

CONSERVATORIO DI MUSICA  
«BENEDETTO MARCELLO»  
- Venezia -

Diploma Accademico di 1° livello / Scuola di Composizione

**Stefan Hakenberg: la poetica e l'immaginario**

Relatore: Riccardo Vaglini

Candidato: Paolo Notargiacomo

Matricola: 101987

A.A. 2018/2019



## Indice

Presentazioni.....	4
<i>Incontro con Stefan Hakenberg.....</i>	<i>4</i>
<i>Obiettivi, strategie e contenuti della tesi.....</i>	<i>6</i>
Poetica e immaginario.....	9
<i>Poetica dell'inclusività.....</i>	<i>10</i>
<i>Uno scenario polifonico internazionale.....</i>	<i>17</i>
<i>Un immaginario multiculturale.....</i>	<i>24</i>
Tre analisi.....	26
<i>Un omaggio pianistico.....</i>	<i>26</i>
<i>Un melologo da camera.....</i>	<i>31</i>
<i>Contrappunto geologico.....</i>	<i>35</i>

## Presentazioni

### *Incontro con Stefan Hakenberg*

Ho conosciuto il compositore tedesco Stefan Hakenberg in occasione della passata edizione del festival *Camino Contro Corrente* (Camino al Tagliamento, 1-4 novembre 2018). Si tratta di un appuntamento annuale in cui i diversi luoghi e angoli del paesino friulano diventano la scena che ospita concerti, esposizioni, performance, letture, proiezioni e altri eventi d'ogni tipo, dando vita a un caleidoscopio di proposte e di punti di vista che si sviluppano attorno a un tema generale. *Animal Circus* era il titolo e tema dell'edizione in questione, e tra le altre cose il sottoscritto era chiamato a eseguire un brano pianistico di Hakenberg dal curioso titolo *Schafe Waschen* (*Il lavaggio delle pecore*), di cui avremo modo di parlare diffusamente in seguito.

Lo studio del brano presentava notevoli difficoltà, ma anche un grande interesse e soprattutto stimolanti scoperte: la musica non si rivelava interamente a una prima, o a una seconda lettura, ma acquistava forma e senso solo attraverso la paziente applicazione. Certo, ogni pezzo richiede una buona dose di studio per essere compreso e assimilato, ma in questo caso si faceva sempre più evidente il fatto di trovarsi di fronte a una realtà musicale in cui si susseguono e si intrecciano molteplici livelli, sia sul piano del significato o della rappresentazione, sia sul piano delle tecniche e degli stili.

Dopo il concerto nel quale figurava *Schafe Waschen* ho infine avuto la possibilità di conoscere Hakenberg di persona: allievo di Hans Werner Henze, ne condivide l'approccio spassionatamente inclusivo all'attività del comporre. La sua poetica, infatti, non testimonia dell'adesione a una scuola, a uno stile, a una tradizione o a un'ideologia, ma è costruita sull'impiego disinvolto e consapevole di un'ecclettica pluralità di stili, tecniche, tradizioni e suggestioni. È una sorta di artigianato musicale multiculturale, grazie al quale il compositore abdica alla difesa ideologica, spesso fasulla e fantomatica, di una linea di discendenza nobile e pura, ma si cala nella complessità dei fenomeni d'oggi, non per giudicarli, ma per prenderne parte, dimostrandosi disponibile a tutte le occasioni d'incontro e di scambio. Questo atteggiamento può esser visto come esempio concreto di un'attitudine positiva al mondo presente: non porsi in opposizione e in competizione rispetto

all'altro, non temere di essere offeso o schiacciato, né, al contrario, subire passivamente le turpitudini e le viltà della moda, ma trovare il proprio posto nell'onesta e matura relazione con l'altro.

Hakenberg acquisisce questa naturale disinvoltura attraverso una formazione stratificata e un po' avventurosa, in cui una spontanea e irresistibile curiosità si sposa con un congenito senso pratico di fare musica. L'ambiente familiare dell'infanzia, infatti, lo vede già immerso in una pratica musicale quotidiana: il padre canta nei cori parrocchiali e ascolta dischi jazz e gospel, la madre suona il piano e dirige il piccolo ensemble familiare (mamma, papà, Stefan e sua sorella). Dopo un primo periodo in cui studia il pianoforte e suona in band locali, intraprende lo studio più serio delle percussioni e delle materie teoriche, finché non viene in contatto con Hans Werner Henze, il quale lo coinvolge presto in uno dei suoi progetti culturali.

Ma anche se lo studio con Henze è per lui di fondamentale importanza e gli apre lo sguardo a possibilità compositive e collaborative che segnano per sempre il suo percorso artistico (libero impiego di una pluralità di stili, dialogo tra le arti e tra gli artisti, inclusione di tradizioni e strumenti non eurocolti), Hakenberg continua ad ampliare i propri orizzonti, partecipando ai festival di Tanglewood (dove studia con Olivier Knussen), di Aspen (con John Harbison) e Fontainebleau (con Betsy Jolas), e ottenendo un dottorato di ricerca presso l'università di Harvard. Gli Stati Uniti, dunque, vengono a costituire per lui un altro decisivo bacino di esperienze e di conoscenze, di cui può apprezzare in particolare la grande libertà rispetto a certe categorie e barriere estetiche vigenti in Europa. Lì, inoltre, conosce Jocelyn Clark, che, oltre a diventare sua moglie, gli dischiude il mondo degli strumenti tradizionali giapponesi, cinesi e coreani (è suonatrice di koto, zheng e kayagûm), e fonderà insieme a lui il festival *CrossSound* in Alaska, sua patria d'origine.<sup>1</sup>

Raccogliendo le prime informazioni su Hakenberg, dunque, e constatando la vastità anche geografica ed etnografica dei suoi riferimenti (collaborazioni con istituzioni di tutti i continenti, impiego frequente di strumenti non appartenenti alla tradizione eurocolta), cominciavano a trovare risposta le questioni sollevatesi durante lo studio: nella partitura, effettivamente, s'intrecciano come in un complesso arabesco diversi mondi, diverse dimensioni, diversi stili, che convivono nella consapevolezza di avvalorarsi reciprocamente in una comune ricchezza e, a mio avviso, in una

---

<sup>1</sup> La maggior parte delle informazioni biografiche su Hakenberg sono tratte dall'intervista pubblicata in appendice alla tesi magistrale *The Impression of Eastern Zithers Musics in "Three Zithers and a Pair of Scissors" of German Composer, Stefan Hakenberg* di Yi-Chieh Lai (Taipei National University of the Arts, 2008).

comune bellezza.

Tentare di descrivere e d'analizzare la musica del presente è senz'altro un'operazione molto delicata: le categorie non si sono ancora fissate, i giudizi non hanno ancora trovato indirizzi prevalenti, e soprattutto il tempo non si è ancora pronunciato in riferimento alla grandezza e alla permanenza. Per questo motivo, è facile cadere in travisamenti e incomprensioni. Eppure, la possibilità di confrontarsi dal vivo con un protagonista della scena musicale internazionale, di studiare le dinamiche attuali di un mondo in continuo mutamento, di osservare i modi in cui la realtà si riflette nell'opera di un artista e l'artista reagisce ai suoi stimoli, è senza dubbio un vantaggio per cui val bene correre il rischio. Tanto più allorché tale interesse è incoraggiato dalla disponibilità del maestro al confronto e al dialogo.

### *Obiettivi, strategie e contenuti della tesi*

Questo lavoro si propone un duplice obiettivo, o, meglio, è animato da un duplice interesse e desiderio: da un lato quello di indagare alcuni aspetti dell'opera di un compositore molto rappresentativo del mondo d'oggi, dall'altro quello di tentare un uso corretto e funzionale di categorie estetiche e analitiche (le "parole" per descrivere la musica) che nel corso del XX secolo hanno subito modificazioni, revisioni, critiche, riformulazioni e decostruzioni, fino a far diventare il discorso sulla musica un terreno scivoloso, pieno di errori, imprecisioni, pregiudizi e inganni.

Di fronte a tale difficoltà, la prima, istintiva, reazione è quella di rifugiarsi in uno dei due estremi: irrigidire in maniera scolastica e ideologica la terminologia, oppure dichiararla inadeguata e inventarne una nuova. Queste due soluzioni, a ben guardare, rivelano un comportamento simile: rifiutare la discussione e la ricerca, e trincerarsi al sicuro dietro un linguaggio che non è chiamato a confrontarsi con l'altro. Nella prefazione al suo libro *Il linguaggio delle forme nella musica occidentale*, Clemens Kühn pone benissimo il problema e ne fornisce una valida soluzione:

Né una fanatica cristallizzazione della terminologia né la rinuncia a stabilire con precisione dei concetti ci porterebbe lontano: se la pretesa di chiarire i concetti in modo definitivo è assurda e irrealizzabile, l'eventuale introduzione di concetti nuovi e più adeguati ai fenomeni non farebbe che aggiungere a quelli ormai entrati nell'uso una variante individuale, priva di qualsiasi possibilità di affermazione. [...] Una grammatica musicale [...] secondo me non ha altra alternativa che quella di

mantenere i concetti già affermati definendoli nel modo possibilmente più adeguato alla natura dei fenomeni musicali e della loro applicazione pratica.<sup>2</sup>

Questo è senz'altro un ottimo modo di procedere, ma non basta. Kühn scrive queste parole nel 1980, nel contesto di un manuale che tratta delle forme musicali nella tradizione eurocolta. Da allora molte cose sono cambiate nella cultura e nel linguaggio. Se, dunque, l'atteggiamento da lui proposto è ampiamente condivisibile, bisogna altresì integrare le sue parole con un'ulteriore considerazione: i "concetti già affermati" di cui egli parla sono una miriade. I cambiamenti culturali tra gli anni Sessanta e Ottanta hanno profondamente trasformato sia i modi di fare musica sia le categorie estetiche.

Come scrive giustamente Enrico Fubini nel 1987, nell'aggiornare il suo volume *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*:

Non si può parlare certo di estetica musicale del nostro tempo che non sia anzitutto ripensamento del significato degli eventi che si sono tumultuosamente succeduti nella stessa musica. Dall'atonalismo alla dodecafonia, dalla serialità integrale alla musica aleatoria, dalla musica concreta all'irrompere di ideologie musicali prese a prestito da altre culture, a tutto ciò non poteva rimanere indifferente il filosofo. I vecchi o vecchissimi temi quali la semanticità della musica, la naturalità del linguaggio, il rapporto con il linguaggio poetico o verbale, non sono certo scomparsi dall'orizzonte dell'estetica musicale ma hanno dovuto essere ripensati in termini del tutto nuovi alla luce delle drammatiche e radicali trasformazioni avvenute nel mondo della musica.<sup>3</sup>

È impossibile, ad esempio, avvicinarsi alla musica di Hakenberg, come a quella di molti compositori della sua generazione, senza tener conto della prospettiva multiculturale nella quale è tangibilmente e vistosamente inserita, o senza sforzarsi di superare le barriere concettuali che le classificazioni stilistico-estetiche si portano dietro.

Questo, però, non dovrà condurre, come ammonisce Kühn, alla rinuncia di una definizione o, addirittura, al naufragio dell'indagine, ma a un positivo atteggiamento di osservazione, di analisi e di scelte strategiche. La nostra cultura ci mette oggi a disposizione una quantità sovrabbondante di strumenti, in ogni campo. Per quel che ci riguarda, si tratta da una parte della «sconcertante pluralità stilistica»<sup>4</sup> con cui siamo quotidianamente in contatto, dall'altra della moltitudine di teorie e categorie che detta cultura elabora incessantemente. Di fronte a ciò, il consiglio di Kühn può essere così riformulato: tra i due estremi del rifiuto dei cambiamenti culturali e linguistici e della perdita d'orientamento nell'impero della confusione, possiamo trovare una posizione ottimistica di

---

<sup>2</sup> Clemens Kühn, *Il linguaggio delle forme nella musica occidentale*, Unicopli, Milano 1987, p. 19.

<sup>3</sup> Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino 1987<sup>3</sup>, p. 370.

<sup>4</sup> Clemens Kühn, *ibidem*.

vantaggio, selezionando con coscienza e problematizzando i punti di vista e i termini che più troviamo utili e funzionali.

Il presente lavoro è diviso in due parti. Nella prima si cercherà di descrivere in maniera generale ma completa la figura e l'opera di Hakenberg, individuandone gli aspetti prevalenti e peculiari, e rintracciando per ognuno di essi le ascendenze e i principali termini di riferimento storico-culturali. Nella seconda si formulerà un'analisi più specifica e tecnica di tre sue composizioni: *Schafe Waschen* del 2001, *To Sovereign Thames Allied* del 2016 e *Magma Chambers* del 2018.



## Poetica e immaginario

I due termini che compaiono nel titolo di questa tesi vogliono rappresentare la duplice dimensione in cui opera l'artista: quella del "fare", cioè le regole e le tecniche del suo mestiere, ossia la sua poetica (ποιεῖν = fare), e quella di esprimere e manifestare immagini, significati e simboli. E, pur nella consapevolezza dell'inscindibilità dei due momenti nell'attività creativa, essi ci saranno utili nell'organizzazione del discorso.

