

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1986)

Heft: 8

Rubrik: Disques = Schallplatten

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Edu Haubensak: *Schwarz/ Weiss, zwei zusammenhängende Klavierstücke* (1979)
Edition Hug 11 337; mit Schallplatte, gespielt von Tomas Bächli

Beide Stücke sind nach demselben Muster gestrickt: einmal rechts, einmal links in ununterbrochener Bewegung; verschieden oft wiederholte Figuren, untereinander sehr ähnlich. Bei flüchtigem Blick sieht das alles etwa gleich aus, halt *minimal*. Erst die Platte macht sinnlich erfahrbar, dass hier in identischen Strukturen extrem gegensätzliche Klangtypen des Klaviers demonstriert werden sollen. In «Schwarz» schliessen sich die tiefen Töne mit Hilfe des Pedals zu schwammigen, obertonreichen Klängen zusammen; in «Weiss» wird die enervierende Spitzigkeit der hohen Regionen unterstrichen durch das starke Hervortreten des Geräuschs, welches der Hammer beim Aufschlagen auf die Saite erzeugt.

Christoph Keller

Disques Schallplatten

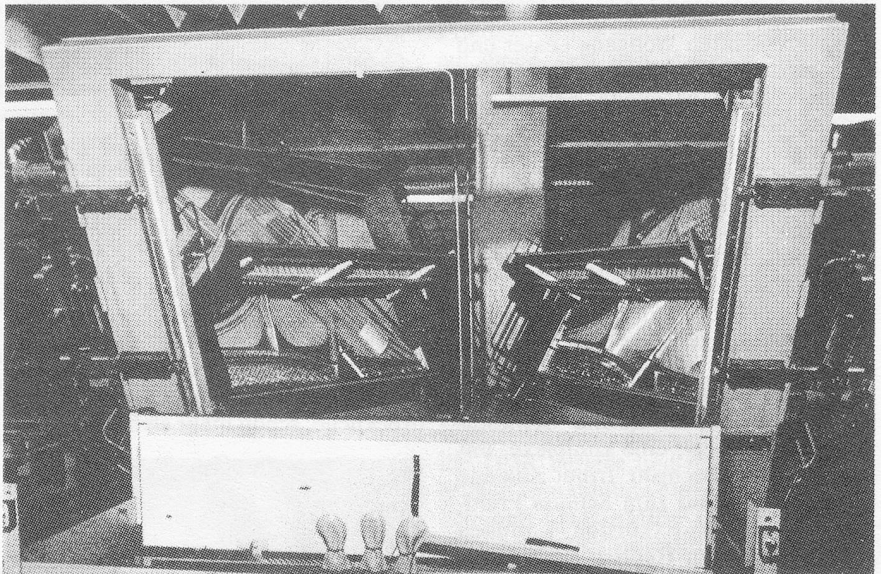
Klang-Klavier-Konzept

John Cage: *The perilous night*; Giacinto Scelsi: *Aitsi*; Thomas Kessler: *Piano Control*; Karlheinz Stockhausen: *Klavierstück VII*; Henry Cowell: *Aeolian Harp*; Werner Bärtschi: *In Trauer und Prunk*; Steve Ingham: *Van horn boogie*.

Werner Bärtschi, piano.
RECREC MUSICO 4.

Werner Bärtschi propose un disque fort intéressant, intitulé «Klang-Klavier», et qui tend à montrer combien la conception du piano a évolué depuis la seconde guerre, notamment quant à la question du timbre. Le piano, ici, ne cache plus sa mécanique, mais lui donne au contraire des prolongements inattendus, par une sorte de séparation fonctionnelle du clavier vis-à-vis des cordes et des marteaux. L'homogénéité apparente, la reproductibilité des hauteurs à travers l'octave, disparaissent lorsqu'à chaque note est affecté un timbre particulier. C'était déjà l'idée de Cage avec le piano préparé, elle a été plus tard amplifiée par les manipulations électroniques, comme chez Thomas Kessler. Chez Cowell au contraire, le clavier est tout simplement nié, comme un intermédiaire superflu. Ce que certains romantiques, ainsi que Debussy, avaient exploité dans l'écriture harmonique, des compositeurs actuels l'ont radicalisé: le travail sur les résonances, cette harmonie latente, virtuelle, constitue une sorte d'aura dont on prend conscience par l'écriture d'un Stockhausen par exemple, ou grâce aux moyens électroniques, qui les développent et les placent au premier rang.

