

Le emozioni nella musica contemporanea

Filippo Focosi

Abstract

Il presente contributo è di natura insieme filosofica e storico-musicale, ed ha per oggetto il ruolo che le emozioni rivestono nell'opera dei compositori del nostro tempo. L'obiettivo che mi pongo è di far luce su una tendenza importante nella musica classica moderna e contemporanea (dal Novecento a oggi) ma troppo spesso oscurata dalla “narrazione dominante” della storiografia musicale ufficiale, e di rendere ad essa ragione a partire dalla prospettiva di una filosofia dell'arte in generale, e della musica in particolare. Cercherò di dimostrare come i compositori raggruppati sotto le etichette, talvolta restrittive, di new-simplicity, post-modernismo o minimalismo, nel lavorare con materiali (melodici, ritmici, armonici) carichi di potenzialità espressiva, siano in grado di costruire percorsi emotivi di una ricchezza unica e di una complessità formale che oltrepassa il puro livello della struttura sonora, raggiungendo risultati spesso superiori a quelli toccati dai più osannati autori che operano nell'alveo del serialismo e dell'atonalità più radicali.

Forma e funzione

Secondo alcune teorie, l'arte si distingue da altre attività umane – e di riflesso i suoi prodotti, le opere, si distinguono da artefatti o azioni di altro genere – in ragione del *come* piuttosto che del *cosa*: vale a dire, per la speciale attenzione e cura, impiegata dal creatore e stimolata nel fruitore, verso la forma attraverso cui pensieri, immagini, emozioni sono rielaborati, plasmati, rivestiti, in funzione anche del particolare medium artistico adoperato. In tale ottica sono accorpabili posizioni per altri versi piuttosto distanti come quella



di Kant, per il suo far dipendere il giudizio di gusto dalla percezione della finalità formale di un oggetto, e di Dewey, per il ruolo che secondo questi la *forma* – intesa come buona (vale a dire, organica, coerente, riuscita) organizzazione delle componenti (materiali, percettive, emotive, intellettive) inerenti un dato oggetto – gioca nel produrre *una* esperienza a sua volta compiuta e unificata. Senza parlare degli esponenti del formalismo puro, come Bell (nel campo delle arti visive) o Hanslick e Kivy (nell’ambito della musica strumentale).

Se, da un punto di vista più generale, una siffatta ricerca di unità, finalità interna, organicità, serve lo scopo di un’esperienza integrata e intensificata, di un fortificato sentimento della vita, da un punto di vista più circoscritto essa è diretta all’assolvimento di fini specifici alle singole arti, anche in relazione alle risorse offerte dai corrispettivi *media*. È su tale piano che si compie il passaggio dal *come* al *perché* di un’opera d’arte, ovvero che l’arte fuoriesce dal meraviglioso ma limitato spazio della bellezza formale e si apre al mondo, ammantandolo di un senso extra-ordinario. All’arte musicale è sempre stata riconosciuta una speciale capacità di esprimere emozioni (cfr., ad es., Schopenhauer, Nietzsche, Langer): vuoi per difetto delle risorse semantiche di cui arti come letteratura o teatro dispongono – stando ad Hanslick¹, la musica strumentale ha una sintassi, ma non una semantica: essendo priva di contenuti, essa è pura articolazione di forme sonore nel tempo – il che non le impedisce tuttavia di suggerire, in relazione alla logica interna a una composizione e al suo dispiegarsi temporalmente, trame narrative *sui generis* ancorché non assimilabili a veri e propri racconti²; vuoi, in positivo, per la sua conclamata capacità di dar corpo sonoro alle emozioni umane con impareggiabile immediatezza e finezza. In tale esercizio espressivo eccelle la musica classica, la quale, in quanto pensata in ogni dettaglio e forte di un ampio e articolato bagaglio di mezzi strutturali (contrappunto, variazione su tema, modulazioni armoniche, e via dicendo), è in grado di inscenare percorsi e teatri emotivi di una ricchezza e complessità preclusi ad altri generi, pure altrettanto, ma per altre ragioni, stimabili. (Come ebbe a dire Felix Mendelssohn,

¹ Eduard HANSLICK, *Il Bello musicale* (1854), a cura di Leonardo Distaso, Palermo, Aesthetica 2007.

² Posizione, questa, sostenuta e difesa da Levinson e, in tempi più recenti, sviluppata da Bertinetto. Cfr. Alessandro BERTINETTO, *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Milano-Torino, Mondadori 2012, pp. 126-136.

«i pensieri che esprime la musica che amo non sono troppo indefiniti, ma al contrario, troppo definiti per essere descritti a parole»).

Centro espressivo della musica è la melodia, che di per sé può evocare una vasta gamma di emozioni che l'ascoltatore prova direttamente o immagina provate da una fittizia persona musicale con cui empatizza³. La musica di tradizione classica è anche capace di catturare la dinamica fluida dei sentimenti, le segrete trame della soggettività, nel mentre la melodia – per dirla con Lawrence Kramer – «incontra il suo fato», che è quello di ritornare, perlopiù trasformata, e dopo aver interagito (anche «litigato» o «discusso») con altre melodie ed eventi musical-emotivi⁴. Senza ovviamente dimenticare l'apporto dell'armonia, la quale definisce e circoscrive il territorio emotivo da cui la melodia si genera e fiorisce, ovvero il palcoscenico su cui si dispiega il racconto emotivo, né il contributo del ritmo, soprattutto per ciò che riguarda l'eccitazione di sentimenti affermativi, gioiosi, propositivi, o sensazioni di dinamismo e velocità. La musica (come ogni altra arte) possiede dunque un duplice ordine di interesse: al piano dell'organizzazione formale, dell'architettura sonora, si aggiunge – o, più probabilmente, si accompagna secondo relazioni di interdipendenza – il contenuto espressivo di cui è latrice, e che le permette di instaurare rapporti profondi col mondo.

Una storia del Novecento

³ Quest'ultima è la teoria di Levinson, il quale, pur non ponendo un accento esclusivo sulla melodia, sostiene che per una piena comprensione di un brano musicale sia indispensabile la percezione e l'apprezzamento delle sue capacità espressive, e che tali operazioni siano possibili solo se l'ascoltatore immagina un agente (che egli chiama «persona musicale») che esprima una data emozione (o più in generale uno stato mentale) attraverso il brano in questione. Cfr. Jerrold LEVINSON, *Musical Expressivity*, in Id., *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*, Ithaca and London, Cornell University Press 1996, pp. 90-125.

