

## VARIA

ROSARIA ANNA ACHILLE

### SOFIJA GUBAJDULINA: L'ETICA NELLA MUSICA

#### Introduzione

La storia musicale dell'Unione Sovietica è stata, negli ultimi decenni, abbastanza diversa da quella di ogni altra nazione, soprattutto occidentale. Considerata indebitamente arretrata e creativamente limitata dalle imposizioni di regime, la musica russa ha invece sempre manifestato, forti e intatte, le energie spirituali di un popolo che, nonostante il travaglio e l'oppressione, ha costantemente manifestato la volontà di percorrere la strada del nuovo. La condizione di silenzio coatto, in cui soltanto con grande fatica riuscivano a filtrare alcune informazioni, si è rivelata al vaglio della storia molto fertile: il contatto con la tradizione non è mai stato messo radicalmente in discussione, anzi in alcuni casi è stato approfondito e difeso contro le insidie banalizzanti e livellatrici dell'arte di regime.

Nell'era staliniana, la Russia si era impoverita di grandi talenti, che venivano sterminati, deportati o ridotti alla fame; il regime cercava e promuoveva una diversa tipologia di intellettuali, le cui carriere fulminee erano determinate e gestite dal regime<sup>1</sup>. Anche quello più recente degli anni Settanta fu un periodo di grande angoscia e scarsa speranza: l'apparato culturale, politico e accademico era ostile alle voci nuove, che avanzavano proposte troppo libere e probabilmente più sensibili; i giovani compositori incontravano enormi difficoltà e resistenze prima di essere eseguiti<sup>2</sup>.

Il linguaggio dei compositori di oggi, o anche di quelli della generazione precedente, rimane ancora profondamente diverso dal nostro, proprio perché è il frutto di una cultura e di condizioni storiche e sociali da noi molto lontane, quasi estranee o astratte. Il sentimento della storia in un paese così grande e vario, dove il confine tra le suggestioni e la realtà è molto labile, è soggetto a continue

---

ROSARIA ANNA ACHILLE – Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”, e-mail: rosanna.achille@icloud.com.

<sup>1</sup> Anche grandi compositori come Prokof'ev e Sostakovic, nei periodi di maggiore intolleranza, furono costretti ad adeguarsi al sistema, che imponeva di produrre opere esclusivamente con intenti celebrativi.

<sup>2</sup> Alla fine degli anni Settanta Khrennikov, durante un congresso di compositori, presentò una lista di nomi da mettere al bando: niente più esecuzioni e nessuna pubblicazione in tutto il Paese.

mutazioni; la musica, tuttavia, che rappresenta il più eloquente e il più profondo dei linguaggi, non si lascia mai imprigionare nelle reti del pensiero storico e può indicare e tracciare percorsi che possono condurre lontano.

In questo senso, **Sofija Gubajdulina** rappresenta una delle voci più forti e significative nel panorama dell'attuale musica sovietica, una voce che ha affrontato e chiarito la questione del ruolo creativo della donna nel XX secolo, esprimendo con forza e coraggio la sua personale concezione, secondo la quale, oltre a ragioni di ordine economico e sociologico, esistono motivi ben più misteriosi che ostacolano la completa emancipazione artistica della donna, motivi legati alla sostanza stessa della cultura e della sua evoluzione storica. La cultura occidentale, prevalentemente declinata al maschile, sembra finalmente attraversare quello stadio evolutivo in cui può cercare un'unione complementare con capacità creative di segno opposto.

Secondo il pensiero di Gubajdulina, esistono artisti di due tipi: quelli che navigano seguendo un greto artistico già tracciato e quelli che cercano di portare oltre il percorso del fiume, concetto che lei stessa riassume nell'affermazione «Ci sono artisti creati da una nazione e artisti che creano una nazione»<sup>3</sup>. Sicuramente Sofija Gubajdulina si può annoverare tra gli artisti che “creano una nazione”, una nazione che non appartiene soltanto ai russi o ai tatars, ma all'intero genere umano.

## 1. Cenni biografici, formazione culturale e produzione musicale

Sofija Asgatovna Gubajdulina nasce il 24 ottobre 1931, a Cistopol', città della repubblica russa del Tatarstan (all'epoca parte dell'Unione Sovietica)<sup>4</sup>, ma dopo alcuni mesi si trasferisce con la famiglia a Kazan', capitale della stessa regione<sup>5</sup>.

Qui Gubajdulina trascorre tutta la sua giovinezza: all'età di cinque anni inizia a studiare il pianoforte e riceve un'educazione musicale internazionale, avvicinandosi alla cultura del classicismo tedesco, non solo musicale, ma anche letterario e poetico; contemporaneamente si dedica alla composizione, diplomandosi al Conservatorio, nel 1954.

La città di Kazan', nella quale risiede gran parte dell'*intelligencija* russa, è un crocevia di culture diverse ed ha, pertanto, un ruolo importante nella formazione culturale e musicale della compositrice: sede di scuole superiori e di una nota università, è rappresentativo di tradizioni musicali antiche e profonde, che

<sup>3</sup> E. Restagno, *Autori Vari, Gubajdulina*, E.D.T. Torino, 1991, p. 263.

<sup>4</sup> Situata sulla riva sinistra del fiume Kama, la città è tristemente famosa per essere stata teatro, nel 1941, del suicidio della poetessa Marina Cvetaeva.

<sup>5</sup> Kazan' è la sesta città della Russia per popolazione. Situata nella regione centrale del Volga, è un importante centro di commercio, industria e cultura ed è il più importante sito della cultura tatara.

si fondono con una cultura di tipo universale (oppure sovra-nazionale), che ha come base Mosca e San Pietroburgo<sup>6</sup>.

Questa sintesi tra la cultura ufficiale accademica e la cultura etnica e folklorica della terra<sup>7</sup>, sarà un elemento costantemente presente nella personalità e nella musica di Gubajdulina, così come la fusione di culture e nazionalità diverse<sup>8</sup>, prerogativa di questa regione del Volga. Le origini della compositrice, infatti, rispecchiano in pieno questa dialettica: la mamma era una russa pura, un'insegnante, che dopo la nascita delle figlie smise di lavorare e si dedicò completamente alla famiglia; il padre era tartaro, come il nonno, che era un *Mullah*<sup>9</sup> e la nonna paterna era una religiosa, una predicatrice musulmana<sup>10</sup>, che non parlava affatto il russo. Durante l'infanzia Sofija, con la sorella Ida, ascolta le recitazioni islamiche della nonna.

Non era facile appartenere a questo stato sociale in un'epoca in cui la religione in Russia era bandita ed era, perciò, molto pericoloso essere praticanti. Nonostante viva in un'epoca segnata dall'intolleranza verso ogni tipo di religione, dalle persecuzioni e dalla perdita forzata delle radici, Gubajdulina manifesta un profondo sentimento religioso, forse inconsciamente e inconsapevolmente trasmessole dalla madre russa, per cui per lei era naturale la cristianità; tuttavia, la famiglia condanna e ostacola questo sentimento, costringendola a nascondere la sua attitudine religiosa, per cui potrà battezzarsi solo successivamente.

A tredici anni inizia a comporre e scrive una musica di danza tartara, basata su melodie tartare popolari, scritta per un particolare strumento della famiglia dei liuti, la *domra*, costituita da tre o quattro corde di metallo.

All'età di circa vent'anni si trasferisce a Mosca, dove prosegue gli studi di composizione presso il Conservatorio e inizia un percorso di ricerca linguistica ed espressiva del tutto aliena alle imposizioni dettate dalla nomenclatura sovietica. Tutto ciò, da un lato le guadagna la stima di illustri colleghi<sup>11</sup>, dall'altro la tiene lontana dagli ambienti più influenti del mondo musicale: la sua musica viene,

---

<sup>6</sup> Molti artisti, usciti dai conservatori di Mosca e San Pietroburgo (già Leningrado), soprattutto se erano ebrei, non avevano il diritto di vivere in quelle città e Kazan' era il centro più vicino in cui trovare rifugio ed ecco che la città si trova ad essere fecondata dall'apporto di artisti e intellettuali, che profondono grande energia nell'innestare le loro conoscenze, di tipo accademico "ufficiale", sulla cultura nazionale del luogo: la città assume, così, una dimensione culturale di grande rilievo.

<sup>7</sup> I riflessi del folklore nazionale in questa regione sono molto interessanti e possono essere distinti in due livelli: il primo, che è anche il più recente, si basa sulla diffusione dei modelli pentafonici; il secondo, il più antico, su semplici costruzioni diatoniche, con carattere improvvisativo. In seguito all'invasione dell'armata di Gengis Khan e delle tribù tartare che occuparono la regione, i modelli pentafonici si innestarono sulle antiche diatonie.

<sup>8</sup> Ebrei, tartari, ucraini, moldavi.