Somme toute, un tel disque peut être envisagé de deux façons différentes: on peut s'attacher à l'impact direct, presque sauvage, du son brut et du son retravaillé, de cette palette de timbres insoupçonnés qui naissent du piano et des instruments électroniques qu'on y adjoint; on peut aussi se concentrer sur le problème de l'écriture musicale proprement dite, et chercher dans quelle mesure ces nouveaux sons entrent dans une dialectique compositionnelle, ou restent des échantillons colorés, excentriques, des curiosités qui ne valent guère plus que pour eux-mêmes. Entendues selon le premier point de vue, les œuvres de ce disque font immédiatement beaucoup d'effet. Les manipula-



tions, dans une œuvre comme *Piano Control* de Kessler, l'intensité du son modifié dans *Aitsi* de Scelsi, ou les effets épisodiques de *In Trauer und Prunk* de Bärtschi, de même que le charme presque exotique des œuvres de Cage et de Cowell ouvrent des horizons nouveaux, surprennent, alertent l'oreille. On est parfois assez proche des effets d'une certaine pop music: on oscille entre la satisfaction presque «culinaire» pour le son, et un enfoncement quasi mystique dans ces sonorités venues d'ailleurs. Curieusement, l'intervention de nouvelles médiations entre le clavier et les résonateurs, qu'il s'agisse de gommages ou d'un appareillage sophistiqué, conduisent moins à l'impression d'un art complexe, articulé, raffiné, qu'à celui d'un art brut, ce qui, à première vue, semble paradoxal.

Mais c'est que, entendues selon notre deuxième point de vue, ces œuvres placent au premier plan le son lui-même, dans toute sa singularité: les éléments presque «abstraites» de liaison entre les sonorités sont souvent inexistantes, comme dans la pièce de Scelsi, ou anecdotiques, comme dans les pièces de Cage et Cowell, quand ils ne sont pas empruntés à des styles répertoriés, comme dans les pièces de Bärtschi ou Ingham. Dans ces œuvres, ce ne sont pas les relations entre les événements sonores qui sont significatifs, tendant à une *forme musicale* déterminée, mais ce

sont les événements eux-mêmes. Les liens élémentaires de complémentarité et d'opposition brusque se retrouvent dans le déroulement formel, qui est essentiellement linéaire et qui enchaîne les différentes séquences les unes après les autres. Il semble bien que, d'une part, une trop grande richesse de sons singuliers (on aurait pu dire, autrefois, de motifs singuliers) excède tout processus de formalisation significatif musicalement, et que d'autre part, un travail poussé sur certains phénomènes à l'intérieur d'un champ restreint dégage, par la forme musicale elle-même, une impression de richesse infinie, virtuelle. C'est en ce sens que l'on peut appréhender le *Klavierstück VII* de Stockhausen,

qui préfigure bien le mouvement central de la *Troisième Sonate* de Boulez.

Autant dire que voilà un disque fort intelligemment composé, parce qu'il n'engage pas seulement à réfléchir sur les possibilités «physiques» du piano, mais sur cette dialectique essentielle entre le son et le sens. Il permet aussi de se rendre compte que, parfois, c'est là où les techniques sont les plus nouvelles, du moins en apparence, que le passé marque le plus les œuvres — par des accords classés, des références stylistiques, des gestes expressifs — alors que ce même passé semble dissous dans des œuvres, en apparence toujours, plus «traditionnelles».