⁴ Cfr. Lawrence KRAMER, *Perché la musica classica? Significati, valori, futuro* (2007), trad. it. di Davide Fassio, Torino, EDT 2011, pp. 37-72. Come esempio della dinamica del «fato della melodia», Kramer cita il primo movimento del *Quintetto per clarinetto e archi* di Brahms, che si apre con l'enunciazione di un tema insieme nostalgico e beato che, dopo esser stato sottoposto a – quando non nascosto da – una serie di variazioni, viene infine riepilogato dagli archi in una conclusione intrisa di rassegnazione come pure del desiderio, tipicamente umano, di cercare una condizione di beatitudine che, nella sua purezza, ci è preclusa. (Cfr. *Ibid.*)

Quanto avvenuto nel primo Novecento – le sperimentazioni poliritmiche e politonali, la scoperta del cromatismo e del puntillismo, il recupero del diatonismo e del folklore – non ha cancellato la natura intimamente e profondamente espressiva dell'arte musicale, ma l'ha condotta verso nuove direzioni, più adeguate a catturare il mutato clima sociale e culturale. Così pure, lo spazio aperto dall'atonalità e dalla dodecafonìa – quando asservite alla libertà immaginativa del compositore – ha fornito nuovi terreni espressivi e offerto inedite possibilità oppostive alla musica tonale, rinnovando la sempiterna oscillazione tra tensione e risoluzione⁵. Quando tuttavia serialismo e atonalità hanno preso il sopravvento assoluto, presentandosi come le uniche vie percorribili nella musica moderna, si è venuto progressivamente a formare un vuoto che ancora oggi permane tra compositori e pubblico. Privati dei necessari agganci emotivi – nessuna melodia, non dico memorabile, ma almeno memorizzabile; bandite le ripetizioni e la pulsazione ritmica; dominio delle dissonanze e di stranezze timbriche di ogni genere – gli ascoltatori, o almeno la stragrande maggioranza di loro, incapaci di ricostruire e percorrere dei tragitti espressivi, hanno smarrito il *perché*, il senso ultimo di queste nuove musiche. Mentre solo i più avveduti, in quanto musicisti professionisti o compositori essi stessi, sono in grado di coglierne il *come*, la struttura d'insieme.

Una tale svolta radicale, ancorché presentata dai loro più convinti fautori – filosofi come Adorno, compositori come Schönberg, Webern, Boulez – come tappa obbligatoria nel cammino della musica colta occidentale⁶, non poteva che servire scopi parziali, quali l'espressione del sentimento di smarrimento, alienazione, inquietudine, così spesso avvertito di fronte ai mutamenti e agli sconvolgimenti occorsi nel secolo breve. Ma anche a tal fine si è mostrata insufficiente, poiché troppo spesso le soluzioni proposte (specie quelle più radicali), mancando di riferimenti melodico-ritmici e minando perfino l'intelligibilità strutturale, tendono a somigliarsi tra loro. Se è vero infatti, come sottolinea Bertinetto in risposta alle tesi del formalismo puro, che tutte

⁵ Sulla natura tensiva della musica, cfr. Silvia VIZZARDELLI, *Filosofia della musica*, Roma-Bari, Laterza 2007. Che la dissonanza potesse aumentare la bellezza di una composizione, in quanto «finalizzata a esaltare il momento di riposo e stabilità raggiunto con la risoluzione consonante», era peraltro principio ben chiaro già ai teorici antichi e rinascimentali: cfr. Nicola DI STEFANO, *Consonanza e dissonanza. Teoria armonica e percezione musicale*, Roma, Carocci 2016, p. 55.

⁶ Cfr. Anton WEBERN, *Il Cammino verso la nuova musica* (1960), trad. it. di Giampiero Taverna, Milano, SE 2001.

le configurazioni formali sono, in arte, cariche di senso, in virtù della loro opacità, alcune, a mio avviso, lo sono più di altre. Ogni struttura musicale, si sostiene giustamente, è in sé significativa, latrice di significati, quand'anche non rappresentazionali; il fatto stesso che per descrivere la musica che ascoltiamo si usino termini che la ricollegano all'esperienza ordinaria – si pensi anche solo alle indicazioni agogiche, come “crescendo”, “rallentando”, “adagio”, “andante”, ecc. – mostra che l'esperienza musicale contiene risonanze di esperienze ordinarie (in tale ristretto caso, di movimento)⁷. Una composizione musicale, in effetti, è come un organismo sonoro che si muove nel tempo, e che è attraversato da flussi dinamici che influenzano la nostra stessa percezione. È dunque naturale fare associazioni nel mentre ascoltiamo un passaggio musicale, tali da renderlo a noi, appunto, significativo, ricco di contenuti simbolici ed emotivi. Ma quanto forte è il vincolo che una composizione esercita sulle nostre catene associative, per far sì che queste non siano mere fantasticherie o conseguenze accidentali e non consustanziali all'ascolto? Perfino il filosofo scozzese Archibald Alison, da molti considerato un fautore dell'associazionismo più radicale, sosteneva che l'emozione del gusto si ha solo se la catena associativa che un oggetto bello o sublime innesca a partire da una qualche idea di emozione sia regolata da un «principio di connessione che pervade il tutto», il quale principio riflette l'uniformità e le coerenza attraverso cui le qualità emozionanti, specie in una composizione artistica, sono disposte e amalgamate⁸. E quali caratteristiche deve avere un brano perché il contenuto che, volente o nolente, per suo tramite il compositore veicola, sia specifico, nel senso inteso da Mendelssohn, ovvero irripetibile, distinguibile da altri contenuti di analogo tenore emotivo? Qui si pone la questione dell'identità delle composizioni musicali, e con essa della individualità stilistica degli autori, sulla quale tornerò più avanti.

Riprendendo il filo del discorso prettamente storico-musicale, va sottolineato come molti compositori nel Novecento, pur interessati a sperimentare e a confrontarsi con i nuovi linguaggi, abbiano condiviso lo sconcerto che il credo dodecafonico e atonale provocava nel pubblico, e si siano interrogati su quale fosse la loro “missione”, la ragione profonda del mestiere intrapreso.

⁷ Alessandro BERTINETTO, *Il pensiero dei suoni*, cit., pp. 81-89.

⁸ Archibald ALISON, *Natura e principi del gusto* (1790), a cura di Simona Chiodo, Palermo, Aesthetica 2011, pp. 63-64.