<sup>9</sup> Il nonno era un progressista, molto rispettato, che contribuì alla diffusione della cultura islamica nel Tatarstan; fu perseguitato e imprigionato, quando la religione musulmana fu bandita dalla regione.

<sup>10</sup> *Abustay*, anch'essa bandita da Kazan'.

<sup>11</sup> Shostakovich, che per tutti i giovani musicisti di Mosca era una figura capace di orientare le coscienze, la incoraggiò, valutando il suo esame finale di Composizione, a continuare per la sua "strada non giusta".

infatti, etichettata come 'irresponsabile' per le sue esplorazioni alternative, fino a spingerla a dichiarare che «Il sentimento più profondo e più chiaro era quello del terrore».

Gli anni '50 e '60 rappresentano un periodo, seppur fecondo, molto difficile per la compositrice, che si trova in difficoltà economiche; il bagaglio di conoscenze acquisito a Kazan' inoltre, anche se notevole e valido, non è sufficiente a definire il posto che un compositore doveva occupare nell'atmosfera del XX secolo, soprattutto considerando la difficile situazione in cui si trovava Mosca in quel periodo storico<sup>12</sup>.

Quello che può considerarsi, secondo Gubajdulina, il suo anno di nascita come compositrice, è il 1965: i *Cinque Studi* per contrabbasso, arpa e percussioni, concepiti con una scrittura di tipo seriale, rappresentano quella che è l'intenzione della compositrice in quel periodo, ossia raccogliere le energie necessarie per scavalcare e superare la musica seriale, procedendo oltre quell'ambito.

Il totale superamento di tale condizione avviene nel 1968, con l'opera *Notte a Menfi*, per mezzosoprano, coro maschile e orchestra da camera, su antichi testi egiziani: «I testi utilizzati in questa Cantata, provengono da antiche iscrizioni tombali; dare loro una voce musicale era un'impresa ardua e utilizzare il metodo dodecafonico era una delle soluzioni possibili. Sentivo, però, una profonda contraddizione, dalla quale non sapevo come uscire e il ricordo di quella tensione così drammatica mi è oggi molto caro e vicino»<sup>13</sup>.

Anche gli anni settanta sono un periodo molto fertile, ma estremamente difficile, sia per le difficoltà dei compositori a far conoscere ed eseguire le proprie musiche, sia perché il materiale sonoro non appariva dilatato e smisurato come quello a disposizione in epoche più recenti, anche grazie a nuove tecniche di emissione del suono con strumenti tradizionali, ai suoni di sintesi, ai microtoni, all'uso di suoni e rumori di ogni genere registrati, mixati, manipolati, sovrapposti. In quel periodo, tuttavia, Gubajdulina ha già raggiunto una certa affermazione, in modo particolare con il suo primo *Quartetto per archi*, genere particolarmente idoneo ad accogliere e sviluppare il clima della meditazione interiore e con *Concordanza*, per quintetto di fiati, quattro archi e percussioni, entrambi del 1971.

Pur incontrando notevoli difficoltà per far eseguire i suoi lavori, Gubajdulina ha un grande desiderio di affacciarsi sulla scena musicale, perché sente di avere delle cose da dire e da esprimere, nonostante l'indifferenza e l'ostilità dell'atmosfera ufficiale, contro la quale si infrangono i progetti, i sogni e le aspettative di numerosi musicisti e artisti. In quel decennio, dunque, Gubajdulina conduce una vita completamente appartata, anche perché i contatti con l'estero erano praticamente impossibili: «Tutto quello che mi circondava dal punto di vista esteriore passava come su uno sfondo irreal».

<sup>12</sup> La morte di Stalin, nel 1953, aveva provocato una psicosi di massa che annullava la coscienza delle singole persone: la popolazione guardava come un grande personaggio colui che aveva umiliato, terrorizzato e sterminato interi popoli. Nel 1956, a Budapest, ci fu una delle repressioni più massicce e sanguinose.

<sup>13</sup> E. Restagno, *Autori Vari, Gubajdulina...*

Gli anni tra il 1972 e il 1975 significano per Gubajdulina una caduta psicologica generale, tanto da farle definire quel periodo come il più grave e desolato della sua vita. Nonostante ciò, una sua opera, *Stupeni* (1972), vince nel 1975, a Roma, il Premio Internazionale di Composizione.

Chiude il decennio '60/'70 il brano *In croce*<sup>14</sup>, del 1979, per violoncello e organo. Questo pezzo, in cui gli strumenti suonano su due piani dinamici differenti, si caratterizza sia per il simbolo della croce, ripreso più tardi in *Sette parole* (1982), sia per le particolari sonorità realizzate dal violoncello<sup>15</sup>.

Nel 1975, Gubajdulina fonda, insieme a Suslin e Artyomov, il gruppo "Astreja", con lo scopo di fare musica adoperando gli antichi strumenti del folklore musicale, ponendosi nella condizione di un musicista popolare, che poco per volta impara a conoscere il suo strumento; si tratta quasi di una sorta di esercizio spirituale, finalizzato a impadronirsi degli sforzi che conducono alla creazione musicale, eliminando una serie di condizionamenti e automatismi, presenti nella prassi musicale consueta.

### 1.1. Educare alla speranza

Negli anni '80 la situazione politica e l'atmosfera generale appaiono migliorate e anche il lavoro dei compositori può beneficiare di un più ampio respiro; in quel periodo Gubajdulina svolge il suo lavoro nell'ambito dell'Unione dei compositori, che faceva capo a Terentiev. Il periodo in cui Terentiev presiede l'Unione dei compositori coincide con gli inizi dell'era Gorbacëv, nel 1985. La gente comincia a rendersi conto che i cambiamenti sono inevitabili a causa del fallimento della gestione economica: mai nessuno prima di allora lo aveva dichiarato ufficialmente e nella storia russa appare netta una linea di confine tra il passato e una nuova epoca. In questo contesto ci si rende conto che uno Stato non può vivere senza un certo numero di intellettuali e per avere il contributo di questi intellettuali bisogna liberare le coscienze e annunciare la trasparenza, la *glasnost*, che Gorbacëv propugna, dimostrando di fare la scelta giusta al momento giusto.

La propensione di questa tendenza politica a non nascondere le difficoltà, anzi a discuterne liberamente e criticamente, "in modo trasparente", appunto, porta ad una più libera circolazione delle informazioni, ampliando le maglie della censura e concedendo una graduale libertà di stampa. Questo atteggiamento di apertura era finalizzato anche ad una maggiore e più attiva partecipazione del popolo alla vita politica. Il radicale cambiamento del sistema sovietico, dunque, concedette nuove forme di libertà di pensiero, di parola, di comunicazione e di espressione e produsse, come conseguenza immediata, la liberazione e la formazione di nuove coscienze, consapevoli dei problemi e dei drammi che affliggevano la società sovietica.

<sup>14</sup> Nel 1991, Gubajdulina scrisse una seconda versione di questo pezzo, per bayan (tipica fisarmonica russa a bottoni) e violoncello.

<sup>15</sup> Quest'opera si caratterizza per una sorta di "recitarcantando", interrotto dai numeri polifonici, che corrispondono alle Sette Ultime Parole di Cristo.

Come sempre protagonista attiva dei cambiamenti sociali, Gubajdulina percepì le opportunità offerte dal cambiamento: l'allentamento delle restrizioni consentiva un maggior contatto dei cittadini sovietici con il mondo occidentale e la possibilità di viaggiare più liberamente consentiva scambi culturali e, quindi, la possibilità di crescita e di arricchimento artistico e sociale. Tuttavia, questa nuova situazione, che da un lato schiude possibilità mai viste prima di realizzare nuove opere e progetti, dall'altro implica il pericolo, come afferma la stessa compositrice, di distruggere quel tipo di concentrazione interiore da cui sono nate opere come *Perception*<sup>16</sup>, per soprano, baritono (voce recitante) e sette strumenti ad arco: "Prima dovevo fare i conti con un altro genere di pericolo: lo scoraggiamento e la delusione erano sempre in agguato, minacciando di spegnere ogni energia e ogni creatività. Adesso il pericolo è rappresentato dalla dispersione, alla quale devo cercare di resistere, per salvaguardare quelle stesse energie e quegli stessi impulsi di creatività"<sup>17</sup>.

Nel 1981 scrive la sonata *Radujsia (Gioisci)*, nella quale si fa riferimento a una gioia che non ha nulla a che vedere con la vita quotidiana e che, come in Gogol', Skovoroda e molti altri artisti russi, si colora delle sfumature di un altro mondo.

Un'altra opera, la cui esecuzione provoca enorme entusiasmo, è la *Stimmen... Verstummen...*<sup>18</sup> sinfonia in 12 movimenti del 1986<sup>19</sup>, opera ricca di spunti e di riflessioni sull'Apocalisse, sull'umanità e sull'eterna luce della speranza: immagini terrene e umane si alternano e si intrecciano a immagini cosmiche e universali.