Philippe Albèra

Une partition de la soumission

Jean Perrin: «*De Profundis*» pour quatre soli, chœur mixte et orchestre, op. 26.
Evelyne Brunner, Claudine Perret, Jean-Paul Aebischer, François Loup; Chœur de la RSR, Orchestre de chambre de Lausanne; Victor Desarzens, direction.
Perspectives romandes et jurassiennes, Gallo 30-451.

Opus 26 dans un catalogue qui dépasse désormais les cinquante numéros, ce «*De Profundis*» eut pour premier admirateur Frank Martin. Qui déclara en le découvrant: «Voilà une musique comme j'en attendais depuis long-

temps.» Avait-il reconnu dans le Lausannois Jean Perrin son émule? Certains traits rapprochent sans discussion l'apôtre de la musique romande et cet oratorio en dix parties: une âpreté du trait, une exigence spirituelle, une quête d'intériorité, une complexité des assemblages. Caractères qu'on osera, sans péjoration, associer à l'origine helvétique du compositeur.

Mais Perrin va trouver ailleurs sa nourriture. Chez Stravinsky notamment, dont l'influence est parfois manifeste: scansion rythmique du «Si iniquitates observaveris», utilisation très nervurée des bois, notamment dans les solis du «Quia apud Dominum». On devine également l'importance qu'ont pu avoir pour Perrin les premiers mélismes de notre liturgie, qui donnent à certaines interventions solistes un profil médiéval accusé, ou les partitions les plus drues d'Honegger et Hindemith: le tableau de famille sera ainsi complet.

Perrin ajoute naturellement à ces sources sa propre vie. Un langage harmonique organisé en «pôles» d'attraction solidement charpentés, mais qui permet une extrême fluidité du discours. Une volontaire clarté du contrepoint qui efface ses complexités au profit d'une ligne très libre, dénuée d'effets extérieurs et obsédée par quelques intervalles clés, dont les septième et neuvième qui donnent à l'ouvrage sa texture rugueuse. Une amplitude de propos, enfin, qui se contente pourtant de morceaux brefs, peu développés et sur des thèmes souvent ressassés.

Tel est bien l'esprit du «De Profundis». Un texte moins théâtral que celui du «Requiem», qui s'attache aux deux forces essentielles de la supplique et de la consolation. Une liturgie presque obsessive, dont ne s'échappe ici que le court «Speret Israël» traité par un chœur aéré, sur un motif de fugue rebondissant, presque primesautier.

Pour le reste, Jean Perrin cherche le mystère. Plus sensible sans doute à l'expression de l'âme humaine qu'aux transcendances de la religion qu'elle s'est inventée. Plus proche de la confession que du prêcher. C'est ainsi qu'il exprime de façon très aiguë, par les entrées successives du chœur implorant, la désolation du premier morceau, «De Profundis clamavi a te, Domine». Il y a là une majesté de la résignation, une économie du geste musical, une densité de couleurs magnifiques, qui traduisent aussi bien l'humilité de la prière que l'espoir jamais perdu d'une consolation supérieure. Demandée, quêtée, mais pas dûe: rares seront les triomphes dans cette partition de la soumission, à l'exception du bref «Sustinuit anima mea», qui fait ici office de «Credo».

L'orchestre, sans manquer d'opulence dans certains passages, demeure souvent traité avec finesse. Les bois y jouent les premiers rôles, avec des coloris et des grincements qui rappellent en droite ligne le Stravinsky néo-classique. Sans être rares, les solos sont brefs: il s'agit plus d'intervention que d'airs. Mais on y devine une générosité

rentrée de la plume, une tentation lyrique qui se contraint par devoir de piété (le «Fint aures» de la soprano, qui réclame attention à sa prière, n'est pourtant pas loin d'une tentative de séduction).