Penso ad Aaron Copland, il quale intorno agli anni Quaranta e Cinquanta del secolo scorso avvertiva il rischio che i compositori, persi in vuoti cerebralismi («it seemed to me that composers were in danger of living in a vacuum»), si lasciassero sfuggire la possibilità, concessa alla musica in quanto arte espressiva *par excellence* («I would say that a composer writes music to express and communicate and put down in permanent form certain thoughts, emotions and states of being»), di parlare agli uomini e alle donne del proprio tempo in modo diretto e immediato («The resultant work should speak to the men and women of the artist's own time with a directness and immediacy of communicative power that no previous art expression can give»). Il che preludeva alla sua svolta cosiddetta “populista” («I felt that it was worth the effort to see if I could say what I had to say in the simplest possible terms») di lavori come *Appalachian Spring*, *Rodeo* o *Fanfare for the Common Man*⁹.

Gli faceva eco, più o meno nello stesso periodo, il compositore torinese Sandro Fuga, il quale lamentava la scomparsa della figura del compositore tradizionale, sostituito da uno «strano personaggio» la cui musica, slegata dal linguaggio armonico e melodico, «non lascia traccia alcuna», e il cui solo interesse è legato alla produzione di atmosfere timbriche, sonore, strumentali in grado di «sbalordire, stordire, scandalizzare, e magari anche divertire»¹⁰. Che questa debba essere la missione del compositore moderno non convinceva nemmeno Susanne Langer, la quale contestava la convinzione diffusa che «per esprimere sentimenti moderni» vi fosse «bisogno di nuovi strumenti di produzione del suono», questo essendo solo uno dei mezzi (e probabilmente, aggiungiamo noi, non il più rilevante) a sua disposizione per perseguire un fine universale, dunque comune a tutte le arti: ovvero, quello di «presentare un sentimento ... per la nostra contemplazione, rendendolo visibile o

⁹ Le citazioni di Copland sono tratte dalle note di copertina (a firma di Julian HAYLOCK) del doppio CD «Copland: Orchestral Works», licenziato dalla Emi nel 1999. Per una ricostruzione esaustiva della biografia e della poetica del grande compositore americano, si veda Luciano FELICIANI, *Aaron Copland, pioniere della musica americana*, Varese, Zecchini 2011.

¹⁰ Sandro FUGA, *Sandro Fuga visto da se stesso*, Roma, MET 1990, pp. 26-29. Il divertimento a cui qui si allude può talvolta essere anche involontario: una sera mi capitò di ascoltare, nel corso di un concerto di musiche nuove, un pezzo del (celebrato) compositore tedesco Helmut Lachenmann dove la pianista doveva solo sfiorare la tastiera con le dita, per tre lunghissimi minuti, per fortuna intervallati da un momento di ilarità, allorquando la poverina, forse annoiata lei stessa, ha indugiato qualche istante di troppo su un tasto, facendo udire una nota non prevista dalla partitura.

udibile, o in qualche modo percepibile, attraverso un simbolo, non inferibile a partire da un sintomo»¹¹. Fuga si definiva un «superstite romantico»: nella sua autobiografia professa il proprio credo nella musica come espressione di sentimenti, sostenendo che la musica «deve provocare commozione, emozione, diletto, ma se non lascia traccia alcuna, salvo sterili dissertazioni di snobs intellettualoidi, ha ben poche possibilità di sopravvivere»¹². Pensieri molto simili a quelli del suo contemporaneo, il compositore maceratese Lino Liviabella, il quale nel 1959 programmaticamente affermava: «fissiamo la “comunicativa” come primo fattore di ogni creazione artistica. Verrà poi l’altro fattore: l’“emozione”»¹³.

Non si deve con ciò pensare all’espressione musicale come a un qualcosa di immediato e privo di elaborazione. Per Fuga tra i due estremi dell’urgenza espressiva che agisce nell’artista e dell’effetto emotivo suscitato nell’ascoltatore si poneva il lavoro proprio della composizione, consistente nel «mettere insieme varie cose che formino un tutto organico». Egli individuava, nel processo compositivo, le tre seguenti fasi: 1) la ritenzione delle emozioni, gioiose o dolorose, provate dall’artista, che solo in un secondo tempo stimoleranno

¹¹ Susanne K. LANGER, *Problemi dell’Arte* (1957), a cura di Giovanni Matteucci, Palermo, Aesthetica 2013, pp. 56, 46.

¹² Sandro FUGA, *Sandro Fuga visto da se stesso*, cit., p. 30. Queste tematiche sono sviluppate anche in Sandro FUGA, *Lettera ai giovani compositori*, Torino 1965.

¹³ La citazione è tratta da Guido SALVETTI, *Non solo una riparazione postuma*, note di copertina al CD *Lino Liviabella, Nino Rota, Opere per viola*, Tactus 2011. Un’altra frase celebre e sintomatica della poetica del compositore maceratese è la seguente: «giurerei di potere musicalmente esprimere quello che oggi mi fa sanguinare» (cfr. Romano RUFFINI, *I Liviabella: il dono della musica tra sofferenza e creatività*, consultabile a questo indirizzo: <http://www.linoliviabella.com/pdf/cinquantenario/il-dono-della-musica.pdf>, p. 3). Tanto Fuga quanto Liviabella appartengono alla cosiddetta “generazione di mezzo”, ovvero a quell’insieme di musicisti nati entro il primo ventennio del secolo scorso, dunque successivi alla famosa “generazione dell’Ottanta” (i vari Malipiero, Casella, Respighi, Pizzetti, Alfano), di cui ereditano la lezione, attingendo alle soluzioni da questi adottate – il recupero dell’antico, le linearità melodica “italica”, il neo-modalismo, i ritmi pungenti, ecc. – con ancor maggiore libertà, rifiutando preconcetti e battaglie ideologiche e mirando principalmente all’eccellenza compositiva e all’espressione di istanze spirituali ed espressive. Alla lista, peraltro parziale, di compositori italiani novecenteschi accomunati da analoghe esigenze di esprimere l’interiorità degli affetti attraverso l’arte musicale, possiamo senz’altro aggiungere il trentino Riccardo Zandonai, anch’egli scettico circa le potenzialità espressive della nuova musica – che pur si auto-proclamava espressionista – di Schönberg, da lui definita una «orribile accozzaglia di suoni» capace solo di disorientare l’orecchio, senza tuttavia porre «le condizioni per ciò a cui il linguaggio e il clima servirebbero, ossia la comunicazione e la vita» (cfr. Alberto NONES, *Zandonai. Un musicista nel vento del Novecento*, Trento, Edizioni U.C.T. 2014, pp. 42-43).