Particolarmente teatrale e drammaturgica, quest'opera è piena di uno spirito filosofico che porta a considerare inscindibili i destini del microcosmo e del macrocosmo: insieme cadono e insieme si risolvono e, di conseguenza, il destino dell'uno si riflette sull'altro, compenetrandosi reciprocamente, come espresso dalla stessa autrice "Il cosmo condivide il destino dell'uomo, pertanto, l'uomo condivide il destino del cosmo".

Una visione apocalittica, che sottende, però, un messaggio di speranza, perfettamente aderente al concetto di speranza cristiana, così come esposto da papa Francesco. "[...] Non concedere spazio ai pensieri amari, oscuri [...] Fede e speranza procedono insieme [...] Il mondo cammina grazie allo sguardo di tanti uomini [...] che hanno sognato e creduto [...] non ci aspetta il naufragio: in noi palpita un seme di assoluto [...] Non aver paura di sognare [...] un mondo che ancora non si vede, ma che di certo arriverà. La speranza ci porta a credere

<sup>16</sup> La prima stesura di quest'opera risale al 1981, cui fanno seguito due revisioni: la prima nel 1983 e la seconda nel 1986, che costituisce la versione definitiva.

<sup>17</sup> Cfr. E. Restagno, *Autori Vari, Gubajdulina...*

<sup>18</sup> Si tratta di un'opera monumentale, tra le più importanti di Gubajdulina, dedicata a Gennadij Rozdestvenskij, nella quale la compositrice comincia ad usare la serie dei numeri di Fibonacci per strutturare la forma delle sue opere.

<sup>19</sup> Anche Luigi Nono rimase colpito dal fascino di quest'opera e parlò di Gubajdulina con grande fervore e ammirazione (cfr. E. Restagno, *Autori Vari, Nono*, EDT, Torino 1987).

all'esistenza di una creazione che si estende fino al suo compimento definitivo, quando Dio sarà tutto in tutti [...]”<sup>20</sup>.

Nel 1987 scrive un *Otetto*, intitolato *Omaggio a T. S. Eliot*; in questo pezzo, che utilizza i versi che il poeta scrisse tra il 1935 e il 1941, in un momento molto amaro e oscuro, è ben percepibile l'intenso e fecondo rapporto che la compositrice intrattiene con altri linguaggi, primo fra tutti quello poetico.

Le possibilità della voce umana hanno attratto sempre più Gubajdulina nella sua evoluzione artistica: per la compositrice la voce rappresenta il suono musicale più ricco e il più affascinante universo espressivo, che le consente di attenuare con il lirismo della vocalità, le problematiche universali, come il tragico conflitto tra amore e abbandono, vita e morte, che la compositrice affronta ed esprime con drammatica tensione.

Una testimonianza significativa è rappresentata da *L'ora dell'anima*<sup>21</sup>, scritta tra il 1974 e il 1976, un'opera di alto valore espressivo e drammatico, nella quale Gubajdulina raggiunge il suo obiettivo di sempre: la sintesi fra Occidente e Oriente, fra genere orchestrale e genere vocale, fra tensione drammatica e lirismo elegiaco, fra principio razionale e principio intuitivo.

L'opera, per grande orchestra sinfonica, percussioni soliste e mezzosoprano, presenta la tipica forma musicale di Gubajdulina, cioè la sonata liberamente intesa e trattata, con un finale di ampie proporzioni in cui viene introdotta la voce umana. Significativa la scelta del testo: i versi della poetessa russa Marina Cvetaeva, molto vicina al cuore di Gubajdulina, per i cui versi e per la cui personalità la compositrice ha sempre nutrito un affetto particolare: secondo Gubajdulina, l'essere nata nella stessa città di Cvetaeva ha influito sulla sua vita e sulla sua interiorità. La compositrice e la poetessa hanno in comune la forza e la passionalità della natura artistica e un irriducibile interesse verso il “parametro di espressione”, nella parola e nella musica.

Ne *L'ora dell'anima*, dunque, è percepibile la presenza spirituale della poetessa: ad esempio, il tamburo, strumento preferito da Cvetaeva, viene utilizzato spesso per accompagnare i suoi versi. Versi che innalzano la composizione ad un livello sublime, soprattutto nel catartico e filosofico finale, che riconduce la contingente e particolare realtà umana all'immutabilità e all'eternità dell'universale.

Il particolare legame che unisce Gubajdulina a questa poetessa è testimoniato da un'altra opera vocale, intitolata proprio *Omaggio a Marina Cvetaeva*, del 1984. Il tragico testo è una supplica rivolta a nessuno e densa di amare contrapposizioni, che rivela profondità e perfezione stilistica: i versi della poetessa rilucono di consonanze foniche, allitterazioni, associazioni e di un ritmo sonoro

<sup>20</sup> Papa Francesco, Udienza generale del 20 settembre 2017 *La speranza cristiana* – 33. *Educare alla speranza*.

<sup>21</sup> La prima versione, un lavoro per grande orchestra di strumenti a fiato, con una voce di mezzosoprano che cantava i versi della poetessa russa Marina Cvetaeva, fu scritta nel 1974 e accantonata per l'impossibilità di farla eseguire; nel 1976, grazie alla collaborazione del percussionista Pekarrskij, Gubajdulina elaborò una seconda versione dell'opera *L'ora dell'anima*, nella quale svolgevano un ruolo molto importante le percussioni, come espressione della componente maschile della personalità di Cvetaeva, in contrapposizione alle parti cantate, che ne rappresentavano la parte femminile.

e sgargiante. Il motivo del “respiro”, presente nei versi di Cvetaeva, si traduce nel respiro del coro e diventa un procedimento autenticamente musicale: ispirazioni ed espirazioni del coro, dapprima su un *cluster* e poi su un intervallo di sesta.

## 1.2. Interiorità e spiritualità

Negli anni Novanta, dopo le ulteriori trasformazioni politiche e sociali verificatesi in Russia, con la caduta del Muro di Berlino, il crollo del regime comunista e l'abbattimento delle frontiere, la sua musica può essere eseguita, pubblicata e apprezzata in tutto il mondo.

In questi anni produce numerose e importanti opere, come *Silenzio* per fisarmonica, violino e violoncello, del 1991, in cui si può trovare anche la chiave per comprendere alcune opere degli anni successivi, e cioè una realtà acustica fatta di suoni che provengono da un silenzio interiore, popolato da molteplici echi spirituali.

Sempre del 1997 è un'altra opera, *The Canticle of the sun*<sup>22</sup>, che rappresenta una sorta di “augurio biblico”: Gubajdulina scrive per trasmettere la mistica ragione della resistenza e della crescita interiore. Di fronte alla crisi economica mondiale e ai sacrifici che ne conseguono, la compositrice incoraggia l'abbondanza dell'anima per contrastare la crisi dei valori: un invito ad abbandonarsi a Dio, per raggiungere l'equilibrio interiore, seguendo il coraggioso esempio di S. Francesco. Questa musica, assolutamente priva di retorica, esplose con la potenza della voce recitante, che si innalza come l'eco di una madre universale, che invoca la fine degli egoismi, degli antagonismi, dei servilismi, dei crimini e di ogni barbarie, per giungere alla vera meta: la glorificazione del Creatore e delle Sue Creature.

In quest'opera, la compositrice realizza il progressismo del francescanesimo in musica: il vuoto delle intenzioni umane, contro la pienezza delle azioni; la razionalità, contro l'estemporaneità; la predestinazione che si interseca con la scelta, con il libero arbitrio. L'“antimetarialismo”, propugnato da Gubajdulina, si annuncia come il Verbo di Cristo, nel verso iniziale: “Altissimo onnipotente bon Signore, tue so le laude, la gloria, l'honore et onne benedictione”. Una “benedizione” che, secondo la visione della compositrice, dipende anche dall'uomo, chiamato a mettere in campo il pensiero e la volontà per combattere l'ignoto e l'invisibile. Una musica che, attraverso la pedagogia della riflessione e l'umana filosofia della salvezza, induce a sognare l'eternità: un abisso musicale, che avvicina alla fratellanza divina con i suoi suoni di corde, tamburi e voci.

Notevole è anche la produzione del terzo millennio: in particolare *La lira di Orfeo*<sup>23</sup>, del 2006, un'opera che, con i suoi frammenti inafferrabili, mette in pratica le esortazioni lanciate da Webern, poiché in essa sembra che la musica

<sup>22</sup> Opera ripubblicata da Ecm; è basata sul *Cantico del sole* ed è dedicata al violoncellista Mstislav Rostropovich, per il suo settantesimo compleanno.

