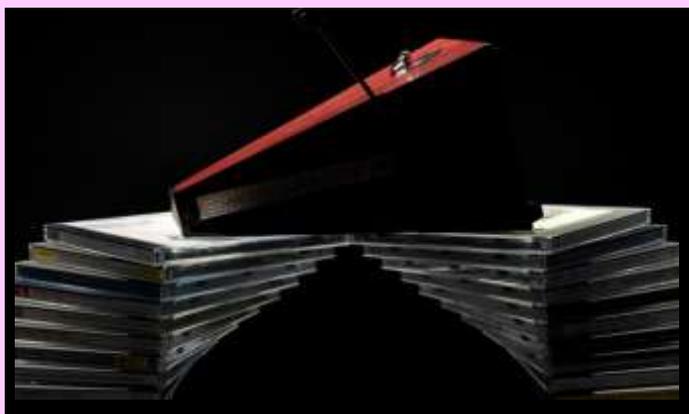
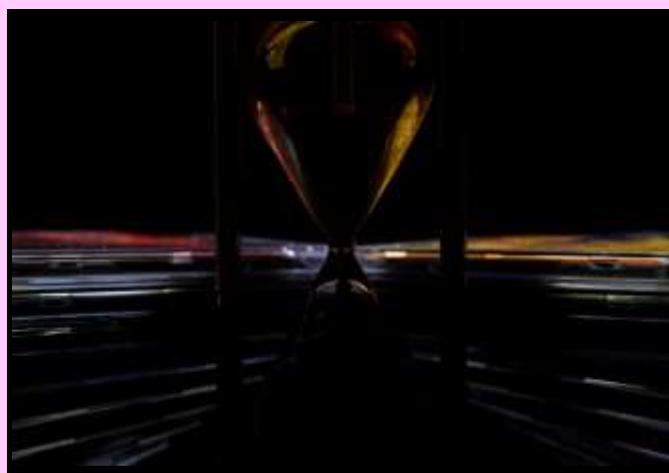


Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2020

6

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 6

AÑO 2020



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

EQUIPO EDITORIAL

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

DIRECCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ DE REDACCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
José Manuel Barrueco Cruz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ CIENTÍFICO

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

Alfredo Aracil. Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

Leticia Armijo. Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Xoan Manuel Carreira. Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario www.mundoclasico.com (1999-...), España.

Pierre Albert Castanet. Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

Giusy Caruso. Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

Christine Esclapez. Profesora de universidades - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

Loenella Grasso Caprioli. Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

Anna Maria Ioannoni Fiore. Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

Adina Izarra. Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Pilar Jurado. Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

Jean-Louis Le Moigne. Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

Yván Nommick. Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

Rubén Riera. Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Dolores Flovia Rodríguez Cordero. Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

Pepe Romero. Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

Cristina Sobrino Ducay. Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

José M^a Sánchez Verdú. Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: Serie fotográfica *Tiempos*

Fotografía: **Iván Roderó Millán.**

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Jaén, España



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,
Francia

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET) de
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música.
Coordinadora Internacional de
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia



King's College London,
United Kingdom

Universidad de las Artes de
Guayaquil, Ecuador



INVESTIGACIÓN MUSICAL

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 6, Año 2020 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Essere compositore secondo Jean Barraqué

Pietro Milli
Musicologe

Chercheur associé au laboratoire Grhis (Université de Rouen, France)
Professeur certifié d'éducation musicale

Sommario. Jean Barraqué (1928-1973) fu un compositore intriso di lirismo, un attento osservatore della contemporaneità, nonché un fine esegeta delle opere di Beethoven, Debussy e Webern, ai quali ha dedicato analisi di impareggiabile acutezza. Ciononostante, la sua opera resta ancora per molti aspetti da scoprire. Questo articolo mira precisamente a introdurre il lettore al suo universo a partire da una domanda che attraversa i suoi scritti: che cosa significa essere compositore? Evocando l'influenza di Søren Kierkegaard, Ludwig Binswanger e Hermann Broch, l'articolo illustra quindi le principali categorie della sua poetica, come la morte, la dialettica e l'ascesi.

Parole chiave. Jean Barraqué, essere compositore, musica del XX secolo, Søren Kierkegaard, Ludwig Binswanger, Hermann Broch.

Abstract. Jean Barraqué (1928-1973) was a composer imbued with lyricism, a keen observer of contemporary life, as well as a fine exegete of the works of Beethoven, Debussy and Webern, to whom he dedicated analyses of unparalleled acuteness. Nevertheless, his work remains to be discovered in many aspects. This article aims precisely at introducing the reader to his universe starting from a question that runs through his writings: what does it mean to be a composer? Thus the article evokes the influence of Søren Kierkegaard, Ludwig Binswanger and Hermann Broch, and illustrates the main categories of his poetics, such as death, dialectics and asceticism.

Keywords. Jean Barraqué, being a composer, 20th century music, Søren Kierkegaard, Ludwig Binswanger, Hermann Broch.

Che cosa significa essere compositore? Porre questa domanda a Jean Barraqué può sembrare paradossale alla luce di ciò che egli ha affermato quattro anni prima di morire: «Lo ho sempre detto, e lo dico ancora alla mia età, non ho mai capito la musica, non ne capisco ancora niente»¹. Ciò che si potrebbe definire

* Fecha de recepción: 19-2-2020 / Fecha de aceptación: 12-3-2020.