in lui «il fatto creativo», la vera e propria «ispirazione»; 2) l'«autocritica», ovvero la selezione degli elementi da conservare tra quelli che inizialmente paiono i più idonei a dare materia sonora al turbamento che agita il cuore dell'autore; 3) il «ripensamento», ovvero il giudizio sulla validità dell'opera e sulla sua organicità nel mentre che si sta formando¹⁴. Operazioni che richiedono una articolata mistura di sensibilità, gusto, intelligenza, esperienza e tecnica. D'altronde, già Dewey metteva in guardia dal confondere l'espressione artistica con la mera esternazione di un sentire personale, la prima essendo definita come la «chiarificazione di un'emozione confusa»; l'artista è colui il quale, anziché dar sfogo immediato all'impulso emotivo, lo devia verso canali secondari, sfruttando la sua capacità di attirare a sé materiale adeguato («emotivamente affine») e «dargli ordine»¹⁵. Materiale che può essere tanto esterno – il medium con cui l'artista sceglie di operare, suggerendogli soluzioni da adottare e significati da perseguire – quanto interno: le esperienze pregresse dell'artista («immagini, osservazioni, ricordi ed emozioni») e le emozioni secondarie che dall'emozione primaria progressivamente si formano, man mano che l'artista ne asseconda lo sviluppo, plasmandole in forme appropriate di cui il fruitore è chiamato a ricostruire le dinamiche. E l'esperienza che ne scaturisce è autenticamente espressiva solo in seguito a una «progressiva organizzazione del materiale “interno” ed “esterno” in organica connessione tra loro»¹⁶.

Dal moderno al contemporaneo

È grazie al pensiero e all'opera di autori come Copland, Fuga, Liviabella e molti altri, che la musica moderna e contemporanea di tradizione classica non ha smarrito la via della comunicabilità, la sua capacità di emozionare e

¹⁴ Sandro FUGA, *Sandro Fuga visto da se stesso*, cit., pp. 25, 34-35.

¹⁵ John DEWEY, *Arte come esperienza* (1934), a cura di Giovanni Matteucci, Palermo, Aesthetica 2007, pp. 90-96.

¹⁶ *Ibid.*, p. 95. Come esempio musicale in cui l'emozione pervade ogni passaggio, frase o accento, scandendo i tempi di uno sviluppo formale che, a sua volta, ne guadagna in coerenza, potrei citare, per mia personale esperienza, uno dei brani che preferisco di Ralph Vaughan Williams, il *Concerto per Oboe e archi* (1944). Sin dalle prime battute, si percepisce una particolare aderenza nel modo in cui l'oboe, da solo o in dialogo con gli archi, intona e sviluppa il suo canto pastorale, malinconico e interrogativo: il brano ci appare così retto da una ferrea logica emotiva, persino durante le cadenze, talvolta (non è questo il caso) scritte per esaltare il mero virtuosismo del solista.

far riflettere, di aprire mondi espressivi altrimenti inaccessibili. Ciò, nonostante spesso il mondo accademico ignori quanto succede al di fuori dei circuiti istituzionali. Non sempre, per la verità: prova ne è il riconoscimento recentemente avuto da un compositore come Aaron Jay Kernis, il più giovane premio Pulitzer della storia ottenuto grazie a un quartetto d'archi (*Musica Instrumentalis*) che mescola brillantemente fughe beethoveniane, sperimentazioni poliritmiche, echi pop e jazz, in maniera tutt'altro che sterile o banalmente citazionista. Si pensi anche al successo quasi di massa che un autore come Arvo Part, famoso per composizioni intrise di spiritualità ed esponente di spicco del cosiddetto minimalismo dell'Est Europa, riscuote. Confortato da questo mutato scenario («oggi siamo di nuovo in una fase in cui ci sono degli ottimi compositori, e la cosa più bella è che la gente vuole ascoltare la loro musica»), il compositore Steve Reich, uno dei padri del minimalismo americano, può allora scrollarsi di dosso le preoccupazioni dei suoi illustri predecessori e ricordare, con divertita ironia, che la profezia di Schönberg («fra 50 anni il postino fischietterà i miei brani») è ben lungi dall'essersi avverata («di anni ne sono passati 100 e non credo esista un postino sulla faccia della terra che abbia mai sentito parlare di Schönberg!»)¹⁷.

La corrente, per così dire, neo-espressivista, è assai nutrita, potendo contare su una pattuglia di autori che si sono, volutamente o meno, posti come continuatori di quei compositori che già nel primo Novecento identificavano nell'espressione di sentimenti, pur esercitata con nuovi e originali mezzi, lo scopo primario della loro arte, uno scopo che riecheggia oggi nelle parole, ad es., del lituano Peteris Vasks («Senza emozione, non c'è arte»). In taluni casi si è arrivati addirittura a parlare di “story-telling” per descrivere la poetica di autori come Aulis Sallinen, Dino Saluzzi, e Terry Riley, in virtù della loro

¹⁷ Le citazioni di Reich sono tratte dall'articolo *Il foglio bianco*, di Silvana PORCU, che riporta la conversazione avuta con Reich qualche giorno prima di ricevere il Leone d'oro alla carriera alla Biennale Musica di Venezia. Cfr. «Giornale della musica», settembre 2014, pp. 3-7. Altrettanto entusiasta della rinnovata ricezione del pubblico, specie quello più giovane, verso la musica contemporanea, è il polacco Krzysztof Penderecki (autore peraltro molto diverso da Reich): un successo che talvolta è dovuto a contaminazioni con altri generi (nel suo caso, alla rilettura di alcuni suoi brani operata dal chitarrista Jonny Greenwood), ma che soprattutto, secondo lo stesso Penderecki, deriva dalla consapevolezza, da parte dei compositori, che la musica deve veicolare un significato («quando scrivo penso al pubblico ... senza dubbio dicendo così mi metto in contrasto con molte delle correnti musicali contemporanee»). Cfr. Daniele BISI, *Krzysztof Penderecki: una rockstar nella crisi dello strutturalismo*, in «De Musica» XXX-XXXI, 2016, pp. 172-177.

