paese. Essi erano essenzialmente formati (o, se si vuole, deformati) allo stile di musica e di canto occidentale - in particolare, ad esempio, a quello dei cori del genere "A coeur joie". Sia i modi di emissione vocale sia certi caratteri grammaticali come gli intervalli "non temperati" (il termine è improprio: bisognerebbe dire "estranei alle nostre scale") o i ritmi finemente complicati superano attualmente del tutto le loro capacità di (ri)produzione. Le forme semplificate che ho proposto loro (che li spingevano comunque al limite della loro competenza) sono piuttosto delle indicazioni, a partire dall'identità stilistica che era (diventata) la loro, in direzione di altre identità (eventualmente sepolte): in altre parole, ho indicato una traduzione di queste identità nel loro quadro di riferimento, al fine di allargarlo, aprirvi finestre o brecce, farlo eventualmente esplodere (preferibilmente in modo nonviolento) un giorno più o meno lontano.

Utopia?

In questa prospettiva, tutto l'immenso lavoro a cui ho accennato - e di cui gli esempi presi dalla mia produzione personale (nota 4) o a creazioni collettive o individuali che mi sono particolarmente vicine rappresentano solo casi particolari e che cito perché li conosco meglio - tutto questo lavoro mi sembra indicare e anticipare l'emergere (per niente certo, è evidente, solo possibile e per me altamente auspicabile, per non dire urgentemente indispensabile!) di una società che sia infine fondamentalmente e costitutivamente pluralista, dove esista finalmente la possibilità non illusoria di un rispetto senza restrizioni e dunque di vera pace (attiva e libera) fra tutti gli attori della vita collettiva.

Oggi si tratta infatti, sul piano individuale come su quello delle collettività anche le più smisurate, di imparare - se vogliamo sopravvivere - ad accettare, riconoscere, o apprezzare positivamente tutti i modi di vita diversi dai nostri o quantomeno dalle nostre abitudini ataviche, tutte le varie "identità culturali" che noi prima non credevamo possibile mettere su un piano di parità con la nostra. E se è così, il lavoro specificatamente "culturale" non è forse quello che ha una presa più diretta sulle sensibilità e le immaginazioni, e che dunque può indurre, almeno a lungo termine, cambiamenti decisivi? L'ho già detto: non si tratta di cancellare le differenze, di livellare le identità particolari: al contrario, bisogna lottare contro la *massificazione patologica* di cui la pseudocultura massmediatica promuove costantemente l'avvento (essa, che tuttavia si nutre di tutte le realtà culturali immaginabili, se ne appropria e le perverte in profondità) per assicurare il suo potere e quello dei suoi padroni-maestri. Bisogna dunque preservare con l'energia della disperazione le identità esistenziali e sforzarsi di procrearne *molte* altre; ma soprattutto bisogna insegnare loro a non più ignorarsi, respingersi o combattersi; bisogna permettere e fornire loro i mezzi di dialogare, di arricchirsi e fecondarsi a vicenda (del resto esse non hanno aspettato noi per cominciare a farlo), fino a provare la veracità del detto: "I popoli uniti non saranno mai vinti". Per questo esse devono in primo luogo conoscersi meglio, ciascuna se stessa e le une le altre; e a questo potrebbe essere di aiuto lo sviluppo di una "grammatica descrittiva generalizzata" (non totalitaria, non normativa, sempre aperta su nuove scoperte e invenzioni e pronta a un'autorevisione che di necessità ne consegua).

Si può obiettare (e più d'un critico o teorico lo ha fatto e scritto) che in questa prospettiva si ha una "regressione" verso forme o materiali "semplicisti" o affetti da "oscurantismo". Risponderemo che elaborare e prima ancora comprendere questi elementi richiede di sviluppare un apparato teorico di una complessità per niente inferiore a quanto permettono le tecnologie più sofisticate. Tali elementi poggiano invece sempre - ed è questo a mio avviso il loro vantaggio - su realtà musicali avverate, fomite dallo sviluppo culturale dell'umanità compresi anche i capitoli più recenti e avventurosi, che così vengono messi alla prova dell'insieme.