¹ «Je l'ai toujours dit, je le dis encore à mon âge, je n'ai jamais compris la musique, je n'y comprends encore jamais rien», BARRAQUÉ, Jean: «Propos impromptus» (1969), in *Écrits*, scritti riuniti, presentati e annotati da Laurent Feneyrou, Publications de la Sorbonne, Parigi, 2001, p. 178. Tutte le traduzioni dal francese sono state realizzate dall'autore di questo articolo. Le citazioni in francese rispettano le regole di punteggiatura e le maiuscole del testo originale.

una fruttuosa incomprensione, se comprendere vuol dire afferrare il significato di qualcosa fino ad esaurirlo completamente, non gli ha certo impedito di rispondere alla sua *Beruf*: «la Musica –la mia sola vita, il mio solo dramma- alla quale dedico la mia vita e per la quale accetto volentieri che il mio corpo umano diventi caos, singhiozzi, sgomento, tristezza e –insomma- che si decomponga nella Morte»². All'età di dodici anni, avendo già alle spalle lo studio del pianoforte e del violino, Barraqué entra a far parte delle Maîtrise di Nôtre-Dame a Parigi, dove studia il canto corale e in particolare la musica religiosa francese del XIX e del XX secolo. È proprio in quegli anni che il piccolo Barraqué ha una rivelazione: «Sono compositore a causa dello choc emotivo che mi ha procurato la *Sinfonia Incompiuta* di Schubert»³. Il piacere per la musica si trasforma allora in estasi. Risale per l'appunto al 28 maggio 1943 una delle sue prime composizioni, a carattere religioso, intitolata *Tu es Petrus*. Nell'autunno dello stesso anno, Barraqué, iscritto allora nel rinomato Liceo Condorcet di Parigi, subisce un secondo grande choc: l'ascolto della *Missa solemnis* di Beethoven. «Se mi avessero chiesto», afferma il nostro, «che cosa vuol dire essere compositore quando avevo quindici anni, avrei detto che significa scrivere la *Missa solemnis*»⁴. Innalzarsi sino alle vette raggiunte dai maestri del passato, o forse creare una musica capace di produrre negli altri un vero e proprio accadimento: ecco una delle prerogative del compositore secondo Barraqué.

Alla stregua di Webern, per il quale ha nutrito una particolare inclinazione e a cui ha dedicato svariati saggi e analisi⁵, Barraqué ha prodotto un'opera relativamente esigua, limitata per molto tempo a sette composizioni⁶: *Sonata* (1950-1952) per pianoforte; *Studio* (1952-1953) per banda magnetica; *Sequenza* (1950-1955) per voce, batteria e strumenti; *Le Temps restitué* (1956-1968) per soprano, coro e orchestra⁷; *...au-delà du hasard* (1958-1959) per quattro ensemble strumentali e un ensemble vocale; *Concerto* (1962-1968) per sei ensemble strumentali e due strumenti; *Chant après chant* (1965-1966) per sei batterie, voce e pianoforte. A questa lista vanno però aggiunte delle composizioni della giovinezza che sono state pubblicate⁸ e registrate⁹ di recente

² «La Musique – ma seule vie, mon seul drame- à laquelle je dédie ma vie et pour laquelle je veux bien que mon corps humain devienne chaos, sanglots, désarrois, tristesse et – en somme- décomposé dans la Mort», BARRAQUÉ, Jean: lettera al compositore Maurice Le Roux, 29 gennaio 1972, citata in FENEYROU, Laurent: *Le Chant de la dissolution*, Cité de la musique-Philharmonie de Paris, Parigi, 2018, p. 122.

³ «Je suis compositeur à cause du choc émotionnel que m'a donné la *Symphonie inachevée* de Schubert», BARRAQUÉ, Jean: «Propos impromptus» (1969), in *Écrits*, Op. Cit., p. 177.

⁴ «Si l'on m'avait demandé ce que c'est qu'être compositeur, quand j'avais quinze ans, c'était d'écrire la *Missa solemnis*», *Ibid.*, p. 178.

⁵ Cf. BARRAQUÉ, Jean: «Berg et Webern ou deux aspects d'une même rhétorique», in *Écrits*, Op. Cit., pp. 41-50; «Démarches musicales du demi-siècle» (1953), *Ibid.*, pp. 51-56; «Les *Variations pour piano* op. 27 d'Anton Webern», *Ibid.*, pp. 229-245.

⁶ La registrazione delle composizioni citate di seguito sono disponibili in BARRAQUÉ, Jean: *Œuvres complètes*, CPO e WDR con il sostegno di «Musique Française d'aujourd'hui», Germania, 1998, CPO 999569-2, 3CD.

⁷ Per un'analisi approfondita di questa composizione fondamentale di Barraqué, Cf. FENEYROU, Laurent: *Le Chant de la dissolution*, Op. Cit., pp. 119-207.

⁸ Le opere di Barraqué sono pubblicate dalla casa editrice Bärenreiter. Cf. <https://www.baerenreiter.com/en/catalogue/20th21st-century-music/jean-barraque/more/material/>, sito consultato il 10/02/2020. Tra le opere giovanili, pubblicate di

e che permettono non soltanto di allungare il suo catalogo, ma anche di modificare la ricezione della sua opera. Resta comunque importante sottolineare che la scarsa prolificità di Barraqué non si spiega come un'incapacità di tradurre il pensiero in azione, ma va compresa a partire da una delle sue letture predilette: *La morte di Virgilio* di Hermann Broch¹⁰ (1945), che ha ispirato diverse sue composizioni¹¹. In questo romanzo, Broch narra le ultime ore di vita di Virgilio, la cui ultima volontà, di fronte alla sua morte imminente, è di bruciare l'*Eneide* perché incompiuta. «Penso che la tentazione di ogni vero creatore, e non so se ne sono uno, è di giungere all'“incompiutezza senza posa”, come lo ho detto in *Le Temps restitué*. Ciò che *La morte di Virgilio* di Broch ci insegna, è che non si può scrivere un'opera perfetta. Si può sognare un'opera, come la notte, il mare. Ma non si tratta di schizzi. È un qualcosa di incompiuto. Tutto qui»¹². Per «incompiutezza senza posa», si deve intendere il fatto che un'opera è foriera di un possibile che riesce soltanto a suggerire e mai ad enunciare completamente. Lettore di Ludwig Binswager, psichiatra d'ispirazione fenomenologica grazie al quale scopre la *Daseinanalisi*, Barraqué conferisce certamente al sogno la capacità di rendere presente l'opera come totalità unitaria. La sua realizzazione è però sempre segnata da un'assenza che ne delimita i contorni. Quest'assenza è la morte: «Ogni depositario della creazione deve accettarla, come accetta la sua propria morte. Persino sul piano tecnico, la sua arte deve evolvere verso la morte, deve compiersi nell'“incompimento senza posa”»¹³.