<sup>23</sup> Questo lavoro, disponibile presso Boosey e Hawkes per il Regno Unito, la Repubblica d'Irlanda e i paesi del Commonwealth (escluso il Canada), costituisce la prima parte del trittico Nadeyka: La Lira di Orfeo, per violino, percussioni e orchestra d'archi, Il Volto ingannevole di speranza e di disperazione, per flauto e orchestra, Il banchetto durante la peste, per orchestra. Il principio



voglia sottrarsi al modo abituale di essere ascoltata e ci inviti ad entrare in una dimensione molto più sottile. Anche in quest'opera, come già in *The Cantic of the sun*, la compositrice ci invita ad un'inesauribile prova di coscienza, seguendo l'esempio di Orfeo: un coraggio che si fa rottura, anche in noi stessi, per un nuovo divenire, per la ricostruzione di una strada che porti alla formulazione di una "legge" capace di assicurare, servire e unire l'umanità, superando il conformismo, i falsi miti e i falsi ideali, per giungere alla riappacificazione con il mondo e con tutti gli esseri umani.

Tra le opere dell'ultimo decennio, la più significativa è senza dubbio *In tempus presens*, un concerto scritto per la violinista tedesca Anne-Sophie Mutter. La particolarità consiste nel fatto che Gubajdulina ha documentato tutto il percorso creativo di quest'opera<sup>24</sup>, dai primi abbozzi all'esecuzione in sala da concerto: vaghe idee embrionali, schizzi veloci, appunti fugaci scritti con matite di diversi colori; il brano che lentamente prende forma e si struttura tra mille sottolineature, cancellature, ripensamenti; gli incontri con l'interprete, le prove, la nascita della loro commovente amicizia. Per la prima volta Gubajdulina apre le porte non solo della sua officina creativa, ma del suo cuore e della sua anima.

Nel corso della sua lunga carriera Gubajdulina riceve numerosi e prestigiosi premi: il Prix de Monaco (1987), il Koussevitzky International Record Award (1989 e 1994), il Premio dell'Imperatore del Giappone (1998); il Goethe Medal (2001); il Premio Abbiati (1991), il Leone d'oro alla carriera, ricevuto a Venezia, in occasione della "Biennale musica 2013".

Nel 2004 è stata eletta membro onorario straniero dell'American Academy of Arts and Letters.

Riconosciuta, ormai, tra le più grandi personalità del secondo Novecento, Sofija Gubajdulina, la compositrice russa che non mise l'arte al servizio dello Stato, dal 1992 vive ad Amburgo.

## **2. *Laudatio pacis*: l'educazione ai valori fondamentali della pace, della tolleranza e della cooperazione tra i popoli**

Sofija Gubajdulina, oltre a rappresentare una delle voci più forti e significative della musica internazionale, è un'artista che con la sua vita e con le sue opere si è sempre impegnata attivamente nella difesa di quei valori universali che conferiscono una connotazione etica, oltre che educativa, alla sua produzione musicale.

La spiritualità costituisce il filo conduttore della vita personale ed artistica di Gubajdulina: per la compositrice una finalità essenziale della musica è quella

---

unificatore delle tre opere è di natura prettamente acustica: la corrispondenza tra un intervallo e il tono di differenza prodotto da essa.

<sup>24</sup> La storia del concerto *In tempus presens* è documentata in un dvd intitolato *Sophia Biography of a violin concerto*, di Sofija Gubajdulina, edito da Arthaus Musik, nel 2011.

di rappresentare l'umanità come un "tutto", una visione unitaria dell'uomo e del mondo, che permea e caratterizza tutti i suoi lavori.

Questa concezione filosofica della religione e della musica è, dunque, strettamente legata alla difesa di quei valori che appartengono all'intero genere umano, come la verità, la libertà, la pace, la fratellanza.

Un'opera particolarmente rappresentativa di questa visione olistica dell'umanità e dell'arte è *Laudatio pacis*, un'opera monumentale dedicata all'UNESCO: si tratta di un oratorio in nove movimenti, per soprano, contralto, tenore, basso, voce recitante, 3 cori misti e orchestra senza archi, su testo di Johannes Amos Comenius; in quest'opera è stato utilizzato il latino<sup>25</sup>, lingua il cui carattere astratto offre un elemento polisemantico e lascia libera la musica da concreti significati verbali, attenuando la linea di demarcazione tra il principio verbale e quello musicale.

La genesi di quest'opera è molto complessa: a Varsavia, nell'autunno del 1973, Marek Kopelent, compositore ceco, aveva concepito l'idea di preparare una composizione che avrebbe dimostrato l'amicizia fra compositori di differenti nazioni socialiste. I compositori coinvolti nel progetto e che condividevano la stessa condizione di disagio e di sofferenza, erano: Dittrich per la Germania dell'Est, Tiberiu Olah per la Romania e Sofia Gubajdulina per l'Unione Sovietica. Olah non rispose mai o forse la lettera non arrivò mai, per cui il progetto congiunto prese le mosse da Praga (patria di Kopelent), Berlino Est e Mosca.

Il lavoro pensato insieme era un oratorio: Kopelent e Dittrich dapprima pensarono di usare i testi sia della Bibbia che del Corano, ma poi abbandonarono subito l'idea, poiché la censura non avrebbe mai acconsentito: alla fine optarono per gli scritti dello studioso umanista cecoslovacco Amon Comenius. Con il supporto dell'Istituto Pedagogico Comenius di Praga, Kopelent elaborò un libretto in latino sui temi della tolleranza, della pace e della cooperazione tra i popoli.

Le nove parti dell'oratorio avrebbe dovuto alternarsi tra musica strumentale, musica cantata e passaggi strumentale-vocali e ciascun compositore avrebbe dovuto scrivere tre delle varie parti. Data la sua preferenza per gli strumenti a fiato, Kopelent aveva pianificato un pezzo da camera per strumenti a fiato, ma Dittrich insisteva su una "opera ampia" e, alla fine, la partitura fu composta solo per voce: voce recitante, coro, coro da camera e un'orchestra senz'archi.

Dopo che i tre compositori ebbero avuto le rispettive parti, Dittrich e Gubajdulina (a cui erano state assegnate le parti 4, 6 e 8), prepararono bozze grafiche delle loro parti e le mandarono a Kopelent, a Praga. Le parti individuali dovevano ora essere assemblate e i compositori avevano concordato di incontrarsi a Mosca per questo scopo; tuttavia, le domande per i visti dei due compositori furono rifiutate con la seguente nota: "Non è permesso che due uomini sposati facciano visita ad una donna divorziata". Gubajdulina, nel gennaio del 1975, ottenne il permesso di fare un viaggio di dodici giorni a Praga, grazie all'invito da parte della moglie di Marek Kopelent, superando le difficoltà causate da ca-

---

<sup>25</sup> Le varie sentenze che compongono il testo sono state scelte dal compositore Kopelent, tratti da alcune opere di Comenio, tra cui *Via Lucis*.

villi legali e vessazioni a cui i compositori moscoviti erano soggetti: era la prima volta in cinque anni di isolamento che lei poteva viaggiare all'estero.

Durante il soggiorno a Praga, i tre artisti, dopo un periodo di grande e intenso lavoro, realizzarono una partitura colossale. Ciascun compositore finì, poi, la sua parte individuale al rientro in patria e, nel luglio del 1975, l'oratorio era completato e aveva il titolo di *Laudatio Pacis*.

L'entusiasmo per la realizzazione dell'opera, si evidenzia in una lettera scritta da Dittrich<sup>26</sup>, nella quale il compositore tedesco annuncia: "Il nostro lavoro è terminato e sarà suonato!! In qualsiasi luogo in questo mondo [...]". Infatti, Dittrich, con l'aiuto di Kopelent, si era subito impegnato per organizzare una rappresentazione a Parigi, per la celebrazione del trentesimo anniversario dell'UNESCO, che cadeva proprio nel 1975, dal momento che *Laudatio Pacis* era dedicata all'UNESCO. I compositori prepararono un testo in quattro lingue che accompagnasse l'opera e ne spiegasse la genesi. Il progetto purtroppo non si realizzò, sia a causa della burocrazia, sia per il rifiuto della dedica da parte del presidente dell'UNESCO M'Bow<sup>27</sup>.

Furono necessari 18 anni e la caduta del Muro, perché Berlino, tornata ad essere luogo di interscambio culturale tra Est e Ovest, potesse ospitare la *première* di *Laudatio Pacis*, durante la Berliner Festwochen del 1993, con Daniel Nazareth che conduceva il coro e l'orchestra della Mitteldeutscher Rundfunk di Lipsia. Sebbene non fu facile coordinare il complicato e grande apparato della produzione e unire le nove parti dei tre differenti compositori in un tutto coerente e coeso, la rappresentazione fu un successo.

