

Nell'ambito della rassegna 'Contemporanea 2010' promossa da Musica per Roma ed ospitata nell'Auditorium 'Parco della Musica', erano previste alcune giornate dedicate ad Ezra Pound, poeta ma anche musicista. In una 'inconsueta' serata musicale sono state presentate alcune sue opere, fra le quali la più importante, 'Le Testament', preceduta da un invito all'ascolto di Margaret Fisher, la massima studiosa mondiale della musica di Pound. A Lei abbiamo chiesto di illustrare il singolare cammino che portò Pound dalla poesia alla musica; e Lei l'ha fatto attraverso questo saggio che volentieri ospitiamo e per il quale la ringraziamo.

EZRA POUND, POETA E COMPOSITORE

di Margaret Fisher



Nato a Hailey, Idaho, nel 1885, Ezra Pound trascorse gli anni della sua giovinezza vicino Philadelphia dove la madre Isabel suonava il pianoforte e l'organo, e il padre Homer suonava il violino: ambedue buoni amatori. Non è improbabile che il giovane Pound si cimentasse anche lui con il pianoforte. Nel 1908 si trasferì a Londra, facendo della British Library il suo studio - per così dire - e delle grandi biblioteche in Italia e in Francia le sedi d'appoggio per le sue ricerche a caccia di manoscritti musicali di troubadours del dodicesimo e tredicesimo secolo. Dopo aver rinvenuto, nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, due manoscritti attribuiti ad Arnaut Daniel, Pound elaborò le melodie per un'antologia di musiche medievali compilata dall'amico Walter Morse Rummel, pianista e compositore tedesco. L'antologia, 'Hesternae Rosae, Serta II, Neuf Chansons de Troubadours des XII et XIII Siècles' (Londra, 1913), includeva interpretazioni e trascrizioni ritmiche dalla notazione neumatica originale, elaborate da Pound stesso. A sua volta, Rummel compose musica per il poema di Pound 'The Return' (Il ritorno). Il testo poetico si muove con versificazioni ritmiche che hanno il sapore di metriche saffiche, pur senza riprodurre un esatto equivalente della scansione saffica. Sebbene la composizione musicale di Rummel non fosse stilisticamente di pieno gradimento per Pound, essa

servì al poeta per meglio valutare ed apprezzare come la scrittura musicale possa essere di complemento ed anche arricchire un testo poetico. Nel 1914 l'educazione musicale del poeta era in piena crescita.

In quell'anno, l'incontro con Arnold Dolmetsch - esperto di musica antica e medievale, e costruttore di strumenti musicali - spinse Pound ad esplorare possibili applicazioni della pratica musicale barocca alla poesia. Il suo saggio 'Vers Libre and Arnold Dolmetsch' si apre con la parafrasi di un'osservazione di Dante, "li Poeti, che coll'arte musaica le loro parole hanno legate." (Convivio, IV, 6, 35) Dante sottolineava il valore dell'armonia nelle parole al fine di perseguire la qualità di vera e divina ordinata proporzione delle parti. Nel 'De vulgari eloquentia', il poeta delineò i precetti metodologici per poter raggiungere e produrre armonia, consonanza e dovuta proporzione.



Se Dante offrì il testo originario e primario che ispirò le esplorazioni musicali di Pound, Dolmetsch offrì al giovane poeta le sue brillanti analisi esposte nel libro 'Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries', del 1915. Secondo Pound, le analisi delineate da Dolmetsch circa le pratiche esecutive nella musica barocca avevano "diretta applicazione alla poesia". Le riflessioni di Dolmetsch gli sembravano ricongiungersi e legarsi con le riflessioni di Dante, nel 'De vulgari eloquentia', circa l'arte di comporre e ordinare sillabe e parole nella struttura musicale della versificazione. Ogni parola esige un grado di ornamentazione al fine di ottenere imprevedute e ricche armonizzazioni tra i suoni. Dante aveva scritto che una semplice ornamenta-