Un'obiezione contraria: noi promuoviamo un'invenzione "gratuita", arbitraria, in zone dove dovrebbe operare solo l'"inconscio collettivo" (ad esempio nel campo della *melodia*). Qui rispondiamo che più di un capitolo della nostra storia musicale testimonia iniziative relativamente esplicite di creatori singoli o di gruppi più o meno organizzati (i quali del resto si alimentavano organicamente a tutte le varie fonti contemporanee, a bisogni o possibilità ancora nascosti, a esempi da trasporre o combinare). Penso alla Camerata fiorentina e alla creazione del corale luterano, a quella del Lied popolare tedesco del secolo diciannovesimo e al lavoro "nazionalizzante" dei maestri russi e ungheresi - senza parlare di tutta l'invenzione più "artistica", dove l'iniziativa è più individuale ma non per questo in minore relazione dialettica, di influenza reciproca, con tutto il flusso collettivo. Penso in particolare, come esempio particolarmente sapido, allo straordinario scambio di creazione collettiva avvenuto tra i continenti africano e (sud-)americano, dove un certo numero di singole personalità (per esempio lo zairese Franco, di recente) hanno svolto un ruolo determinante. Infine, all'obiezione che la nostra sarebbe una "pia (ma inefficace) utopia", ci limitiamo a rispondere che se i musicisti non tentano (come spesso avviene) di mantenere (o far mantenere) sul piano etico le promesse di armonia che sul piano estetico sviluppa la musica, da essi così soavemente o sapientemente, attentamente o appassionatamente praticata, non c'è in realtà nessuna ragione di sperare che una qualsivoglia armonia entri finalmente mai nei fatti della nostra vita sociale. Dovremo allora disperare della musica, e non trovare più motivi per praticarla in un modo piuttosto che in un altro, se non per una stupefazione collettiva più o meno raffinata; di più, dovremo temere il peggio per la nostra esistenza comune.

Al contrario, se con Albert Einstein si pensa che è della massima urgenza, per salvarci non solo dalle catastrofi apocalittiche che ci minacciano ma anche dalla corruzione generalizzata e sorniona che intacca tutte le nostre relazioni, quelle degli uomini tra loro, delle società con gli individui, dell'umanità con il suo ambiente naturale e cosmico - corruzione di cui quelle catastrofi non sarebbero in definitiva gli estremi sintomi eruttivi -, se si pensa dunque che è urgenza estrema quella di cambiare i nostri modi di pensare, cioè anche i modi di agire gli uni verso gli altri, allora il patrimonio di insegnamenti, l'accumulo di modelli che mette a disposizione del nostro interrogarci l'immenso serbatoio di musiche dell'umanità può servire da terreno privilegiato per una sperimentazione di comportamenti "armonici": le cui lezioni, permettendo il passaggio dai meccanismi di subordinazione ai metodi - tipicamente "weberniani" - di messa in evidenza ed emancipazione *reciproche* e di "equipotenza" (immaginiamo la trasposizione di questi metodi all'ambito della *ripartizione delle ricchezze!*), potrebbero ben svolgere un ruolo di "precipitazione" ovvero distillazione e aprirci - almeno aprire ai nostri figli - l'orizzonte di un futuro più respirabile. Che questo non si possa fare alla leggera, dimenticando o ignorando o minimizzando le difficoltà, le contraddizioni, le apparenti incompatibilità, è chiaro; al contrario, è proprio tutto questo che si deve assumere e sforzarsi di ravvicinare, aprire e rendere vicendevolmente fecondabile.

E proprio la musica "moderna" soprattutto la più "sperimentale", che si è appunto nutrita degli echi di tutti questi conflitti, rifiuti, stati di crisi anche le più mortali, che ha lavorato senza tregua ad assorbire e digerire tutti i veleni, a trasformarli in alimentazione benefica, a scoprirvi i germi di una ricchezza sensibile inalterata e per quanto possibile inalterabile, proprio questa musica ha cominciato a mettere a punto e a offrirvi almeno i primi elementi di uno *strumentario della*

comunicazione o, se si vuole, di un'*interfaccia generalizzata*, teorica e pratica, fra tutte le identità in apparenza le più dissimili. Questo progetto non vale forse la pena di essere preso in considerazione e perseguito con infaticabile accanimento?

E se tutto questo dovesse finalmente - qualora le potenze negative prendessero il sopravvento - restare soltanto un enorme sogno senza consistenza, ebbene preferirei averlo sognato da sveglio (e averlo fatto sognare un poco a qualcuno), e aver sognato quel sogno piuttosto che un altro e, soprattutto, piuttosto che essermi sottomesso incondizionatamente ai catasti finanziari e burocratici con cui i funzionari ci insidiano fin nel cuore dei nostri mestieri e della nostra arte.

note

Questo testo è una selezione dell'opuscolo di H. Pousseur, *Composer (avec) des identités culturelles*, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique: Paris 1989; lo pubblichiamo con la cortese autorizzazione dell'Istituto editore e dell'Autore.

1. Composizioni risultanti da pezzi componibili che possono essere montati dagli esecutori in modi diversi (nota del traduttore).
2. In proposito si veda il mio saggio "Webern dalla lettera allo spirito: un'altra mutazione", *Musica/Realtà* n. 1, 1980.
3. Erano: l'Ensemble Musique Nouvelle; un atelier di pratica vocale collettiva, uno strumentale composto essenzialmente da dilettanti e studenti di musica, e uno di rumorismo elaborato (chiamato "fonti") destinato a persone che non potevano entrare negli altri due ma volevano lo stesso stare in gioco; in più, qualche cantante e recitante solista e, per interventi occasionali, gli ateliers di percussione di J.P. Drouet e di flauto di P. - Y. Artaud.
4. Salvo *Votre Faust* e le sue opere satelliti, proprietà di Universal Edition, Vienna, tutte le mie composizioni qui menzionate sono edite da Suvini Zerboni, Milano.

(Traduzione di G. Stefani)