Reste l'architecture. Jean Perrin paraît plus porté à la petite forme qu'aux cathédrales. Dans les couleurs sombres qui sont les siennes, avec cette sinuosité du langage harmonique qui fait sa spécificité, son langage manque de ponctuations fortes, de saisissements durables, d'envols dramatiques. Les numéros s'y succèdent et parfois se recouvrent: les moyens ne se donnent pas encore envergure qui correspondrait à l'ambition de l'oratorio.

Belle exécution, ample et passionnée, d'un Victor Desarzens frappé de gravité. Il communique son souffle au chœur de la radio préparé par André Charlet, à l'Orchestre de chambre de Lausanne et aux solistes. Une équipe qui a foi en son projet, et qui sait en communiquer les ardeurs impérieuses sans défigurer la complexité d'une écriture dont la sincérité, au total, trouve le chemin de l'émotion.

Jean-Jacques Roth

Eigenwillige Schweizer Musik

Rolf Looser: Fantasia a quattro für Streichquartett; Dialog für Violine und Orgel; 3 herbstliche Lieder für Sopran und Klavier; Monologue, Gestes et Danse für Violoncello; 6 Stücke für Flöte und Klarinette.

Neues Zürcher Quartett; Hansheinz Schneeberger, Violine, Janine Lehmann, Orgel; Brigitte Balleys, Sopran, Urs Voegelin, Klavier; Rolf Looser, Cello; Heidi Indermühle, Flöte, Kurt Weber, Klarinette. Arbeitsgemeinschaft zur Förderung schweizerischer Musik, CTS-P 11

In der Schallplattenreihe mit Komponistenporträts sind als Nr. 11 fünf Werke des heute in Zürich lebenden, aber aus Bern stammenden Rolf Looser erschienen. Der 1920 geborene Komponist hat sich auch als Cellist, als Solist sowohl wie als Lehrer einen Namen gemacht. In beiden Professionen geht er seinen eigenen Weg, ohne sich allzusehr vom gerade Üblichen und Aktuellen beeinflussen zu lassen. So haben auch seine Kompositionen lange Zeit im Abseits gestanden, denn, wie er selbst sagt: «Ich empfinde meine Hör- und Schreibweise als – im weitesten Sinne – tonal, sozusagen als komplex und bewegt tonal. Ebenso bleibt für mich das rhythmische Fließen fast durchwegs mehr oder weniger eng auf eine Grundpulsation bezogen.» Das bedeutete nicht unbedingt eine Bindung an den neobarocken Stil, obwohl sicher vieles davon in seine Schreibweise eingeflossen ist. Die Vorliebe für frei sich bewegende Kantilenen, für eine ungebundene melodische Deklamation, der er als Cellist natürlich nahesteht, und das Erlebnis balkanischer und nahöstlicher bis indischer Musik, die er auf einer Studienreise 1956/57 kennenlernen konnte, brach-

ten andere, neue Qualitäten in seine Kompositionen, die man heute schon fast als postmodern bezeichnen könnte. Die Chromatik seines Stils führt vollends von neobarocker Modalität weg, wenn auch einzelne Ausdruckselemente wie zum Beispiel die immer wieder zentral dastehende fallende kleine Sekund auf die alten rhetorischen Figuren zurückgehen dürften. Diese «klagende» Figur, meist breit vorgetragen, verleiht sowohl dem «Dialog» zwischen Violine und Orgel wie dem «Monolog» des Cellos neben dem meditativen einen stark elegischen Charakter, der aber auch in der Streichquartett-Fantasie vorherrscht, gegeben durch die wichtige Funktion der tiefen Instrumente und somit der dunklen Farben. Sehr wichtig ist aber auch der folkloristische Einfluss auf Loosers Rhythmik, die oft in den Klang von Trommelschlägen (im Quartett wie in der «Danse») oder in Bartóksche Akkordwiederholungen mündet, wo nicht gar Aksak-Rhythmus (hinkender Takt) angewendet wird.