zione delle parole è raggiungibile tramite l'uso di monosillabi - inevitabili e necessari nella lingua italiana. Un grado di ornamentazione è anche raggiungibile con l'impiego di parole che potremmo definire 'irsute': parole molto lunghe, con forte accentuazione, contenenti doppie consonanti, ecc... Da Dolmetsch Pound imparò le tecniche di ornamentazione musicale e - a sua volta - cercò equivalenti verbali nella sua poesia. Le annotazioni preliminari per un nuovo poema, ancora senza titolo, che egli andava scrivendo, mostrano i primi tentativi di trasporre ornamentazioni musicali (semplici e complesse appoggiature, lunghe note mordenti, trilli) nei suoi ritmi verbali. Questo tentativo appare quale un'iniziale applicazione di processi

musicali alla ricerca di metodi compositivi estranei alla metrica poetica ma, ciononostante, capaci di creare condizioni rigorose per la scrittura di versi liberi. Diverse frasi di 'Ur Canto I' illustrano la detta trasposizione da musica a parole. Ma forse la trasposizione doveva sembrare troppo ovvia. E Pound eliminò le frasi così prodotte, nella revisione del poema che venne alla luce, nel 1925, in 'A Draft of Sixteen Cantos'. Ad esempio, note di abbellimento singole e doppie venivano trasposte e rese in anapesti ("But say I want to," "Say that I"); la nota mordente veniva resa con un coriambico ("Needs such a rag-bag," "Not in the least"); i trilli trovavano il loro correlato in terzine di parole 'irsute' ("quirks and tweek's", "flapping and slipping") in modo che tre parole venivano ad occupare lo spazio di due battute musicali, e l'attenzione veniva attratta dalla discordanza di contorni acustici simili o vicini.

Durante questo periodo, dal 1917 al 1920, Ezra Pound lavorò come critico musicale del settimanale londinese *New Age*, firmandosi con lo pseudonimo William Atheling, scrivendo soprattutto recensioni di concerti vocali e occasionalmente anche di concerti di musica da camera. La collezione completa delle recensioni musicali e dei suoi saggi in prosa sono ora pubblicati in 'Ezra Pound and Music', New York, 1977, a cura di R. Murray Schafer. Gli scritti musicali raccolti ci offrono una visione del poeta sulla relazione esistente tra parole e musica, produzione e interpretazione vocale, e sul ruolo dell'esecutore con particolare riferimento agli elementi ritmici. Pound trovò anche, per breve tempo, impiego quale critico teatrale presso due settimanali londinesi: *The Outlook* (ottobre 1919) e *The Athenaeum* (marzo e aprile 1920). Questi incontri con il teatro costituiscono conseguenza naturale della sua preparazione dell'edizione postuma (1916) del libro 'The Noh Theatre of Japan', di Ernest Fenollosa. Il poeta scrisse anche numerosi saggi sulla stilizzazione teatrale, maschere, movimento sul palcoscenico, dizione; studi che avrebbero poi guidato i disegni scenografici per la sua prima opera, *Le Testament*.

È da notare il carattere idiosincratico delle sue recensioni musicali, nelle quali tende a sottovalutare i compositori inglesi venuti dopo Purcell e gli Elisabetiani, come anche Beethoven e Wagner, nonché la maggior parte dei compositori francesi di fine secolo. Questi saggi sono degni di lettura per le loro intuitive osservazioni concernenti aspetti ritmici ed esecutivi, e costituiscono un'estensione dell'interesse già notato nei confronti delle tecniche esecutive barocche studiate da Dolmetsch. Pound era particolarmente interessato ai fenomeni di "armonici" (overtone), "residuo sonoro" (sound-residue), e quanto egli definiva "risonanze" (after sound). Nelle recensioni di diversi concerti londinesi, del dicembre 1918, Pound si soffermava sull'interazione dinamica tra tono, ritmo, e

tempo. Una citazione potrà illustrare questo suo interesse. *“Il tempo di ogni capolavoro è rigorosamente governato; e non solo il tempo generale dell'intera composizione, bensì anche le variazioni di velocità, il tempo di singoli passaggi, il tempo d'intervallo tra note e accordi particolari. Il suono di una data nota o accordo armonico abbisogna di un tempo determinato per potersi articolare e arrotondare prima di far intervenire suoni successivi. L'esecuzione magistrale di un pezzo dipende quasi esclusivamente dagli istanti esatti scelti prima di far intervenire il seguito di archi e sfere sonore successivi. Ciò determina non solo il ritmo del pezzo, ma concerne anche - più di quanto sia riconosciuto - la qualità stessa del tono. E questo è ancor più vero per quanto concerne il pianoforte che, per i suoi effetti, dipende molto dal suono di molte note coesistenti; e, allo stesso tempo, è molto povero e debole - a paragone di strumenti a corda - nella sua produzione di note singole ... Il senso del tempo reale è forse un fenomeno istintivo e incomunicabile.”*¹