Avere a che fare con l'incompiuto vuol dire quindi riconoscere l'inesorabilità della morte, cioè del possibile divenuto impossibile. Non bisogna ciononostante intendere la morte come un ostacolo alla creazione, ma al contrario come la condizione indispensabile al suo prodursi. Si può creare soltanto a condizione di consumare la vita e quindi di morire a se stessi. Con estrema concisione, Barraqué afferma: «essere compositore, vuol dire essere creatore; e la creazione,

recente o in corso di pubblicazione, ricordiamo *Pièces pour piano* (1947-1949), *Ecce videmus eum* (1949) per coro misto a cinque voci a cappella, *La Nostalgie d'Arabella* (1949) per voce, tromba, percussioni e pianoforte, *La nature s'est prise aux filets de ta vie* (1949?) per contralto, coro e strumenti, *Neuf Mélodies de jeunesse* (1948-1950) per soprano e pianoforte, *Trois Mélodies* (1950) per soprano e pianoforte, il balletto *Melos* (1950-1951) per orchestra e *Musique de scène* (1959) per ensemble strumentale.

⁹ Cf. BARRAQUÉ, Jean: *Espaces Imaginaires: Jean Barraqué, œuvres pour piano*, Winter&Winter, Monaco di Baviera, 2019, 910257-2.

¹⁰ BROCH, Hermann: *La morte di Virgilio* (1945), Feltrinelli, Milano, 1993.

¹¹ Tra di esse, ricordiamo in particolare *Le Temps restitué, ...au-delà du hasard, Concerto e Chant après chant*.

¹² «Je pense que la tentation de tout créateur véritable, je ne sais pas si j'en suis un, est d'aboutir à l'“inachèvement sans cesse”, comme je l'ai dit dans *Le Temps restitué*. Ce que *La Mort de Virgile* de Broch nous apprend, c'est qu'on ne peut pas écrire une œuvre parfaite. On peut rêver une œuvre, comme la nuit, la mer. Mais il ne s'agit pas d'esquisses. C'est inachevé. C'est tout», BARRAQUÉ, Jean: «Jean Barraqué et Claude Helffer. Entretien avec Florence Motte» (1969), in *Écrits, Op. Cit.*, p. 172.

¹³ «Tout dépositaire de la création doit l'accepter, comme il accepte sa propre mort. Même sur le plan technique, son art doit évoluer vers la mort, il doit s'achever dans l'“inachèvement sans cesse”», BARRAQUÉ, Jean: «Propos impromptus» (1969), in *Écrits, Op. Cit.*, p. 181.

che cos'è? È la morte»¹⁴. Questo concetto può essere espresso altrimenti tramite l'immagine del fiore:

Arriva un momento in cui il creatore ha bisogno di riprendere tutti i fiori della vita per strapparli alla creazione al fine di creare una situazione *mortale*, non dico nella sua anima, perché ciò non ha alcuna importanza, ma per creare nel linguaggio una impossibilità, e sta in questo il rigore della Storia: rendere tutto impossibile e fare in modo che le cose, dall'una all'altra, siano ancora più impossibili. Il creatore è destinato a questa certezza volontaria: che un altro creatore verrà a coprire la tomba e genererà una nuova creazione verso un nuovo impossibile.¹⁵

Il linguaggio del creatore apre nuovi mondi, che non erano fino a quel momento né possibili né immaginabili. Ma lo fa soltanto a condizione di «riprendere tutti i fiori della vita» e di «coprire la tomba» dei suoi predecessori, cioè inserendosi nella Storia e producendo la morte. Se il linguaggio permette di esprimersi, esso si configura sempre come scrittura dell'impossibile, come mutilazione. Prendendo in prestito un'espressione di Jacques Lacan, estraneo all'universo di Barraqué, ma ciononostante suo contemporaneo, si potrebbe dire allora che l'opera d'arte è in rapporto con il «reale», il quale designa per l'appunto ciò che non cessa di non scriversi.

L'idea di Storia è anch'essa al centro della concezione del compositore delineata da Barraqué. Le riflessioni che ha espresso a questo proposito mettono il compositore di fronte a un bivio. Si può scegliere di appropriarsi dell'eredità del passato per farne qualcosa di nuovo e di impensato, oppure di fare astrazione della Storia, rischiando allora di ridurre la composizione alla mera espressione di un'individualità: «Se il compositore non accetta che la sua tecnica sia rigorosamente una realtà storica, si vede vanamente condannato ai giochi della dispersione o all'esercizio distraente delle ricette personali»¹⁶. Tra queste due possibilità, non c'è alcun dubbio che Barraqué abbia scelto di intraprendere la prima. La tecnica delle serie proliferanti, che applica in particolare in *...au-delà du hasard*, *Chant après chant* e *Concerto*, si iscrive precisamente nell'eredità schönberghiana. Essa si basa sull'idea che una sola serie può originare altre serie, potenzialmente infinite. La serie di partenza prolifera quindi come un organismo vivente, per poi ritornare al suo stato d'origine. La logica del serialismo schönberghiano viene così superata, o addirittura distrutta, fermo

¹⁴ «...être compositeur, c'est être créateur ; et la création qu'est-ce que c'est ? C'est la mort», *Idem*.