È necessario, a questo proposito, ricordare brevemente come nella storia della critica e dell'estetica musicale i due ambiti siano stati spesso contrapposti polemicamente all'interno di una battaglia ideologica che attraverso i secoli ha rinnovato la terminologia continuando a riproporre la stessa sostanza: edonismo e moralismo, ragione e sentimento, musica assoluta e musica a programma, formalismo e espressionismo, strutturalismo e semiologia, sono le più importanti *querelles* che, dal Settecento a oggi, vedono prevalere alternatamente ora un estremo ora l'altro. Ma il nodo della questione, come in ogni polemica, è proprio che si tratta di estremi.

Ogni fenomeno è un complesso di elementi inscindibili. E ogni analisi umana implica un'operazione di scissione di tali elementi, necessaria all'elaborazione di un discorso logico. Il rischio insito in questa operazione è di dimenticare di ricomporre l'oggetto, cioè isolare un singolo aspetto ed eleggerlo, più o meno consapevolmente, a rappresentante e significante esclusivo di tutto l'oggetto. È questa l'origine di ogni polemica, che vedrà, nel corso della sua storia, pendere la bilancia ora da un lato ora dall'altro.

All'inizio del suo libro *L'estetica della musica*, del 1986, Carl Dahlhaus mostra come, ogni volta che un punto di vista parziale e polemico s'impone dogmaticamente sul suo contrario, si finisca inevitabilmente nei vicoli ciechi di posizioni oltranziste: venute meno la dialettica e il confronto, s'impone l'ideologia.

Se nel 1911 il duro giudizio sull'estetica pronunciato da Arnold Schönberg nell'introduzione del suo *Manuale d'armonia* non era infondato, oggi, mezzo secolo più tardi, ci appare problematica una separazione netta tra attività artigianale e riflessione estetica, una separazione in cui si è incuneato il pericolo, nel frattempo divenuto sempre più manifesto, che la distanza tra compositore e ascoltatore si rovesci in estraneità e reciproca incomprensione. Più esattamente, il pericolo che il primo diventi solo un tecnico arido e il secondo un dilettante presuntuoso che crede di avere una visione dall'alto, mentre è

semplicemente incapace di approfondire seriamente.<sup>5</sup>

Ecco come, di fronte a una contrapposizione ancora viva tra i tecnici del formalismo e gli affabulatori letterati, bisogna sempre ricordarsi e ribadire che la musica è un fenomeno complesso, al quale faremo un torto minore contemplandone i diversi elementi costitutivi. Non si tratterà, quindi, di scegliere tra musica assoluta e musica a programma, tra un'analisi tecnica e un'indagine sociologica o semiologica, ma di essere in grado di individuare e descrivere in modo pertinente tanto i fenomeni specificamente musicali quanto i riferimenti e le implicazioni extramusicali.

Questa premessa è tanto più necessaria nel momento in cui ci riferiamo alla produzione musicale degli ultimi decenni, in cui appare evidente una grande problematizzazione stilistico-culturale: se fino agli anni Sessanta, pur nel febbrile fermento di sperimentazione, i musicisti europei non recidono il filo che li tiene legati alla tradizione (i serialisti si rifanno a Webern, i musicisti concreti all'esplorazione timbrica iniziata fin dall'Ottocento), con gli anni Settanta e Ottanta i riferimenti, tanto "musicali" quanto extramusicali, entrano nella dimensione della cultura globale.

Hakenberg è senz'altro un protagonista di questa cultura senza frontiere. La sua opera va letta nel quadro di un'arte totalmente aperta agli stimoli e alle contaminazioni di ogni cultura, un'arte che fa cadere le barriere scolastiche e conservative per diventare occasione d'incontro, di collaborazione e di convivialità.

Risulta ovvio, allora, che nell'analizzare la sua figura non si potrà trascurare né l'elemento poetico né quello sociologico e simbolico, ma che, anzi, l'uno e l'altro sono gli aspetti nei quali si esprime più significativamente la sua arte. È ad essi, dunque, che sarà indirizzata la mia analisi.

### *Poetica dell'inclusività*

Non è un caso che spetti a Igor Stravinskij il merito di aver riportato in auge il termine e il concetto di "poetica" per indicare e mettere in rilievo l'aspetto più artigianale della musica: dopo decenni durante i quali, con rare eccezioni, il discorso intorno alla musica si svolgeva nel campo di

---

<sup>5</sup> Carl Dahlhaus, *L'estetica della musica*, Astrolabio, Roma 2009, p. 8.

sentimentali estetiche tra il filosofico, il letterario e il giornalistico, molti musicisti sentirono la necessità di arginare questa deriva romantica, che rischiava di diventare sempre più fumosa, con una sana dose di formalismo. In ciò Stravinskij era dalla stessa parte di Arnold Schönberg, nonostante ne fosse lontanissimo per altri aspetti. Fu uno dei momenti salienti di quell'oscillazione polemica richiamata qui sopra. Nella presentazione del suo corso di poetica musicale presso l'Università di Harvard nell'anno accademico 1939-1940, poi pubblicato nel volume *Poetica della musica*, Stravinskij si preoccupa precisamente di definire e chiarire tale ambito, tagliando corto con ogni pretesto di «amabili fantasticherie»: <sup>6</sup> come ci insegna Aristotele, la poetica «suggerisce costantemente le idee di lavoro personale, di mestiere e di struttura». <sup>7</sup>

In questo capitolo, dunque, è proprio questo aspetto dell'opera di Hakenberg che mi propongo di indagare, individuando le caratteristiche distintive del suo gesto compositivo.

Ciò che più caratterizza la poetica di Hakenberg, e che mi ha spinto a definirla in questi termini, è l'inclusività. Scorrendo il catalogo delle sue opere si ha l'impressione di trovarsi davanti a un'incoerente antologia di compositori di diversa formazione e provenienza: musica giapponese (per *shakuhachi*), musica per complessi jazz, arie su testi greci (dal poeta Kavafis) e arrangiamenti di canzoni tradizionali greche, cori neoclassici (*Vier Arien des Orfeo*), colonne sonore per documentari ecologisti (*Invasion of the Giant Tortoises*), e così via.

Eppure possiamo riconoscere proprio in questa eterogeneità il fattore costante e coerente della sua attività compositiva. Allora potremo guardare il fenomeno non più come un insieme caotico di esperienze separate, ma come una sorta di piattaforma collaborativa in cui si incrociano una moltitudine di voci, di ricerche e di progetti. Non a caso il nome del festival da lui fondato è *CrossSound*.

Possiamo farci un'idea di questa maniera inclusiva d'intendere la pratica compositiva ponendola a confronto con il suo contrario, cioè con l'aderire a determinati dettami tecnici ed estetici, siano essi già esistenti o formulati *ex novo*. Quest'ultimo atteggiamento consiste nello scegliere *a priori* degli strategie e degli schemi con i quali affrontare ogni nuovo lavoro, che, in tal modo, rispecchierà la forma di quelle strategie e di quegli schemi. È un modo di procedere assolutamente legittimo e, potremmo dire, sicuro. Dall'altro lato si pone il compositore che, invece di mettere la

---

<sup>6</sup> Igor Stravinskij, *Poetica della musica*, Curci, Milano 1981, p. 6.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

propria abilità artistica al servizio di una tecnica, si mette in ascolto di tutti i segnali e gli stimoli che lo circondano e da essi stabilisce di volta in volta il giusto modo di procedere. L'artista diventa così un radar, un'antenna che capta le manifestazioni del presente e lavora per dare il suo contributo al loro sviluppo. È un atteggiamento, questo, che viene promosso ed elaborato all'interno delle correnti moderniste, e che Jean Cocteau, nel suo *Prospectus 1916* premesso a *Le Potomak*, descrive con immagini chiare e vivide:

[...] eccomi trasformato in qualcosa di completamente macchina, completamente antenna, completamente Morse. Uno stradivari dei barometri. Un diapason. Un ufficio centrale dei fenomeni.<sup>8</sup>

[...] un incrocio d'infiniti, un carosello di silenzi.<sup>9</sup>

[...] Maniaco, insomma, di associazioni e di possibilità [...].<sup>10</sup>

È un atteggiamento che, in musica, viene inaugurato da Claude Debussy, il quale vive l'epoca di un cambiamento culturale che ha caratteristiche simili a quello che ci sarà un secolo dopo, e che costituisce una tappa dello stesso processo di ampliamento degli orizzonti della cultura europea.

Sono due, forse, i fattori che determinano questa svolta della cultura e della coscienza: lo storicismo, sorto in seno alla stessa cultura europea, e l'accelerazione delle comunicazioni, che permette una conoscenza molto più vasta delle altre culture che esistono sul pianeta. È divenuta a ragione emblematica la grande impressione che produsse sul giovane Debussy l'orchestra *gamelan* giavanese ospitata all'Esposizione universale di Parigi nel 1889, come, dall'altro lato, i rinnovati studi sul canto gregoriano. Di fronte a stimoli di questo tipo e di questa portata, Debussy reagisce in maniera consapevolmente inedita: accogliere tutte queste voci, queste possibilità, queste tradizioni, nella propria arte, entrare in dialogo con esse, imparare da esse nuovi modi di plasmare la materia sonora. Ecco, allora, che i riferimenti a realtà musicali estranee alla tradizione eurocolta, che in precedenza costituivano per lo più ammiccamenti o licenze, entrano nelle fibre stesse della poetica debussyana, diventano elementi naturali del suo linguaggio: il pentatonismo asiatico, la modalità gregoriana e slava, il *ragtime* americano, la *habanera* spagnola, non sono nella sua opera citazioni esotiche, ma parte di un'identità che allarga i suoi confini spaziali e temporali, espressione di una cultura che si trova sempre più a fare i conti con una pluralità di linguaggi. Ecco perché si può considerare quel mutamento culturale di fine '800 come un primo passo verso la dimensione

---

<sup>8</sup> «me voilà quelque chose de tout à fait machine, de tout à fait antenne, de tout à fait Morse. Un stradivarius des baromètres. Un diapason. Un bureau central des phénomènes» - Jean Cocteau, *Le Potomak*, Passage du Marais, Paris 2000, p. 31 (trad. mia).

<sup>9</sup> «un carrefour d'infinis, un carrousel de silences» - Ivi, p. 35.

<sup>10</sup> «Maniaque, en somme, d'associations et de possibilités» - Ivi, p. 36.

diffusamente multiculturale nella quale l'Europa è proiettata a partire dagli anni Sessanta del '900.

Per cogliere in maniera più concreta la consistenza di questa traiettoria storico-culturale, basta mettere a confronto alcune dichiarazioni di Hakenberg sulla sua poetica con ciò che proclamava Debussy un secolo prima, e notare la straordinaria corrispondenza che si viene a creare. I due delineano e descrivono una stessa sensibilità, in termini decisamente simili: il compositore è colui che ascolta ed elabora tutti i fenomeni musicali che gli giungono dal mondo circostante.

In un'intervista del 1908, Debussy afferma:

Mi si qualifica come rivoluzionario, ma io non ho inventato niente. Tutt'al più ho presentato delle cose antiche in una nuova maniera. Nell'arte non c'è niente di nuovo. Le mie concatenazioni musicali, di cui si parla in modo tanto diverso, non sono invenzioni. Io le ho già tutte ascoltate. Non nelle chiese. In me stesso. La musica è ovunque. Non è chiusa nei libri. È nei boschi, nei fiumi e nell'aria. Alcuni sono incapaci di percepire del colore nella musica.<sup>11</sup>

E in un'altra, l'anno seguente:

Si cerca troppo di *scrivere*, si fa della musica per la carta, mentre essa è fatta per le orecchie!

Si attribuisce troppa importanza alla scrittura musicale, alla formula e al mestiere! Si cercano delle idee in se stessi, quando bisognerebbe cercarle intorno a sé. Si combina, si costruisce, si immaginano dei temi che vogliono esprimere delle idee; li si sviluppa, li si modifica in relazione ad altri temi che rappresentano altre idee, si fa della metafisica, ma non si fa della musica. Quest'ultima deve essere registrata spontaneamente dall'orecchio dell'ascoltatore, senza il bisogno di dover scoprire delle idee astratte nei meandri d'un complicato sviluppo.

Non si ascoltano attorno a sé i mille rumori della natura, non si presta abbastanza attenzione a questa musica così varia che essa ci offre in abbondanza. È qualcosa che ci avvolge, e fino a oggi abbiamo vissuto immersi in essa senza accorgercene. Ecco secondo me la nuova via. Ma, badate bene, io l'ho appena intravista, e ciò che resta da fare è immenso! E chi lo farà... sarà un grand'uomo!<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> «On me qualifie de révolutionnaire, mais je n'ai rien inventé. J'ai tout au plus présenté des choses anciennes d'une nouvelle manière. Il n'y a rien de nouveau en art. Mes enchaînements musicaux, dont on parle si diversement, ne sont pas des inventions. Je les ai déjà tous entendus. Pas dans les églises. En moi-même. La musique est partout. Elle n'est pas enfermée dans des livres. Elle est dans les bois, dans les rivières et dans l'air. Certains sont incapables de percevoir de la couleur dans la musique» - Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Paris 1987, p. 285 (trad. mia).