Gli innumerevoli spunti religiosi, etici e filosofici presenti nella musica di Gubajdulina e, in particolare in quest'opera, richiamano inevitabilmente alle nostre menti e alle nostre coscienze, la problematicità della condizione umana e della situazione ambientale, legata alla tutela del nostro pianeta.

In quest'ottica, il messaggio presente in *Laudtio pacis* è riconducibile alle significative riflessioni espresse nella seconda Enciclica di papa Francesco *Laudato si'*, in particolare per l'enfasi con la quale si sottolinea che "La grande ricchezza della spiritualità cristiana, generata da venti secoli di esperienze personali e comunitarie, costituisce un magnifico contributo da offrire allo sforzo di rinnovare l'umanità"<sup>28</sup>.

Il parallelismo con l'opera di Gubajdulina appare particolarmente calzante se si considera l'argomento principale trattato, ossia l'interconnessione tra crisi ambientale della Terra e crisi sociale dell'umanità: l'ecologia integrale.

<sup>26</sup> La lettera fu scritta a Berlino Est, nel 1975 e inviata agli altri due autori dell'opera *Laudatio Pacis*: Kopelent e Gubajdulina.

<sup>27</sup> In quel tempo qualsiasi rappresentazione nella Germania dell'Est era condizionata dall'approvazione di Mosca e Praga, da cui giunse un diniego, poiché Kopelent era persona non gradita nella sua città natale. Persino Westdeutscher Rundfunk (la radio della Germania dell'Ovest) a Colonia, spesso desiderosa di finanziare e produrre musica contemporanea, rifiutò di impegnarsi, in parte per i problemi di strumentazione e organizzazione, in parte a causa delle difficoltà politiche.

<sup>28</sup> Papa Francesco, Enciclica *Laudato si'*, Parte III: *La conversione ecologica*, n. 216.

Lo stesso papa Francesco ha precisato: “Non si tratta di un’Enciclica verde, ma di un’Enciclica sociale”.

Dunque, l’opera *Laudtio pacis*, dedicata all’Unesco, la cui finalità consiste nel contribuire a promuovere la collaborazione tra i popoli negli ambiti dell’educazione, della scienza, della cultura, della comunicazione e dell’informazione per salvaguardare la pace e la sicurezza nel mondo, appare non solo molto attuale, ma particolarmente vicina, nello spirito e nelle intenzioni, alla grande Enciclica scritta da papa Francesco, nel terzo anno del suo pontificato.

La visione olistica del mondo e dell’umanità, elemento peculiare e tratto distintivo della concezione artistica gubajduliniana, richiama un’altra importante Enciclica di papa Francesco, la terza, intitolata *Fratres omnes*, con la quale il pontefice si rivolge a tutti i credenti, fratelli e sorelle, nel mondo intero. Si tratta di un’Enciclica dedicata alla fratellanza universale: papa Francesco, con la sua visione fraterna dell’umanità, fa giustamente riferimento al suo modello, Francesco d’Assisi e inserisce un incipit che è un invito a tutta l’umanità, travalicando ogni confine di nazione e religione: non solo i fedeli cristiani, non solo gli ecclesiastici, ma così come il santo d’Assisi proclama nel *Cantico di Frate Sole*, “tutti i popoli, gente, razze e lingue, tutte le nazioni e tutti gli uomini d’ogni parte della terra, che sono e che saranno [...] tutti amiamo [...] il Signore Iddio”<sup>29</sup>.

La fratellanza, così come il rispetto per la libertà e la dignità di ogni persona, senza distinzione alcuna, l’amore per l’umanità tutta e per il Creato, motivi ispiratori delle sopra citate Encicliche, sono anche i valori tanto cari a Gubajdulina così imprescindibili nella sua musica, da diventarne la cifra etica di tutta la sua produzione musicale. *Laudatio Pacis*, insieme ad altre importanti opere dell’autrice, è forse l’esempio più eclatante e significativo di una ricerca interiore, volta alla spiritualità, intesa non in senso astratto, ma calata nella realtà attuale e tesa a contrastare la crisi dei valori, affermando l’importanza e la necessità dell’impegno attivo e responsabile di ogni essere umano.

### 3. Il linguaggio musicale

“L’inizio di un processo creativo è sempre un fatto un po’ misterioso: si possono ricordare le circostanze esteriori, ma i moventi più intimi restano avviluppati nel profondo della coscienza... Dall’età di cinque anni, la musica era il senso della mia vita. Quando sono diventata più grande, la musica è diventata l’unica sostanza nelle quale potevo vivere ed esistere. Un essere umano, anche nelle condizioni più difficili, anche in un’atmosfera massacrante, deve avere davanti a sé qualcosa di sacro... da bambina tutta la mia vita era colorata di grigio [...] strade polverose, palazzoni scrostati e uguali, un vento gelido, nessun albero per chilometri [...] guardavo a lungo il cielo e le nuvole, per resistere [...] e mi senti-

<sup>29</sup> Commento del frate cappuccino svizzero Niklaus Kuster all’Enciclica *Fratres omnes*, di papa Francesco.

vo bene solo quando varcavo la porta della scuola di musica. Da quel momento mi trovavo in uno spazio sacro. Sentivo i suoni provenienti dalle aule, sentivo il legame che univa gli studenti e tutto si congiungeva in quell'armonia politonale di suono e in quel modo io volevo vivere"<sup>30</sup>. Questa "confessione", resa da Sofija Gubajdulina in un'intervista del 1991, esprime perfettamente la condizione di difesa della propria originalità e autenticità, che caratterizza la personalità e l'opera della compositrice russa. Da tale condizione nasce uno speciale senso di profondità, che si applica ugualmente al passato e al futuro: in questo senso la musica di Gubajdulina rappresenta un valido esempio di conciliazione tra le istanze del passato e quelle dell'avvenire. L'attimo del contatto emozionale tra il suono, l'uomo e il mondo esterno, rappresenta per la compositrice un momento di pura felicità: ella si considera un'intuitiva e definisce alcune sue composizioni come "zampilli" di una fantasia spontanea. Dunque, attraverso l'amore per il suono, Gubajdulina avverte il legame tra il musicista e l'intero mondo circostante: nel singolo suono si riflette la vita, desolata o gioiosa, sia della società, sia del singolo individuo. Nelle descrizioni della sua musica ricorrono spesso i termini arcaismo, simbolismo, misticismo: non si tratta di astrazioni o di mere categorie intellettuali, ma di concetti ai quali corrispondono, in maniera tangibile, contenuti autentici e concreti.

### 3.1. Arcaismo

I modi del canto liturgico d'Oriente e d'Occidente, le rievocazioni di antiche liturgie mai dimenticate, i frammenti o le citazioni di Johann Sebastian Bach, costituiscono per Gubajdulina insospettate fonti di ispirazione.

Innumerevoli, altresì, sono le ragioni linguistiche e ideali dalle quali trae alimento la sua opera: analisi dello spettro armonico; sottili speculazioni sulla concretezza del suono e sui suoi riflessi metafisici; scoperta di orizzonti sonori inviolati e custoditi da strumenti esotici; i versi di Marina Cvetaeva; le sofisticate citazioni di Franzisko Tanzer; reminiscenze di filosofi e di preghiere; mescolanze di generi sacri e profani; taglienti e drammatici discorsi contro le insidie dell'assuefazione; appassionate riflessioni sulla storia e sul destino, finalizzate ad abbattere qualsiasi forma di pregiudizio; coloratissimi clangori delle percussioni, indagate strumento per strumento, come fossero creature viventi o echi misteriosi di epoche lontane popolate da altri linguaggi: "Comunicare con uno strumento è come farlo con un essere umano, lo strumento è una creatura vivente [...] è un'emozione unica quando si comincia a conoscere uno strumento nuovo, che ti ama e ti riflette, rispondendo al tuo tocco"<sup>31</sup>.

Questo tipo di approccio agli strumenti, le consente di esplorare vari modi di suonarli (mani, spazzole, dita, metallo...) e di avere un interesse sempre crescente anche nei confronti di strumenti inusuali: antichi, folkloristici (come

<sup>30</sup> Mosca, inverno del 1991, intervista di Enzo Restagno (E. Restagno, *Autori Vari, Gubajdulina...*).

<sup>31</sup> Cfr. E. Restagno, *Autori Vari, Gubajdulina...*

la domra) e orientali (tamburo mediorientale, koto e altri strumenti giapponesi e cinesi come cembali, cheng, pien-chung).

Anche uno strumento tradizionale, come la fisarmonica, viene usato dalla compositrice in modo assolutamente inusuale: nel *De profundis*<sup>32</sup>, brano del 1978, per fisarmonica: per la prima volta Gubajdulina utilizza questo strumento, notoriamente estraneo alla compagine orchestrale e alla tradizione accademica europea.