¹⁵ «Il vient un moment où le créateur a besoin de reprendre toutes les fleurs de la vie pour les arracher de la création afin de créer une situation *mortelle*, je ne dis pas dans son âme, car cela n'a aucune importance, mais pour créer dans le langage une impossibilité, et c'est là la rigueur de l'Histoire : rendre tout impossible et que, de l'une à l'autre, les choses soient encore plus impossibles. Le créateur est voué à cette certitude volontaire : qu'un autre créateur viendra voiler le tombeau et engendrer une nouvelle création vers un nouvel impossible», *Ibid.*, pp. 181-182.

¹⁶ «Si le compositeur n'accepte pas que sa technique soit rigoureusement une réalité historique, il se voit vainement condamné aux jeux de la dispersion ou au distrayant exercice des recettes personnelles», BARRAQUÉ, Jean: «Réponse à un questionnaire» (1862), in *Écrits*, *Op. Cit.*, p. 131.

restando che essa è stata la condizione necessaria all'elaborazione di questa tecnica. L'estetica di Barraqué si avvicina da questo punto di vista a quella di Luigi Nono, il quale gli ha dedicato un vibrante omaggio poco tempo dopo la sua morte¹⁷. Nella celebre conferenza «Presenza storica della musica d'oggi», il compositore veneziano prende infatti di mira coloro che considerano la composizione, e più generalmente ogni forma d'arte, come un fenomeno «fine a se stesso, e solo in relazione a quel preciso istante in cui si manifesta»¹⁸. Secondo Nono, la musica è al contrario «una testimonianza degli uomini che affrontano coscientemente il processo storico, e che in ogni istante di tale processo decidono in piena chiarezza della loro intuizione e della loro coscienza logica ed agiscono per schiudere nuove possibilità all'esigenza vitale di nuove strutture»¹⁹.

Nelle molteplici trasformazioni delle serie proliferanti si può leggere non solo una forma di «incompletezza senza posa»²⁰, dato che la serie non esaurisce mai tutte le sue possibilità, ma anche l'ossessione dell'Unità. Nella sua monumentale analisi della *Quinta Sinfonia* di Beethoven, Barraqué afferma: «L'opera d'arte ha sempre teso verso l'unità. Nella gran parte delle grandi opere e delle grandi filosofie, troviamo l'idea del cerchio, dell'anello che si chiude»²¹. Sottoponendo ad una scrupolosa indagine il materiale motivico, ritmico e armonico della *Quinta Sinfonia*, Barraqué mette in evidenza che essa è costruita a partire da un «elemento primario irriducibile e indivisibile»²² (chiamato cellula), cioè l'accordo di tonica in primo o secondo rivolto per i primi tre tempi, e allo stato fondamentale per il *Finale*. L'idea che una composizione debba generarsi a partire da un nucleo di partenza si riscontra in altre analisi di Barraqué, come quella di *La Mer* di Debussy²³ e delle *Variazioni per pianoforte* op. 27 di Webern²⁴. Insieme alla *Quinta*, queste due opere si iscrivono infatti in quello che Barraqué chiama un «approccio di un'organizzazione autogena della composizione»²⁵. Più concretamente, ciò significa che il materiale musicale è elaborato non secondo schemi prestabiliti, ma secondo una metamorfosi incessante dei suoi stati. Pur nella diversità stilistica, Beethoven, Debussy e Webern hanno in sostanza abbandonato un approccio della composizione

¹⁷ NONO, Luigi: «A Jean Barraqué» (1974), in *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Lucca, Ricordi/LIM, Milano, 2001, vol. I, p. 314.

¹⁸ NONO, Luigi: «Presenza storica nella musica d'oggi» (1959), in *Scritti e colloqui*, *Op. Cit.*, p. 46.

¹⁹ *Ibid.*, p. 53.

²⁰ Cf. FENEYROU, Laurent: «Sérialismes de l'inachèvement. Autour de Jean Barraqué», in *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, a cura di Nicolas Donin e di Laurent Feneyrou, Symétrie, Lione, 2013, vol. I, pp. 889-910.

²¹ «L'œuvre d'art a toujours tendu vers l'unité. Dans la plupart des grandes œuvres et des grandes philosophies, nous trouvons l'idée du cercle, de la boucle qui se ferme», BARRAQUÉ, Jean: «Une analyse : la *Cinquième Symphonie* de Beethoven», in *Écrits*, *Op. Cit.*, p. 452.

²² «... un élément premier irréductible et indivisible», *Ibid.*, p. 412.

²³ BARRAQUÉ, Jean: «*La Mer* de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes», in *Écrits*, *Op. Cit.*, pp. 277-386.

²⁴ Cf. BARRAQUÉ, Jean: «*Les Variations pour piano* op. 27 d'Anton Webern», in *Écrits*, *Op. Cit.*

²⁵ Vedi BARRAQUÉ, Jean: «Debussy ou l'approche d'une organisation autogène de la composition» (1965), in *Écrits*, *Op. Cit.*, pp. 261-275.

basato su archetipi in favore di una discorsività che si autogenera, caratteristica delle «forme aperte». Senza affermarlo esplicitamente, Barraqué suggerisce che l'unità dell'opera e il suo carattere «autogeno» permette di distinguere i compositori che hanno segnato irrevocabilmente la storia della musica dai compositori «scolastici». Con un'acrimonia eccessiva, ma motivata da forti convinzioni, Barraqué inserisce in quest'ultima categoria Brahms e Ravel, «i quali utilizzano degli schemi e scrivono delle opere conformi alle ricette dei trattati di orchestrazione e di composizione»²⁶. Non meno severo è il giudizio nei confronti di Satie, definito nella prima versione di uno dei più importanti scritti di Barraqué²⁷ come un «perfetto analfabeta musicale» «che ha trovato nelle sue relazioni con Debussy un'occasione insperata di intrufolarsi dietro le quinte della storia»²⁸.