<sup>12</sup> «On cherche trop à *écrire*, on fait de la musique pour le papier alors qu'elle est faite pour les oreilles!

On attache trop d'importance à l'écriture musicale, à la formule et au métier! On cherche des idées en soi, alors qu'on devrait les chercher autour de soi. On combine, on construit, on imagine des thèmes qui veulent exprimer des idées; on les développe, on les modifie à la rencontre d'autres thèmes qui représentent d'autres idées, on fait de la métaphysique, mais on ne fait pas de la musique. Celle-ci doit être enregistrée spontanément par l'oreille de l'auditeur sans qu'il ait besoin de chercher à découvrir des idées abstraites, dans les méandres d'un développement compliqué.

On n'écoute pas autour de soi les mille bruits de la nature, on ne guette pas assez cette musique si variée qu'elle nous offre avec tant d'abondance. Elle nous enveloppe, et nous avons vécu au milieu d'elle jusqu'à présent sans nous en apercevoir. Voilà selon moi la voie nouvelle. Mais croyez-le bien, je l'ai à peine entrevue car ce qui reste à faire est immense! Et celui qui le fera... sera un grand homme!» - Ivi, p. 296.

A parte il dato più contingente della polemica antiwagneriana, che tuttavia è parte integrante della formulazione delle estetiche moderniste, la strada prospettata da Debussy avrà un successo immenso nel '900, a conferma della sua profezia. Basti pensare a un Messiaen, a un John Cage, a un Luigi Nono. Fino ad arrivare al nostro Hakenberg, che così si esprime:

In base alla mia esperienza, la musica è la forma d'arte più comprensiva. Il mondo intorno a me comunica con me, sollecitando risposte sotto forma di composizioni musicali.<sup>13</sup>

[...] Mi immergo così tanto nel mondo sonoro individuale di ciascuno strumento da poter identificarmi personalmente con ognuna delle sue espressioni sonore.<sup>14</sup>

[...] Nel corso del tempo, un gran numero di elementi diversi ha avuto un'influenza su ciò che scrivo, perché tutto ciò che si scrive è sempre un riflesso di ciò che si ascolta. In tal senso, tutto è un'influenza.<sup>15</sup>

Il primo passo di una strategia inclusiva è quello che conduce al *pluristilismo*. Come aveva fatto Debussy, comprendendo nel proprio armamentario compositivo linguaggi disparati provenienti da tradizioni lontane nello spazio e nel tempo, così nel '900 molti compositori "colti" lasciano filtrare nella propria musica le varieghe sollecitazioni sonore a cui sono esposti in virtù dei sempre più rapidi strumenti di conoscenza e di comunicazione. È da notare, però, che, nonostante l'enorme seguito di cui gode l'approccio inclusivo nel XX secolo, esso rimane pur sempre in opposizione dialettica con un atteggiamento scolastico, per cui la "*voie nouvelle*" mostrata da Debussy, quella di un ascolto senza preconcetti, sempre pronto a cogliere nuove sfumature, non sarà una strada aperta una volta per tutte, ma avrà un continuo bisogno di essere riaffermata, specie nei periodi d'irrigidimento dei sistemi.

Hans Werner Henze, che del pluristilismo fa una risorsa artistica ricca e fertile, si trova a vivere sulla propria pelle i disagi di questo confronto, ma ha il coraggio di portare avanti la propria poetica a dispetto della severa opposizione dell'*establishment* neoavanguardista. Il racconto che ne fa Alex Ross, pur nel suo stile un po' romanzato, descrive in maniera efficace le implicazioni polemiche di quello che diviene un vero e proprio scontro ideologico:

---

<sup>13</sup> «In my experience, music is the most comprehensive art form. The world around me communicates to me provoking answers in the form of musical compositions» - Yi-Chieh Lai, *op. cit.*, p. 105 (trad. mia).

<sup>14</sup> «I immerse myself so much in the individual sound world of each of the instruments that I can personally identify with each of its sound expressions» - Ivi, p. 106.

<sup>15</sup> «Over time, lots of different things have had an influence on what I write because whatever you write is always a reflection of the things that you hear. Everything is an influence in that sense» - *Ibidem*.

Ma non tutti si sentivano liberi. C'era la libertà di andare avanti, ma non di tornare indietro. Il giovane compositore tedesco Hans Werner Henze, che aveva frequentato i corsi di Darmstadt fin dall'inizio, finì per irritarsi per il divieto più o meno ufficiale posto sulla scrittura tonale e, nelle sue memorie, descrisse in termini amaramente beffardi la tendenza a seguire mode passeggere che dominava quell'ambiente: "Tutto doveva essere stilizzato e astratto: la musica era considerata un gioco di perle di vetro, un fossile della vita. La disciplina era l'ordine del giorno... Il pubblico esistente di appassionati di musica e di consumatori di musica doveva essere ignorato... Qualunque incontro con gli ascoltatori non fosse catastrofico e scandaloso macchiava l'artista, e avrebbe provocato sfiducia nei nostri confronti... Come decretò Adorno, il lavoro del compositore consisteva nello scrivere musica ripugnante e scioccante, che fungesse da veicolo per la 'assoluta crudeltà.'"

Nel 1953, oppresso dalla spasmodica marcia in avanti della musica tedesca, Henze fuggì sull'isola di Ischia, dove, sotto l'incantesimo del sole mediterraneo, incorporò nuovamente materiale tonale, neoclassicismo stravinskiano e una scrittura orchestrale romantica. Le sue opere, caratterizzate da un'espressività irrequieta, incontrarono il gusto di un ampio pubblico, ma la comunità della nuova musica lo giudicò un apostata. Il direttore d'orchestra Hermann Scherchen liquidò *König Hirsch*, opera voluttuosamente neoromantica di Henze, con le parole: "Ma, mio caro, oggi non scriviamo più arie". Nel 1957, quando un pizzico di triadi nei *Notturmi e Arie* di Henze macchiò la sala da concerto di Donaueschingen, Boulez e colleghi uscirono, voltandogli le spalle con gesto schönberghiano.<sup>16</sup>

Le parole di Henze riportate da Ross suonano come confessione e denuncia degli estremismi poco edificanti a cui conduceva un atteggiamento di chiusura dogmatica. E le sue scelte risultarono decisive per iniziare a disinnescare i meccanismi autoreferenziali e finanche nichilistici di molti ambienti musicali in Europa. Vediamo, dunque, come Henze rinverdisca la poetica inclusiva professata da Debussy, servendosi in maniera libera e disinvolta di risorse tecnico-stilistiche disparate: il linguaggio armonico e orchestrale romantico, l'espressionismo, il serialismo, il neoclassicismo, il jazz, la musica popolare.

Questa ritrovata disposizione e disponibilità nei confronti degli stimoli che vengono dalla complessità della realtà culturale nella quale il compositore opera trova una naturale risonanza nel giovane Hakenberg, abituato fin da bambino, come già visto, all'ascolto e alla pratica senza pregiudizi di diversi linguaggi musicali:

Credo che noi siamo predisposti al nostro gusto musicale fin dal periodo in cui cresciamo nel grembo materno. I primi anni sono importanti. Ciò che crebbe in me durante l'infanzia per venir fuori, poi, nelle mie composizioni fu liberato soprattutto grazie alle influenze e all'ispirazione del mio principale maestro Hans Werner Henze. Tuttavia, gli Stati Uniti mi hanno provvisto di un ambiente in cui mi sono sentito più incoraggiato a seguire e a sviluppare le mie personali inclinazioni e considerazioni estetiche.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Alex Ross, *Il resto è rumore*, Bompiani, Milano 2013<sup>3</sup>, pp. 621-622.

<sup>17</sup> «I believe that we are formatted in our musical taste for music from the moment we grow in our mothers' wombs. The early years are important. What grew in me during my childhood to come out later in my compositions was set free through the influences and inspiration foremost of my main teacher Hans Werner Henze. However, the US gave me an environment in which I felt more encouraged to follow and develop my personal aesthetic instincts and considerations» - Yi-Chieh Lai, *op. cit.*, p. 109.

Sempre nella stessa intervista, Hakenberg ripercorre sinteticamente quelle che per lui sono state le tappe significative della sua formazione:

Quando sono cresciuto ho cominciato a suonare il pianoforte e a partecipare a gruppi musicali, per cui ci fu una grande influenza jazz e rock. Poi, studiando il pianoforte, ricordo bene quando suonai una sonata di Alban Berg, attraverso la quale per la prima volta scoprii musica più nuova, la musica dei tempi di Berg. In seguito, ho studiato con un compositore chiamato Hans Werner Henze, che fu estremamente importante per me. Ho imparato tanto da lui, e attraverso di lui cominciai a lavorare in ambienti marginali della vita musicale europea, come ad esempio gruppi di musica popolare e suonatori di strumenti non classici, cosa che ebbe su di me un'enorme influenza. Più tardi mi trasferii a Cambridge, Massachusetts, e lì, grazie all'incontro con Jocelyn Clark, cominciai a interessarmi agli strumenti asiatici, così diversi dagli strumenti che già conoscevo. Questo, a sua volta, divenne per me un'influenza davvero importante, dal momento che cominciai ad ascoltare molta musica che non avevo mai sentito prima.<sup>18</sup>

Ciò che è davvero importante nelle parole di Hakenberg non è tanto l'eterogeneità e la contingenza delle esperienze raccontate: verisimilmente, ogni musicista, nel corso della propria formazione e della propria attività, viene in contatto con una molteplicità di ambienti e di espressioni artistiche. Ma Hakenberg, con squisita naturalezza, rende conto di come tali esperienze abbiano tutte esercitato su di lui un'influenza. Ciò che sembra essere un'ovvia constatazione porta con sé conseguenze estetiche tutt'altro che scontate: il compositore assimila una vasta gamma di linguaggi e di possibilità compositive, cui attingere di volta in volta in un'attività creativa di gioco e d'invenzione.

A questo punto è necessario fare una breve precisazione intorno al concetto di "stile", per non rischiare di ridurre tutto il senso della musica a mero gioco stilistico. Non è certo questa la sede per trattare delle infinite teorie sul senso della musica, ma bisogna per lo meno richiamare alla mente, all'interno di un capitolo dedicato all'aspetto tecnico-stilistico, il fatto che lo stile non è e non può essere considerato il movente dell'atto creativo, ma uno strumento, un pretesto, o un materiale, oppure, a volte, una conseguenza. Lo ricorda con *verve* polemica Schönberg nell'articolo *Musica nuova, musica fuori moda, stile e idea*, la cui prima stesura risale al 1932, puntando il dito contro coloro che badano agli aspetti stilistici della musica senza essere in grado di fare i conti con le *idee*

---

<sup>18</sup> «When I grew up I started to play the piano and play in bands so there was a lot of jazz and rock influence. Then, studying piano, I remember very much playing a sonata by Alban Berg, and for the first time, that got me much more into newer music, the music of Berg's time. Later, I studied with a composer named Hans Werner Henze who was extremely important for me. I learned a lot from him, and through him, got to work more with fringes of music life in Europe, for instance, folk music groups and players of non-classical instruments, which was an important influence. Later I moved to Cambridge, Massachusetts and that is when, through meeting Jocelyn Clark, I got interested in Asian instruments, instruments that were different from the instruments I knew already. That, again, became a really important influence because I began to listen to a lot of music that I had not heard before» - Ivi, p. 106.



che la musica veicola.<sup>19</sup> Anche Hakenberg mette in guardia dal ridurre l'attività creativa alla scelta o alla configurazione di uno stile, facendo notare come la poetica di un compositore sia il risultato di una ricerca complessa e profonda:

Forse a questo punto è opportuno considerare i termini "stile" e "tecnica". [...]

I suggerimenti di compositori con più esperienza, i colleghi, o l'analisi di lavori preferiti possono ispirare un compositore. Tuttavia, a me sembra che le composizioni più emozionanti, quelle che paiono essere più vere, sono quelle che si rivelano più personali. Per raggiungere ciò, le tecniche usate per comporre sono chiaramente in contatto diretto con la verità musicale presente nel compositore e servono a esprimere il contenuto musicale che il compositore intende presentare. Quando un compositore diventa più esperto nel costruire, valutare e interpretare il materiale musicale, potrà anche sviluppare preliminarmente una tecnica oppure dedurla da un concetto, e trovare in ciò un mezzo per scoprire nuovi suoni, nuove strade e nuovi punti di vista sui fenomeni musicali e anche extramusicali.

Un insieme di tecniche compositive forma uno stile musicale. Quindi, per un compositore di musica innovativa lo sviluppo di uno stile è una questione personale imprescindibile. Esso è influenzato (1) dalla musica che il compositore sente, ascolta e studia, (2) dalla sua personalità, gusti, sensualità, intelligenza, etc. e (3) dalle intenzioni artistiche del compositore. Le intenzioni e le affermazioni musicali di un compositore sono in relazione al pubblico al quale si rivolge e alla sua posizione sociale.<sup>20</sup>

Credo che questo sia un punto importante per capire il significato e le implicazioni di una pratica compositiva inclusiva nell'opera di Hakenberg. La pluralità dei linguaggi utilizzati, infatti, non diventa in lui un'operazione di decostruzione, di svanimento o di occultamento dell'identità e del gesto del compositore, ma ricerca personale e ricchezza comunicativa.