Se riscrivessimo l'ultima frase, con riferimento esplicito all'arte del poeta, nei termini seguenti: *“Il senso del tempo reale del poeta è forse un fenomeno istintivo e incomunicabile”*, capiremmo meglio perché Pound voleva fortemente separare e distaccare la sua produzione lirica dalla metrica poetica. Egli riteneva che i capolavori di poesia contengono il loro *“ritmo assoluto”*, delicate sfumature ritmiche prodotte dalla sequenza e durata delle vocali e dalla maniera in cui il poeta lega insieme la sequenza dei suoni per formare frasi ritmiche, percussive, o melodiche. Pound riteneva, inoltre, che la base, comune a musica e poesia, fosse il movimento orizzontale degli elementi; e che l'armonia emergesse naturalmente da questa base - come secondo la teoria di Thomas Campion (1567-1620). Queste preoccupazioni teoretiche vennero, in seguito, ad informare le sperimentazioni ritmiche della sua opera 'Testament', e si trovano a fondamento della sua teoria dell'armonia pubblicata, nel 1924, col titolo 'Treatise on Harmony'.

Studiando la tecnica di musicare parole, Pound usava la parola 'traduction' - dal latino 'traductio' - che significa l'atto di *“guidare attraverso”*, per sottolineare il fatto che egli impiegava la musica come un mezzo diverso e alternativo alla traduzione.² Pound scrisse che lo scopo della traduzione consiste nel *“contraffare”* il poetico *“suono inimitabile”*, e che la traduzione non è sempre possibile.³ *“I grandi spauracchi per giovani che vogliono davvero imparare a scrivere sono Catullo e Villon. Per quanto mi concerne, incapace di tradurli, sono costretto a metterli in musica”*.⁴

Nel 1918, Pound scrisse una recensione molto favorevole di un concerto londinese dato dal soprano Raymonde Collignon che presentò per la prima volta canti di troubadours, trascritti e curati da Rummel,

con l'accompagnamento pianistico di Agnes Bedford che preparò la cantante. Stringendo amicizia con questi artisti, Pound continuava ad aggregare un suo gruppo di musicisti che, col passare degli anni, continuarono ad aiutarlo e incoraggiarlo nelle sue aspirazioni a comporre.

“Chère Agnes - serieusement, ci sono due poemi di Villon, di cui credo aver completato le melodie, e il lavoro potrebbe essere facilmente completato ... Penso anche a un sonetto di Cavalcanti, ricco di musicalità. Un notevole pezzo di grande tecnica ... La musica è fatta, assolutamente fatta, seguendo le parole” (Lettera a Agnes Bedford, 18 dicembre 1919).

Bedford elaborò una copia orchestrale, per l'opera 'Le Testament', partendo dall'accompagnamento scritto da Pound per voce e strumenti. La struttura melodica e ritmica, la strumentazione, le relazioni puntilliste tra strumenti e voci, la scelta delle arie, la forma drammatica del pezzo originario erano state tutte fatte da Pound. Nel gennaio del 1921, Ezra e Dorothy Pound si trasferirono a Parigi, la città dove, in particolare, Eric Satie, quintessenza di modernista medievale, si distingueva ed eccelleva nella cultura 'Villonesca' di Montmartre. Verso la fine dell'anno Pound si recò, con la Bedford, in Inghilterra per poter terminare il lavoro già iniziato a Londra. La partitura, completata e scritta insieme, era la prima di numerose future versioni di 'Le Testament'. Nel 1923 Pound ingaggiò il compositore americano George Antheil, con l'incarico di rivedere la notazione ritmica tradizionale adottata da Bedford, e trasformarla in metri aleatori e irregolari - movendosi, ad esempio, da 1/4 a 25/32 a 7/8 a 15/16. La struttura metrica cercava di riprodurre l'equivalente matematico delle esatte durate dell'originale testo medievale di Villon, seguendo la lettura dettata da Pound stesso. La *“partitura d'oro”* - cosiddetta per il colore dorato della copertura - del 1923 viene oggi considerata il testo fondamentale e definitivo dell'opera. Essa realizza la complessità ritmica cui Pound aspirava al fine di poter rispecchiare le cadenze della voce recitante e di mediare la personalità stessa di Villon, abolendo ogni traccia di prevedibilità ritmica e metrica. Pound capiva che Villon aveva introdotto nella poesia nuovi suoni che Pound riteneva molto moderni. Tutte le versioni successive di 'Le Testament' derivano da questa partitura.