Alle Werke liegen bereits relativ weit zurück, stammen aus den sechziger Jahren, einzig das Cellosolo-Stück ist «erst» zehn Jahre alt, und die Lieder, sehr unterschiedlich in der Art, aber noch deutlich unter Willy Burkhard-Einfluss, sind gar aus frühester Zeit (1943–55). Man darf aber sicher froh sein, nun doch einige wichtige Werke als Porträt beisammen zu haben, wenn auch leider nur solche in kleiner Kammermusikbesetzung.

Fritz Muggler

Sport, Krieg und Musik

Bohuslav Martinů: «Half-Time», Rondo per orchestra / «La Bagarre» / «Intermezzo» / «Thunderbolt P-47», Scherzo / «The Rock», Symphonic Prelude. Staatliche Philharmonie Brno; Leitung: Petr Vronsky Supraphon 3635 G

Als Martinů während des Sommerurlaubes in Polička, seinem Geburtsort, im Jahre 1924 die von Sportbegeisterung erfüllte Komposition *Half-Time* zu Papier brachte, war er sich der symbolischen Bedeutung des ungewöhnlichen Werktitels gewiss nicht bewusst. Er schuf das knapp neun Minuten dauernde Orchesterstück, das die Tschechische Philharmonie noch im Entstehungsjahr unter Václav Talich zur Uraufführung brachte, im Alter von knapp 34 Jahren. Im Hinblick auf den 1959 in Liestal erfolgten Tod des tschechischen Musikers, der damals 68 Jahre alt war, mag man in dieser mit viel Schlagwerk angereicherten Musik den Lebenssommer oder, anders ausgedrückt, die Halbzeit Martinůs ein Stück weit heraushören. Tatsächlich bezeugt die nach neunmonatigem Paris-Aufenthalt in der Heimat entstandene Komposition die handwerkliche Reife und Sicherheit eines Musikers, der sich

eben mit Erfolg die orchestralen Klangmittel angeeignet hatte, um mit ihnen virtuos zu spielen. Von den impressionistischen Harmonien der früheren Orchesterwerke hat sich Martinu vollkommen losgelöst; bitonale Wendungen kündigen eine neue Richtung an; die straffe Motorik der einzelnen Abschnitte gemahnt an die Sinfonik von Albert Roussel, bei dem der Tscheche «Ordnung, Klarheit, Mass, Geschmack» und den «genauen, empfindsamen, unmittelbaren Ausdruck» fand — lauter Eigenschaften, die er recht lange gesucht und im eigenen Schaffen angestrebt hatte.

Obschon *Half-Time* dem Komponisten anlässlich des IGMM-Festes in Prag (1925) zu grossem Ansehen verhalf, brachte erst das 1926 in Paris geschriebene Orchesterstück *La Bagarre*, was etwa «Getümmel, Krawall» bedeutet, den sinfonischen Durchbruch. Uraufgeführt wurde dieses dreiteilige Allegro in einem von Serge Koussevitzky geleiteten Konzert des Boston Symphony Orchestra, das Martinu zum erstenmal dem amerikanischen Publikum vorstellte und auch die im dortigen Exil geschaffene 1. Sinfonie aus der Taufe hob. Martinu verstand *La Bagarre* nach seinen eigenen Worten als «grossen Kontrapunkt, in dem alle kleinen und grossen Interessen einzelner Menschen als Nebenmotive verschwinden und sich gleichzeitig zu einer neuen Komposition der Bewegung vereinen, zur Äusserung einer selbständigen Kraft und zu einem Ausdruck der mächtigen und unaufhaltbaren Atmosphäre der Masse.» Es ist nicht ausgeschlossen, dass er die Anregung zu dieser ungestümen Komposition den ebenfalls für grosses Orchester gesetzten *Foules* (1922—1924) von Pierre-Octave Ferroud verdankt, in dessen Konzertreihe «Triton» zahlreiche von Martinu Kammermusikwerken ihre Premiere hatten. In ihrer Widerspiegelung der Begeisterung und Gefühlsverdichtung grosser Volksmassen bei Sportanlässen bereitete *La Bagarre* auf so gegensätzliche sinfonische Verherrlichungen des Sports vor wie Arthur Honeggers *Rugby* (Mouvement symphonique Nr. 2, 1928) und Filip Lazars im gleichen Jahr in Paris entstandene Kampfmusik *Le Ring* (Un Round de 4 minutes). Dass es sich bei dieser Art experimenteller Orchesterliteratur um Ausprägungen eines Lebensgefühls handelt, wie es insbesondere slawische Komponisten entwickelt haben, scheinen Alexander Tscherepnins schon 1922 geschriebenes Ballett *Training* op. 37 Nr. 3 und Vilém Petrželkas *Stafette* op. 18 für Gesang und Streichquartett (1927) ebenso zu beweisen wie die zahlreichen Beiträge zur tschechischen Sokol-Bewegung (u.a. von Janáček, Martinu, Suk).