Ecco, allora, come il catalogo delle sue opere si configuri come una sorta di microcosmo all'interno del quale si sviluppano una accanto all'altra le diverse dimensioni nelle quali è immersa la sua attività. Oppure possiamo rappresentarcelo come un albero i cui rami costituiscono ciascuna delle diverse aree. Ma la vitalità di questo quadro è data dal fatto che i vari linguaggi si trovino ora giustapposti, ora intrecciati e mescolati all'interno della stessa opera.

---

<sup>19</sup> Cfr. Arnold Schönberg, *Stile e idea*, PGreco, Milano 2012, pp. 43-55.

<sup>20</sup> «Perhaps here it is best to contemplate the terms "style" and "technique". [...]

Suggestions from experienced composers, other colleagues, or the analysis of favored works can inspire a composer. However, it seems to me that the most exciting compositions, the ones that seem to be most true are those that are most personal. In order to achieve that, the techniques used to compose are developed apparently in direct touch with the musical truth inside the composer and serve to express the musical statement the composer is intending to present. As a composer is becoming more experienced in constructing, evaluating, and interpreting musical material, he or she may also develop a technique first or deduct it from a concept and find that this may be a means to discover new sounds, new musical ways, and insights into musical and even extra-musical circumstances.

A sum of composition techniques makes up a musical style. Thus for a composer of innovative, new music, the development of a style is a personal matter sine qua non. It is influenced (1) by the music the composer hears, listens to, and studies, (2) by his/her personality, his/her taste, sensuality, intelligence, etc. and (3) by the artistic intentions of the composer. A composer's intentions and musical statements relate to the audience s/he addresses and his or her place in society» - Yi-Chieh Lai, *op. cit.*, pp. 106-107.

## *Uno scenario polifonico internazionale*

Una delle principali costellazioni di tale universo è senz'altro quella rappresentata dai linguaggi e dagli strumenti dell'estremo Oriente. Nel 2018, Hakenberg scrive *Song for a Japanese white-eye* per *shakuhachi*. Del 2015 è *Zerrende Geister (III)* per violino, viola, violoncello, contrabbasso, daegûm, kayagûm e koto basso. Gli strumenti della musica classica occidentale si trovano fianco a fianco con due strumenti tradizionali coreani e uno giapponese. Nel 2012 scrive *Tortoise Sega*, musica per il film documentario di Theo Lipfert *Invasion of the Giant Tortoises*, per daegûm, chitarra e traccia elettronica. Ancora uno strumento coreano accanto a uno europeo e all'elettronica.

Non voglio certo fare qui un elenco completo delle opere di Hakenberg che prevedono strumenti orientali, ma dare un'idea concreta della sua posizione di crocevia culturale. Risalgono agli anni '90 le prime composizioni nelle quali sperimenta inediti organici multiculturali: *Strands*, del 1997, accosta trombone e koto. È interessante quello che Hakenberg scrive nel programma di sala a proposito dei processi compositivi impiegati:

Grazie alla flessibilità del processo compositivo, *Strands* in alcuni momenti si rivolge verso suoni associati al materiale tradizionale dei due strumenti, mentre in altri gli strumenti sembrano trascinarsi a vicenda nei rispettivi ambiti, imitandosi ed estendendo le reciproche potenzialità sonore.<sup>21</sup>

Troviamo ancora conferma della grande ricchezza d'ispirazione che anima l'impulso creativo di Hakenberg, e di come le sue scelte d'incrocio e contaminazione culturale non si limitino a originali accostamenti strumentali, ma emergano da una ricerca e da un lavoro ben più profondi: i due strumenti non sono snaturati e decontestualizzati, né chiusi nelle loro rispettive tradizioni di provenienza, ma entrano in un dialogo che accoglie tanto la loro identità storica quanto la possibilità di uscirne per uno scambio positivo.

Abbiamo già visto come il ponte verso le tradizioni musicali dell'estremo Oriente sia stato aperto, per Hakenberg, dall'incontro con Jocelyn Clark. Ma il compositore tiene a precisare che il suo interesse verso gli strumenti estranei alla tradizione classica occidentale apparteneva già da tempo al suo orizzonte musicale:

---

<sup>21</sup> «Due to the flexibility of the compositional process, *Strands* sometimes leans toward sounds associated with traditional materials for the two instruments. At other times the instruments seem to pull each other into their corresponding realms, imitating and extending each others' sounds» - Dal sito del compositore: <<https://stefanhakenberg.com/>>.

Comunque, già prima che scrivessi per la prima volta per strumenti asiatici, avevo fatto l'esperienza di scrivere per strumenti non classici, come flauti dolci, fisarmonica e altri strumenti popolari – strumenti che non fanno parte della tradizionale orchestra occidentale. E ho fatto ciò molto tempo prima di interessarmi agli strumenti asiatici.<sup>22</sup>

Ricordiamoci, allora, di come sia stato lo stesso Henze a dargli l'opportunità di conoscere pratiche e tradizioni al di fuori della musica eurocolta. E notiamo, come suggerisce il compositore stesso, la presenza di flauti dolci, fisarmoniche e percussioni d'ogni tipo nelle prime composizioni degli anni '80. L'impiego di strumenti asiatici, dunque, rappresenta un ampliamento di risorse all'interno di una tendenza inclusiva che Hakenberg manifesta fin dagli inizi.

Il lavoro *Three Zithers and a Pair of Scissors (five montages for koto, kayagum and changgu, and guzheng)*, del 1998, è emblematico dell'attività creativa di Hakenberg: in esso l'aspetto poetico-artigianale e l'operazione di dialogo interculturale si fondono in un unico gesto. Il compositore impugna idealmente un paio di forbici, ritaglia parti di materiale musicale cinese, giapponese e coreano, intese a rappresentare l'alto valore artistico e culturale delle tradizioni, e le ricompone in un quadro più ampio, all'interno del quale le singole individualità trovano un nuovo significato, un nuovo scopo, una nuova realizzazione. Tale progetto prende vita attraverso la collaborazione con quattro eccellenti strumentisti, di cui Hakenberg raccoglie alcuni brani dei rispettivi repertori tradizionali e li cuce insieme, consentendo così un felice incontro di identità e linguaggi eterogenei, incontro che è in pari tempo concreto e ideale. Anche l'occasione da cui è nata quest'opera è significativa dell'impegno di Hakenberg nel promuovere la costruzione di una società basata sulla collaborazione e il dialogo delle diverse culture: essa è stata commissionata per l'inaugurazione di un nuovo centro di studi interculturali sull'Asia presso l'Università di Harvard, e si propone di incarnare concretamente attraverso un concerto-performance (i vari strumentisti sono caratterizzati ognuno da una propria gestualità, nonché da un abito tradizionale) la visione di una società fraterna e collaborativa:

Come gli studiosi chiamati a interagire nel nuovo istituto, nel mio brano è il materiale musicale originario della Cina, del Giappone e della Corea che è chiamato a interagire. È una serenata *ad hoc*, che

---

<sup>22</sup> «However, already before writing for Asian instruments for the first time, I did have experience writing for non-Western classical instruments like recorders, accordion, and other folk instruments — instruments that are not part of the traditional Western orchestra. I had done that long before getting interested in Asian instruments» - Yi-Chieh Lai, *op. cit.*, p. 109.

gioca con le radici culturali degli esecutori e degli ascoltatori. I quattro esecutori d'alto livello in *Three Zithers and a Pair of Scissors* rappresentano l'eccellenza e la maestria delle tradizioni nelle quali essi sono cresciuti e vivono. Costituendosi in ensemble, manifestano una visione delle potenzialità per lo sviluppo delle loro rispettive arti in uno scenario musicale internazionale.<sup>23</sup>

Il montaggio si trova a essere qui l'operazione *super partes* che permette tale incontro, che supera le difficoltà tecniche insite nella diversità dei linguaggi (diversi sistemi musicali, ognuno con la propria intonazione, la propria notazione, i propri schemi ritmici) e mette a disposizione il luogo, fisico e ideale, in cui far convergere le varie individualità:

Ciò che mi piaceva nell'idea di un montaggio era che ogni musicista nella mia composizione avrebbe fatto parte dell'opera con qualcosa di molto personale, con la sua propria musica, e l'avrebbe messa accanto alla musica degli altri, come a dire "Questo è ciò che suono. Lo senti? Suoniamo insieme e vediamo come suonerà." E poi c'era anche il contesto occidentale nel quale quel Centro di studi asiatici era costruito, cioè a Cambridge, Massachusetts, e non a Taipei, o a Pechino, o altrove. Penso che tale istituto fornisca una struttura accademica occidentale in cui gli studiosi possano incontrarsi e discutere. Nella mia composizione, credo, ciò si riflette nel fatto gli strumenti suonano le loro rispettive parti simultaneamente, in modo da creare configurazioni contrappuntistiche, cosa che per me è uno degli aspetti più tipici della musica occidentale. Ecco perché ho scelto questo tipo di materiale e l'ho composto come un montaggio.<sup>24</sup>

Queste affermazioni di Hakenberg ci forniscono ora l'occasione di fare alcune considerazioni su degli aspetti che nei precedenti discorsi erano rimasti impliciti: l'*humus* specificamente occidentale che soggiace a questo tipo di operazioni e gli elementi che lo caratterizzano.

Se fino a questo punto non è stata problematizzata la complessa questione della matrice profondamente occidentale del multiculturalismo è per non gravare la trattazione di argomenti di per sé polemici, che rischiano di allontanarci dall'oggetto della tesi. Eppure una breve riflessione al riguardo appare ora necessaria. Come Hakenberg stesso afferma nel passare in rassegna gli stimoli e le condizioni che hanno portato alla creazione di *Three Zithers and a Pair of Scissors*, non si può

---

<sup>23</sup> «Instead of scholars interacting in the new institute, in my piece musical material originating from China, Japan, and Korea is composed to interact. It is an *ad hoc* serenade playing with the cultural roots of the performers and listeners. The four high-level performers in *Three Zithers and a Pair of Scissors* represent the excellence and mastery of the traditions in which they grew up and live. As an ensemble they manifest a vision of the potentials for the development of their respective arts in an international musical setting» - Dal programma di sala, nel sito web cit.

<sup>24</sup> «What I liked about the idea of a montage was that each of the players in my composition would come to the piece with something that was very much their own, their very own music, and put it next to the music of the other, like saying "This is what I play. Do you hear this? Let's play together and see how it may sound." And then, there was also the Western context in which that Asia Center was built, namely in Cambridge, Massachusetts, not in Taipei, or Beijing, or any other place. I think the Center gives a scholarly Western framework for scholars to meet and discuss. In my composition, I think, that is reflected in the fact that the instruments play each of their parts at the same time, so that they create contrapuntal settings, which to me is one of the most typical aspects of Western music. That is why I chose this kind of material and composed it as a montage» - Yi-Chieh Lai, *op. cit.*, p. 112.

ignorare che un siffatto progetto di convergenza interculturale sia stato realizzato in un contesto occidentale. Ormai la nostra società ci ha abituato da decenni a fare i conti con un consumo culturale globalizzato, tanto che per noi è divenuto naturale “imparare” dalle altre culture, confezionare il nostro stile di vita attingendo “liberamente” a tutte le possibili risorse materiali e spirituali del pianeta. Molti sono gli studi che analizzano in maniera critica questo fenomeno, e che mostrano come spesso un’illusoria immagine di ricchezza nasconda tragiche miserie. Giusto a titolo rappresentativo di questi studi, sui quali non è il caso di soffermarsi ulteriormente in questa sede, cito un passaggio di Serge Latouche:

Senza ombra di dubbio, lungi dal produrre la fertilizzazione incrociata delle diverse società, la mondializzazione impone agli altri una visione particolare, quella dell’Occidente, e più ancora quella dell’America del Nord. In un articolo dal titolo provocatorio – *In praise of Cultural Imperialism?* - un ex responsabile dell’amministrazione Clinton, David Rothkopf, dichiara freddamente: «Per gli Stati Uniti l’obiettivo centrale di una politica estera dell’era dell’informazione deve essere di vincere la battaglia dei flussi dell’informazione mondiale, dominando le onde, come la Gran Bretagna regnava un tempo sui mari». [...] Questo imperialismo culturale nella maggior parte dei casi finisce col sostituire all’antica ricchezza di senso un vuoto tragico. I successi di incroci culturali sono piuttosto fortunate eccezioni, che risultano più da reazioni positive alle evoluzioni in corso che dalla logica globale.<sup>25</sup>

La questione è ai nostri giorni particolarmente complessa e delicata, e qualsiasi dichiarazione e tentativo di giudizio suscitano immancabilmente obiezioni e polemiche. La posizione di Hakenberg testimonia di una grande fiducia nella felice cooperazione tra i musicisti (e, in generale, tra gli uomini) in uno scenario socio-culturale sempre più fluido:

I paradigmi culturali dei compositori di qualsiasi provenienza che oggi studiano, vivono e lavorano all’estero sono tanto individuali rispetto a soli cinquant’anni fa che il loro vocabolario è diventato sempre più personale piuttosto che universale. Oggi più che mai occorre del tempo per prendere confidenza con il linguaggio individuale di un compositore, mentre i parametri condivisi delle identità nazionali o etniche diventano sempre meno adeguati alla comprensione dell’individualità di un compositore. Nel processo del comporre, provare ed eseguire, sia gli esecutori sia i compositori acquisiscono una nuova visione di

---

<sup>25</sup> «Très certainement, loin d’entraîner la fertilisation croisée des diverses sociétés, la mondialisation impose à autrui une vision particulière, celle de l’Occident et plus encore celle de l’Amérique du Nord. Dans un article au titre provocateur - *In Praise of Cultural Imperialism?* - un ancien responsable de l’administration Clinton, M. David Rothkopf déclare froidement: «Pour les États-Unis, l’objectif central d’une politique étrangère de l’ère de l’information doit être de gagner la bataille des flux de l’information mondiale, en dominant les ondes, tout comme la Grande-Bretagne régnait autrefois sur les mers». [...] Cet impérialisme culturel aboutit le plus souvent à ne substituer à la richesse ancienne de sens qu’un vide tragique. Les réussites de métissages culturels sont plutôt d’heureuses exceptions, souvent fragiles et précaires. Elles résultent plus de réactions positives aux évolutions en cours que de la logique globale» - Serge Latouche, *Décoloniser l’imaginaire*, Parangon/Vs, Lyon 2005, pp. 124-125.

loro stessi attraverso la ridefinizione dei comportamenti musicali noti. Ascoltatori o musicisti che danno senso a ciò che sentono possono pervenire alle esperienze più sorprendenti.<sup>26</sup>

Vorrei passare ora all'altro elemento che Hakenberg individua come cifra peculiare della mentalità musicale occidentale: il contrappunto.

Per Hakenberg, il contrappunto risulta essere un aspetto vitale dell'opera creativa, principio generatore dell'ispirazione. Le potenzialità del contrappunto si dispiegano su tutti i livelli del lavoro compositivo, da quello strettamente tecnico del mettere una voce contro un'altra voce a quello ideale e, potremmo dire, metaforico dell'intrecciare culture diverse. Ciò che è interessante, e che costituisce una delle caratteristiche distintive della poetica di Hakenberg, è che i vari livelli si fondono spesso e volentieri in un unico gesto, in un'unica idea, in un'unica operazione. È il caso, già esaminato, di *Three Zithers and a Pair of Scissors*, dove il progetto culturale di incontro tra diverse tradizioni trova corrispondenza nella tecnica contrappuntistica del montaggio.

Simile operazione di montaggio sta alla base della creazione di *In diesem Zusammenhang*, del 1998, in cui vengono utilizzati brani tradizionali del repertorio per lo strumento cinese guqin insieme all'occidentalissimo Mahler di *Das Lied von der Erde*: sul palco, accanto a strumenti occidentali e a due guqin, stanno un soprano, un baritono e un cantante dell'Opera di Pechino.

Ora, questo tipo di dinamica compositiva è tutt'altro che esclusiva delle due opere menzionate, ma pervade in maniera sostanziale tutto il procedere creativo di Hakenberg. I suoi lavori sono caratterizzati da una riflessione e da un'esplorazione idiomatica degli strumenti impiegati, i quali si trovano poi a interagire in una più ampia dimensione contrappuntistica:

Penso spesso agli esecutori forse come un drammaturgo pensa ai personaggi su un palco – riflettendo il nostro mondo (per)sonificando emozioni, concetti e convinzioni nelle quali un pubblico può identificarsi, con le quali un ascoltatore può essere commosso, e attraverso le quali altri pensieri possono essere provocati in risposta. La mera esistenza di un gruppo di musicisti mi stimola a scrivere musica che dia significato a quella particolare combinazione di strumenti. Tratto le sue parti musicali come individui

---

<sup>26</sup> «The cultural heritages of composers of any cultural background that nowadays study abroad, move abroad, and work abroad are so much more individual than they were only fifty years ago that their vocabularies have grown to be ever more personal than universal. More than ever before does it take time to familiarize oneself with the language of an individual composer while shared national or ethnic backgrounds become less and less guarantors for understanding an individual composer's music. In the process of composing, rehearsing , and presenting, both players and composers gain new views of themselves through redefining their known musical behaviors. Listeners or players that are making sense of what they are hearing may turn up in the most surprising places» - dall'articolo *Considering a Players' Cultural Background* (2000), pubblicato sul sito cit. del compositore.

in un gruppo – creo una configurazione polifonica.<sup>27</sup>

Possiamo parlare di questa particolare attitudine compositiva come di una sorta di contrappunto drammatizzato: ogni strumento/strumentista è un personaggio, ogni melodia una voce che può veicolare un pensiero o un'emozione. Scopriamo, insomma, che molte scelte nell'arte compositiva di Hakenberg sono il risultato di una visione teatrale della musica e dell'evento performativo.

Vorrei concludere questo capitolo proprio con uno sguardo sulla componente teatrale nell'opera di Hakenberg. Innanzitutto ricordando che il teatro musicale era stato una delle espressioni privilegiate del maestro Henze, il quale produsse una notevole quantità di opere teatrali e di musiche per il balletto, oltre ad aver lavorato nei teatri come assistente musicale e come direttore d'orchestra. Hakenberg manifesta una simile inclinazione nei confronti del teatro, dedicandosi con regolarità a progetti di opera e di teatrodanza (si tende a chiamare così, oggi, la forma di danza teatrale moderna che ha in un certo senso sostituito il balletto classico). E si può anche notare una sorta di continuità tra l'attività teatrale di Henze e quella di Hakenberg, continuità da interpretare non solo nel senso di un'eredità personale, ma soprattutto in quello della direzione e dei mutamenti della stessa funzione della musica e delle sue componenti all'interno della società e delle istituzioni.

A tale proposito è certamente significativa l'occorrenza di opere per bambini e opere didattiche nel catalogo di molti compositori del XX secolo, basti ricordare *Costruiamo una città* di Hindemith, del 1920, *Pierino e il lupo* di Prokof'ev, del 1936, o *Facciamo un'opera!* di Britten, del 1949. E notiamo qui come anche in questo cambiamento socio-estetico Debussy possa essere considerato un pioniere, con il suo "ballet pour enfants" *La Boîte à joujoux*, del 1913. Henze dedica molte energie all'attività didattica, e produce diverse opere per bambini e ragazzi, tra cui *Apologhi morali (Moralties)*, del 1967, dalle favole di Esopo, e la più celebre *Pollicino*, del 1980, composta per il Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano.

Hakenberg s'inserisce pienamente in questo tipo di attività, quando, nel 1992, realizza la sua prima opera, *Der Kinderkreuzzug (La crociata dei bambini)*, basata sull'omonimo racconto di Marcel Schwob. Si tratta di un progetto didattico in cui Hakenberg guida gli alunni del Montessori-Gymnasium di Colonia nella creazione del libretto e della partitura dell'opera. Dirige, poi, un

---

<sup>27</sup> «I often think of performing musicians perhaps as a playwright does of characters on a stage – reflecting our world by (per)sonifying emotions, concepts, and beliefs with which an audience can identify, by which a listener can be moved, and through which thoughts are provoked in return. The mere existence of an ensemble of musicians challenges me to write music that gives the ensemble's particular combination of instruments meaning. I treat its musical parts like individuals in a group — I create a polyphonic setting» - Yi-Chieh Lai, *op. cit.*, pp. 105-106.

laboratorio con gli studenti delle istituzioni scolastiche della città di Duisburg per la creazione del libretto dell'opera in quattro atti *Gretel und die Hexe*, del 1995.

Altra importante espressione del teatro musicale è, come s'è accennato, quello legato alla danza. Si tratta di un terreno sul quale, nel corso del '900, la ricerca musicale e la ricerca coreografica si sono spesso intrecciate e incoraggiate a vicenda, attraverso esperienze originali e innovative, che hanno continuamente rinnovato l'uno e l'altro linguaggio. È significativo che fu uno dei campi privilegiati nella sperimentazione d'avanguardia (tanto per le avanguardie storiche quanto per tutti gli avanguardismi successivi). Stravinskij e i balletti russi, John Cage e Merce Cunningham, Maurice Béjart e la musica concreta, sono stati tra i principali protagonisti di questa storia che parte dal balletto classico ottocentesco per arrivare al moderno teatrodanza. Henze scrive una certa quantità di balletti, tra cui si ricordano *Undine* del 1957 e *Orpheus* del 1978. Hakenberg scrive per teatrodanza *Leiden* del 1993 e *Ringler* del 1996.

Anche nella produzione teatrale, Hakenberg manifesta la sua vocazione alla contaminazione interculturale: *Klanott and the Land Otter People*, del 2005, è un *pansori* (genere di narrazione musicale coreano) in cui, ormai possiamo immaginarlo, sono mescolati strumenti occidentali e orientali. *Gunakadeit*, del 2006, è una rappresentazione musicale su una leggenda del popolo amerindio dei Tlingit, in cui si affiancano, oltre alle percussioni, un flauto dei nativi americani e un violoncello.

Ma, come abbiamo visto, queste combinazioni timbriche sono una costante nella produzione di Hakenberg: esse non rimangono l'espressione di elementi culturali simbolici, ma diventano parte integrante delle risorse compositive dell'artista. L'opera danzata *Schau nicht zurück, Orfeo!*, del 2010, basata sull'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, può essere considerata un punto d'arrivo, in cui convergono tutte le esperienze, le tecniche, le tematiche del compositore. L'orchestra è caratterizzata dalla solita trasversalità culturale. Il mito d'Orfeo, una delle espressioni più antiche e durature della civiltà occidentale, si fa strumento d'un ideale universale, sia nella tematica profondamente umana dell'amore, sia nelle implicazioni sociali dei temi dell'abbandono e della migrazione.



## *Un immaginario multiculturale*

Se nei capitoli precedenti si è puntato l'obiettivo sulla dimensione poetica dell'opera di Hakenberg, e gli elementi extramusicali, *in primis* di natura socio-culturale, sono stati considerati nell'ottica delle loro determinanti implicazioni rispetto alle strategie compositive, il presente capitolo vuole essere una breve recensione agli aspetti mitici, letterari, poetici e simbolici con cui Hakenberg ama costantemente confrontarsi. Senza ripercorrere qui la storia del rapporto tra i musicisti e i letterati, ricordiamo solo che, in età moderna, è a partire dalla prima generazione romantica (in particolare con Schumann) che i compositori si pongono all'interno di un dialogo trasversale con le lettere e le arti figurative. Da allora, questo rapporto è una costante nella storia delle arti, e tende ad assumere sempre diverse configurazioni a seconda dei periodi e delle singole personalità.

Abbiamo appena visto come il mito di Orfeo fornisca a Hakenberg un orizzonte narrativo e simbolico ideale per la creazione della sua opera *Schau nicht zurück, Orfeo!*, e come, con *Gunakadeit*, egli faccia incursione nella mitologia della popolazione amerindia dei Tlingit. Un altro lavoro legato al mito è *Magma Chambers*, del 2018, che analizzeremo dettagliatamente in seguito: in questo caso la fonte d'ispirazione è un racconto eziologico australiano che riguarda le formazioni montuose di origine vulcanica nello stato di Victoria.

È il caso, a questo punto, di soffermarsi sulla diffusa presenza, nell'opera di Hakenberg, di immagini e tematiche paesaggistico-naturalistiche. L'elemento vulcanico-roccioso di *Magma Chambers* sembra far da *pendant* all'elemento eolico-lacustre di *Lake Winds*, sempre del 2018: in entrambi i lavori la particolare configurazione geologica e ambientale è lo spunto per l'elaborazione di una strategia compositiva.

Fiumi, oceani, foreste, stelle e isole popolano il catalogo del compositore. *Schafe Waschen (Il lavaggio delle pecore)*, il brano pianistico attraverso il quale ho conosciuto Hakenberg, e su cui ci soffermeremo nel prossimo capitolo, si riferisce a un'immagine paesaggistica del poeta inglese William Wordsworth: i pastori che lavano le loro pecore nelle acque del fiume Duddon.

La poesia è un altro riferimento costante nell'opera di Hakenberg. Accanto a Wordsworth trova posto lo scrittore austriaco Rainer Maria Rilke, i cui testi sono musicati nei *Fünf Stücke zu Tag und Geist* per coro misto, del 1993. Quindi, il poeta greco Konstantinos Kavafis: *Ιθάκη* è del 2015, *The*

*God Abandons Antony* del 2017.

A conclusione di questa rapida rassegna trova posto l'ultimo lavoro, al momento presente, scritto da Hakenberg: un brano per soprano e pianoforte su testo della scrittrice austriaca Elfriede Jelinek, *Winter*.