Le strutture ritmiche finirono per essere più complesse di quelle rinvenibili, ad esempio, nella 'Sagra della Primavera' di Stravinsky. L'estrema difficoltà di esecuzione convinse Pound a rivedere ampi brani della 'Partitura d'oro' e ad adottare il modello ritmico in 5/8. Il poeta prenotò la Salle Pleyel per il primo concerto di estratti da 'Le Testament', da tenersi il 29 giugno del 1926. Per questo leggendario concerto i musicisti erano il tenore Yves Tinayre, il basso-baritono Robert Maitland, la violinista Olga Rudge, Paul

Tinaye all'arpicordo, e Pound stesso agli strumenti a percussione. Due trombonisti, Jean Dervaux e Edouard Dumoulin, completavano il gruppo. Per l'occasione Pound compose anche una ouverture pensata per un possibile lungo strumento a fiato, sul modello del corno alpino, cui egli diede il nome di "cornet de dessus". Non sappiamo, in verità, che strumento fu usato in quella circostanza. Sappiamo, però, che la partitura di Pound richiede un corno di 14.5 piedi in lunghezza per poter produrre l'altezza dei suoni, tutti armonici della tonica fondamentale Re. L'invenzione del "cornet de dessus" voleva dimostrare e illustrare la teoria armonica elaborata da Pound, fondata sul principio del sopra-sono. "OGNI SUONO, DI QUALUNQUE ALTEZZA, O OGNI COMBINAZIONE DI SUONI, PUÒ ESSERE SEGUITO DAL SUONO DI OGNI ALTRA ALTEZZA O DA OGNI COMBINAZIONE DI SUONI, a condizione che l'intervallo temporale tra i suoni sia propriamente calcolato; e questo vale per OGNI SERIE DI SUONI, DI ACCORDI, O DI ARPEGGI".⁵

Partito dall'idea iniziale di esplorare e curare i rapporti tra musica e parole, Pound – come ogni compositore – era arrivato a dover riflettere sulla natura dei suoni stessi. Per una seconda opera, Cavalcanti, in cui venivano musicati testi del poeta medievale, Pound concentrò la sua attenzione sulla melodia e la durata. Una terza opera, 'Collis O Heliconii', su testi di Saffo e Catullo, fu lasciata incompleta e mai finita. Oltre i menzionati lavori musicali, il poeta compose una dozzina di pezzi per violino solo, che includono una rapsodia sul testo dantesco 'Al poco giorno' e un dissonante pezzo d'avanguardia basato su 'Sestina Altaforte' - unica versione musicale, questa, di testi poetici suoi. Quando, nel 1934, abbandonò i suoi progetti musicali, Pound era ormai un compositore autosufficiente. Aveva sviluppato notevoli, per quanto idiosincratichi, tecnica e metodo. La sua produzione musicale certamente sorpassa quella di altri poeti-compositori quali Sidney Lanier, Robert Louis Stevenson, Nietzsche. La sua musica occuperebbe lo spazio di tre audio CD. (E va notato che l'opera completa di Anton Webern, anch'essa è contenuta in tre CD.) Le composizioni musicali di Pound, su testi di Villon e Catullo, potrebbero essere considerate alla luce delle composizioni di Claude Debussy e di Carl Orff sugli stessi testi: rispettivamente, 'Dame du ciel' e 'Catulli carmina'. L'aria centrale di 'Le Testament', "Heaulmière's aria" – rinvenibile nel CD 'Ego scriptor cantilenae'. 'The Music of Ezra Pound' (www.otherminds.org) – non ha minor valore di 'Jenny's Song' nel 'Dreigroschen Oper' di Kurt Weil. Come Colin McPhee, ad esempio, Pound fece uso (specialmente nella sua terza opera incompleta) delle scale musicali di Java, mentre il suo metodo di giustapporre e combinare diversi stili compositivi è stato paragonato ai metodi compositivi di Charles

