

I più celebri capolavori della letteratura concertistica per violino nelle revisioni di grandi interpreti e didatti:

L. van BEETHOVEN

10 Sonate per violino e pianoforte.
Revisione di Franco Gulli - Enrica Cavallo.
Già pubblicate le Sonate I - II - III - V - VII - VIII - IX - X.

L. van BEETHOVEN

Concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 61.
Revisione di J. Szigeti, con l'inclusione delle tre cadenze composte da F. Busoni.
Riduzione per violino e pianoforte.

L. BRAHMS

Concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 77.
Revisione di J. Szigeti, con la cadenza di E. Ysaye.
Riduzione per violino e pianoforte.

J.S. BACH

3 Sonate e 3 partite.
Revisione di Michelangelo Abbado.

F. MENDELSSOHN - BARTHOLDY

Concerto per violino e orchestra in mi minore op. 64.
Revisione di J. Szigeti.
Riduzione per violino e pianoforte.

N. PAGANINI

Concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 6 (n. 1 delle opere postume).
Revisione e cadenza di V. Pihoda.
Riduzione per violino e pianoforte.

EDIZIONI CURCI - GALLERIA DEL CORSO, 4 - MILANO

RASSEGNA MUSICALE CURCI

PERIODICO DI CULTURA E ATTUALITÀ MUSICALI

DIRETTORE RESP. DOTT. ALFREDO GRAMITTO RICCI - EDIZIONI CURCI s.r.l. - MILANO

ISSN 0033 - 9806

3

anno LXXI - settembre 2018

SOMMARIO

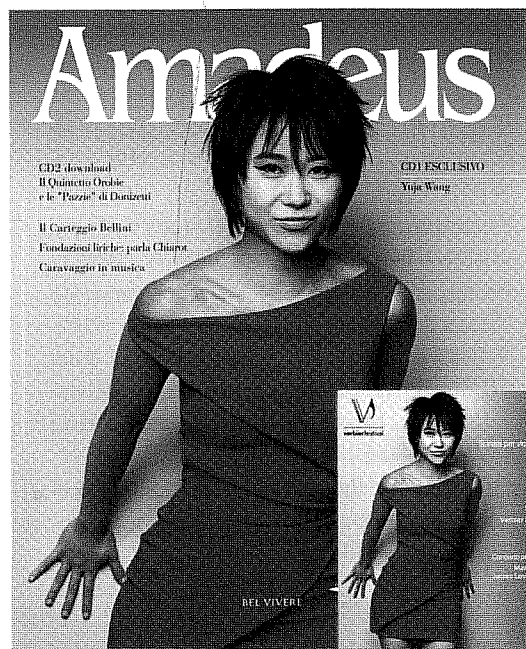
Alessandro Solbiati	Un esempio per tutti	3
Edward Neill	<i>Bruckner e Mahler</i>	10
Andrea Natale	Pino Donaggio fra Edizioni Curci e Carosello (1959-1974)	16
Federica Marsico	Introduzione a H.W. Henze dagli esordi all'impegno politico	25
Maria Antonella Balsano	I quattrocento anni del Conservatorio di Palermo	34
J.N. Forkel	<i>Bach Uomo</i>	43
	NOVITÀ CURCI	47
	CAMPI SONORI	54
	NOTIZIE	72
	ESECUZIONI CURCI	82
	CONCORSI E CORSI	85

LA GRANDE MUSICA È PER TUTTI!



Un anno di Amadeus a soli 68 euro

Acquista il tuo abbonamento (12 numeri + 24 cd)
su www.amadeusonline.net
utilizzando il codice promozionale **EVENTI**



don't miss!