## Tre analisi

### *Un omaggio pianistico*

Il primo luglio 2001, per celebrare il settantacinquesimo compleanno di Hans Werner Henze, viene organizzata una grande festa presso la villa “La Leprara” a Marino (nei Castelli Romani), dove il compositore tedesco vive dal 1966 insieme al suo compagno Fausto Moroni. Per l’occasione, vengono eseguiti in concerto dodici nuovi pezzi pianistici scritti da suoi ex-allievi in omaggio al maestro (uno dei brani è dello stesso Henze). Il ricordo di quel momento emozionante è fissato dal compositore nel suo diario:

Già da otto giorni ponentino fresco e ristoratore, di tanto in tanto per fortuna piuttosto intenso, e io penso divertito alle cose accadute nel giro di questi otto giorni, tra le quali sarebbe particolarmente degna di menzione una festa meravigliosa il primo di luglio – bisognerebbe chiamarla la festa di Fausto – in cui i pianisti Zehn, Schulze e Debus si sono impegnati per eseguire una serie di pezzi per pianoforte, dodici in tutto, accompagnati dai musicisti Detlef Glanert, Jan Müller-Wieland, Kenneth Hesketh, Mark-Anthony Turnage, Toshiro Saruya, Stefano Taglietti, Robert Zuidam, David Lang, Stefan Hakenberg e Giorgio Battistelli [manca all’appello Gerd Kühr], in omaggio al loro vecchio e non sempre così burbero maestro. Alcuni pezzi erano stati pensati anche per fare una sorpresa a Oliver Knussen, che però era ammalato e impossibilitato a viaggiare, bloccato a Snape, Saxmundham, Suffolk. E così non ha potuto ascoltare neppure le cose che io avevo pensato per lui: *Olly on the shore* (liberamente ispirato alla *Molly* di Percy Grainger). Ma quel mattino abbiamo ascoltato alcuni pezzi molto belli e maturi, molto diretti, impetuosi, solidi, personali. Questa musica parve piacere anche ai nostri ospiti [...], ma in realtà l’aspetto più importante di questa domenica mattina, almeno per me, è stata quella sensazione di *rimpatriata*, essere insieme ai miei vecchi studenti (e al multiforme e peculiare talento che sgorga da questi personaggi come ambra preziosa) e rallegrarmi non soltanto dei loro successi professionali, ma anche della loro gentilezza personale che, in certe circostanze, si tramuta quasi automaticamente in amabilità.<sup>28</sup>

I dodici brani, tra i quali figura *Schafe Waschen* di Hakenberg, vengono, poi, raccolti e pubblicati in un’antologia dal titolo *Summer in Marino*.<sup>29</sup>

Il pezzo con cui Hakenberg omaggia il suo maestro manifesta, tanto nell’immagine evocata dal titolo quanto nelle forme musicali, un denso contenuto simbolico-semanticamente, che giustifica

---

<sup>28</sup> Hans Werner Henze, *Canti di viaggio. Una vita*, Il Saggiatore, Milano 2005, p. 498.

<sup>29</sup> *Summer in Marino. Pianistic tributes to Hans Werner Henze on his 75th birthday*, Chester Music, London 2001.

l'allusivo sottotitolo *Madrigal ohne Worte*: parafrasando i mendelssohniani *Lieder ohne Worte*, Hakenberg strizza l'occhio agli artifici retorico-musicali dei madrigalisti del '500 e del '600, suggerendo all'interprete e allo studioso di andare alla ricerca delle immagini che si celano dietro le note, e dei significati che si celano dietro le immagini.

Come accennato in precedenza, l'immagine del lavaggio delle pecore evocata dal titolo è un riferimento alla raccolta di sonetti *The River Duddon* di William Wordsworth, del 1820. Il ventitreesimo sonetto è intitolato, appunto, *Sheep-washing*, e in esso, come in tutta la raccolta, la descrizione paesaggistica è costantemente trasfigurata in una dimensione esistenziale: il fiume Duddon, protagonista delle liriche, diventa simbolo del tempo che scorre e della vita umana, che con inesauribile energia procede immancabilmente oltre le piccole, contingenti, difficoltà, e ogni tanto si concede qualche momento di ristoro. Ed è proprio il momento, placido e allegro, in cui i pastori lavano il vello delle pecore nel fiume, a suscitare la riflessione del poeta, che sembra elevare il proprio sguardo a una dimensione metatemporale, dalla quale i diversi suoni della natura e le diverse vicende umane si fondono in una totalità indubitabilmente governata da una potenza benigna e misericordiosa. Ed è senz'altro un augurio di pace e di serenità che vuole indirizzare Hakenberg al maestro Henze, ma anche l'emozionato ricordo delle mille vicissitudini della sua vita avventurosa.

Per quanto riguarda l'aspetto compositivo, siamo di fronte a una musica ingegnosamente costruita su elementi numerici, una sorta di *ars subtilior* speculativa e "ricercata": i parametri dell'armonia, della melodia, del metro e del ritmo sono tutti organizzati a partire dalle cifre 7 e 5, cioè la decina e l'unità del numero degli anni del festeggiato.

Se l'intero brano è una sorta di rebus combinatorio sulle possibili realizzazioni musicali di queste due cifre, le prime due battute ne costituiscono l'epigrafica enunciazione, sorta di ostentato indizio in cui il gioco musicale del 7 e del 5 è condensato con tanta chiarezza ed elementarità da mettere subito in luce lo spirito con cui il compositore offre la sua musica, spirito non seriamente ermetico, ma amichevole e ludico.



Fig. 1: S. Hakenberg, *Schafe Waschen*, bb. 1-2.

Come si vede nella fig. 1, questo *incipit* rappresenta quasi le candeline su una torta di compleanno: la prima battuta dura circa sette secondi, contiene un intervallo di settima e un ribattuto di sette note, mentre la seconda dura cinque secondi, ha un intervallo di quinta e un ribattuto di cinque note. In questa condensazione iniziale del materiale musicale dell'opera, Hakenberg sembra avvalersi di uno stratagemma strutturale simile a quello impiegato da Beethoven nella *Quinta Sinfonia*: anche lì le prime battute espongono in maniera elementare e lapidaria quella figura ritmico-melodica che è la cellula generativa di tutto il primo movimento (e, in una certa misura, dell'intera sinfonia). È un po' come un architetto che mostra un mattone prima di far visitare l'edificio che ha costruito.

Dopo le due battute introduttive, inizia la prima sezione, composta da 7 battute, oscillanti tra i metri di  $7/2$  e  $5/2$ . Stilisticamente, si tratta di una sorta di preludio dal carattere vago e impressionistico, basato sulla figura di lenti tremoli bicordali: le note ondeggiando in ricami di quintine e settimine, che, realizzando intervalli sempre più ampi, sostengono un'armonia che trascolora di battuta in battuta, ruotando intorno a una corda di recita, o *repercussio*, il Mi.

A questo proposito, conviene fare una breve osservazione sull'armonia dell'ultimo secolo: tutta la musica che non rientra nei sistemi armonici della tonalità, della modalità o della serialità (quei sistemi, cioè, che stabiliscono un'organizzazione standardizzata di una certa gamma di altezze) manifesta pur sempre una tendenza a organizzare il materiale sonoro secondo principi alternativi, che diventano parte integrante della libertà creativa. Come faceva notare già Stravinskij ai suoi studenti americani:

L'armonia quale viene insegnata oggi nelle scuole diffonde delle regole che sono state fissate solo molto tempo dopo la pubblicazione delle opere da cui furono tratte, e alle quali gli autori di quelle opere non pensavano affatto. I nostri trattati di armonia fanno riferimento a Mozart e Haydn, che non hanno mai sentito parlare di trattati d'armonia.

Noi ci preoccupiamo dunque, più che della tonalità propriamente detta, di quella che potremmo definire la polarità del suono, di un intervallo, o anche di un complesso sonoro. Il polo del tono costituisce in qualche modo l'asse fondamentale della musica: né si potrebbe immaginare la forma musicale senza quegli elementi attrattivi che fanno parte di ogni organismo musicale e sono collegati alla sua psicologia. Le articolazioni del discorso musicale rivelano una relazione nascosta fra il *tempo* e il gioco tonale. Poiché ogni musica è una serie di slanci e di riposi, è facile intendere che l'accostamento e l'allontanamento dei poli d'attrazione determinano, per così dire, il respiro della musica.<sup>30</sup>

Se il sistema tonale può essere considerato una forma particolare di organizzazione modale, a

---

<sup>30</sup> Igor Stravinskij, *Poetica della musica*, Curci, Milano 1981, p. 34.

loro volta tutte le forme di organizzazione armonica possono essere considerate manifestazioni particolari della fondamentale esigenza della musica di costituirsi attorno a dei poli d'attrazione, la cui natura varia a seconda delle epoche, degli stili e delle tecniche. Vincent Persichetti, nel trattare l'argomento, descrive esempi concreti di come questa polarità della musica può manifestarsi al di fuori del sistema tonale o modale (da notare come, non essendosi ancora affermata al riguardo una terminologia aggiornata e condivisa, egli impieghi i termini "tonalità" e "tonale" nel senso più generico di quella polarità musicale di cui parlava Stravinskij):

Forze diverse oltre i pilastri tonali possono mettere a fuoco la tonalità di una musica. Si può creare la sensazione di tonalità con un accordo estremamente dissonante che in nessun modo diventa consonante, oppure essa può nascere da una progressione di accordi semplici che resistono a forze armoniche complesse, o da due tonalità culminanti che si fondono alla fine in un imponente poliacordo, o da un gruppo di note importanti che ricorrono periodicamente in punti decisivi, o da una musica atonale che va alla ricerca di una tonalità in punti di cadenza. La sensazione della tonalità può temporaneamente svanire anche solo per accentuarne il ritorno.

La ricerca di una tonalità o comunque di un centro di riferimento può diventare una forza creativa. La tonalità di una struttura può nascere da uno spunto armonico unificante dal quale si svilupperà un'idea musicale. [...]

Nelle armonie che impiegano accordi le cui note sono equidistanti, dando luogo a strutture mancanti di fondamentale precisa, qualsiasi nota può venire considerata il centro tonale se viene ripetuta nella melodia o enfatizzata tramite determinati intervalli messi in evidenza dai timbri strumentali.<sup>31</sup>

Tra le strategie armoniche elencate da Persichetti, sono poste le une accanto alle altre tecniche specificamente legate alla complessità del linguaggio armonico del '900 e principi più generali che appartengono a un ampio orizzonte di espressioni musicali. Di questi ultimi fa parte la tecnica della ripetizione di una nota: dall'antica salmodia alle varie forme di minimalismo contemporaneo, la funzionalità di una *repercussio* ha sempre dimostrato la sua validità, al di là del contesto modale, tonale o atonale nel quale è inserita. Nella sezione di *Schafe Wachen* presa in esame il Mi è una vera e propria corda di recita intorno alla quale si sviluppa una successione di oscillazioni intervallari che dà vita a una teoria di colori cangianti. L'ultima delle sette battute di questa sezione contiene un breve episodio-cerniera, che si chiude con una scala culminante sul Mi, a riaffermare la "tonalità", e che sarà riutilizzato in seguito come demarcazione prima dell'inizio della sezione finale.

A questo punto inizia la lunga sezione centrale, che porta l'indicazione agogica di "allegretto", a sua volta suddivisa in tre pannelli stilisticamente ben caratterizzati, e che confluiscono l'uno nell'altro senza soluzione di continuità. Nella prima parte viene proposta un'alternanza metrica

---

<sup>31</sup> Vincent Persichetti, *Armonia del XX secolo*, Guerini, Milano 2009<sup>2</sup>, pp. 234-235.

simile alla sezione precedente: si susseguono battute da 7/8 e battute da 5/8. Ma lo stile cambia radicalmente: siamo qui di fronte a una sorta d'improvvisazione *bebop*, in cui, sopra un *walking bass* ritmicamente regolare, si dispiegano, in incalzanti sincopati e gruppi irregolari, formazioni accordali ricorrenti, note ribattute e frammenti di scale che si ampliano sempre più, fino a dar vita a lunghi glissandi.

L'ultimo di tali glissandi "sconfina" nella seconda parte dell'*allegretto*, con la quale si assiste a un nuovo cambio di scena, e di stile: troviamo qui fasce sonore costituite da bicordi ribattuti nei soliti gruppi ritmici di quintine e settimine che si incastrano, dando l'impressione del sovrapporsi di livelli ritmicamente indipendenti. Si alternano metri di 10/8 ( $5 \times 2 = 10$ ), 14/8 ( $7 \times 2 = 14$ ) e 11/8. Questa parte si estende per sette battute.

La terza e ultima parte dell'*allegretto* è costituita principalmente da cinque battute in 5/2, più tre battute conclusive in 7/2, 5/2 e 7/4. Riemerge qui l'atmosfera impressionistica del preludio iniziale: intrecci e ricami di quintine e settimine, come ghirlande, danno vita a un'armonia di colori cangianti. Questa volta, però, non c'è la continuità di una corda di recita, ma ogni tanto un accordo minore sembra emergere dalla brulicante nebulosità armonica, nella quale, poi, torna presto a confondersi.