conclamata capacità di evocare narrazioni nella forma del susseguirsi di episodi musicali per qualche ragione (non da ultimo l'origine spesso folkloristica del materiale adoperato) risuonanti con luoghi, personaggi, emozioni non ben definibili, ma chiaramente udibili, e tenute insieme da un senso del tutto personale e fantasioso dell'accostamento e dello sviluppo. Tuttavia, non bisogna pensare che questa corrente, se così la si vuole chiamare, rappresenti il partito ad oggi dominante: nonostante possa contare su numerosi e validissimi esponenti, spesso essa viene oscurata dalla schiera dei cosiddetti "nipotini di Boulez", la cui musica gode ancora di un ruolo privilegiato nei Festival, nelle Biennali, nei concorsi e, quel che è peggio, influenza l'opinione del pubblico, la maggior parte del quale tende a identificare, con palese malcontento, la "nuova musica" o "musica contemporanea" con le opere più astruse o dalle sonorità più disturbanti (penso agli ascolti "punitivi" cui ci sottopongono certi brani di Sciarrino o Lachenmann, per intenderci). Mentre la musica di autori come Kernis, Reich, Part, Riley e molti altri, rubricata sotto le etichette di new-simplicity, post-modernismo, neo-romanticismo, minimalismo e via dicendo, viene liquidata come reazionaria e banale. Ma siamo sicuri che le cose stiano effettivamente così? Non potrebbe piuttosto esser vero il contrario, ossia che i veri conservatori siano in realtà coloro i quali si ostinano a non prendere atto del fallimento del tentativo di oltrepassare i limiti percettivi (naturali più che convenzionali) che assegnano un ruolo insostituibile ai parametri melodici, armonici e ritmici quali si sono imposti nel corso della storia della musica (non solo occidentale, peraltro: prova ne sono i fecondi interscambi occorsi con culture musicali altre, come quella africana o indonesiana)¹⁸? E che la maggiore immediatezza d'ascolto di certa musica contemporanea (quella da noi amata e qui difesa, e che, precisiamo, è comunque meno immediata di molti altri generi, come il pop e spesso il jazz), non sia affatto un sintomo di povertà di mezzi formali, ma piuttosto la conseguenza di un arricchimento in termini di qualità espressive? A sostegno di queste tesi tornerò ad avvalermi di argomentazioni filosofiche, che chiamano di nuovo in causa la duplicità e l'interconnessione di come e perché, forma e funzione nelle opere d'arte, in particolare musicali.

¹⁸ Di tali incontri trans-culturali si trova un felice riscontro nelle musiche di molti compositori americani della West Coast, da John Cage a Henry Cowell, da Lou Harrison a Evan Ziporyn.

Semplicità e complessità

La complessità di un'opera riposa, ovviamente, sulla sua forma; ma può darsi organizzazione formale anche delle qualità – nel caso della musica, soprattutto espressive: il suo essere descrivibile, nel complesso e nelle sue parti, come triste, gioiosa, austera, gentile, meditativa, malinconica, esuberante, e via dicendo – che su di questa sopravvivono, pur dipendendo strettamente dalla specifica successione di note, dal particolare intreccio di frasi, temi e cellule ritmiche, dalle variazioni e concatenazioni melodiche, dalle modulazioni armoniche, e così via, di volta in volta escogitate dal compositore. A tal proposito, Jerrold Levinson parla dell'esistenza di una «forma espressiva», in quanto distinta da, e in un certo senso superiore a, la forma musicale in senso stretto, quella «cinetica» o «configurazionale» – «come la musica procede» da nota a nota, da motivo a motivo, da frase a frase –; la prima essendo definibile nei termini di «come la musica procede a livello espressivo», con ciò intendendo la logica immanente al susseguirsi, intrecciarsi o fondersi di passaggi dal carattere, poniamo, triste, gioioso, malinconico, lugubre, solenne, e così via¹⁹. Nel lavorare con materiali – melodici, ritmici, armonici – carichi di potenzialità espressiva, il compositore contemporaneo si pone in dialogo con la tradizione, risponde al compito individuato dai suoi predecessori come precipuo all'arte musicale, ed elabora risposte nuove (in quanto riflettono la sua personalità, cultura, stile) ad esigenze comuni, sintonizzandosi con gli stimoli e le urgenze poste dai loro, e nostri, tempi. E lo fa in una duplice direzione: *dal basso*, donando a tali materiali una distintiva pregnanza o “significanza” emotiva²⁰, e *dall'alto*, facendo di tali materiali gli oggetti privilegiati di un'ulteriore (rispetto alla pura bellezza formale) e compiuta (sebbene non priva di contrasti e “lotte” interne) elaborazione, composizione, integrazione (la forma espressiva di Levinson). La forma è significativa non solo quando, come voleva Bell a proposito delle arti visive, invita a una contemplazione estetica (ed estatica) dei rapporti tra figure, linee, volumi²¹ – ovvero, traslando musicalmente, tra note, frasi, cellule ritmiche –, ma soprattutto

¹⁹ Jerrold LEVINSON, *Evaluating Music* (1998), in Id., *Contemplating Art*, Oxford, Oxford University Press 2006, pp. 195-204.

²⁰ Sulla nozione di “significanza”, cfr. Marcello LA MATINA, *Note sul suono. Filosofia dei linguaggi e forme di vita*, Ancona, Le Ossa 2014.

²¹ Cfr. Clive BELL, *Art*, London, Chatto & Windus 1914.

quando si integra e diventa tutt'uno con i rispettivi portati emotivi, arricchendosi dal punto di vista tanto della complessità quanto dell'identità.

