

La cattedra di composizione nei Conservatori musicali

Spesse volte mi sono domandato se era giovevole tenere nei Conservatori una cattedra di composizione, quando invece nell'Università di Lettere non vi è una cattedra che insegni a diventar poeti, novellieri o drammaturghi.

Nei programmi governativi le ultime prove di esame della composizione sono tassativamente prove di creazione musicale. Un'esposizione di sonata, variazioni per orchestra e una scena lirica o un oratorio esigono dal candidato non solo un'educazione conoscitiva e formale, ma anche un più profondo e sofferto senso creativo, che compendi tutti gli aspetti della musica, dalla sinfonia al melodramma. È giusto pretendere che ogni studioso di musica possa raggiungere se non l'eccellenza almeno la sufficienza in queste espressioni e in questa sensibilità? Quale la responsabilità dell'insegnante? Fino a dove può e deve l'insegnante imporre il proprio modo di sentire per arginare e condurre il linguaggio dei suoi alunni?

A mio parere io dividerei il campo di insegnamento e conseguentemente varierei il programma d'esame in tre particolari indirizzi: il primo e più importante riguarderebbe il vero compositore creatore; il secondo l'esecutore o direttore d'orchestra; il terzo il critico.

E comincio dal compositore. Anzitutto non posso immaginare l'insegnante come un semplice teorico: per quanto perfetta, la scienza e conoscenza dell'arte è ben poca cosa per chi deve infondere cuore ed emozioni nell'animo dei suoi alunni. Solo un artista in continua ricerca di se stesso (non concepisco artisti definitivamente arrivati e fermi su posizioni raggiunte) può comunicare la sua febbre di ricerca e di perfettibilità nei suoi alunni, per cui in essi si formi in presenza del maestro uno speciale stato di coscienza che acutizzi il loro desiderio di superarsi, nobilitando anch'essi con nuove conoscenze e con nuove ricerche le loro espressioni. L'esempio vale in questo caso più di ogni insegnamento. Nasce dal rispetto e dalla stima del Maestro un senso di maggior controllo per cui il lavoro, fatto in un primo tempo nella solitudine del proprio studio, quando si fa ascoltare al Maestro non accontenta più e scompare l'illusione di aver raggiunto la forma perfetta. C'è sempre infatti dopo il grido creativo strappato alla creduta bellezza, un senso di euforia, una specie di stordimento interiore, una quasi ossessione entusiastica che deforma il sereno giudizio di se stessi, per cui solo la presenza del Maestro, in cui si crede, può aprire gli occhi e mostrare quello ch'è luce e quello che è cenere nella fiamma che si credeva perfetta.

L'alunno che è capace di questi entusiasmi e di queste umiltà può in buona fede avanzare nella reale suggestione del bello che supera la retorica e la volgarità dei facili linguaggi convenzionali. Deve il Maestro con questi alunni volenterosi assecondare anche le diverse tendenze dovute al loro intuito e alla loro cultura, esigendo però sempre che la musica sia un'alta espressione di poesia e non un facile allettamento superficiale e tanto meno un'arida combinazione scientifica dei suoni. Il problema su cui si deve insistere è quello formale; ma ciò non toglie che anche la sostanza venga soggetta ad una inesorabile lima, per cui si cerchi sempre l'espressione più semplice e più efficace. Tutte le trovate moderne se sentite, possono essere ammesse, purché non si facciano di esse dei sistemi preconceppi. La musica ha seguito, certo come tutte le arti, un suo cammino. Dal prevalere di tonalità definite (musiche classiche e romantiche da Bach a Beethoven) essa è passata alle tonalità di desiderio attraverso una nuova tecnica imperniata sul cromatismo (vedi il "Tristano" di Wagner). Quindi nuove creazioni di tonalità vaganti sapientemente disperse ci hanno portato le scuole russe e francesi imperniate su Debussy. Sono sopravvenute infine la pluritonalità (sovrapposizione di tonalità diverse), la plurimodalità (uso e sovrapposizione di modi diversi con riferimenti ai modi greci e gregoriani) particolarmente usate da Respighi, Pizzetti, Malipiero e Casella e l'atonalità (assenza di tonalità affacciata per la prima volta da Schönberg nel suo "Pierrot lunaire").

A questi gradi di decentrazione dalla tonica (perno di gravità) si può arrivare per particolari espressioni di incubo, di comicità, di smarrimento o di delirio, senza per questo escludere le altre espressioni della tradizione, senza, in una parola, rinchiudere tutta la musica nel nuovo linguaggio e tanto meno partire da preconceppi metodi meccanici, come la moderna dodecafonia (obbligo di comporre su una serie di dodici note diverse, senza ripetizioni di queste in una medesima serie). Per

esempio, la proiezione di certi incisi timbrici o armonici o ritmici (intesi antecedentemente) sopra altri disegni, che contemporaneamente si avviino verso altri discorsi musicali, può essere un'ottima giustificazione della pluritonalità adoperata come conseguenza logica di un particolare stato d'animo ossessionante sopra altre idee che, pur non fondendosi, si affacciano contemporanee in espressivo contrasto.

La musicalità dell'allievo compositore può anch'essa arrivare alle ultime tappe di questo progresso, ma per graduale convincimento, attraverso sue esperienze, non per comando, né tanto meno per far mostra di un linguaggio che non ha.

Devono essere escluse le manie del nuovo per il nuovo e le concessioni all'ipocrisia della moda, come pure si deve combattere l'equivoco per cui si maschera di originalità o di primitivismo l'insufficienza tecnica e l'incoerenza di pensieri musicali.

