Intervista con Walter Zimmermann

Il 29 maggio 1993, a Torino, ha avuto luogo un incontro con il compositore Walter Zimmermann nella biblioteca del Goethe Institut. Questa manifestazione testimonia un vivo interesse da parte dell'istituto tedesco di cultura per la musica tedesca contemporanea ed è nata in collaborazione con la stagione di incontri e concerti dedicati alla Nuova musica dai Compositori associati, che da ormai otto anni a Torino proseguono la loro attività di discussione, creazioni e concerti.

Dal colloquio pubblico in cui il compositore ha presentato e commentato il concerto serale[1] *e da una conversazione privata concessa il giorno seguente si è ricavato il testo di quest'intervista che tocca sia problemi inerenti alla poetica del compositore sia al dibattito odierno sui limiti e le prospettive della musica dopo l'avanguardia.*

Nato a Schwabach (Franconia centrale) nel 1949, Walter Zimmer-

---

[1] Il programma comprendeva *In der Welt sein*, per sassofono tenore; *Selbstvergessen* per organico variabile, *Klangfaden*, per clarinetto basso, arpa e campanelli; *Paradoxes of Love* per voce e sassofono soprano; *Lied im Wüstenvogelton* per flauto basso e pianoforte; *Echoing Green* per pianoforte e violino.

mann appartiene alla generazione di mezzo, quella che si trova tra i grandi protagonisti della seconda avanguardia e la nuovissima generazione di coloro che oggi hanno trent'anni. La sua formazione appare molto sfaccettata anticonvenzionale: dotato di un solido mestiere all'antica (è pianista, violinista e oboista) ha studiato anche musica elettronica a Utrecht, computer music ad Hamilton (N.J.) ed etnomusicologia ad Amsterdam ed è stato allievo di Werner Heider e in seguito di Mauricio Kagel. Ancor più che queste esperienze nell'ambito delle nuove e antiche fonti sonore sono i viaggi e l'influenza della musica statunitense (Cage, Feldmann soprattutto) a formare la sua personalità artistica. Nel 1977 intraprende a Colonia l'esperienza del *Beginner-Studio* (una serie di concerti che spaziavano dalla *minimal music* all'avanguardia alla musica etnica) e ha già alle spalle un lungo soggiorno negli Stati Uniti rielaborato in un libro di interviste *Desert Plants*[2] (Vancouver 1976). Espressione musicale di questa fase compositiva, che risente da vicino dell'appropriazione della musica americana, è *Beginner's Mind* del 1975, per voce e pianoforte.

Nel 1977 ha inizio una nuova fase della sua ricerca compositiva. Insieme a due colleghi di Colonia — Kevin Volans e Clarens Barlow — intraprende un viaggio di ricerca e ripensamento linguistico-musicale nei Paesi d'origine: rispettivamente la Franconia, l'Africa e l'India. Il risultato è un complesso ciclo di composizioni intitolate *Lokale Musik* che lo occupa dal 1977 al 1981.

Negli anni Ottanta si impegna nella creazione di ampli cicli di singole composizioni. Il più delle volte nascono come meditazioni musicali su temi e testi della tradizione filosofica e letteraria: *Sternwanderung* (1982-84) comprende un esplicito riferimento a Novalis e *Vom Nutzen des Lassens* (1981-84) a Meister Eckhardt; *Fragmente der Liebe* (1987) è un pendant musicale dei *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes. In questo periodo si occupa anche di teatro musicale: nel 1984 compone *Die Blinden*, dramma "statico" per 12 cantanti e 9 strumenti dall'omonimo dramma di Maeterlinck; l'anno successivo è la volta di un testo di Peter Handke: *Über die Dörfer*, "Lied drammatico" per solisti, 3 cori e grande orchestra; infine nel 1989 si dedica a *Hyperion*, "opera breve" tratta da Hölderlin e ridotto in libretto da D. E. Sattler.