L'ultima battuta, in 7/4, riconduce l'unità di tempo alla semiminima, oltre ad affermare il nuovo basso tonale, il Mib. Segue, infatti, una sezione-cuscinetto di 7 battute, in 5/4 tranne l'ultima, in 7/4. Sul nuovo basso di Mib si appoggiano delicatamente, in *p* e in *pp*, complessi agglomerati accordali. All'interno di questo segmento è inserito l'episodio-cerniera che separava la prima dalla seconda sezione.

La terza e ultima macrosezione è a sua volta divisibile in due zone, che, tuttavia, si pongono tra loro in un rapporto di continuità e non di contrasto. Si tratta, infatti di 21 ( $7 \times 3$ ) battute in 7/4 (solo la prima è in 5/4) che disegnano un percorso di trasformazione melodica e stilistica attraverso la tecnica della variazione. L'iniziale figurazione arpeggiata, un arabesco dolce e quasi ipnotico, si arricchisce progressivamente di abbellimenti melodici e riempimenti armonici sempre più articolati e robusti, mentre anche la dinamica cresce dal *pp* iniziale al *f* e, nell'ultima pagina, al *ff*. Ma questo sviluppo a senso unico fa sì che la proliferazione degli abbellimenti e degli agglomerati accordali finisca col sommergere l'arpeggio iniziale, che a un certo momento diviene irriconoscibile. È a questo punto che la musica slitta impercettibilmente verso la seconda zona, che compare come naturale continuazione della precedente, pur avendo un contenuto melodico e stilistico completamente diverso: attraverso uno sviluppo metamorfico, Hakenberg ha trasformato una prima

idea musicale, simile a un *carillon* argenteo, in una seconda idea stilisticamente e caratterialmente opposta. L'ultima parte del brano, infatti, riprende l'incalzante e vigoroso andamento jazzistico già impiegato nella sezione centrale, ma irrobustito negli spessori armonici, specie attraverso pesanti e rumorosi accordi nel registro grave dello strumento.

E come a incorniciare simbolicamente l'opera offerta al settantacinquenne Henze, il brano, che si era aperto su un intervallo di settima, si chiude su un intervallo di quinta.

*Schafe Waschen*, dunque, manifesta la personalità di Hakenberg soprattutto nella disinvolta combinazione di stili e atmosfere diverse. Come le correnti del fiume Duddon, e come le vicende della vita, i vari quadri e le varie sezioni ora si avvicendano, ora si sovrappongono. Con il suo "madrigale senza parole", Hakenberg riesce a combinare il gesto di una musica d'occasione, quale era la *romanza senza parole*, e la libera e ingegnosa inventiva formale dei madrigalisti rinascimentali.

### *Un melologo da camera*

Henze muore il 27 ottobre 2012 all'età di 86 anni. Nel 2016, in occasione di un concerto organizzato per celebrare quello che sarebbe stato il suo novantesimo compleanno, l'ensemble *UnitedBerlin* commissiona un brano a Hakenberg, il quale torna a omaggiare il proprio maestro con una riscrittura di *Schafe Waschen*. Nasce così *To Sovereign Thames Allied* per voce recitante e orchestra da camera, che, se da un lato stabilisce una continuità col precedente brano pianistico nell'ispirazione, nell'intenzione e negli elementi tematico-strutturali, dall'altro si configura come un'opera profondamente diversa nel carattere e nell'espressività, tanto che le figure e le forme di *Schafe Waschen* sembrano qui utilizzate piuttosto come scheletro e canovaccio su cui costruire un'altra trama, con altri timbri, altri colori, altre dinamiche.

Il primo, evidente, elemento a essere ripreso è il riferimento letterario alla raccolta poetica *The River Duddon* di William Wordsworth, ma il suo utilizzo e persino il suo significato sono qui ben diversi. Mentre in *Schafe Waschen* si trattava di un'evocazione implicita, quasi criptica, il cui unico indizio stava nel misterioso titolo, in *To Sovereign Thames Allied* il testo poetico diventa l'esplicito materiale verbale di una voce recitante accompagnata da un'orchestra da camera. Gli ultimi due



sonetti della raccolta di Wordsworth (nn. 32 e 33) vengono declamati da un attore-cantante a cui si richiedono tutte le sfumature dello *sprechgesang*, da un semplice parlato colloquiale (fig. 2) a un virtuosismo vocale e fonetico (fig. 3).

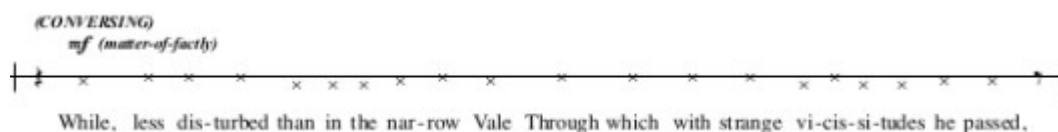


Fig. 2: S. Hakenberg, *To Sovereign Thames Allied*, b. 160.

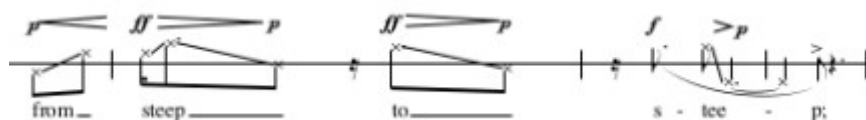


Fig. 3: S. Hakenberg, *To Sovereign Thames Allied*, bb. 43-45.

Anche la scelta dei sonetti utilizzati nelle due opere rivela la diversità dell'intento dedicatorio: se nel "madrigale senza parole" la descrizione del lavaggio delle pecore veicolava un omaggio e un augurio *in vita* al settantacinquenne Henze, nel melologo il testo dei due sonetti sembra essere piuttosto un omaggio *in memoriam*. Si tratta, infatti, del momento in cui il fiume Duddon giunge alla fine del suo corso gettandosi nel mare: tutte le peregrinazioni e le impervie traversie svaniscono nell'oblio delle vastità oceaniche, e l'animo del poeta, dice Wordsworth, partecipa a quella pace suprema mescolandosi alle eteree fibre dell'eternità. In tale momento il fiume Duddon, che di questa epopea lirica è l'umile protagonista, in contrapposizione ai grandi fiumi delle guerre, dei ricchi commerci e delle regali traversate, giunge persino ad allearsi con il "sovrano Tamigi" (è l'espressione richiamata nel titolo), come a dire che dopo la morte tutti i conflitti e le opposizioni vengono pacificati e ricomposti in unità. Forse anche l'animo di Henze, sembrano suggerire i versi recitati, avrà trovato pace nell'eternità, dopo una vita di conflitti e di avventure. E il fiume Duddon sembra ben rispecchiare il carattere e la figura di Henze: spontaneo, fresco, libero, imprevedibile, in contrapposizione agli istituzionali "sovrani" della "nuova musica" europea.

Altro punto di differenza tra *To Sovereign Thames Allied* e il suo antecedente pianistico è l'aspetto metrico e ritmico della composizione. Abbiamo visto come in *Schafe Waschen* sia il metro sia il ritmo fossero costruiti in misura prevalente sui numeri 7 e 5: quasi tutte misure quinarie e settenarie, e una presenza costante di quintine e settimine. Nel nuovo lavoro, non essendoci più un settantacinquesimo compleanno da festeggiare, il metro e le figure ritmiche impiegate vanno incontro a una relativa semplificazione, com'è naturale e opportuno nella riscrittura cameristica di un pezzo pianistico: laddove il solista può avvalersi di una certa libertà nel fluire di gruppi irregolari costantemente cangianti (nella prima sezione di *Schafe Waschen* il *rubato* è espressamente indicato), l'ensemble cameristico richiede scansioni e punti di riferimento più chiari e regolari. Fin circa alla metà del lavoro, infatti, si alternano battute di 6/8 e di 9/8, mentre il resto è scandito da metri a suddivisione binaria, dai 2/4 ai 3/2. Inoltre, e anche questo è naturale, la struttura è soggetta a un ampliamento, a un'espansione: essendoci a disposizione più strumenti, oltreché il testo recitato, ogni sezione si dilata, e va a occupare uno spazio maggiore.

Passando in rassegna l'organico dell'ensemble richiesto, si possono già immaginare quali saranno le tinte dominanti dell'opera: clarinetto, corno, sassofono baritono, fagotto, glockenspiel, gong "molto basso", grancassa, vibrafono, gong in Fa#1, chitarra elettrica, arpa, violino, viola, violoncello e contrabbasso. C'è una chiara prevalenza di strumenti gravi e scuri, che rivelano l'intenzione di dipingere un'atmosfera cupa e profonda, in accordo con le immagini poetiche descritte. Hakenberg stesso, nel programma di sala, definisce questo lavoro «più lento, profondo e scuro»<sup>32</sup> rispetto a *Schafe Waschen*.

La prima sezione, che già nel brano pianistico rivelava una funzione di preludio dall'armonia sospesa e impressionistica, si conferma qui quale introduzione strumentale, precedente l'inizio della recitazione. Protagonista è l'arpa, a cui sono affidati sia i dodici ribattuti iniziali, come rintocchi di campana, corrispondenti alle prime due misure di *Schafe Waschen*, sia gli arpeggi bicordali che caratterizzano questa prima sezione, e sui quali legni e archi stendono tappeti di lunghe note tenute – effetto che nel brano pianistico era ottenuto con l'impiego del pedale di risonanza. La maniera in cui vengono riscritte, ed esplicitate in una scansione metrica regolare, le prime due misure di *Schafe Waschen*, che in una scrittura pianistica, come abbiamo visto, si avvalevano di segni di approssimazione esecutiva (corone, durata delle battute, note rubate libere dal metro), è

---

<sup>32</sup> Dal sito web del compositore cit.

esemplificativa delle modifiche che si rendono necessarie in questo tipo di rielaborazione (fig. 4).



Fig. 4: S. Hakenberg, *To Sovereign Thames Allied*, bb. 1-8.

Si può notare, inoltre, come l'armonia di *To Sovereign Thames Allied* sia trasportata un semitono sopra rispetto al suo antecedente. Anche a questo proposito si tratta di un adattamento necessario, o per lo meno funzionale, alle nuove risorse strumentali: estesi passaggi di *Schafe Waschen* avevano il Mib come basso fondamentale, che sarebbe stato fuori dall'estensione del contrabbasso, che nel nuovo lavoro costituisce il basso principale (a meno di una scordatura). Così, trasportare tutto un semitono sopra si è rivelata la soluzione più adatta.

La voce recitante entra su quello che in *Schafe Waschen* abbiamo definito "episodio-cerniera": il suo ingresso è esplosivo, prorompente, in *ff* e con ampie escursioni melodiche e dinamiche (l'esempio di fig. 3 è la fine di questo episodio). Qui anche gli strumenti, che nell'introduzione si erano mantenuti in una regione decisamente grave, si spostano in un registro più alto.

Segue la sezione che in *Schafe Waschen* costituiva l'inizio dell'"allegretto": anche qui si tratta di un episodio movimentato, in cui fioriture come scale, glissandi e accordi ribattuti si dispiegano sulla pulsazione regolare d'un basso jazzistico, affidato, ovviamente, al contrabbasso (staccato, ma non pizzicato). Il testo "lancia" in qualche modo questa sezione, parlando del rigoglio dei paesaggi attraversati un tempo dal fiume ormai giunto alla foce, e lascia subito spazio a una sorta di divertimento strumentale, che, a sua volta, sfocia, come in *Schafe Waschen*, in un calmo episodio di fasce sonore, in cui il testo evoca l'arrivo del fiume Duddon al mare: la voce, calmandosi sempre più, descrive madrigalisticamente la scena, con lunghi glissandi discendenti sulle parole *deep, sleep* e *sink*.

È qui che avviene l'unico cambio metrico importante dell'opera: si passa, infatti, a misure in suddivisione binaria. Questa sezione, che già in *Schafe Waschen* aveva qualcosa di scuro e di profondo, assume qui un carattere maestoso e quasi lugubre, prima di animarsi e d'impennarsi verso la sezione successiva.

Comincia qui una parte molto diversa rispetto al canovaccio di partenza: quella che in *Schafe Waschen* era una sorta di sezione cuscinetto prima dell'episodio finale viene qui notevolmente espansa e rielaborata in un incalzante *ballet mécanique* in cui risaltano gli stridenti armonici del violino, il timbro ipnotico del vibrafono e quello cristallino del glockenspiel. La voce si anima nel descrivere i commerci, le guerre, i cannoni e gli splendori del Tamigi; all'inizio del secondo sonetto (l'ultimo nella raccolta di Wordsworth) l'attore-cantante accende l'amplificatore e distorce elettronicamente la voce «al limite del *vocal fry*».

Il resto del testo è pressoché recitato più colloquialmente (vedi fig. 2) su tappeti orchestrali di lunghe note tenute.

La sezione conclusiva di *Schafe Waschen* diventa qui la coda strumentale. Come si è già detto per l'intero lavoro, anche in quest'ultima parte il materiale musicale di base corrisponde largamente a quello del brano pianistico, ma il carattere non è lo stesso. Innanzitutto il tempo più lento e il timbro cupo del vibrafono in un registro relativamente grave rendono più misterioso l'arpeggio del *carillon*. Inoltre, pur riprendendo lo stesso processo di trasformazione abbellita e fiorita, la musica non giunge a quell'incalzante moto jazzistico, ma si ferma a una sorta di marcia grottesca molto più composta, che alla fine va svanendo come perdendosi in lontananza.