Riguardo al primo aspetto, ovvero all'incremento di complessità che l'acquisizione di qualità emotive in un brano musicale comporta, se è vero, come sostiene la Langer, che gli elementi della musica sono «forme sonore in movimento» (come già affermato da Hanslick), e che i suoi materiali, ovvero i suoni con le loro altezze, durate, timbri ecc., devono essere assorbiti nelle prime per dare l'illusione del movimento – ovvero l'apparenza acustica del tempo in quanto «sentito» come «passaggio di funzioni vitali e di eventi e tensioni emotive e mentali»²² –, è altrettanto vero che le melodie, le masse armoniche, le sequenze ritmiche, col loro specifico carattere, sono di genere intermedio tra i materiali e gli elementi: materiali già formati, tali da trasformare gli elementi in vettori emozionali, il movimento che udiamo in simbolo della vita dei sentimenti. Un ruolo, questo, non sconosciuto da formalisti come Hanslick e Kivy, i quali ammettono che le qualità emotive che giustamente attribuiamo alla musica contribuiscono all'edificazione dell'architettura sonora e agevolano quel gioco, per loro puramente formale, di tensione e risoluzione, di ripetizione e variazione, di ipotesi/aspettative e sorprese/conferme²³. Una tale duplicità di livelli è ribadita, una volta di più, da Levinson laddove parla di «cogency of succession», con ciò indicando l'impressione di coerenza che si avverte nella successione di motivi, accordi, fraseggi, ecc., di un brano musicale, tale da far sembrare quella medesima successione tanto imprevedibile («unpredictable in advance») quanto inevitabile («inevitable after the fact»)²⁴. Ciò che permette all'ascoltatore di un'improvvisazione jazz (ma ciò è ancor più vero, a mio avviso, per una musica pensata in ogni dettaglio quale è la musica classica) di trovare una determinata successione o concatenazione di frasi «convincing» è, alla base, una forma di intelligenza musicale; ma si può parlare di «intelligenza musicale espressiva» laddove il performer o il compositore si trovi a «maneggiare anche qualità espressive ed estetiche» e a costruire, per loro tramite, storie o narrazioni in forma sonora²⁵.

²² Susanne K. LANGER, *Problemi dell'Arte*, cit., pp. 54-55.

²³ Cfr. Peter KIVY, *Filosofia della musica. Un'introduzione* (2002), a cura di Alessandro Bertinetto, Torino, Einaudi 2007.

²⁴ Jerrold LEVINSON, *Musical Concerns*, Oxford, Oxford University Press 2015, p. 150.

²⁵ *Ibid.*

Non è solo questione di equilibrio compositivo, di curve di tensione e distensione, di senso dell'insieme e distribuzione di forze. La bellezza, armonia, ricchezza tecnica e formale della musica (di tradizione classica) si traduce in complessità, completezza e finezza emotiva; e la forma logico-organica, che spesso si realizza sotto forma di narrazione – che, secondo Kramer, segue per lo più una direzione ascendente: da un'immagine di pace a un evento disturbante, per poi tornare, tramite studiate transizioni melodiche e armoniche, a un finale rassicurante o giubilante; ma il percorso narrativo può seguire anche modi meno prevedibili e più tortuosi –, fornisce modelli, scenari immaginari che ci aiutano a comprendere gli eventi del mondo, ci fanno percepire, seppure nello spazio-tempo illusorio dell'ascolto, una «logica per affrontare l'oscurità»²⁶. Ma non è neanche, solamente, questione di complessità; ché l'arte del comporre è anche un'arte del sottrarre, e l'economia dei mezzi spesso favorisce la concentrazione espressiva, distogliendo da orpelli tecnici o virtuosistici. Qui è in gioco anche l'identità di una composizione, e di chi la crea. Se davvero ciò che rapisce della musica che si ascolta nel secondo movimento della *Settima Sinfonia* di Beethoven è il suo essere «stupendamente malinconica» – per riprendere l'esempio di Peter Kivy²⁷, il quale mette in risalto il primo termine, «stupendamente», a discapito del secondo; la pura bellezza della riuscita musicale essendo per lui ciò che massimamente conta in una composizione –, perché Beethoven l'ha voluta proprio così, malinconica, piuttosto che, poniamo, somnessa, esuberante, o monumentale? E perché ha scelto quella serie di variazioni, se non per sviluppare in maniera adeguata la sua idea di quel sentimento (che, più precisamente, Kivy stesso descrive come «funerea malinconia»)? Perché quelle note e non altre? Se non vi fosse un'identità espressiva, lo stesso movimento non sarebbe, dal punto di vista strettamente formale, troppo dissimile da molti altri, e non giustifi-

²⁶ Lawrence KRAMER, *Perché la musica classica?*, cit., pp. 179-213. Paradigmatica, in tal senso, è secondo Levinson la *Sonata D959* per pianoforte di Schubert, nella quale secondo il filosofo americano la compenetrazione di forma e contenuto raggiunge una sorta di unità talmente elevata tra i contrastanti e mutevoli eventi formali ed espressivi che la attraversano, sì da condensare la vita umana e la varietà dei sentimenti in un microcosmo e da fungere da emblema della riconciliazione delle diversità e delle divergenze (cfr. Jerrold LEVINSON, *Evaluating Music*, cit., pp. 206-207).

²⁷ Peter KIVY, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, cit., p. 160.

cherebbe del tutto la nostra partecipazione emotiva e nemmeno la grande considerazione che ad esso normalmente si riserva²⁸. Vale la pena fare un passo più avanti, e affermare che senza l'uso di melodie che diano un carattere al personaggio musicale che scorgiamo, all'ascolto, in una partitura, senza variazioni e ripetizioni che traccino i sentieri su cui questi si incammina e intraprende il proprio percorso emotivo, senza un impianto armonico che ne definisca e delimiti il campo d'azione, l'identificazione di una narrazione, quand'anche per molti versi "astratta", così centrale nell'apprezzamento musicale, risulta impossibile; e anche la «cogency» risulta meno ferrea e stringente. Per quanto si sostenga che la Nuova Musica esprima la condizione dell'uomo alienato²⁹, rimane il problema della confusione che si genera tra i diversi modi di raccontarla, e insieme della difficoltà a identificare la vera personalità del compositore. Vengono in mente ancora le parole di Sandro Fuga, quando afferma che la personalità, lo stile e l'originalità di un compositore si possono scorgere soprattutto «nel suo linguaggio armonico, nel suo metodizzare, nel procedere dinamico e formale della sua musica»; l'assenza o la non intelligibilità di tali parametri rende difficile «dare un volto preciso» a vari «pseudo-compositori dell'avanguardia» (tra i quali egli inserisce i dodecafonici)³⁰.

²⁸ Questa linea argomentativa può ricordare quella adottata da Giovanni Piana nelle critiche da lui mosse alla teoria isomorfica della Langer: cfr. Giovanni PIANA, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati 1991, pp. 313-314. Ciò che a Piana non convince della suddetta teoria è che le forme dei sentimenti, che l'andamento delle composizioni musicali dovrebbero (secondo Langer) esprimere per via simbolica, spesso tendono a collimare, anche quando abbiamo a che fare con sentimenti diametralmente opposti come gioia e dolore. La «perdita di articolazione e di differenze» che Piana lamenta a proposito delle proprietà espressive della musica parimenti si ha, a mio avviso, nel momento in cui non solo la natura di tali proprietà, ma anche il loro ruolo all'interno di un brano, vengano ridotti a questioni strutturali, puramente formali.