La fisarmonica<sup>33</sup>, strumento popolare russo di uso molto diffuso, compare solitamente nelle orchestre di strumenti popolari, con un repertorio che generalmente attinge a quello folcloristico. Gubajdulina trasforma la fisarmonica trattandone le possibilità in maniera polarmente opposta al suo tradizionale ruolo, rendendola quasi irriconoscibile e introducendola nell'ambito simbolico-religioso della propria arte: il *De profundis*, legato al "Canto delle ascensioni", rappresenta un patrimonio di tutto il Cristianesimo e si rivolge all'intera umanità. Il salmo 129, che dà origine al titolo della composizione, si riflette simbolicamente nella sua musica: l'immagine della sofferenza umana, "nel profondo", è resa perfettamente dalle innovazioni tecniche introdotte da Lips<sup>34</sup>, che hanno consentito di ampliare la "gamma di espressione", fino a raggiungere le intonazioni naturalistiche del lamento, del sospiro e del respiro. La fisarmonica, percepita da Gubajdulina come un organo in miniatura, diventa una creatura vivente. L'intonazione corale, che esprime la speranza umana, pervade tutta l'opera, dai toni più gravi dello strumento, ai registri più acuti e luminosi: un cammino evidenziato dal carattere consonante delle terze, che rafforza il sistema degli intervalli e rende unitaria la struttura dell'opera.

La tendenza di Gubajdulina è quella di assimilare modelli e impressioni per lei validi e affascinanti e interiorizzarli, in modo che possano insinuarsi, anche inconsciamente e inconsapevolmente, nella sua musica.

Gli intenti artistici e le tematiche delle opere hanno, come sempre in Gubajdulina, un carattere introverso: "La nuova musica del nostro Paese non intende trasmettere così concretamente l'atmosfera della vita contemporanea, essa è piuttosto atemporale"<sup>35</sup>.

Nella sua visione musicale, l'idea di forma serve a chiudere lo spazio sonoro<sup>36</sup>, creando un'unità da cose diverse e apparentemente lontane tra loro: strutture definite e indefinite, il caos e l'ordine: «[...] nella vita la cosa più importante è l'idea dell'unità: la sento come un mio status personale»<sup>37</sup>,

---

<sup>32</sup> Questo brano, insieme ad un altro pezzo per fisarmonica *Et ex-specto*, è stato scritto per il virtuoso della fisarmonica Fridrich Lips.

<sup>33</sup> Bajan.

<sup>34</sup> Musicista sovietico innovatore, che riformò completamente la tecnica della fisarmonica.

<sup>35</sup> E. Restagno, *Autori Vari, Gubajdulina...*

<sup>36</sup> La sua idea di forma differisce totalmente da quella di Boulez e Stockhausen, per i quali la forma investe tutto l'insieme dei suoni che la compongono.

<sup>37</sup> E. Restagno, *Autori Vari, Gubajdulina...*

La ricerca dell'unità, l'unione, o meglio, l'interazione, la sintesi di elementi contrastanti, opposti, costituiscono, dunque, il personalissimo obiettivo del percorso umano, professionale e artistico di Gubajdulina.

Nel campo della cultura, il problema dell'unità del genere umano<sup>38</sup> si traduce nel contrasto tra due mondi culturali tradizionalmente diversi: Occidente e Oriente. Per Gubajdulina la percezione della cultura occidentale e di quella orientale avviene in modo perfettamente organico, impedendo al suo pensiero musicale di risentire di qualsiasi barriera nazionale e dandole la possibilità di una conoscenza artistica senza confini. Lo stile assolutamente individuale della compositrice è nato su un terreno culturale di portata universale; uno stile difficile da rapportare a qualsiasi tendenza o corrente della musica contemporanea: non appartiene, infatti, né all'avanguardismo, né allo strutturalismo<sup>39</sup> e neppure al neoclassicismo o al minimalismo, alla "*nouvelle vague* folclorica"<sup>40</sup>, allo stile *rétro* o al neoromanticismo.

L'individualità del suo stile si delinea al meglio attraverso una totale rappresentazione dell'essenza dell'arte, della filosofia e dello spirito umano in generale; in questo senso, la definizione dei compiti dell'arte, formulata da Wilhelm von Humboldt, si adatta perfettamente alla sua creatività musicale: "Risvegliare pensieri che ci permettono di penetrare a fondo i fondamentali rapporti tra l'umanità e il mondo; esprimere sentimenti che possano armonicamente legarci alla natura, vivificando il materiale di quest'ultima con la ricchezza e la sensibilità dell'esposizione, dello stile, del ritmo"<sup>41</sup>.

### 3.2. Misticismo

Nella sua concezione di vita e di arte, si fondono e interagiscono, nell'immaginaria linea verticale di un accordo, dal grave all'acuto, pensieri filosofici e religiosi di luoghi diversi, di epoche attuali e remote: il tema dominante dell'arte di Gubajdulina rappresenta la vita spirituale di ogni tempo e popolo. Il suo compito appare quello di rappresentare la razza umana e il pianeta come un tutto, e questa visione unitaria dell'uomo e del mondo costituisce il filo conduttore della sua vita e della sua produzione musicale, nelle quali si riflette l'eredità archetipica proto-culturale della civiltà umana<sup>42</sup>. Ma poiché ogni artista rivela anche

<sup>38</sup> Nel 1972, durante la cerimonia per l'assegnazione del Premio Nobel, Alexandr Solzhenicyn dichiarò: "Non esistono due generi umani".

<sup>39</sup> Gubajdulina non è una fedele esponente e sostenitrice della dodecafonia e della musica seriale.

<sup>40</sup> Una tendenza molto seguita da diversi compositori dell'URSS.

<sup>41</sup> Wilhelm von Humboldt, *Teoria sulla formazione dell'uomo* (1793).

<sup>42</sup> Per un approfondimento culturale di queste tematiche, cfr. il *Libro dei mutamenti*, conosciuto anche come Zhou Yi o *I Mutamenti (della dinastia) Zhou*, ritenuto il primo dei testi classici cinesi, fin da prima della nascita dell'Impero cinese. («Esamina dapprima le parole, medita tutto ciò che esse intendono, le norme fisse allora si palesano. Se tu però non sarai l'uomo giusto, a te il significato non si svela.»); il taoismo di Lao-tsu (la parola significa propriamente *via* e quindi anche "modo di condursi, sistema"; *Tao* è una astrazione metafisica che indica la legge universale della natura, lo spontaneo modo di essere e di comportarsi dell'universo: in questo senso è indicibile, ineffabile, indeterminato; il salmo biblico; la liturgia cattolica; i sermoni di Maestro Eckhart (l'opera raccoglie

il linguaggio delle generazioni precedenti, la musica di Gubajdulina esprime, più o meno inconsciamente, i prototipi della cultura orientale, tartara e islamica.

Nel suo stile internazionale e cosmopolita trovano spazio musiche tradizionali popolari come la monodia tartara (la cui peculiarità è la mancanza di una struttura armonica), il cui carattere primitivo e autentico ne rappresenta anche la grande ricchezza e originalità. L'attenzione profusa da Gubajdulina nella scoperta e rivalutazione del patrimonio folclorico russo o tartaro è pari a quella dedicata al folclore tibetano o africano. In un'intervista del 1981<sup>43</sup>, Gubajdulina dichiarò: "Io non mi rapporto al momento nazionale come a un *momento*. È nazionale la linfa stessa del fenomeno artistico. Perdersi nell'aspetto nazionale, isolarsi, è negativo. I problemi che affronto non sono nazionali, ma appartengono a tutto il genere umano".

Nell'opera di Gubajdulina si ravvisano, dunque, sia elementi russi che tartari: la sua *anima russa* è manifesta nel rapporto totalizzante che vive con l'arte, che esige l'assoluta concentrazione di ogni sfera del suo essere intellettuale e sentimentale nella creazione, verso cui confluiscono filosofia, religione, visione estetica e poetica e scelta tematica<sup>44</sup>.

Alla chiarezza, politezza, concretezza dell'intento artistico, dell'immagine e del linguaggio musicale si aggiungono caratteristiche orientali e richiami alla cultura dell'Oriente.

La scoperta del "suono orientale", avviene nel 1970 quando, a Leningrado, ha la possibilità non solo di visitare la moschea, ma addirittura di assistere al *servizio maschile*, durante una cerimonia religiosa musulmana.