non perdere questa occasione abbonati oggi

Nella biografia di Hans Werner Henze sono molti gli aspetti che suscitano interesse, ad esempio il rapporto dell'artista con l'Italia, sua patria adottiva, o l'espressione dell'identità omosessuale nelle sue opere. In questo saggio si farà luce su circa un trentennio della sua carriera, compreso fra il secondo dopoguerra e i primi anni Settanta, al fine di mettere a fuoco il rapporto di Henze con la Germania, la sua posizione rispetto ai Ferienkurse di Darmstadt e l'approdo all'impegno politico.¹

tire da una *Stunde Null*: molti teatri d'opera e sale da concerto erano totalmente distrutti o gravemente danneggiati ed era difficile reperire partiture e strumenti. Il processo di denazificazione avviato dalle forze alleate non permise inoltre ad alcuni noti esponenti del mondo musicale di riprendere subito la propria attività (celebre fu il caso di Wilhelm Furtwängler, che diresse nuovamente i Berliner Philharmoniker solo nel 1947). Il supporto delle forze occupanti rese tuttavia possibile la graduale ripresa dell'attività concertistica,

Introduzione a H.W. Henze: dagli esordi all'impegno politico

di Federica Marsico

Nato in Germania nel 1926, Henze trascorse i suoi primi vent'anni assistendo alla nascita, all'affermazione e al crollo della dittatura nazista. All'indomani del secondo conflitto mondiale, profonda era in lui la vergogna per le barbarie commesse da un'ideologia che aveva scatenato la «più grande guerra civile interna alla civiltà occidentale».² Dell'immediato dopoguerra egli ricorda:

Tutto ciò che era tedesco era caduto in discredito, e questo fatto riguardava ogni singolo tedesco. [...] Per un certo periodo non ho assolutamente più voluto saperne niente, né vedere né sentir parlare di boschi tedeschi, dell'anima tedesca, quell'anima depravata. Era accaduto qualcosa di irrimediabile. (cv 73)³

La vita musicale tedesca dovette ripar-

mirante a offrire alla popolazione dei momenti di evasione dalle difficoltà quotidiane e a contribuire alla ricostruzione dei valori etici attraverso la musica dei grandi maestri del passato. Poco dopo la resa ufficiale, anche lo Staatstheater di Bielefeld, la città in cui Henze viveva, poté riaprire e assunse il giovane compositore come maestro di sala e palcoscenico.

Intanto le emittenti radiofoniche ripresero a trasmettere la musica precedentemente classificata come 'degenerata'. Fra esse la sezione musicale della Südwestrundfunk di Baden-Baden, quartier generale del governo militare francese, si distinse per le attività promosse dal suo direttore, il critico Heinrich Strobel, che affidò la direzione dell'orchestra cittadina a Hans Rosbaud, trasformandola in una delle formazioni

più attive nella diffusione delle opere di Paul Hindemith, Igor Stravinskij e dei contemporanei tedeschi. A Baden-Baden Henze, oltre ad ascoltare numerosi concerti, poté consultare nell'archivio radiofonico molte partiture fino ad allora irrimediabili, portate personalmente da Parigi da Pierre Ponnelle, l'ufficiale incaricato del controllo dell'emittente per conto dei francesi.⁴

Un ruolo fondamentale per la circolazione della musica contemporanea fu svolto anche dalla stagioni concertistiche di *Musica Viva*, inaugurate a Monaco nel 1945 e dirette da Karl Amadeus Hartmann. Henze frequentò spesso i concerti di Monaco, che attrassero rinomati interpreti e compositori, e nutrì una profonda ammirazione per l'amico Hartmann, testimoniata da queste parole:

Non c'è dubbio sul fatto che l'importanza affidata al timbro dell'orchestra, come la si ritrova in tutti i miei lavori, è il risultato del mio incontro con Hartmann e la sua musica. (CV 125)

Appena un anno dopo la fine della guerra Henze partecipò a Darmstadt ai primi *Ferienkurse für internationale neue Musik*, fondati e diretti fino al 1961 dal critico Wolfgang Steinecke.⁵ Essi nacquero per far conoscere ai giovani studenti tedeschi il recente passato 'degenerato', attraverso concerti, conferenze e seminari, e per contribuire al rinnovamento della vita musicale del paese. Oltre a partecipare ai seminari tenuti da Wolfgang Fortner, già suo maestro a Heidelberg, Henze poté ascoltare a Darmstadt l'esecuzione di due suoi lavori (il *Kammerkonzert* per

flauto, pianoforte e archi e una *Sonata* per viola e pianoforte poi dispersa), che gli procurò un contratto con l'editore Schott. Henze constatò tuttavia che non tutte le tendenze musicali erano adeguatamente rappresentate nei programmi dei concerti:

Anche se ci fu la possibilità di ascoltare a Kranichstein molte partiture nuove o fino a quel momento inaccessibili, durante questa prima estate i corsi non avevano ancora il respiro internazionale degli anni successivi [...]. La musica dodecafonica non era ancora arrivata. (CV 82)

I primi pezzi composti sotto la guida di Fortner (i *Fünf Madrigale*, il *Quartetto* n. 1 e la *Sinfonia* n. 1) non risentirono infatti dell'influenza dalla musica dodecafonica, ma piuttosto del neoclassicismo di Stravinskij e Hindemith.⁶ Successivamente Henze sperimentò la dodecafonia da autodidatta nell'estate del 1947 (nella *Kammersonate*, nel *Chor der gefangener Trojer* e nel primo *Concerto* per violino), approfondendola poi ai *Ferienkurse* l'anno successivo con René Leibowitz. Così egli ricorda i seminari del maestro polacco:

Quando tutto era finito e Leibowitz era ormai tornato a Parigi, alla fine di quel suo interessantissimo corso che non aveva entusiasmato soltanto me, e dal quale ero uscito completamente trasformato, anzi rinato, non avevo più dubbi: la tecnica seriale è l'evoluzione logica della musica occidentale e del suo modo di pensare in motivi e sviluppi. Ci permette di inventare nuove connessioni, acuisce la sensibilità del nostro orecchio, ci con-

sente di creare nuove forme di libertà e bellezza. (CV 92)

Henze applicò gli insegnamenti di Leibowitz nella cantata *Der Vorwurf* – in seguito ritirata – e nelle *Variazioni per pianoforte* op. 13, e li mise poi completamente a frutto in *Apollo et Hyazinthus*, concerto per clavicembalo e orchestra da camera dedicato al maestro. Sebbene il giovane compositore si stesse affermando nell'ambiente di Darmstadt, quegli anni di studio furono per lui carichi di insicurezze, a causa delle ristrettezze economiche, dell'istruzione scolastica incompleta e della graduale scoperta della propria omosessualità. Per reagire a questa condizione di disagio, Henze si buttò a capofitto nella composizione dei generi più disparati al fine di raggiungere il successo sperato. Egli stesso racconta:

Ciò che realmente volevo era che il mondo capisse, in fretta e chiaramente, che aveva qualcosa a che fare con me come persona, con H.W.H., solista – possibilmente più in fretta e più chiaramente di quanto non lo avessi ancora capito io. Il bisogno di riconoscimento diventava pressante. Scrivevo per potermi assicurare il rispetto degli altri, perché solo questo rispetto avrebbe potuto confermarci di esistere veramente. (CV 84)

È in questi anni che Henze maturò l'interesse per il balletto, che lo avrebbe accompagnato per tutta la sua carriera. Rimasto folgorato, nell'autunno del 1948, dagli spettacoli del Sadler's Wells Ballet diretti da Frederick Ashton, con Margot Fonteyn come protagonista, Henze compose sulle

suggerimenti di quell'esperienza le *Ballett-Variationen* e ne inviò un'incisione ad Ashton. Tra i due nacque una sincera amicizia, in virtù della quale il coreografo propose a Henze, dieci anni dopo, di comporre le musiche per il balletto *Undine*. La passione del compositore per la danza fu inoltre alimentata dal lavoro in teatro, a Costanza e a Wiesbaden, e dall'incontro con Tatjana Gsovsky, che propose a Henze di scrivere le musiche per il mimodramma *Der Idiot* (1952).