Negli ultimi anni i titoli della musica strumentale abbandonano il riferimento a un testo definito e si ispirano piuttosto a immagini allegoriche derivate dalla tradizione barocca. È il caso di *Geduld und Gelegenheit* (1987-89) per violoncello e pianoforte e *Festina lente* (1990) per quartetto d'archi. La produzione più recente comprende: *Distensio* (1992) per trio d'archi; *Diastema* (1993) per due orchestre senza direttore e infine *Schatten der Ideen* par ensemble (1992/93).

---

[2] Su questo compositore oltre alla voce Zimmermann del Riemann-Lexikon cfr. Henck H., "Walter Zimmermanns 'Beginner's Mind" (1975), *Neuland I*, Köln 1980; Fox C., "Cage-Eckhardt-Zimmermann", *Tempo*, 42, 1986, dic., pp. 9-15; Schädler S., "Seele, Technik und System. Die Paradoxie pythagoräischer konstruktion in Walter Zimmermanns Klavierstück Wüstenwanderung" (1986), *Melos*, 51, 1992, pp. 206-220.

Michela Garda: Occasione della composizione del *Lied im Wüstenvogelton* (1987) per flauto basso e pianoforte è un verso tratto da una delle poesie postume di Nietzsche, *Abschied*: "Flieg' Vogel, schnarr, / Dein Lied im Wüsten-Vogel-Ton" che si conclude con un'agghiacciante monito "Bald wird es schei'n, / Weh dem, der keine Heimat hat!"[3]. Nietzsche privilegiava la musica rispetto al linguaggio verbale; aveva scritto: "Rispetto alla musica ogni comunicazione mediante parole è di natura sfrontata; la parola assottiglia e istupidisce, la parola spersonalizza; la parola rende comune il non comune"[4]. Qual è la sua posizione a questo riguardo, dal momento che moltissime sue composizioni prendono esplicitamente avvio dalla parola poetica e filosofica?

Walter Zimmermann: Non ho usato il verso poetico di Nietzsche come lo si usa per esempio in un *Lied*, bensì come un motto, un impulso; collocare una citazione all'inizio di un saggio significa volersi appropriare di quel testo, individuarne un aspetto che si vuole tenere per sé. Il titolo ha questa funzione. Ero ben lontano dall'idea di illustrare l'atmosfera del'inverno o descrivere il paesaggio invernale su cui aleggia l'uccello. Mi importava piuttosto elaborare il nucleo poetico, che in quel momento aveva per me anche un'importanza biografica. Ciò di cui Nietzsche parla e che cerca di evocare nel lettore è l'idea di patria. La patria lontana, di cui Nietzsche stesso sentiva l'assenza, è l'infanzia. Mi sembra importante l'identificazione di patria e infanzia. Ho sviluppato questa mia composizione da un canto infantile, senza mai scriverlo nella sua forma originale. Solo nel fischiettato del pianista ne risuonano alcuni frammenti, ma la melodia non compare mai nella parte strumentale della composizione. Si tratta di un simbolo, di una specie di metafora di un processo vissuto da me e che forse l'ascoltatore deve a sua volta esperire (tramite la musica): la perdita dell'infanzia.

Anche in *Ecchoing green* (1989), per pianoforte e violino, ritorna il tema della perdita dell'infanzia[5]. Questa composizione si richiama a un testo di William Blake tratto dai *Songs of Innocence and of Experience*. La poesia di Blake coglie il momento della sera, quando i bambini stanchi smettono di giocare. È una metafora della fine dell'infanzia nella vita di un uomo. Anche all'origine di questa composizione vi è un canto infantile, che non si ode mai né in forma completa né in frammenti. Esso è trattato come un materiale per generare continue trasformazioni ed elaborazioni (non variazioni, perché qui il tema è assente) che alla fine conducono a una melodia, la quale tuttavia non ha niente a

---

[3] "Vola uccello, fa' stridere la tua canzone / con l'accento di un uccello del deserto! [...] tosto nevicherà, guai a colui che non ha patria!" trad. it. con testo a fronte di G. Colli, in Nietzsche F., "Ditirambi di Dionisio e poesie postume" (1882-1888), in *Opere*, Vol. VI, tomo IV, Adelphi, Milano 1970, pp. 142-143.