Gubajdulina rimase colpita dal profondo e assoluto silenzio del *mullah*<sup>45</sup> e degli oranti, subito dopo la lettura del Corano. Questa attitudine alla meditazione silenziosa, alternata a frasi evocative, sempre più estese e melismatiche<sup>46</sup>, costituite da una struttura di *patterns* temporali, dà vita a uno stile ricco e decorativo, un tipo di musica adornato che, seppure inconsapevolmente, influenzerà in modo decisivo la produzione musicale della compositrice. L'emozione estatica prodotta dal *namaz*<sup>47</sup>, non poteva non riflettersi semanticamente nelle pause

---

104 sermoni tedeschi rivolti a fedeli, a monaci e monache, che conservano uno stile orale, con ardite e complesse speculazioni teologiche: in essi si incrociano le grandi correnti teologiche del XIV sec. neoplatoniche e tomiste e richiami all'aristotelismo; Eckhart non esita a paragonare l'intrinseco nesso tra Dio e le sue creature a quello che intercorre tra materia e forma); la filosofia di Niccolò Cusano, Hegel, Auribindo, Kierkegaard, Husserl, Berdjaev; la psicologia di Jung; la *culturologia* di Losev e Averincev (la "transcultura" è una nuova sfera dello sviluppo culturale, oltre i confini stabiliti dalle culture nazionali, razziali, professionali e di genere).

<sup>43</sup> Estratto di un'intervista rilasciata a Valentina Cholopova e riportata nel testo di E. Restagno, *Autori Vari, Gubajdulina*, op. cit.

<sup>44</sup> La musicologa estone Ofelija Guisk ha sempre percepito come tatarica l'intera produzione musicale di Gubajdulina (cfr. E. Restagno, *Autori Vari, Gubajdulina*, p. 100).

<sup>45</sup> Teologo, studioso di teologia musulmana.

<sup>46</sup> Tipico del canto gregoriano, il *melisma* è un gruppo di note di passaggio, intonate su una sola sillaba, che collega due note reali della melodia.

<sup>47</sup> Appartenente al popolo dei Namaqua, una popolazione dell'Africa sudoccidentale.



intenzionalmente introdotte in diverse sue musiche, riprendendo la concezione orientale secondo cui «L'uomo saggio agisce veramente con l'inazione e parla con il silenzio».

La classica concezione occidentale<sup>48</sup> «in principio fu l'azione» e la classica concezione orientale<sup>49</sup> «l'uomo saggio preferisce l'inazione», convivono perfettamente in lei. Il flusso energetico occidentale, espresso dal carattere attivo e dinamico di molte sue opere si fonde con caratteristiche orientali, come le numerose pause che, intenzionalmente introdotte con funzione semantica, richiamano immancabilmente l'"inazione" dell'uomo saggio orientale che parla con il silenzio.

In molti suoi lavori, dunque, soprattutto cameristici, pur se nascosto o dissimulato, traspare lo stile delle preghiere musulmane, evidenziando un livello arcaico della cultura, che si rifà ad un antichissimo sistema di recitazione. L'Islam è una "religione di parola" e, pertanto, usa ogni tipo di suono vocale: dalla voce morbida della preghiera silenziosa, interiore, meditativa, alla voce più forte e incisiva<sup>50</sup>.

Esiste, dunque, una vasta gamma di sonorità, con dinamiche progressivamente più forti o deboli, poiché la *cantilazione* serve a esprimere diverse situazioni, sentimenti e stati d'animo: un suono ricco e ben sviluppato, con onde dinamiche che penetrano il tempo e creano una particolare sfera sonora. Nella musica da camera di Gubajdulina si trovano diverse di queste organizzazioni di suono: mondi opposti si sviluppano con dei movimenti che crescono e decrescono, si intensificano e si rarefanno.

Le principali caratteristiche della natura vocale islamica si associano all'immagine melodica più sensibile della preghiera cristiana, dando vita ad una grande varietà di forme che, con strumenti diversi, anche insoliti, sia occidentali che orientali, esprimono l'intima ricerca di un dialogo privato tra uomo e Dio, rimandando a quello che è un aspetto tipico dello stile di Gubajdulina, ossia la contrapposizione tra umano e divino.

In Gubajdulina convivono, dunque, il monismo tipicamente orientale, e il dualismo della coscienza occidentale, con la sua tendenza alle dicotomie e antinomie<sup>51</sup>.

L'interesse per Occidente e Oriente produce inevitabilmente un momento antinomico nella natura della compositrice, la cui ricerca è protesa verso una sintesi di idee, principi e "sonorità" di questi due mondi simbolici.

Per Gubajdulina l'Occidente, razionale ed estroverso, manifesta il bisogno di una ventata di spiritualismo, caratteristico dell'Oriente introverso.

<sup>48</sup> Tale concezione si riferisce alla cultura europea.

<sup>49</sup> Tale concezione si riferisce alla cultura dell'antica Cina.

<sup>50</sup> La preghiera canonica è il secondo dei cinque pilastri dell'Islam; comprende la preghiera rituale quotidiana e altre preghiere supplementari, che costituiscono un obbligo legale.

<sup>51</sup> La contrapposizione religiosa tra Dio e uomo, la dicotomia filosofica tra forma e materia, le antinomie di Kant o le opposizioni linguistiche binarie.

Questa precisa “opposizione binaria”<sup>52</sup> ricorre quasi in ogni sua opera ed è la sola chiave d’accesso per capire la sua aspirazione artistica: abbracciare l’intero campo di sensazioni ed emozioni compreso tra i due “opposti”. Vengono, di conseguenza, attribuiti significati opposti ai diversi modi di produzione del suono: il confronto tra *flautato* e *vibrato* rappresenta il contrasto tra maggiore e minore; il pizzicato e l’arco si riferiscono rispettivamente al principio “umano” e al principio “celeste”; le dinamiche, i registri contrastanti, i suoni reali o armonici, si organizzano in *clusters* densi e aspri o in linee melodiche ricche di sentimento e lirismo. Il contrasto tra legato e staccato acquista precisi significati semantici, anche attraverso insoliti e particolari abbinamenti timbrici ed esprime precise dicotomie: movimento e statica, continuità e rarefazione, silenzio e tensione, luci e ombre, immanenza e trascendenza, concreto e astratto, materia e spirito, sacro e profano, umano e divino, fino all’antitesi generale tra dissonanza e consonanza.

### 3.3. Simbolismo

Un altro aspetto molto importante nella concezione musicale di Gubajdulina è l’aspetto simbolico: “Il simbolo di per se stesso è un fenomeno vivo [...] il simbolo è la massima concentrazione di significati, la rappresentazione di tante idee, che esistono anche fuori della nostra coscienza e il momento in cui questa apparizione si produce nel mondo è un momento di fuoco della sua esistenza, perché le molteplici radici, che si trovano al di là della coscienza umana, si manifestano anche attraverso un solo gesto”<sup>53</sup>.

Un punto di partenza interessante è la ricerca di uno spazio cosmico entro un solo suono,<sup>54</sup> per poi andare oltre, inseguendo l’articolazione di quel suono nello spazio, il suo mutare con il passaggio da uno stato all’altro, in una sorta di sublimazione, che trascenda la “trivialità” del suono, per trasformarlo in simbolo: “Il suono in se stesso non è niente di particolare [...] tutto dipende dall’intenzione: è possibile, così, eseguendo i suoni armonici, esprimere la sublimazione che c’è nel passaggio da uno stato all’altro della materia sonora”<sup>55</sup>.

Dissolvere la materia sonora e prendere, da quegli spazi dissolti, le idee per “far vivere” le pause, costruendo un “tempio” fatto di silenzi. Questo processo di smaterializzazione e ricostruzione, fondamentale per la compositrice, può

---

<sup>52</sup> Espressione usata dalla stessa Gubajdulina, per indicare le dicotomie che qui assumono un valore emblematico, come già teorizzato dal filosofo e pedagogista Jacques Maritain nell’imponente opera *Distinguere per unire. I gradi del sapere*, in cui il pensatore francese rivede tutta la concezione del tomismo e si interroga sul rapporto tra filosofia e scienza, impostando una ricerca rigorosa e un’indagine su tutta la gamma dei gradi in cui si distribuisce il sapere umano, dalla percezione sensibile alla conoscenza delle scienze naturali, fino alla trasformazione o meglio alla trasfigurazione del sapere nel “non-sapere sovraluminoso”: la mistica.

<sup>53</sup> E. Restagno, *Autori Vari, Gubajdulina...*

<sup>54</sup> Concezione tipica dell’estetica di Skrjabin (lezioni di analisi tenute da Fabio Grasso al Conservatorio “B. Marcello” di Venezia, sul tema “Componenti armoniche della tarda produzione di Skrjabin”, gennaio – febbraio 2015).

<sup>55</sup> E. Restagno, *Autori Vari, Gubajdulina...*

essere attuato solo attraverso il “simbolo”, peculiare caratteristica di ogni arte arcaica: i materiali antichi, sradicati dai contesti di cui facevano parte in passato, possono essere impiegati con un valore simbolico.

In quest'ottica, appare estremamente singolare il simbolismo strumentale utilizzato da Gubajdulina, che le consente di trasferire sugli strumenti le immagini da rappresentare, come nel componimento intitolato *Sette parole*, dove trasferisce l'immagine della croce sulle corde del violoncello: i molteplici modi di produzione sonora negli strumenti ad arco vengono interpretati da un punto di vista sia funzionale che simbolico, procedendo verso sonorità che rappresentano la sublimazione della sostanza degli strumenti stessi.