Gli anni di studio a Heidelberg coincidono anche con i primi tentativi di Henze di comporre un'opera. Egli iniziò a musicare un testo di Georg Büchner (*Leonce und Lena*) e uno di Franz Werfel (*Opfer*), ma poi abbandonò i due progetti⁷ e debuttò in teatro con un'«opera per attori» tratta da un intermezzo di Miguel de Cervantes (*Das Wundertheater*, Heidelberg, 1949).⁸ Intanto Henze continuò a partecipare a Darmstadt ai seminari di Leibowitz e di Josef Rufer. Nel 1950, tuttavia, i *Ferienkurse* non lo entusiasmarono più, a causa dell'assenza del maestro polacco; durante quell'edizione solo la presenza del giovane Luigi Nono e l'ascolto delle *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg*, dirette da Scherchen, ravvivarono il suo interesse.

Rispetto ai corsi di Darmstadt fu più significativo, per la maturazione di Henze, il primo viaggio in Italia nell'estate del 1951 insieme ai coniugi Jockisch, con cui il compositore stava collaborando per la sua prima opera *Boulevard Solitude*. Ricordando il soggiorno sui Colli Albani, Henze scrive:

Guardai la campagna che digradava verso il mare e scrutai il mare stesso, nel quale si rifletteva il sole, e sentii che in qualunque momento Nettuno, Venere, o anche Giove in persona, avrebbero potuto emergere da sotto la sua superficie dorata, scintillante, splendente. [...] Le voci amichevoli della gente in allegra conversazione riempivano l'aria con una sorta di *Sprechgesang*, che sembrava capace di trasformarsi in qualunque momento in una melodia. [...] Esisteva quindi un mondo migliore! [...] Quella sera mi innamorai follemente degli italiani. (cv 113-114)

Profondamente suggestionato da quel viaggio, il compositore decise di scegliere l'Italia come sua patria adottiva. Il clima politico tedesco era infatti diventato per lui intollerabile dopo l'elezione di Konrad Adenauer, il quale marciava in direzione contraria al processo di denazificazione avviato dagli alleati, riproponendo nel proprio *entourage* molte figure del vecchio regime; non furono inoltre abolite le misure discriminatorie contro gli omosessuali, ossia il dibattuto paragrafo 175 del codice penale di Bismark. Il riemergere dell'omofobia accentuò in Henze un sentimento di ripugnanza per il proprio paese, che egli descrisse con parole molto dure:

I tedeschi andavano comunque avanti a lavorare per mantenere un benessere faticosamente conquistato, sotterrando "delitto e castigo" come corpi di mafiosi nei blocchi di calcestruzzo delle loro banche nuove di zecca e dei loro grandi magazzini. [...] Eravamo scandalizzati [...]. Eravamo pacifisti e antifascisti. Era terribile assistere impotenti a questo nuovo sviluppo della Germania. (cv 120)

Anche un altro aspetto influì sulla decisione di Henze di lasciare la Germania, secondo quanto egli stesso spiega:

C'era qualcosa che non mi dava pace e che mi spingeva ad allontanarmi. Che cosa voleva questa gente da me? Dovevo ancora finire i miei studi! E avevo bisogno di tempo, di aria, di aria fresca! Ero ancora un principiante. [...] Avevo bisogno di stare solo con me stesso, di vivere come un eremita e scoprire che cosa la musica significasse davvero per me, come si legasse alla nostra esistenza, quale fosse il suo significato e quale fosse, d'altro canto, il ruolo culturale di un compositore nella società. (cv 130)

Grazie a un vitalizio della Schott e a una borsa di studio del Kulturamt di Münster, Henze poté stabilirsi definitivamente a Ischia nel 1953, dove intraprese la composizione di *König Hirsch*, la sua seconda opera. La sensazione di aver raggiunto una nuova armonia interiore fu descritta dall'artista con le seguenti parole:

C'era una piacevole frescura tra quei muri solidi e protettivi [...]. Gli sgherri del comandante delle ss Himmler erano arrivati troppo tardi e nulla più potevano contro "i degenerati", "i nemici dello stato che dovevano essere trattati come tali". Erano cessate anche le stridule barzellette sugli omosessuali della signora Hilde Strobel. [...] Era meraviglioso che ora ogni cosa fosse orientata verso il futuro e che il passato potesse essere dimenticato. [...] Tra me e la mia musica non vi era più difficoltà di identificazione. (cv 134-135)