²⁹ Cfr. Alessandro BERTINETTO, *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, cit., pp. 134-135.

³⁰ Sandro FUGA, *Sandro Fuga visto da se stesso*, cit., pp. 27-28. Non che non sia possibile distinguere tra, ad es., autori come Elliott Carter, Pierre Boulez, o lo stesso Arnold Schönberg; ma i loro brani più rigorosamente atonali o dodecafonici tendono pericolosamente a convergere per ciò che riguarda il loro carattere espressivo, e tale convergenza la si può riscontrare non solo tra un brano e un altro – se non fosse per le differenze nell'orchestrazione, che, per quanto importanti, non possono essere tutto ciò che conta in un brano –, ma anche, talvolta, tra sezioni diverse di uno stesso brano (insomma, per essere brusco: ho trovato molte più situazioni e vicende emotive nella breve sonata per flauto e pianoforte di Erwin Schulhoff che nel lunghissimo lavoro di Schönberg scritto per il medesimo organico e contenuto nel medesimo Cd Chandos del 2009).

La sfida di molti autori contemporanei è stata allora di cercare nuove vie all'espressione di sé senza abbandonare i suddetti parametri, ma lavorando in modo personale (quand'anche non rivoluzionario: non si possono chiedere a ogni epoca invenzioni radicali come quelle introdotte nel primo Novecento³¹) su di essi, generando motivi inediti (non era impossibile scrivere nuove melodie nel primo Novecento, non lo è nemmeno oggi) e sperimentando nuovi sistemi di combinarli e svilupparli. In questa direzione si è mosso il compositore inglese Graham Fitkin, il quale deve la sua notorietà a brani di esuberante vitalità, in cui vigore ritmico, ricchezza armonica e freschezza melodica sono bilanciati da un ferreo rigore strutturale basato sulla contrapposizione e sovrapposizione di blocchi di materiale musicale dal carattere contrastante. Una tecnica che si ispira alla chiarezza di Stravinskij, e che gli permette di avventurarsi in svariati territori espressivi: dall'esuberanza urbana e un po' folle di alcuni suoi brani giovanili (*Houah, Frame, Stub*) al pathos che certi eventi sportivi possiedono (confluito in brani come *Bebeto, Graf, Totti*), fino al più recente *Lost*, per arpa ed elettronica, dove attraverso una ipnotica e sottilmente cangiante trama di malinconiche e suadenti melodie Fitkin affronta il tema della perdita (di affetti, di certezze, di una parte di sé)³². Una tematica, questa, particolarmente cara al georgiano Giya Kancheli, le cui composizioni possiedono un andamento estremamente lento, risuonante naturalmente con le emozioni dell'autore, spesso legate a dolori personali o tragedie collettive, e che producono un'esperienza musicale sospesa, basata sull'alternanza di atmosfere estatiche e telluriche, in cui «anche ogni singola nota viene caricata fino allo spasimo di una tensione espressiva assoluta»³³.

³¹ Un modello, in tal senso, è forse rappresentato da Francis Poulenc, il quale affermava candidamente di sfruttare le novità armoniche introdotte da Debussy e Ravel e le sperimentazioni ritmiche di Stravinskij per forgiare un linguaggio apparentemente semplice, di una leggerezza Mozartiana, sempre fedele alla sua natura melodica (spesso venata di nostalgia) ma ricco anche di contrasti e ambiguità armoniche, di ritmi vivaci e orchestrazioni sbarazzine, di humor e sensualità, e assolutamente personale e sincero: come disse Darius Milhaud, anche lui facente parte del Gruppo dei Sei che animò la vita musicale francese (e soprattutto parigina) della prima metà del Novecento, «Francis Poulenc è la musica di per se stesso. Non conosco musica più diretta» (cfr. Stefania FRANCESCHINI, *Francis Poulenc. Una biografia*, Varese, Zecchini 2014, p. 4).

³² Cfr. Filippo FOCOSI, *Intervista al compositore inglese Graham Fitkin*, in «Scenari», 4, gennaio-giugno 2016, pp. 73-76; consultabile anche a questo indirizzo <http://mimesis-scenari.it/2016/06/09/intervista-al-compositore-inglese-graham-fitkin/>.

³³ Cfr. Carlo BOCCADORO, *Musica Cælestis. Conversazioni con undici grandi della musica d'oggi*, Torino, Einaudi 1999, p. 118.

La concentrazione espressiva è anche la cifra di molti compositori minimalisti, specie europei. Paradigmatica in tal senso è l'opera *Maximizing the Audience* del belga Wim Mertens: nata per accompagnare l'opera teatrale di Jan Fabre, la musica di Mertens raggiunge qui il suo apice, tra le atmosfere religiose e ancestrali di *Whisper Me* (quasi un dolce, celestiale commiato a una persona a noi cara) e il romanticismo di *Lir*, in cui un tema di grande tristezza viene scomposto in algide e simmetriche geometrie. Il minimalismo è invece solo una delle tante componenti della musica del già citato Aaron Jay Kernis, da più parti descritta come “inclusivista”, “eclettica”, “post-moderna”. Secondo Kernis, «la musica deve contenere tutto» – funk e jazz, tonalità e atonalità, melodie romantiche e polifonie dissonanti – senza perdere il senso della struttura d'insieme; la complessità nelle sue composizioni non è però un fine in sé stesso, ma si piega ad esigenze espressive, e diviene metafora di un futuro a sua volta inclusivo, cooperante, anche a livello sociale (si pensi alla pirotecnica commistione di danze, sonorità e atmosfere sperimentata in *New Era Dance*)³⁴. Altrettanto variegato è il percorso compositivo del bresciano Paolo Ugoletti, che ha attraversato fasi anche molto diverse tra loro – dal cromatismo alle contaminazioni con il jazz e il folk irlandese – per approdare (specie nei concerti per strumenti solisti e orchestra dell'ultimo decennio) a una scrittura che coniuga sapienza contrappuntistica, slanci melodici di grande fascino e, soprattutto, un'incessante e incalzante stratificazione ritmica e formale: una miscela di rigore e sensualità, di «narrazione e slanci immaginativi» che appaga parimenti i sensi e l'intelletto³⁵.