Contrariamente al simbolismo francese<sup>56</sup>, nella musica di Gubajdulina il simbolismo appare più impulsivo, sospinto da un misticismo meno razionale, dove l'idea stessa del dolore si esprime attraverso sonorità prevalentemente materiche: percorso molto più vicino al mondo arcaico che a quello classico. Quella del dolore è un'idea universale, di cui il popolo russo ha una conoscenza profonda e antichissima: dotato di pazienza infinita, uso a condizioni difficili e misere, sa nutrirsi del sentimento religioso per operare una rinascita attraverso la fede. Questo atto di sublimazione è il tentativo di trasformare la forza della sofferenza in una rinnovata energia vitale.

Il sentimento religioso e l'idea del sacro sono molto presenti nella musica di Gubajdulina, anche se non nell'accezione comune: per la compositrice il sacro è piuttosto una categoria etica e la religione un'idea universale della comunicazione, rimandando all'origine latina *re-ligio*, ossia ristabilire la comunicazione. Quella di legare elementi diversi tra loro, riconducendoli verso un centro ideale, non solo rappresenta la sostanza del mondo spirituale e la necessità di ogni essere umano, ma è anche un'idea tipicamente musicale.

In questo senso si potrebbe affermare che, per Gubajdulina, l'arte (intesa come modo di esprimere la necessità spirituale) e la religione hanno il compito di «ricondurre tutti gli elementi del molteplice all'unità» e, in questo senso «il compito di un artista consiste nel ristabilire i rapporti tra arte e natura». Due sono gli aspetti fondamentali che contraddistinguono l'elemento religioso nelle opere di Gubajdulina: uno è il concetto classico del sacro come trascendenza, l'altro è un'idea che si ricollega alle tradizioni più antiche, ovvero agli “Antichi credenti”, alla liturgia ortodossa e a una liturgia universale, il cui riflesso è rintracciabile nella *Sinfonia dei salmi*<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Nella musica di Messiaen, la simbologia si realizza attraverso processi intellettuali molto razionali e precisi, con un sistema di corrispondenze, che si radica nella più classica tradizione del *simbolismo* francese.

<sup>57</sup> L'opera più famosa di argomento religioso, scritta da Igor Stravinskij nel 1930.

## Conclusioni

L'arte di Sofija Gubajdulina reinventa una nuova gerarchia di valori: gli elementi del suo linguaggio musicale sono tali da non poter essere trascritti secondo la tradizionale notazione musicale, sebbene questa venga costantemente rinnovata e adeguata a nuove esigenze. La linfa viva della sua musica non trova spazio sul pentagramma e nemmeno il raffinatissimo mondo della complessa organizzazione del suono, che è la maggiore innovazione della sua opera di compositrice. Il suo processo creativo non termina a conclusione della partitura, ma continua nel lavoro degli esecutori e soltanto quando l'attenzione e la comprensione dell'ascoltatore rispondono all'espressione sonora che giunge dal palco, l'opera musicale può considerarsi terminata. Gli esecutori più fedeli della sua musica sono gradualmente attratti nella sua orbita e diventano, in una certa misura, coautori della sua musica. Il "parametro d'espressione", essenziale per lo stile musicale di Gubajdulina, consente di stabilire un legame con tutti gli organi di senso di chi esegue e di chi ascolta la sua musica, musica che vuole assumersi anche una finalità di carattere umanitario. Essa, infatti, per le sue stesse proprietà intrinseche, crea le condizioni per una sorta di "ecumenismo" della vita emotiva umana e, come ogni forma di creatività, favorisce l'ulteriore crescita di un'esistenza già formata. Questa libertà di pensiero, che travalica qualsiasi ideologia o costrizione politica, ha condotto la compositrice a maturare una visione aperta ed ottimistica nei confronti dell'evoluzione musicale, favorevole ad ogni singola espressione della creatività in ambito sonoro, di qualsiasi genere, provenienza o indirizzo accademico. La parabola umana e artistica di Sofija Gubajdulina si è sin qui svolta seguendo un percorso lineare, ideologicamente coerente, che unisce fede, ricerca musicale e scienza, in una continua tensione verso la perfetta conciliazione di queste dimensioni, dove l'arte diventa riconquista spirituale dell'unità nel molteplice.

A questo proposito, Gubajdulina dice di sé: "Io sono una persona religiosa di fede ortodossa e intendo la religione proprio come *re-ligio*, ricomposizione di un legame, ricomposizione del legato della vita: la vita riduce l'uomo in tanti pezzi. Egli deve ristabilire la propria integrità. La religione è questo. Non vi è ragione più seria della ricomposizione dell'integrità spirituale per comporre musica"<sup>58</sup>.

Questa concezione filosofica della religione e della musica, per Gubajdulina, è strettamente legata alla difesa dei valori che appartengono all'umanità intera, a lei particolarmente cari, la verità e la libertà<sup>59</sup>: "La mia visione della società ideale è una monarchia in cui i musicisti vengono supportati e l'educazione è libera e gratuita. Essere un uomo libero è assolutamente indispensabile, indipendentemente dal fatto che ciò possa essere vantaggioso o meno; è indi-

<sup>58</sup> Citazione dall'articolo di Valentina Cholopova "La musica salverà il mondo", riportata nel saggio di Valentina Cholopova *Sofija Gubajdulina. Tra Oriente e Occidente*, inserito nel testo di E. Restagno, *Autori Vari, Gubajdulina...*

<sup>59</sup> Questo connubio tra musica e religione, che si traduce in una strenua difesa dei diritti umani, è particolarmente evidente nella stesura della monumentale opera *Laudatio Pacis*, progettata per l'UNESCO, nel 1975.

spensabile conservare le proprie convinzioni e i propri interessi. Nella libertà risiede la possibilità di realizzare pienamente il proprio essere, tendere l'orecchio a ciò che di più intimo vi è nell'animo, a ciò che ogni situazione storica dona a ogni personalità e, perciò, un compositore, uno scrittore, un artista, deve avere un'anima assolutamente libera”<sup>60</sup>.

#### BIBLIOGRAPHY

- Cholopov J., Cholopova V., *Anton Webern*, Ricordi-Unicopoli, Milano 1990.
- Iavarone L., Intervista del 9 ottobre 2013, in occasione della consegna del Leone d'Oro, alla biennale di Venezia, per la musica nel segno della resistenza, pubblicata da Cultura Fanpage.
- Kurtz M., *Sofija Gubajdulina – A Biography*, edizioni Malcolm Hamrick Brown, Indiana University Press 2007.
- Maritain J., *Distinguere per unire. I gradi del sapere*, ed. Morcelliana, Brescia 2012.
- Moppi G., *Sofija Gubajdulina*, articolo pubblicato su „La Repubblica” del 27/06/2009.
- Papa Francesco, Enciclica *Fratres omnes*, 3 Ottobre 2020.
- Papa Francesco, Enciclica *Laudato si'*, 24 Maggio 2015.
- Restagno E., *Autori vari, Gubajdulina*, E.D.T., Edizioni di Torino 1991.
- Restagno E., *Considerazioni sul silenzio nell'opera di Sofija Gubajdulina*, Bologna 2013.
- Sabbadini S.A., *La via del Tao*, collana Raggi d'Oriente, edizioni Armenia, 2015.
- Salveti G., *La nascita del Novecento*, E.D.T., Torino, 1977, ultima edizione 1991.
- Sultanova R., *Sofija Gubajdulina's orientalism in chamber music*, intervista pubblicata su *Orientality – Cultural orientalism and mentality*, volume I, Silvana Editoriale, Milano 2015.
- Surian E., *Manuale di storia della musica – Il Novecento*, Rugginenti editore, Milano 1995, terza edizione riveduta 2010.
- Vinay G., *Il Novecento nell'Europa Orientale e negli Stati Uniti*, E.D.T., Edizioni di Torino, 1991.

#### SOFIJA GUBAJDULINA: ETHICS IN MUSIC

##### SUMMARY

The essay deals with the human and artistic parable of the Russian composer who never put art at the service of the State. An ideologically coherent path, in which music becomes a means of spiritual regaining unity in the multiple: a *coniunctio oppositorum* of human and divine, earthly and sacred, which represents the figure of its international and cosmopolitan style and its poetic, strongly impregnated of recurring symbologies. In Sofija Gubajdulina human experience merges with artistic expression and flows into an active and constant commitment to the defense of those universal values that give an ethical, as well as educational, connotation to all of her musical production.

**KEY WORDS:** Freedom, Spirituality, Universality

<sup>60</sup> Da un'intervista con Federico Capitoni (la Repubblica, 3 gennaio 2013).