[4] Nietzsche F., "Frammenti postumi 1887-1888", trad. it. di Sossio Giametta, in *Opere*, vol. VIII, tomo II, Adelphi, Milano 1971, p. 140.

[5] Zimmermann ha raccolto queste due composizioni in un ciclo intitolato *Residua*.

che fare con la melodia che sta alla sua base. La sostanza melodica nasce qui dall'elaborazione di un originale che ci si è vietato di citare.

M. G.: Abbiamo parlato del rapporto tra parola e musica. Per Lei è altrettanto importante quello tra parola e immagine, penso a composizioni come *Geduld und Gelegenheit* del 1987-89.

W. Z.: Si tratta di un brano per pianoforte e violoncello che cerca di tradurre in termini musicali un emblema, un'immagine geroglifica della cultura rinascimentale, quello della pazienza e dell'occasione. Ve ne sono numerose raffigurazioni. Una la si trova in un affresco di Mategna. In questa effigie un fanciullo cerca di avvicinarsi a una donna in equilibrio su una sfera e sul cui volto pende una ciocca di capelli (un'allusione al proverbio che dice "afferrare la fortuna per i capelli"). Alle spalle un'altra donna più anziana lo trattiene. Il tema del brano è proprio questo: l'equilibrio e la tensione tra la pazienza necessaria per attendere il momento favorevole e l'occasione per coglierlo. Ho cercato di trasporre direttamente quest'idea del materiale musicale. Il violoncellista, per esempio, deve impiegare simultaneamente due tecniche esecutive opposte: un suono d'arco e un pizzicato, che si osteggiano reciprocamente.

M. G.: Parola, immagine e suono sono tre elementi del teatro musicale. Qual è la sua posizione nei confronti di questo genere?

W. Z.: In tutte e tre le mie opere vi è un momento di contraddizione rispetto alla storia dell'opera. Nella prima, *Die Blinden*, da Maeterlinck, vi è il rifiuto costruttivo di lasciar cantare i cantanti. A essi ho affidato invece dei segni che fungono da figure retoriche. I dodici cantanti raffigurano i ciechi e si servono dei suoni per orientarsi nello spazio. Ho cercato di utilizzare la cantilena come momento analitico della sostanza riposta nel testo: l'isolamento reciproco degli uomini e la loro riunione causata dall'angoscia e dall'atmosfera di catastrofe e rovina. Spinti dall'angoscia esistenziale gli uomini cercano di comunicare; a poco a poco cantano sempre più suoni tratti dalle melodie degli altri, così alla fine può nascere una melodia. Nella seconda opera, *Über die Dörfer*, ho utilizzato il principio dell'ironia interiore, di cui parla Peter Handke nella prefazione in un senso affine a quello attribuitogli dal primo Romanticismo. In quest'accezione, ironia significa librarsi al di sopra degli opposti. Nella mia musica questo principio trova la sua realizzazione attraverso una tensione fra il ritmo musicale, derivato da ritmi di danza (secondo un metodo già applicato in *Locale Musik*) e il ritmo del testo. Quest'ultimo infatti viene proiettato sul ritmo musicale, provocando uno spostamento dell'accento delle parole che risultano spezzettate oppure accentate in maniera irregolare. Da questo procedimento scaturisce una sorta di ironia dell'esitazione.

La terza opera, *Hyperion*, consiste in una sorta di romanzo breve. È la storia di un eremita che racconta per lettera le memorie della sua vita. Il rumore del pennino sulla carta è una provocazione e sostituisce la funzione del recitativo dell'opera mozartiana,

mentre le parole sono proiettate su uno schermo.

M. G.: Nel 1975 ha intrapreso un lungo viaggio negli Stati Uniti e dieci anni dopo nel 1985 ha curato una raccolta degli scritti di Morton Feldmann[6]. Qual è il suo rapporto con la musica americana?

W. Z.: Ho conosciuto molto presto Morton Feldmann a Buffalo dove insegnava, quando avevo 24 anni, e fra i compositori che intervistai nel mio viaggio americano era quello al quale mi sentivo più affine. Quando gli chiesi perché componesse, mi rispose: "Per il dolore suscitato dalla morte precoce di Schubert". Voleva dire che nella musica del XX secolo gli mancava la componente lirica. La musica di questo secolo, in particolare quella tedesca, è una storia dell'Espressionismo. Da Debussy in poi la componente lirica è andata perduta. Dopo Debussy per me Morton Feldmann è l'unico rimasto fedele a questa tradizione.