Se il compositore ha il dovere di andare oltre alle regole preconfezionate, ciò non significa che tutto gli sia permesso. Infatti, Barraqué definisce compositore colui che «organizza degli elementi all'interno di un limite»²⁹. L'organizzazione cui fa riferimento consiste essenzialmente in una dialettica musicale, termine che designa il rapporto che si instaura tra il concreto e l'astratto. A livello della percezione esiste infatti il fenomeno sonoro, cioè un materiale organizzato che si dà nella sua immediatezza. Sul piano della creazione si trova invece l'articolazione dei quattro parametri del suono, elementi indissociabili e privi di realtà sensibile autonoma. Dalla loro sintesi, intesa non come conciliazione hegeliana ma come organizzazione di componenti eterogenee, nasce la creazione del compositore:

Quando metto l'accento sull'indissociabilità dei quattro elementi che compongono il fenomeno sonoro, nego l'esistenza in sé di una di queste componenti. L'organizzazione intrinseca di uno di questi elementi (cioè tessitura, ritmo, timbro, dinamica) rappresenta soltanto una virtualità astratta che assume un senso effettivo unicamente tramite l'esistenza degli altri tre. La creazione musicale è quindi una sintesi di questi elementi, la cui particolarità, nelle ricerche attuali, sarà di avere ciascuno una vita e un'organizzazione indipendenti, mantenendo al tempo stesso una dipendenza razionale rispetto agli altri.³⁰

²⁶ «[Brahms e Ravel] utilisent des schèmes et écrivent des œuvres conformes aux recettes des traités d'orchestration et de composition», BARRAQUÉ, Jean: «Une analyse : la *Cinquième Symphonie* de Beethoven», in *Écrits, Op. Cit.*, p. 518.

²⁷ BARRAQUÉ, Jean: *Debussy*, Paris, Seuil, 1962. Questa biografia ha incontrato un notevole successo ed è stata tradotta in svariate lingue (spagnolo, tedesco, giapponese etc.).

²⁸ «... analphabète musical accompli»; «ayant trouvé dans ses relations avec Debussy une occasion inespérée de se faufiler dans les coulisses de l'histoire», frasi di Erik Satie citate da Laurent Feneyrou in *Écrits, Op. Cit.*, p. 30.

²⁹ «[J'appelle compositeur le musicien qui] organise des éléments à l'intérieur d'une limite», in BARRAQUÉ, Jean: «Rythme et développement» (1954), in *Écrits, Op. Cit.*, p. 88.

³⁰ «Quand je mets l'accent sur l'indissociabilité des quatre éléments qui forment le phénomène sonore, je nie par-là l'existence en soi d'une de ces composantes. L'organisation intrinsèque d'un de ces éléments (soit tessiture, rythme, timbre, dynamique), ne présente qu'une virtualité abstraite qui ne prend un sens effectif que par l'existence des trois autres. La création musicale est donc une synthèse de ces éléments dont la particularité, dans les recherches actuelles, sera d'avoir chacun une vie et une organisation indépendantes, tout en gardant une dépendance rationnelle vis-à-vis des autres», *Idem*.

Quando altrove afferma che «La dialettica è il discorso», Barraqué intende peraltro sottolineare che l'atto del comporre non si riduce ad una *ars combinatoria*. Se il compositore organizza i suoni tramite criteri astratti, la creazione musicale è prima di tutto l'espressione di un pensiero che non lascia trasparire tutti i principi che lo governano. La retorica musicale si identifica quindi con l'espressione, poiché l'una non può esistere senza l'altra³¹. Barraqué considera perciò che la «grandiloquenza»³² è una qualità necessaria al compositore contemporaneo. Quest'ultimo deve infatti ergersi di fronte alla Storia per dare un seguito a quello che essa ha lasciato³³, il che implica di conferire al proprio discorso il carattere di quella grandezza che è impressa nelle opere del passato.

In *La malattia mortale*, testo che Barraqué scopre nel 1949, Kierkegaard afferma che «L'uomo è una sintesi d'infinito e di finito, di tempo e di eternità, di possibilità e necessità»³⁴. L'atto del comporre in quanto sintesi rispecchia allora l'esistenza dell'essere umano? Riguardo alla vita e all'esperienza estetica di Barraqué, non si può rispondere che in modo negativo. Cresciuto in una famiglia credente e affascinato dal misticismo religioso, Barraqué desidera durante l'adolescenza diventare prete. Ma presto si impone a lui un primo dilemma: diventare prete o essere direttore d'orchestra. Dopo aver maturato la convizione dell'ateismo, la vita di Barraqué biforca ancora una volta con la scelta di indirizzarsi allo studio e alla pratica della composizione. «Violentamente sottomesso alla dialettica dell'*aut-aut* kierkegaardiano», sottolinea Laurent Feneyrou, «Jean Barraqué esitò tra la distruzione e il trionfo, tra la sofferenza atroce acconsentita, tramite cui muoriamo a noi stessi e attraversiamo lo schermo, e la sua rimozione nell'estasi, sentimento d'unità, ebbrezza della volontà»³⁵. Tale dialettica si manifesta nei suoi scritti e nella sua opera tramite coppie di termini opposti, di cui uno può essere provvisoriamente negato, restando comunque operante: morte o vita, astratto o concreto, impossibile o possibile, sogno o realtà, ascensione o caduta, Beethoven o Debussy, fuoco o acqua³⁶.