Durante i primi anni trascorsi in Italia Henze si allontanò progressivamente dall'ambiente di Darmstadt, maturando verso di esso una vera e propria avversione. Questo atteggiamento è ascrivibile in parte alla generale insofferenza verso il proprio paese, in parte al cambiamento di prospettiva dei corsi, esplicitato dalla nuova denominazione di *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*. Dopo l'arrivo di Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez e Nono, Darmstadt divenne l'epicentro della cosiddetta 'neoavanguardia' che, in reazione agli errori della storia recente, mirava a fondare un nuovo linguaggio musicale in acceso contrasto con la tradizione e con le sue forme, assumendo Anton Webern come nume tutelare. Tutto ciò si scontrava con l'attaccamento di Henze ai generi della tradizione e in particolar modo all'opera lirica. Il compositore avvertì inoltre che allo spirito dei primi *Ferienkurse*, in cui «esisteva solidarietà tra i giovani autori, si imparava l'uno dall'altro, si gioiva di ogni progresso»,⁹ si stava sostituendo un clima diverso. Egli scrisse a tal riguardo:

Mi sembrava strano, per non dire assurdo, che i compositori, come messaggeri di una più alta spiritualità, volessero rendersi la vita difficile a vicenda, in un modo che ormai è diventato abbastanza comune, sottraendo ciascuno il sostentamento agli altri, lottando l'uno contro l'altro come «business manager» e formando combriccole e *lobby*. Trovavo tutto ciò repulsivo, amorale e antiartistico – un'altra ragione per scegliere di rimanere solo nel mio anticonformismo. (cv 128)

Dopo il successo di *Boulevard Solitude* (1952), la sua posizione estetica divenne più chiara durante la composizione di *König Hirsch*, da lui definita come una «grande opera popolare» concepita nel solco della tradizione in modo volutamente provocatorio «contro l'atteggiamento di una musica dotta, sapiente e di tante cose che nessuno voleva ascoltare».¹⁰ Già la trama dell'opera si offriva come un ottimo strumento di rivendicazione dell'individualità dell'artista, avendo per protagonista un re che sceglie volontariamente l'isolamento per poter riscoprire sé stesso. Mentre lavorava all'opera, Henze rese esplicita la sua posizione di *outsider* in due scritti del 1955, nei quali espresse il netto rifiuto di far parte di un gruppo che pretendesse di imporre le linee guida alla composizione contemporanea e sostenne che la musica seriale fosse priva di istanze artistiche (MP 29-31). Nello stesso anno partecipò per l'ultima volta ai *Ferienkurse*, tenendo un seminario di composizione insieme a Boulez e a Bruno Maderna. Con uno spiccato accento polemico verso il dogmatismo del compositore francese, Henze ricorda così quell'ultima esperienza:

Non fu affatto divertente: giovani compositori che preferivano esprimersi in un linguaggio musicale che risaliva al periodo prima di Webern non venivano nemmeno accettati. Maderna e io dovemmo consolare e calmare gli studenti, e io mi annoiai senza fine. [...] Mi resi conto della differenza, della mia enorme distanza dalla scena musicale nazionale. Non ne facevo più parte, in fondo non ne avevo

mai fatto parte e non avevo mai voluto farne parte. (CV 147)

Non rimaneva che ufficializzare la rottura. Ciò avvenne nel 1958 con lo scritto *Wo stehen wir heute?*, pubblicato nel primo numero della rivista dei *Ferienkurse*.¹¹

Nei primi anni Sessanta Henze si era ormai affermato nel panorama internazionale, anche grazie alla collaborazione con personalità del calibro di Luchino Visconti, Wystan Hugh Auden e Chester Kallman. Durante la composizione di *The Bassarids*, opera tratta dalle *Baccanti* di Euripide, emerse tuttavia in lui il bisogno di un appagamento diverso dal successo fino ad allora ottenuto (MP 197). In seguito alla frequentazione dell'ambiente culturale di sinistra, prima a Ischia, poi a Napoli e a Roma, Henze iniziò a riflettere sul ruolo sociale della musica e maturò una concezione di essa come arte politicamente impegnata. Così egli descrisse la sua svolta marxista:

I tempi napoletani della grande leggerezza, quando avevo, diciamo per motivi storici, recuperato la mia gioventù mai vissuta, quei tempi erano finiti. Dovetti constatare che ci sono delle cose nel mondo che mi riguardavano nella stessa misura in cui riguardavano chiunque altro, ma che in fondo erano molto più importanti di me stesso. (CV 212-213)

Il pensiero antiborghese e anticapitalistico allora in voga offrì senza dubbio a Henze anche la possibilità di reagire al *Faschismustrauma*, vissuto da chi, come lui, era cresciuto durante la dittatura e, alla sua caduta, non aveva visto

scomparire del tutto l'ideologia del regime in seno alla classe dirigente. Il compositore iniziò così a prendere apertamente posizione contro i governi democristiani di Adenauer (1949-1963) e di Ludwig Erhard (1963-1966). Nel 1963 affermò le sue idee in una conferenza tenuta alla Technische Universität di Berlino, durante la quale spiegò il suo atteggiamento di resistenza di fronte alla «costante minaccia alla vita e alla libertà individuale» e di tensione continua fra il «desiderio di vivere e lavorare attivamente e positivamente» nella propria epoca «e l'impossibilità di trovarci qualche positività». ¹² Riguardo al linguaggio musicale che avrebbe d'ora in avanti impiegato, Henze dichiarò:

Ritengo insufficiente offrire musica estremamente cifrata come un enigma senza soluzione. L'essenza che vive nelle cose e si trova dietro le apparenze esteriori, vuole rivelarsi; e il suo guardiano, appena è convinto della forza di questa volontà, farà di tutto per dare la chiave. [...] Ho sempre perseguito la tendenza di dare anche al più difficile processo musicale la formulazione più semplice possibile. [...] La mia musica [...] offre altrettanto sia all'ascoltatore ingenuo che all'esperto capace di esaminare e obiettivamente valutare il linguaggio cifrato. ¹³

Due anni dopo, partecipando a un comizio elettorale a sostegno di Willy Brandt, candidato socialdemocratico al cancellierato, Henze mostrò di riporre grandi speranze in una svolta a sinistra, in particolar modo in merito alle questioni del riarmo nucleare, dell'omofobia e dell'antisemitismo (CV 211-212).

Quest'ultimo punto fu particolarmente caro al compositore, che aveva già aderito all'iniziativa di Paul Dessau di comporre una cantata collettiva in memoria della *Shoah*, in reazione ai violenti assalti antisemiti alla sinagoga di Colonia avvenuti nel 1959 (MP 344-346). Nel 1967, dopo aver assistito negli Stati Uniti alle proteste contro la guerra in Vietnam e alla lotta per i diritti dei neri, Henze entrò in contatto a Berlino con Rudi Dutschke, Hans Magnus Enzensberger e Gastón Salvatore, noti esponenti del movimento studentesco (SDS) e dell'opposizione extraparlamentare. Egli iniziò così a rivalutare la nazione che aveva lasciato ormai da più di dieci anni:

Per la prima volta mi si offrì la possibilità di identificarmi in quel paese con qualcosa di vivo, e di non vedere solamente i grandi bastioni umanistici della cultura spirituale tedesca come punti di riferimento, ma persone e movimenti reali. Sembrava che una nuova coscienza, giovane e democratica, nascesse dall'interno. ¹⁴

Impegnatosi attivamente al fianco degli studenti in rivolta, il compositore mise in discussione il suo operato precedente, definendolo come il lavoro di un musicista borghese che aveva servito per vent'anni la classe dominante allo scopo di ottenere successo. La sua musica, d'ora in avanti, sarebbe stata invece al servizio dell'intera comunità. Egli infatti dichiarò:

Vogliamo impedire che l'aspetto linguistico della musica venga sospinto ancora di più nel vuoto, lontano dagli esseri umani: per approfondire questo aspetto

linguistico, renderlo accessibile, utile e comprenderlo come un ampliamento necessario della coscienza umana e del suo potenziale espressivo. (CV 323)

Il 1968 fu un anno totalmente *engagé*. Henze partecipò all'organizzazione del *Vietnamkongress* di Berlino contro l'aggressione statunitense in Indocina, visitò con Enzensberger L'Avana per sostenere la rivoluzione castrista, s'impegnò per la liberazione di Mikis Theodorakis e Isang Yun, compositori perseguitati dai regimi dittatoriali, e ospitò Dutschke, vittima di un attentato neonazista, nella sua casa sui Colli Albani.

Contemporaneamente, con opere fortemente ideologizzate, Henze s'inimicò le case discografiche e l'opinione pubblica. La *première* dell'oratorio *Das Floß der Medusa* presso la Nordwestdeutscher Rundfunk fu sospesa a causa di una manifestazione dello SDS, che degenerò in tafferugli con la polizia. Il testo di Ernst Schnabel raccontava la tragica vicenda dei naufraghi della fregata *Méduse* – immortalata da Théodore Géricault nel celebre dipinto *Le Radeau de la Méduse* – abbandonati a sé stessi su una zattera di fortuna. Nell'oratorio, in cui Henze sperimentò un nuovo stile vocale graffiante e violentemente realistico, i tentativi di sopravvivenza dei protagonisti del dramma costituirono il pretesto per denunciare le discriminazioni di una società iniqua e per incitare alla protesta. Così il compositore descrisse il messaggio contenuto nel brano:

Dell'impegno nella lotta che noi descriviamo, fa parte, in modo molto forte, la

resistenza alla rinuncia, contro la rassegnazione, il fallimento. La resistenza, è proprio questo il vero criterio etico del nostro pezzo, del suo contenuto, del suo messaggio. (cv 238)

Dopo aver celebrato la rivoluzione cubana nella *Sinfonia* n. 6 attraverso l'impiego di stilemi del folklore latino, lo spirito combattivo dell'artista pervade anche i due monologhi *Versuch über Schweine* (1969) e *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer* (1971), entrambi su testi di Salvatore, che stava emergendo in quegli anni come artista impegnato. Ben più navigato nella critica al suo tempo era invece Enzensberger, della cui penna Henze si servì per mettere in musica la vita dello schiavo cubano Esteban Montejo, pubblicata dall'etnografo Miguel Barnet nel 1966. Il *recital El Cimarrón* (1970) segnò l'approdo di Henze all'alea, che si offriva come un'ottima 'pratica rivoluzionaria', in quanto l'esecutore poteva 'prendere posizione' rispetto al testo. In queste e in altre opere esplicitamente impegnate Henze cercò inoltre di assegnare agli esecutori ruoli di pari importanza, al fine di scardinare lo *Star System* dei virtuosi e far sì che tutti gli interpreti contribuissero nella stessa misura a dare vita alla composizione.

Negli anni Settanta Henze comprese l'utopismo alla base delle sue posizioni, soprattutto dopo lo scioglimento dello SDS e l'adesione di alcuni suoi membri al gruppo terroristico della *Rote Armee Fraktion*. Anche la rivoluzione cubana non poteva più costituire un modello di riferimento a causa dei suoi esiti dittatoriali e omofobi, che

ebbero ripercussioni anche sulle amicizie di Henze (dovette chiudere i rapporti con Leo Brouwer dopo aver sottoscritto la petizione in favore del poeta Heberto Padilla, perseguitato da Castro). Abbandonati i furori rivoluzionari, la concezione marxista di Henze sfociò nell'impegno pedagogico, anche in seguito a una serie di eventi luttuosi che lo scossero profondamente. Così il compositore descrisse quest'ulteriore svolta nella sua esistenza:

Il mondo diventava sempre più vuoto: quattro persone importanti per me, tra le più importanti della mia vita, erano morte in poco tempo. [Auden, Ingeborg Bachmann, Visconti e la madre Grete] [...]. Anche la musica avrebbe subito l'influenza di questo nuovo senso della vita, questa nuova consapevolezza della morte, in altre parole: lavorare così duramente e con tanta diligenza come mai prima. E per "morte" intendevo anche la morte civile, quella che noi artisti siamo chiamati a combattere addirittura da sempre, fin dall'inizio. Pensavo: non basta riflettere il tempo in cui si vive, oggi occorre fare un passo in più, andare avanti – ma non dimenticando e disperandosi –, se vogliamo che l'esistenza, il lavoro, gli sforzi abbiano un senso. Bisogna condividere le proprie possibilità con gli altri, con tutti gli altri. (cv 341-342)

Iscrittosi al Partito comunista italiano nel 1976, Henze poté contare sull'appoggio del neoletto sindaco comunista di Montepulciano per fondare nella cittadina toscana il *Cantiere internazionale d'arte*, un'officina musicale per giovani artisti che egli diresse fino al 1980. In essa si concretizzò l'idea di

un'arte che vive in mezzo agli uomini e che contribuisce alla loro formazione fin dalla giovane età. Operare come «agente dell'Umanesimo» (MP 346) sarebbe stato il fine ultimo della sua musica, che Henze perseguì sostenendo la nascita in Austria di iniziative affini a quella del *Cantiere*.

Note

¹ Per una biografia completa dell'artista cfr. JENS ROSTECK, *Hans Werner Henze: Rosen und Revolution. Die Biographie*, Berlin, Propyläen, 2009.

² AURELIO LEPRE, *Guerra e pace nel XX secolo. Dai conflitti tra Stati allo scontro di civiltà*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 265.

³ CV = HANS WERNER HENZE, *Canti di viaggio. Una vita*, Milano, Il Saggiatore, 2005 (trad. it. di: *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1996); il numero che segue la sigla indica la pagina all'interno del volume.

⁴ L'ufficiale era il padre di Jean-Pierre Ponnelle, il celebre regista d'opera.

⁵ Sul rapporto di Henze con l'ambiente di Darmstadt cfr. INGE KOVÁCS, *Neue Musik abseits der Avantgarde? Zwei Fallbeispiele*, in *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, 4 voll., a cura di Gianmario Borio e Hermann Danuser,

Freiburg im Breisgau, Rombach, 1997, II, pp. 13-61.

⁶ Cfr. GISELHER SCHUBERT, *Erste Schritte. Henzes Frühwerk*, in *Der Komponist Hans Werner Henze*, a cura di Dieter Rexroth, Mainz, Schott, 1986, pp. 39-52.

⁷ Il poema di Werfel è stato ripreso da Henze in *Opfergang*, composizione commissionata dall'Accademia nazionale di Santa Cecilia ed eseguita in prima mondiale il 10 gennaio 2010.

⁸ Nel 1964 Henze ne scrisse una versione per cantanti.

⁹ HANS WERNER HENZE, *La Repubblica Federale Tedesca e la musica [1967-68]*, in *Henze*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1986, pp. 378-385: 383 (trad. it. di: *Die Bundesrepublik Deutschland und die Musik [1967-68]*, in *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, nuova ed. ampliata a cura di Jens Brockmeier, München, Deutscher Taschenbuch, 1984 [= MP], pp. 126-134).

¹⁰ *Una biografia raccontata dall'autore e raccolta da Enzo Restagno*, ivi, pp. 3-63: 21.

¹¹ HANS WERNER HENZE, *Wo stehen wir heute?*, «Darmstädter Beiträge zur neuen Musik», I, 1958, p. 82; lo scritto è stato ripubblicato in MP, pp. 32-33.

¹² HANS WERNER HENZE, *La musica come comportamento di resistenza*, in *Henze cit.*, pp. 371-377: 371-372 (trad. it. di: *Musik als Resistenzverhalten*, in MP, pp. 94-101).

¹³ Ivi, p. 376.

¹⁴ HENZE, *La Repubblica Federale Tedesca e la musica cit.*, p. 385.