Bisogna che l'alunno si convinca che la musica deve essere sempre frutto di commozione sentita e dominata da un'intelligente selezione di essenzialità, per cui la luce dell'espressione venga perfettamente a fuoco e raggiunga, attraverso la più evidente comunicativa, l'anima dell'ascoltatore. Come la pittura e la scultura, la musica ha le sue leggi di gravità, le sue prospettive, i suoi piani di rilievo, le sue luci e le sue ombre espresse in modulazioni, riposi finali, dinamica ritmica e atmosfera timbrica. Tutti questi elementi debbono essere equilibrati con quella sapienza e sicurezza che sole possono dare il cammino della logica musicale, che agisce ferrea nel tempo, come le altre arti nello spazio, né si deve credere che essa, perché basata sulla materia astratta del suono, sia un'espressione evanescente ed amorfa di un vaniloquio sconnesso o di un lacrimoso sentimentalismo.

Bisogna infine convincere gli alunni che non una comoda mediocrità, ma solo idee nobilmente intese, concetti profondamente umani, senso entusiastico della vita, della gioia e anche del dolore possono e devono elevare l'animo del compositore a quel grado di speciale segno, dove tutto il fardello culturale si dimentica per entrare nella luce ineffabile dell'"ispirazione". Frutto di uno speciale stato di grazia concesso solo a chi ne è degno con una vita tesa non solo artisticamente ma anche moralmente a un supremo ideale di bellezza e di bontà.

Gli alunni migliori sono naturalmente quelli che abbondano di mezzi e di lavori; l'esuberanza è un difetto di giovanile generosità, che poi ci sarà sempre tempo e modo di contenere. Per questi alunni credo che la scuola di composizione, guidata con particolare psicologia e rispetto di ogni tendenza, porterà a frutti efficaci. Ché, se poi vogliamo estendere l'insegnamento della composizione a uno scopo interpretativo ed analitico di musiche già esistenti, allora altro deve essere l'indirizzo di questo studio e del programma d'esame; non più valorizzando la facoltà suggestiva del creatore, ma quella dell'esecutore o del direttore d'orchestra.

Bisogna in questo caso dare il massimo peso alla lettura al pianoforte, delle sonate, degli spartiti e delle partiture. È questo il mezzo migliore per prendere contatto immediato con le opere d'arte musicali e per orizzontarsi e convincersi del valore melodico, armonico, ritmico delle determinate idee. Non si tratta più qui di un abbandono a un quid misterioso come per il creatore. Per l'interprete la fatica è assai minore, pur dovendo anch'esso entrare in particolari campi di suggestione e di penetrazione espressiva; può sempre partire da un cerchio di bellezza già costruito precedentemente, per cui altro non manca a lui, che deve aver superato la tecnica, se non l'incontro conoscitivo e intuitivo dell'autore che interpreta. L'alunno di questa seconda branca della composizione non dovrebbe, secondo me, essere costretto a creare dal nulla, ma dare prova di ricreare una seconda volta il già creato, dando prova di genialità e trasfondere alla musica degli altri quell'entusiasmo che l'autore deve aver sentito nel momento più luminoso della sua creazione.

Viene in ultimo la scuola di composizione pel critico, a scopo quindi puramente culturale. Io credo che il critico abbia nell'arte dei compiti non indifferenti, ma, come viene esercitata oggi la critica in Italia, trovo che purtroppo essa è in antagonismo con l'entusiasmo e l'abbandono creativo. Spesso la necessità del critico di mostrare che lui ha gli occhi troppo aperti, gli chiude il cuore e accade che dove crede di vedere di più, è completamente cieco. Avviene quindi che il critico, pur sapendo esattamente l'ubicazione del Tempio dell'Arte, si contenti della sua posizione geografica, senza esserci mai entrato.

La natura punisce così la presunzione di chi detta leggi e sanzioni da un piedistallo che non è assolutamente quello dell'arte.

Infine molte volte il critico più che penetrare l'opera d'arte, si preoccupa di mostrare al lettore il suo originale modo di pensare, in modo che stia in primo piano il suo creduto acume e non il soggetto artistico. Questo orgoglio ha portato la critica e buona parte del gusto del pubblico fuori strada.

La scuola di composizione dovrebbe in questo campo indirizzare lo studioso alla conoscenza e al rispetto dei grandi artisti, alla giusta misura del proprio compito, che deve essere un compito di serena raccolta e non di presuntuosa semina.

La critica deve essere, come conoscenza e come tempo, sempre dopo l'arte, mai viceversa, quindi solo un attento studio degli autori, guidati da un maestro di alta coscienza può condurre l'alunno a una giusta valorizzazione dell'opera studiata.

Attraverso questi tre indirizzi credo esauriti i compiti dell'insegnante di composizione, tenendo presente che, se il compositore creatore può partecipare a tutte le tre scuole, non trovo necessario esigere che l'esecutore interprete sia compositore e, peggio ancora, il critico sia esecutore e compositore.

Distinguendo i programmi di insegnamento e di esame in questi tre aspetti si chiarificherebbero molte confusioni e verrebbero valorizzate nella giusta misura qualità e tendenze degli alunni su un piano di più efficace cooperazione ai fini dell'Arte.

Lino Liviabella

1947-1959 In: "Gazzetta delle Arti" 12.5.1947; "Gazzetta di Parma" 14.4.1959; "Le arti" 25.6.1959.