M. G.: Nelle sue composizioni il movimento dell'espressività sembra essere indissolubilmente legato al momento costruttivo. Che cosa intende per dimensione lirica?

W. Z.: Per restare nel campo operistico, si può prendere come esempio il *Pelléas et Mélisande* e come contraltare Puccini. Quest'ultimo cerca di spingere l'ascoltatore a rispondere con i sentimenti più estremi. Debussy suscita invece l'impressione di lasciare più libertà all'ascoltatore. Non si è afferrati e trascinati a seguire una linea esemplare di sentimenti, si può contemplare l'immagine musicale da distante prima di avvicinarsi. L'ascoltatore, almeno nell'atto dell'ascolto, è considerato un uomo emancipato, libero. La componente lirica della musica ha in fondo favorito lo sperimentalismo. L'elemento espressivo/espressionistico invece rappresenta piuttosto lo stereotipo dell'individuo liberato. Il compositore assume il ruolo del rappresentante della società. Mentre nella musica "lirica", intesa come premessa della musica sperimentale, l'ascoltatore ha già ottenuto la propria libertà. Morton Feldmann e, in un certo senso, John Cage, hanno tenuto fede a questo atteggiamento. Alla base dei brani musicali di Feldmann non vi è un intento pedagogico o esemplare predeterminato, che viene imposto all'ascoltatore come se fosse un minorenne, incapace di scegliere. Essi presuppongono piuttosto una forma di ascolto emancipato, in altre parole ci si aspetta che l'ascoltatore segua un proprio cammino individuale. Vi sono infatti molti modi di ascoltare questa musica.

M. G.: Lei ha scritto due libri di interviste *Desert Plants* e *Inselmusik*. Pensa che la musica contemporanea abbia bisogno della parola per essere conosciuta e interpretata?

W. Z.: Questi libri sono stati per me dei documenti, dei surrogati dei maestri che non ho avuto. Non ho studiato composizione regolarmente con un insegnante. Così ho trascritto i colloqui con i compositori conosciuti nei miei viaggi per il mondo, un po' come il reportage di un autodidatta.

[6] Feldmann M., *Essays*, a cura di W. Zimmermann, Beginner Press, Kerpen 1985.

Sono documenti dei miei anni di apprendistato musicale, appunti di viaggio. Ma per tornare al senso generale della domanda è vero che la nuova musica ha bisogno della parola scritta, a meno che non la si presenti solo ai colleghi. Del resto tutta la storia della Nuova Musica è accompagnata da una stampa di divulgazione o comunicazione. Perché diventi semplice, naturale, spontanea ha bisogno della parola. È un oggetto per delle minoranze che sono comunque abbastanza numerose da richiedere un interprete.

M. G.: Vorrei riprendere e approfondire un tema che in parte abbiamo già toccato. Nelle sue composizioni ritorna spesso il tema dell'infanzia. Che cosa rappresenta per lei questa stagione della vita?