³¹ A questo proposito, Barraqué afferma: «Un grande compositore è prima di tutto un grande tecnico» («Un grand compositeur est d'abord un grand technicien»), BARRAQUÉ, Jean: «Propos impromptus» (1969), in *Écrits, Op. Cit.*, p. 183.

³² «Il nostro secolo è di una grandezza straordinaria e richiede la grandezza, o addirittura la grandiloquenza» («Notre siècle est d'une grandeur extraordinaire et impose la grandeur, voire la grandiloquence»), *Ibid.*, p. 181.

³³ «Il compositore è un artista, cioè un uomo che è obbligato ad essere *il più grande*; egli deve considerare la Storia, dargli un senso per il suo uso, essere lui stesso la Storia, la superare, continuarla, dargli una discendenza» («Le compositeur est un artiste, c'est-à-dire un homme qui est obligé d'être *le plus grand* ; il lui faut considérer l'Histoire, lui donner un sens à son usage, être lui-même l'Histoire, la dépasser, la continuer, lui donner une descendance»), *Ibid.*, p. 181.

³⁴ KIERKEGAARD, Søren: *La malattia mortale*, in KIERKEGAARD, Søren : *Opere*, Sansoni, Firenze, 1972, p. 625.

³⁵ «Violentement soumis à la dialectique du *aut-aut* kierkegaardien, Jean Barraqué hésita entre la destruction et le triomphe, entre la souffrance atroce et consentie, par laquelle nous mourons à nous-mêmes et traversons l'écran, et son refoulement dans l'extase, sentiment d'unité, ivresse de la volonté», FENEYROU, Laurent: «Introduction», in *Écrits, Op. Cit.*, p. 20.

³⁶ Per un'analisi di queste opposizioni nell'estetica di Barraqué, Cf. FENEYROU, Laurent: «Introduction», in *Écrits, Op. Cit.*, pp. 7-21. Riguardo all'opposizione fuoco-acqua, Feneyrou afferma: «Nell'opera di Jean Barraqué si urtano violentemente fuoco e acqua. [...] Qui, l'essere

La matrice di queste molteplici scissioni sta forse nello iato tra una delle modalità dell'essere al mondo di Barraqué – la schizofrenia – e il desiderio inappagato e inappagabile di attingere all'Uno. Nel conflitto con un Io che gli sfugge ed un Sé straniero e impossibile³⁷, ma nondimeno anelato, Barraqué vive alla fin fine la disperazione in senso kierkegaardiano: disperatamente voler essere se stesso o disperatamente non voler essere se stesso. Si può quindi intuire la distanza tra una dialettica così vissuta e quella dialettica marxista di cui Luigi Nono, non solo musicalmente, è stato per lungo tempo il sostenitore. Benché la dialettica abbia costituito per entrambi i compositori un concetto cardine, Barraqué non ha infatti mai aderito alla teorizzazione della contraddizione come strumento della lotta di classe. Proprio per questa ragione, Barraqué segnerà una tappa importante nell'itinerario filosofico di Foucault, al quale è stato legato peraltro da una tormentata relazione amorosa³⁸. Facendo riferimento al terreno marxista e fenomenologico nel quale è cresciuto, Foucault afferma: «Se i miei ricordi sono esatti, devo la mia prima grande scossa culturale a dei musicisti seriali e dodecafonici francesi – come Boulez e Barraqué – ai quali ero legato da rapporti d'amicizia. Hanno rappresentato per me il primo “strappo” in quell'universo dialettico nel quale avevo vissuto»³⁹.

Pur restando estraneo a quell'impegno politico che ha caratterizzato numerosi compositori del secondo dopoguerra, Barraqué ha considerato la questione etica come imprescindibile da quella estetica. Come lo si è ricordato, essere compositore significa per Barraqué assolvere un dovere nei confronti della Storia. La sua adesione al serialismo non è perciò il risultato di un'inclinazione personale, ma una morale della scrittura a cui Barraqué si sottomette per compiere un compito che lo oltrepassa. Allo stesso modo che in Adorno, la musica diventa quindi il fondamento di una filosofia di vita e non più l'appendice di un sistema di pensiero. Tale filosofia consiste essenzialmente in un'«ascesi», che si traduce in una «condotta ontologica» e in un'«illuminazione della vita»⁴⁰. Essa si manifesta in modo evidente nelle sue analisi, al tempo

s'infiamma, si accende al fuoco segreto del mondo, scoprendo l'intimità dei fenomeni e l'esistenza di una verità che lo oltrepassa, ma che tende verso di lui. Qui ancora, l'anima, affrancata dal corpo, annega nel cosmo, si lascia immergere da lui e si meschia ai suoi movimenti in una sorta di unione dell'Oceano e delle sue acque» («En l'œuvre de Jean Barraqué se heurtent violemment feu et eau. [...] Là, l'être s'embrase, s'allume au feu secret du monde, découvrant l'intimité des phénomènes et l'existence d'une vérité qui l'excède, mais s'infléchit vers lui. Là encore, l'âme, affranchie du corps, se noie dans le cosmos, se laisse immerger par lui et se mêle à ses mouvements dans une sorte d'union de l'Océan et de ses eaux»), *Ibid.*, pp. 12-13.

³⁷ «Soi-même est étranger. Soi-même est impossible», BARRAQUÉ, Jean: «Jean Barraqué et Claude Helffer. Entretien avec Florence Motte» (1969), in *Écrits, Op. Cit.*, p. 175.

³⁸ La relazione tra Barraqué e Foucault comincia nel maggio del 1952 e si protrae fino al marzo del 1956, quando Barraqué decide di porvi fine. Per un resoconto dei loro scambi epistolari, Cf. FENEYROU, Laurent: *Le Chant de la dissolution, Op. Cit.*, pp. 140-145.