Questi sono solo alcuni di quei protagonisti della scena musicale contemporanea che, pur partendo da culture, prospettive e sensibilità diverse, si incontrano sul terreno dell'urgenza espressiva e di un rapporto non meramente

³⁴ Cfr. Leta E. MILLER, *Aaron Jay Kernis*, Urbana, Chicago and Springfield, University of Illinois Press 2014. La Miller individua delle costanti nella scrittura di Kernis, arrivandone a delineare il personale bagaglio di tecniche espressive, tra cui un ruolo primario è rivestito senz'altro dall'oscillazione tra consonanza e dissonanza, come pure tra espansivi archi melodici ed esplosioni di attività poliritmica. Su Kernis, cfr. anche Filippo FOCOSI, *Minimalismo e massimalismo nella musica contemporanea: Michael Torke e Aaron Jay Kernis*, in «Scenari», 29 marzo 2017, consultabile a questo indirizzo: <http://mimesis-scenari.it/2017/03/29/minimalismo-e-massimalismo-nella-musica-contemporanea-michael-torke-e-aaron-jay-kernis/>.

³⁵ Cfr. Enrico RAGGI, note dal booklet del CD «Paolo Ugoletti, Three Concertos», Brilliant Classics 2016.

conflittuale, ma al tempo stesso rispettoso e libero, con la tradizione. Innervando le proprie opere di qualità emotive, il compositore contemporaneo si pone a pieno titolo sul piano del senso, affronta la questione del perché della sua professione e della sua vocazione e, se davvero ha qualcosa da dire, offre risposte convincenti, che ci stimoleranno, commuoveranno, impegneranno sotto vari profili, quelli dell'attenzione percettiva, della ricettività emotiva, della prontezza immaginativa. Di compositori di tal genere, per nostra fortuna, ne esistono ancora molti, e molto bravi; e sempre, ritengo, ce ne saranno, finché si chiederà all'arte qualcosa più che un mero, quand'anche raffinato, passatempo, per molti o per pochi che sia.

Bibliografia

ALISON Archibald, *Natura e principi del gusto* (1790), a cura di Simona Chiodo, Palermo, Aesthetica 2011

BELL Clive, *Art*, London, Chatto & Windus 1914

BERTINETTO Alessandro, *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Milano-Torino, Mondadori 2012

BISI Daniele, *Krystof Penderecki: una rockstar nella crisi dello strutturalismo*, in «De Musica», XXX-XXXI, 2016, pp. 81-182

BOCCADORO Carlo, *Musica Cœlestis. Conversazioni con undici grandi della musica d'oggi*, Torino, Einaudi 1999

DEWEY John, *Arte come esperienza* (1934), a cura di Giovanni Matteucci, Palermo, Aesthetica 2007

DI STEFANO Nicola, *Consonanza e dissonanza. Teoria armonica e percezione musicale*, Roma, Carocci 2016

FELICIANI Luciano, *Aaron Copland, pionere della musica americana*, Varese, Zecchini 2011

FRANCESCHINI Stefania, *Francis Poulenc. Una biografia*, Varese, Zecchini 2014

FOCOSI Filippo, *Intervista al compositore inglese Graham Fitkin*, in «Scenari», 4, gennaio-giugno 2016, pp. 73-76; consultabile anche a questo indirizzo: <http://mimesis-scenari.it/2016/06/09/intervista-al-compositore-inglese-graham-fitkin/> (ultimo accesso il 10-01-2017)

- FOCOSI Filippo, *Minimalismo e massimalismo nella musica contemporanea: Michael Torke e Aaron Jay Kernis*, in «Scenari», 29 marzo 2017, consultabile a questo indirizzo: <http://mimesis-scenari.it/2017/03/29/minimalismo-e-massimalismo-nella-musica-contemporanea-michael-torke-e-aaron-jay-kernis/> (ultimo accesso il 31-07-2017)
- FUGA Sandro, *Lettera ai giovani compositori*, Torino 1965
- FUGA Sandro, *Sandro Fuga visto da se stesso*, Roma, MET 1990
- HANSLICK Eduard, *Il Bello musicale* (1854), a cura di Leonardo Distaso, Palermo, Aesthetica 2007
- HAYLOCK Julian, note dal booklet del CD «Copland: Orchestral Works», Emi 1999
- KIVY Peter, *Filosofia della musica. Un'introduzione* (2002), a cura di Alessandro Bertinetto, Torino, Einaudi 2007
- KRAMER Lawrence, *Perché la musica classica? Significati, valori, futuro* (2007), trad. it. di Davide Fassio, Torino, EDT 2011
- LA MATINA Marcello, *Note sul suono. Filosofia dei linguaggi e forme di vita*, Ancona, Le Ossa 2014
- LANGER Susanne K., *Problemi dell'Arte* (1957), a cura di Giovanni Matteucci, Palermo, Aesthetica 2013
- LEVINSON Jerrold, *Musical Expressivity*, in Id., *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*, Ithaca and London, Cornell University Press 1996, pp. 90-125
- LEVINSON Jerrold, *Evaluating Music* (1998), in Id., *Contemplating Art*, Oxford, Oxford University Press 2006, pp. 184-207
- LEVINSON Jerrold, *Musical Concerns*, Oxford, Oxford University Press 2015
- MILLER Leta E., *Aaron Jay Kernis*, Urbana, Chicago and Springfield, University of Illinois Press 2014
- NONES Alberto, *Zandonai. Un musicista nel vento del Novecento*, Trento, Edizioni U.C.T. 2014
- PIANA Giovanni, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati 1991
- PORCU Silvana, *Il foglio bianco*, in «Giornale della musica», settembre 2014, pp. 3-7
- RAGGI Enrico, note dal booklet del CD «Paolo Ugoletti, Three Concertos», Brilliant Classics 2016

RUFFINI Romano, *I Liviabella: il dono della musica tra sofferenza e creatività*, consultabile a questo indirizzo: <http://www.linoliviabella.com/pdf/cinquantenario/il-dono-della-musica.pdf> (ultimo accesso il 10-01-2016)

SALVETTI Guido, *Non solo una riparazione postuma*, dal booklet del CD «Lino Liviabella, Nino Rota: Opere per viola», Tactus 2011

VIZZARDELLI Silvia, *Filosofia della musica*, Roma-Bari, Laterza 2007

WEBERN Anton, *Il Cammino verso la nuova musica* (1960), trad. it. di Giampiero Taverna, Milano, SE 2001