W. Z.: L'infanzia è anche una metafora. Quando avevo pressappoco 24 anni lessi un libro di un pensatore buddista zen, Shunryu Suzuki, intitolato *Zen Mind. Beginner's Mind* che si potrebbe tradurre come "Lo spirito dello zen è lo spirito del principiante". L'idea dell'inizio, del cominciamento, del volere sempre essere come bambini è stato per me di un'importanza esemplare. Soprattutto rispetto alla musica dominante di allora, complessa, complicata, intellettuale e in una città come Colonia che, vent'anni fa, era uno dei centri dell'avanguardia, questa posizione era assai provocatoria ed era considerata ingenua e regressiva. Tutte le volte che una cultura arriva a un punto di estrema complessità, l'infanzia assume la funzione di metafora, in positivo come ideale di innocenza e in negativo come minaccia di regressione. Tutto questo non vuol dire però che io sia contrario alla complessità in sé. Non amo la complessità come manierismo che blocca l'accesso a enunciati poetici. Nella Nuova Musica è diventata quasi ovvia una sorta di complessità tecnocratica. I compositori impiegano il loro tempo a sviluppare linguaggi computeristici e a ideare nuovi modi esecutivi. Credo che buttino il tempo a perseguire un'idea tecnocratica di rinnovamento. Una novità tecnica non basta. Per rinnovarsi v'è bisogno di un impegno spirituale. Qualsiasi intervallo può risultare nuovo, se vi è un'idea originale alla base. La novità non è sempre un risultato della complessità, bensì scaturisce perlopiù da una concezione filosofica che dischiude il pensiero del nuovo. In questo secolo si è prodotto in tale quantità che si ha l'impressione che il materiale musicale sia stato completamente scandagliato. Sono convinto che sono soprattutto necessarie nuove sinopsi nell'ascolto e nel pensiero.

M. G.: A proposito di *Klangfaden* lei ha parlato di *Nicht-zentrierte Tonalität*. Può spiegare questo concetto?

W. Z.: All'origine vi è l'idea della mancanza di un centro e il mito del vagabondaggio propria del primo Romanticismo tedesco. Al tempo stesso deriva anche da alcuni elementi dal pensiero cageiano, per esempio l'impiego di quadrati magici come sistema di organizzazione casuale del materiale musicale. In un articolo su uno dei giardini Zen di Kyoto, il Giardino dell'oblio, Daniel Charles, un filosofo che fra l'altro si è occupato anche di Cage, distingue la mentalità di un giardiniere giapponese da quel-

la di uno europeo. Questo suddivide il tereno in quadrati, come un agrimensore. Il primo invece non ha un piano prestabilito secondo cui lavorare, ma procede con un senso quasi nomadico. Vi è una certa affinità tra la mentalità o sensibilità orientale e il concetto di *Ortlose*, caro ai romantici, affascinati dall'idea del vagabondare senza meta. Ho cercato di applicare questa costellazione di idee a una scrittura musicale dotata di centri tonali che tuttavia tendono a rovesciarsi in sempre nuovi centri, secondo un processo determinato, però, dal caso. La mia è una concezione assai diversa da quella dodecafonica, in cui devono essere esposti tutti i dodici suoni della serie, prima di poterne ripetere uno. Per rimanere nella metafora di Charles, la dodecafonia appartiene alla cultura dell'agrimensore. Tuttavia il metodo della *Nichtzentrierte Tonalität* non significa una regressione nella tonalità, ma la ricerca di un punto al di sopra della contrapposizione tra atonalità e tonalità.

M. G.: Vorrei ora riportarla a un'opera degli ultimi anni Settanta *Lokale Musik* e al problema della musica etnica. Che cosa significa ora quest'opera per Lei a quindici anni di distanza?

W. Z.: Allora si viveva ancora nell'illusione che le piccole culture locali potessero convivere in condizioni di tolleranza reciproca. Ora il quadro geopolitico si è profondamente trasformato dopo la frantumazione dell'Unione Sovietica. Scoppiano continui conflitti tra le piccole regioni. Si è verificato proprio il contrario dell'auspicata tolleranza: una continua aggressione; basti pensare alle circostanze della guerra tra serbi e bosniaci. Dunque regna una grande disillusione a questo proposito. Il mio ciclo *Lokale Musik* era improntato all'ideale di *Multiversum* blochiano: ognuno, ogni cultura ha il suo centro e non manifesta pertanto pulsioni aggressive. In questo progetto era implicita la lotta contro l'aspirazione all'egemonia delle grandi potenze, contro il colonialismo e l'imperialismo. Purtroppo si deve constatare che, venuto a mancare il controllo dei grandi, i piccoli gruppi ricadono preda di una sorta di istinto animale.