³⁹ «Si mes souvenirs sont exacts, je dois la première grande secousse culturelle à des musiciens sériels et dodécaphonistes français – comme Boulez et Barraqué – auxquels j'étais lié par des rapports d'amitié. Ils ont représenté pour moi le premier “accroc” à cet univers dialectique dans lequel j'avais vécu», FOUCAULT, Michel: «Qui êtes-vous, professeur Foucault?» (1967), intervista a Michel Foucault con Paolo Caruso, in *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1994, vol. I, p. 613.

⁴⁰ «Così, quando Beethoven parlava di bontà, mostrava che la musica è una filosofia – o meglio un'ascesi –, una condotta ontologica, un'illuminazione della vita» («Ainsi, quand Beethoven

stesso minuziose e incompiute⁴¹. Benché il compositore scruti i più reconditi aspetti del materiale musicale, spesso modificando vorticosamente la sua prospettiva d'osservazione, le analisi di opere come la *Quinta Sinfonia* di Beethoven o *La Mer* di Debussy non fanno della musica un corpo morto. Esse si configurano prima di tutto come un esercizio ermeneutico incessante che trova il suo fine nel suo stesso dispiegarsi. Parallelamente all'analisi, la composizione è anch'essa un'ascesi che permette all'individuo di realizzarsi. Esiste quindi un imperativo etico che lega l'individuo alla Storia, ma al tempo stesso un dovere che il compositore ha nei confronti di se stesso e che accetta imponendosi una disciplina di vita.

Se si può parlare a proposito di Barraqué di un'etica del compositore e di una morale della scrittura, non è invece possibile sostenere che egli consideri una qualsivoglia estetica come un canone da riprodurre. Rendendo omaggio a Olivier Messiaen, di cui ha seguito i corsi di analisi musicale per circa tre anni al Conservatorio di Parigi, Barraqué afferma che «un grande pedagogo non apporta nulla; è al contrario colui che turba»⁴², aggiungendo che Messiaen ha rifiutato di stabilire una teoria dell'analisi perché ha considerato ogni opera come un mistero da attraversare. Il compositore, nella veste di insegnante, non deve trasmettere un insieme di regole cristallizzate dalla tradizione, ma permettere all'allievo di forgiarsi una tecnica che, tenendo conto delle esperienze del passato, «concretizzi l'esistenza di un essere unico e l'esprima nella sua totalità»⁴³. Non stupisce allora che Barraqué prenda di mira un certo idealismo, il quale prescinde dalla realtà concreta riconducendo l'esperienza estetica a delle categorie astratte e immobili:

Il passato è composto di risposte successive di individualità, creatrici del collettivo. Pietrificare uno di questi contributi in un dogma assoluto per tirannizzare l'avvenire nel nome di una bellezza o di una bruttezza, di una verità o di un errore...nate dal fanatismo, significa far prova di un idealismo beato e affannato, fare appello a un potere di origine soprannaturale e attribuire infine ai fatti delle qualità che non hanno per essenza. Un fatto *esiste* nel suo contesto – ecco tutto. Non implica alcuna interpretazione di un genere che chiamerò *morale*.⁴⁴

parlait de la bonté, il montrait que la musique est une philosophie – je dirai une ascèse –, une conduite ontologique, un éclairage de la vie»), BARRAQUÉ, Jean: «Propos impromptus» (1969), in *Écrits, Op. Cit.*, p. 183.

⁴¹ Le analisi cui abbiamo fatto riferimento precedentemente, riguardanti la *Quinta Sinfonia* di Beethoven, *La Mer* di Debussy e le *Variazioni per pianoforte op. 27* di Webern, sono state ricostruite e pubblicate dopo la morte di Barraqué, ad opera rispettivamente di Laurent Feneyrou, Alain Poirier e André Riotte.

⁴² «Un grand pédagogue n'apporte rien ; il est au contraire celui qui trouble», BARRAQUÉ, Jean: «Hommage à Messiaen» (1958), in *Écrits, Op. Cit.*, p. 129.

⁴³ «concrétise l'existence artistique d'un être unique et l'exprime dans sa totalité», BARRAQUÉ, Jean: «Résonances privilégiées, leur justification», in *Écrits, Op. Cit.*, p. 86.

⁴⁴ «Le passé est composé des réponses successives d'individualités, créatrices du collectif. Statifier une de ces contributions en un dogme absolu pour tyranniser l'avenir au nom d'une beauté ou d'une laideur, d'une vérité ou d'une erreur...nées du fanatisme, c'est afficher un idéalisme béat et essoufflé, faire appel à un pouvoir d'origine surnaturelle, c'est attribuer enfin aux faits des qualités qu'ils n'ont pas par essence. Un fait *existe* dans son contexte – c'est tout ; il

Alla luce di queste considerazioni, si può intuire che il serialismo di Barraqué non è tanto il culto di una legge, quanto la sua soluzione personale ad una problematica comune a tutti i compositori: l'accettazione di un'eredità e al tempo stesso la realizzazione della propria individualità.