### *Contrappunto geologico*

L'ultima composizione a essere analizzata in questa ricerca è *Magma Chambers*, decimino commissionato dal *Mount Elephant Community Management* di Victoria (Australia) in occasione della prima edizione del progetto *Waking the Giants Volcanic Festival*, organizzato nell'ottobre del 2018 per promuovere un'esplorazione creativa dell'area vulcanica dello stato di Victoria. I motivi che mi hanno spinto a includere quest'opera nella trattazione sono molteplici. Innanzitutto, si tratta di uno degli ultimi lavori di Hakenberg. In secondo luogo, esso è accostabile, dal punto di vista dell'organico strumentale cameristico di ambito classico, a *To Sovereign Thames Allied*; in questo caso, gli strumenti sono: flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno, clavicembalo, 2 violini, viola e violoncello. Infine, esso è particolarmente rappresentativo della sensibilità geografico-culturale del compositore e delle modalità con cui egli sa fondere nel gesto creativo suggestioni extramusicali e

strategie tecnico-compositive.

Abbiamo già visto, parlando degli elementi che compongono l'immaginario di Hakenberg nella sua opera, di come tematiche e spunti di carattere paesaggistico e naturalistico figurino tra i *loci* preferiti dal compositore. E abbiamo già parlato di come queste immagini non costituiscano solo suggestioni di superficie ma vadano ad agire in maniera profonda nelle fibre stesse della musica, ispirando spesso i processi compositivi impiegati. Da questo punto di vista, *Magma Chambers* è un lavoro esemplare, poiché in esso l'ispirazione narrativa non dà vita a un effettistico descrittivismo, ma a una strategia compositiva in grado di dar forma e struttura all'intera opera.

Il punto di partenza è il racconto mitico eziologico degli aborigeni australiani riguardo alla genesi di due caratteristiche formazioni montuose vulcaniche nello stato di Victoria, il monte Elephant e il monte Buninyong. Secondo tale leggenda, i due monti furono un tempo due valorosi giganti guerrieri, che, a causa di una lite, si sfidarono in battaglia. Dopo essersi mortalmente feriti a vicenda, i due si allontanarono in direzioni opposte, prima di cadere senza vita. Le due attuali montagne non sarebbero che i loro due enormi corpi che giacciono lì da secoli (nel monte Elephant è persino visibile la profonda ferita che il gigante ricevette alla testa).

In *Magma Chambers* il racconto mitico dei due guerrieri s'intreccia alle suggestioni dell'alternativa spiegazione scientifica dell'origine vulcanica evocata dal titolo. Il mito dell'epica battaglia e l'immagine dei fenomeni vulcanici diventano le strutture portanti dell'edificio musicale. Da una parte, dunque, abbiamo un contrappunto a due voci svolto dal clarinetto e dalla viola, con incastri ritmici che sembrano rievocare i colpi e le mosse dei due giganti Djerrinallum (è questo il nome locale del monte Elephant) e Buninyong (la fig. 5 mostra le prime battute di tale contrappunto).



The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in Bb and Viola. The Clarinet part is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *mf* and features a series of eighth and sixteenth notes with accents and slurs. The Viola part is written in alto clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *mf* and includes the instruction "Con sord." (Con sordina). The two parts are written in a contrapuntal style, with overlapping rhythmic patterns.

Fig. 5: S. Hakenberg, *Magma Chambers* – appunti preparatori.

Dall'altra parte, le modalità nelle quali questo materiale tematico agisce all'interno dell'opera sono ricalcate sui movimenti geologici dei fenomeni vulcanici. Tale contrappunto, infatti, che viene

esposto, frammentato e variato per tutto il corso della composizione, è costantemente affidato a parti interne, sorta di *innere Stimme* schumanniana, come a rappresentare uno strato profondo e nascosto che, con la sua forza sotterranea, determina tutti gli eventi che accadono in superficie. Così, mentre nelle parti interne (in particolare clarinetto e viola) serpeggiano magmaticamente le figure melodiche del materiale tematico originario, le parti esterne (soprattutto flauto, oboe e violini da una parte, fagotto e violoncello dall'altra) si costituiscono come loro riflessi, prolungamenti e ombre, prendendo le forme dei fenomeni di superficie: ora lente colate, ora violente esplosioni, ora minacciose scosse telluriche, ora rombi tuonanti.

L'opera inizia con una lenta introduzione, in cui sono già presenti gran parte degli elementi melodici e armonici del brano. Da una parte, infatti, tutti gli strumenti (tranne il clavicembalo, che farà il suo ingresso, quasi a sorpresa, nella seconda variazione) espongono, per lo più a valori lunghi, un certo frammento del contrappunto iniziale. Dall'altra parte, l'armonia si configura in alcune disposizioni intervallari privilegiate, che saranno tali per tutta l'opera, e che derivano dalla conformazione delle due melodie iniziali. Come si può vedere nella fig. 5, l'incipit della *melodia 1* (così chiameremo quella affidata inizialmente al clarinetto) è caratterizzato da intervalli di quinta giusta. E l'intervallo di quinta (e il suo rivolto, quello di quarta) sarà un elemento ricorrente nella composizione, oltre a costituire l'armonia su cui si apre il brano. Altro elemento armonico strutturalmente rilevante è l'intervallo di semitono: le prime note della *melodia 2* affermano una tonalità (Reb) un semitono sopra la sua antagonista (negli appunti riportati nella fig. 5 la notazione del clarinetto è in altezze reali). E infatti all'inizio del brano alla quinta Do-Sol viene presto a sovrapporsi la quinta Reb-Lab. Questo scarto semitonale sta alla base di molte configurazioni armoniche del lavoro, sia in formazioni accordali, sia sotto forma di trilli, tremoli e glissandi.

Dopo l'introduzione comincia la prima di una serie di undici variazioni sul tema contrappuntistico di partenza. Si potrebbe quasi considerarla l'esposizione del tema stesso, dato che le parti del clarinetto e della viola coincidono sostanzialmente con esso. Senonché gli altri strumenti sono già impegnati a manifestare i riflessi superficiali di quel contrappunto; anzi, tali riflessi sembrano proseguire senza soluzione di continuità l'andamento sostenuto dell'introduzione, attraverso l'uso di lunghe note tenute, che paiono rappresentare lo strato superficiale quiescente sotto il quale ribolle, silenzioso, il minaccioso conflitto. In questa visione, i fenomeni magmatici sotterranei e il leggendario scontro tra giganti si fondono in un'unica immagine. E le lunghe note tenute nella zona alta dell'estensione (cioè "in superficie"), da parte di flauto, oboe e violini,

saranno impiegate anche in altre variazioni come manifestazione di uno dei possibili stati (lo stato quiescente, per l'appunto) dello strato superficiale dell'area vulcanica.

Con la seconda variazione l'atmosfera cambia, oltre a cambiare l'impiego del tema di partenza: mentre il clarinetto e la viola eseguono entrambi una rielaborazione della *melodia 2*, flauto, violino 1 e violoncello si muovono sulle note della *melodia 1*. Ma la tensione cresce, grazie ai tremoli degli archi, ai *flutterzunge* dei fiati e alle "colate" arpeggianti del clavicembalo, che, come abbiamo notato, fa qui il suo ingresso.

Nella terza variazione le parti tematiche cominciano a essere dislocate in maniera più chiara (nella precedente le note della *melodia 1* davano ancora l'impressione di un accompagnamento, mentre clarinetto e viola continuavano a "comandare"): ora sono il corno e il violino 2 a portare avanti il contrappunto, in *ff*, con due diversi segmenti della *melodia 1* che vengono in tal modo a incastrarsi. Gli altri strumenti all'inizio sono un'ombra che li avvolge, ma in seguito la crosta inizia a scalfirsi, e piccole eruzioni compaiono in superficie, attraverso l'interruzione della fascia di note lunghe e l'occorrenza di brevi imitazioni e figure più mosse.

Nella quarta variazione la densità aumenta, soprattutto grazie ai sonori accordi del clavicembalo, ma questa densità va incontro a una progressiva fluidificazione, man mano che il flauto prende a disegnare figure arpeggiate e gli accordi del clavicembalo si sgranano a loro volta in arpeggi. Allora i fiati si approfondono in una serie di esplosioni in *ff* che subito declinano decrescendo.

Protagonista della quinta variazione è il flauto, che espone tutta la prima parte della *melodia 1* prevalentemente in *slap tongue*, mentre gli altri strumenti accompagnano con un'armonia che dall'iniziale oscillazione Do/Reb si sposta di un semitono verso l'oscillazione Do#/Re.

Con la sesta variazione siamo portati nel vivo della battaglia, o, in base al punto di vista, nel cuore dell'attività vulcanica: tutti gli strumenti, in *ff*, si muovono in sintonia; flauto e clavicembalo hanno numerosi trilli, mentre la sezione degli archi porta avanti una specie di danza cupa e nervosa.

La settima variazione inizia con un cambio di scena improvviso: dall'esuberanza di un denso *tutti* orchestrale alla secchezza di uno scarno puntillismo, come se dopo la fragorosa esplosione non rimanesse che il pulviscolo di ceneri sparso nell'aria.

Con l'ottava variazione giunge una nuova eruzione, densa come la precedente, ma meno tellurica e più fluida: non più ritmi marcati, ma "colate" di arpeggi e di scale.

La nona variazione sembra riproporre fenomeni vulcanici sotterranei, attraverso un pulsare, un ribollire, un brulicare di brevi figurazione terzinate negli archi. Ma verso la fine della sezione tutto questo lascia gradualmente il posto a una specie di canto, una breve cadenza solistica del flauto.

La decima variazione ci riporta in qualche modo alla prima: anche qui due strumenti portano avanti un dialogo a due voci, mentre gli altri fanno loro da contorno. Ma la situazione è diversa. Innanzitutto gli strumenti solisti sono il clarinetto e il fagotto, entrambi nel loro registro grave. Inoltre, l'accompagnamento è secco e cupo. Si tratta, dunque, di una sezione decisamente scura, che ben potrebbe rappresentare l'allontanamento dei due giganti mortalmente feriti dal luogo della battaglia.

L'ultima sezione costituisce una sorta di epilogo dell'opera, che narrativamente potrebbe corrispondere alla trasformazione dei giganti in montagne. A un inizio caratterizzato dagli ampi glissandi degli archi segue una sezione più drammatica, che va progressivamente calmandosi in tenui, lunghi accordi, i quali a loro volta si sfibrano nelle ultime, solitarie note del clarinetto e del flauto.



## Bibliografia

COCTEAU Jean, *Le Potomak*, Société littéraire de France, Paris 1919 (nuova ed. Passage du Marais, Paris 2000).

DAHLHAUS Carl, *Musikästhetik*, Laaber-Verlag, Laaber 1986 (ed. it. *L'estetica della musica*, Astrolabio, Roma 2009).

DEBUSSY Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Paris 1971 (nuova ed. riveduta e ampliata 1987).

FUBINI Enrico, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino 1964 (1968<sup>2</sup>, 1987<sup>3</sup>, 2001<sup>4</sup>).

HENZE Hans Werner, *Canti di viaggio. Una vita*, Il Saggiatore, Milano 2005.

KÜHN Clemens, *Musiklehre. Grundlagen und Erscheinungsformen der abendländischen Musik*, Laaber-Verlag, Laaber 1981 (ed. it. *Il linguaggio delle forme nella musica occidentale*, Unicopli, Milano 1987).

LAI Yi-Chieh, *The Impression of Eastern Zithers Musics in "Three Zithers and a Pair of Scissors" of German Composer, Stefan Hakenberg*, tesi magistrale presso la "School of Music" della "Taipei National University of Arts", Taipei 2008.

LATOUCHE Serge, *Décoloniser l'imaginaire*, Parangon/Vs, Lyon 2005.

PERSICETTI Vincent, *Twentieth Century Harmony*, W. W. Norton & Company, New York 1965 (ed. it. *Armonia del ventesimo secolo*, Edizioni Angelo Guerini, Milano 2009<sup>2</sup>).

PISTON Walter, *Harmony*, W. W. Norton & Company, New York 1941 (5<sup>a</sup> ed. riveduta e ampliata 1987; ed. it. *Armonia*, EDT, Torino 1989).

ROSS Alex, *The rest is noise. Listening to the Twentieth Century*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2007 (ed. it. *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo*, Bompiani 2009, 2013<sup>3</sup>).

SCHÖNBERG Arnold, *Style and Idea*, Philosophical Library, New York 1950 (prima ed. it. *Stile e idea*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1960; ultima ed. PGreco, Milano 2012).

STRAVINSKIJ Igor, *Poétique musicale*, Harvard University Press, Cambridge 1942 (ed. it. *Poetica della musica*, Curci, Milano 1981).

## Sitografia

Stefan Hakenberg – Composer: <<https://stefanhakenberg.com/>>.