In *Lokale Musik* ho cercato di sublimare quel sentimento di amore-odio che si nutre per le regioni da cui si proviene. Ho cercato anche di liberare questi brani dalle componenti aggressive che sono ben presenti nella musica popolare: un elemento caratteristico — per esempio — è la definizione del territorio, per usare un termine proprio dell'etologia, l'imperativo territoriale. Naturalmente questo aspetto rimane presente in qualche modo come lato demoniaco, spettrale di questa musica; la mia intenzione era però di liberarla del tutto dall'aggresione. Ho cercato in qualche modo di rilassarla, frammentarla. Trasmette un'impressione di atmosfere elevate e leggere, come di una regione posta sulle nuvole. Ho cercato di filtrare da questa musica l'"imperativo territoriale" dando invece spazio a una sorta di appropriazione della natura; la struttura armonica è dedotta dalla serie degli armonici. Si può descrivere anche come una sorta di processo di erosione in cui restano frammenti che ricordano la dimensione locale, senza manifestarla in maniera aggressiva.

M. G.: A quali progetti sta lavorando?

W. Z.: Ho terminato un quartetto d'archi dal titolo *Festina lente*, di nuovo un emblema musicale che pone in rapporto di tensione il veloce al lento. Ho scritto anche due brani orchestrali: *Diastasis* e *Diastema*, entrambi per due orchestre con o senza direttore. I titoli si ricollegano al pensiero di Plotino: secondo questo filosofo noi possiamo comprendere l'eternità solo nel suo dispiegarsi nel tempo, come un accordo che si frantuma in strutture. Le due orchestre suonano esattamente la medesima musica, ma in assenza del direttore gli accordi si frantumano. Nonostante la prescrizione di tempo sia uguale per le due orchestre non è possibile suonare esattamente all'unisono e così sorgono echi, principi di imitazione a canone e fenomeni analoghi. Il procedimento è già stato sperimentato in *Selbstvergessen*, l'epilogo del ciclo *Vom Nutzen des Lassens*, in una dimensione sonora però più ridotta. Il secondo brano *Diastema* è uno studio sull'unisono: la melodia è distribuita nelle parti, ma ogni strumento ne esegue solo un frammento. Nasce così una specie di mosaico di frammenti eseguiti dai diversi strumenti. Anche *Cheap Imitation* di John Cage è uno studio di unisono.

M. G.: Per concludere vorrei porle due domande complementari: che cosa pensa della musica "impegnata" e di quella "postmoderna"?

W. Z.: Non saprei rispondere alla seconda parte della sua questione, perché penso che il concetto di postmoderno in musica vada ancora definito. Riguardo alla cosiddetta musica "impegnata" posso riferirmi a Nono, che ne è stato secondo me l'esponente più di rilievo, soprattutto riguardo alla qualità musicale. Al tempo stesso penso che il suo caso dimostri in maniera esemplare l'impotenza degli intellettuali. Fin dall'inizio Nono ha scelto un metodo compositivo molto esoterico: la musica seriale. Nei suoi brani per orchestra ha utilizzato il rapporto totale di tutti gli intervalli, come metafora della società liberata. Si tratta cioè di una forma assai complessa e intellettuale di linguaggio musicale: avanguardia nel senso migliore del termine. Personalmente trovo difficile aderire all'idea di impegno musicale. Non condivido lo spirito pedagogico e neppure l'atteggiamento autoritario implicito nel tentativo di indirizzare verso un ideale utopico. Mi sembra una grossa contraddizione. L'avanguardia è un concetto militare, strutturato in senso autoritario. Chi è all'avanguardia galoppa davanti a tutti e può guidare la retroguardia, perché vede più in là nel futuro. È un concetto assolutamente antiquato, prerivoluzionario, pre-democratico e in fondo illiberale. All'opposto si può collocare John Cage. È vero che fu attaccato da Nono, ma la sua musica è più libera (egli stesso ha anche vissuto con più libertà) e meno aggressiva. Anche la sua personalità non aveva una struttura autoritaria. Vedo due tipi di uomini: chi marcia avanti e si batte per la realizzazione dell'utopia, ma si comporta in maniera autoritaria, e chi forse non ha aspirazioni così elevate, ma vive già un pezzo di libertà e dalla sua musica traspare un'anima liberata. Ogni

ascoltatore lo può notare senza subire costrizioni.

Michela Garda