Ives. Le idee di Pound circa l'armonia e il ritmo erano contemporanee alle teorie di Henry Cowell, ma indipendenti da esse e originali. A parte la necessità di ascoltare più frequenti esecuzioni delle composizioni di Ezra Pound, si può dire che una fertile esplorazione del mondo musicale del nostro poeta dovrebbe concentrarsi nello studio della tesi secondo cui l'armonia si fonda ed emerge dal tempo e dal ritmo musicale.@

1. "Some Recent Concerts," *New Age*, January 3, 1918, pp. 189-190. Ristampato in M. Fisher, *Ezra Pound and Music*.
 2. Pound's Cavalcanti: An Edition of the Translations, Notes and Essays, Ed. David Anderson, Princeton: Princeton University Press, 1983, p. ix.
 3. Ezra Pound, "How to Read", in *Literary Essays of Ezra Pound*, New York: New Directions, 1968, p. 25.
 4. Ezra Pound, *ABC of Reading*, Norfolk, CT: New Directions, 1951, p. 104.
 5. Ezra Pound, *Antheil and the Treatise on Harmony* (Paris: Three Mountains Press, 1924), New York, 1968, p. 10.
- La musica di Ezra Pound è rinvenibile in edizione di esecuzioni incise, pubblicata da Second Evening Art Publishing, Emeryville, California
www.ezrapoundmusic.com

Traduzione, dall'originale inglese, di Liberato Santoro-Brienza

La 'Settimana' A. Vivaldi. 1939

L'Accademia musicale che ha sede in casa mia e che dal 5° senatore Giovanni Gentile, già a capo dell'Istituto interuniversitario italiano, ebbe nome di Chigiana, è stata da me fondata, accanto all'Istituzione sorella 'Micat in Vertice', allo scopo di dotare di un centro di studi la città di Siena, le cui tradizioni musicali non sono meno nobili di quelle letterarie e artistiche. L'Accademia, che già conta sette anni di vita e ha l'onore di essere sotto l'Alto Patronato di S.A.R. la Principessa di Piemonte, accoglie ogni estate gran numero di giovani italiani e stranieri, che nella città della Vergine trovano un ambiente propizio al raccoglimento e allo studio. A realizzare uno degli scopi della Fondazione e a dare all'estate senese singolare interesse, è istituita ora, sotto gli auspici della R. Accademia d'Italia, una "Settimana musicale" consacrata sia a un grande musicista italiano del passato, sia ad una scuola regionale. Per la prima di queste celebrazioni si è scelto il nome di Antonio Vivaldi, uno dei più grandi ma anche dei meno conosciuti musicisti del Settecento. Si è voluto inoltre, a rendere più degna la celebrazione, raccogliere in questo fascicolo note e documenti che illustrano la vita e le opere del grande Veneziano. Sento il dovere di ringraziare la Reale Accademia d'Italia per aver concesso i propri auspici ambiti alla iniziativa; gli Enti governativi, primi fra tutti i Ministeri della Cultura Popolare e dell'Educazione nazionale; quelli cittadini non meno per gli appoggi e gli aiuti concessi a favore della Settimana celebrativa organizzata dall'Accademia musicale Chigiana; la Biblioteca Nazionale di Torino che ha facilitato le ricerche sui manoscritti delle musiche di Vivaldi. Ringrazio altresì per la collaborazione preziosa nell'organizzazione di questa Settimana, in particolar modo il prof. Antonio Bruers, vice cancelliere della R. Accademia d'Italia; il prof. Alberto Gentili e il prof. Francesco Vatielli; i Maestri dell'Accademia Chigiana Arturo Bonucci, Alfredo Casella, Vito Frazzi; il M^o Virgilio Mortari, che ha collaborato insieme a questi due ultimi agli adattamenti delle musiche inedite di Vivaldi; la violinista Olga Rudge, che ha caldeggiato e istituito presso l'Accademia stessa, di cui è segretaria, una raccolta di microfilm di edizioni originali e di manoscritti vivaldiani, la prima in Italia; il poeta americano Ezra Pound che ha voluto donare all'Accademia alcuni microfilm di stampe vivaldiane della Library of Congress di Washington; il mio carissimo amico Sebastiano A. Luciani, che ha curato l'edizione di questo fascicolo.

GUIDO CHIGI SARACINI