In questo quadro, la questione del desiderio del compositore rappresenta un corollario dell'etica, dato che tale desiderio è prima di tutto un dovere che l'individuo assume verso se stesso. Ma il desiderio occupa nel pensiero di Barraqué un ruolo ambiguo. In primo luogo, Barraqué afferma che «il compositore è colui che *desidera*», precisando poi «come un maschio desidera»⁴⁵. Il desiderio si identifica in questo caso con una libido che, sublimata, può portare alla creazione artistica? Tale affermazione fa eco a ciò che Freud dice a proposito della libido⁴⁶, cioè che essa è sempre maschile, sia nella donna che nell'uomo e indipendentemente dalla scelta sessuale? Se non è possibile dare una risposta a queste domande, tanto le riflessioni di Barraqué a questo proposito sono frammentarie, si può mettere a confronto questa frase con un'altra dello stesso articolo, che sembra contraddirla completamente: «Grandissimo compositore è colui che non vuole nulla, che permette che le cose si facciano attraverso di lui e siano come un fiore che nasce e muore senza spiegazione»⁴⁷. Attraverso questa metafora, che estratta dal suo contesto potrebbe quasi ricordare il concetto taoista del *wei wu wei* (l'agire senza agire), Barraqué sembra sostenere che il desiderio del compositore è tutt'altro che una condizione della creazione. Tuttavia, non volere nulla significa qui non tanto non desiderare, ma piuttosto non opporsi a ciò che in sé può prodursi secondo la propria natura, così come lo schiudersi di un fiore o il sognare. Le due forme di desiderio possono allora coesistere, oppure alternarsi in quel movimento di *aut-aut* che è una delle cifre stilistiche di Barraqué.

Il sogno è per l'appunto una delle categorie fondamentali del suo pensiero. In *Sogno ed esistenza*, «libro essenziale alla costituzione dell'universo di Barraqué»⁴⁸, Ludwig Binswanger fa propria la concezione heideggeriana del *Dasein*, distaccandosi al tempo stesso dalla *Traumdeutung* freudiana. Infatti, per Binswanger il contenuto manifesto di un sogno non va ricondotto ad un contenuto latente, ma deve essere analizzato fenomenologicamente in quanto modalità dell'esistenza: «Ciò che è importante è quindi il tema che si dà il *Dasein* nel sogno, non ciò che esso simbolizza, ed è il contenuto di questo dramma, di questa azione che è il sogno, che ne costituisce l'elemento

n'implique aucune interprétation d'un genre que j'appellerai moral», BARRAQUÉ, Jean: «Des goûts et des couleurs...et où l'on en discute», in *Écrits, Op. Cit.*, p. 68.

⁴⁵ «le compositeur, c'est celui qui désire, comme un mâle désire», BARRAQUÉ, Jean: «Propos impromptus» (1969), in *Écrits, Op. Cit.*, p. 178.

⁴⁶ Cf. FREUD, Sigmund: *La vita sessuale*, Boringhieri, Torino, 1970.

⁴⁷ «Le très grand compositeur est celui qui ne voudrait rien, qui permettrait que les choses se fassent à travers de lui, et soient comme une fleur qui naît et meurt sans explication», BARRAQUÉ, Jean: «Propos impromptus» (1969), in *Écrits, Op. Cit.*, p. 182.

⁴⁸ «... livre essentiel à la constitution de l'univers barraquéen», FENEYROU, Laurent: «Introduction», in *Écrits, Op. Cit.*, p. 13.

decisivo»⁴⁹. Tale contenuto è l'oggettivazione di una *Stimmung*, termine che si può tradurre con «tonalità affettiva», ma che significa tra le altre cose «accordatura musicale». La *Stimmung* è quindi l'accordatura o lo stato d'animo di colui che sogna. Per Barraqué, l'attività del comporre presuppone per l'appunto il sognare, dunque una *Stimmung* ben precisa: «La partitura che sognavo, austera, dura, violenta, sontuosa»⁵⁰, scrive ad esempio a proposito di *Chant après chant*.

Seguendo le orme di Eraclito, Binswanger afferma inoltre che durante la veglia l'uomo partecipa al *koinos kosmos*, il mondo comune dell'intersoggettività, mentre il sogno gli permette di accedere all'*idios kosmos*, cioè al suo mondo particolare. L'*idios kosmos* esiste però anche in altre forme, come quella dell'arte e della follia. Il *Dasein* malato può riuscire grazie alla terapia a ristabilire dei legami con il mondo comune da cui si era sottratto. Il creatore, invece, esce dal suo isolamento tramite la sua opera. A questo proposito, è interessante osservare ciò che afferma Barraqué riguardo ad uno dei suoi compositori prediletti: «Debussy ci dà di nuovo la nostalgia di una creazione dove l'artista pratica il soliloquio interiore. Certamente questo sogno isolato non può essere interpretato, ma, paradossalmente, il commento solitario diventa, attraverso e malgrado la sua delirante potenza individuale, comunicabile e universale»⁵¹. Secondo Barraqué il compositore raggiunge l'universalità soltanto quando ha sognato, in solitudine, la propria musica, senza tenere conto del pubblico. Oltre alle sue asperità, la sua musica, ancora misconosciuta, contiene precisamente questa promessa: che il soliloquio, voce di una disperazione individuale, possa trasformarsi finalmente in dialogo.

⁴⁹ «C'est donc le thème que se donne le *Dasein* dans le rêve qui est important, non ce qu'il symbolise, et c'est le contenu de ce drame, de cette action qu'est le rêve qui en constitue l'élément décisif», DASTUR, Françoise: «Préface», in BINSWANGER, Ludwig: *Rêve et existence*, tradotto dal tedesco da Françoise Dastur, Vrin, Parigi, 2012, p. 14.

⁵⁰ «La partition que je rêvais, austère, dure, violente, somptueuse», BARRAQUÉ, Jean: lettera del 24 maggio 1966 a Jeanne Bisilliat, citata in FENEYROU, Laurent: *Le Chant de la dissolution*, *Op. Cit.*, p. 172.

⁵¹ «Debussy nous donne à nouveau la nostalgie d'une création où l'artiste pratique le soliloque intérieur. Assurément ce rêve isolé ne peut être interprété, mais, paradoxalement, le commentaire solitaire devient, par et malgré sa délirante puissance individuelle, communicable et universel», BARRAQUÉ, Jean: «Hommage à Claude Debussy» (1962), in *Écrits*, *Op. Cit.*, p. 252-253.