Dem gemässigten Vertreter der klassischen Moderne begegnet man im selten erklingenden *Intermezzo* (1950), dessen pastorale, mitunter melancholische Melodie an die fünf Jahre zuvor komponierte 4. Sinfonie anknüpft. Umso packender braust *Thunderbolt P-47* von 1945 vorüber, ein brillant instrumen-

tiertes Scherzo, das im Titel an ein ehemals besonders schnelles Kriegsflugzeug aus Martinu amerikanischer Wahlheimat erinnert. Gesteigertes, stellenweise sogar hymnisches Lebensgefühl spricht aus dem für George Szell und das Cleveland Orchestra geschriebenen Präludium *The Rock* (1957), das dem stets klangintensiv musizierenden Orchester aus Brno beste Gelegenheit gibt, mit leuchtenden Farben zu brillieren. Die grösstenteils in Ersteinstrumenten vorliegenden Stücke erfahren indessen nicht in jedem Fall optimale Ausdeutungen: in *Half-Time* kommt das stark beschäftigte Klavier entschieden zu kurz, wie überhaupt die klangliche Balance zu wünschen übrig lässt.

Walter Labhart

Livres Bücher

Le sortì della musica nell'Italia di Mussolini

Fiamma Nicolodi: Musica e musicisti nel ventennio fascista.

Discanto Edizioni, Firenze 1984.

A quarant'anni dalla fine delle dittature che hanno sconvolto ed insanguinato il nostro continente, appaiono le prime indagini sulla posizione della musica e dei musicisti nel contesto dei regimi fascisti. Per la Germania è da menzionare la sistematica trattazione di Fred K. Prieberg (*Musik im NS-Staat*, Frankfurt a.M. 1982) completata da un'antologia di contributi settoriali raccolti da Hanns Werner Heister e Hans-Günter Klein (*Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt 1984; recensito in *Dissonanz* no 4, p. 28/29). Quasi parallelamente in Italia è stato portato a maturazione e dato alle stampe il libro di Fiamma Nicolodi, studiosa che si conferma come punto di riferimento essenziale per sciogliere i nodi critici della musica italiana della prima metà del secolo.

Come mai si è dovuto attendere che trascorressero quattro decenni prima di affrontare di petto una problematica che storicamente e politicamente è stata messa a fuoco già da tempo? La risposta in parte sta certamente nelle difficoltà oggettive che un'indagine del genere comporta, ledendo l'immagine di personalità consacrate, scontrandosi con l'occultamento di scomode verità, ecc. e soprattutto imponendo la considerazione di aspetti inerenti il rapporto tra esperienza artistica e potere generalmente elusi dalla ricerca critica *tout court* la quale, spesso legata a un concetto di autonomia dell'arte di derivazione ottocentesca (idealizzato), esita ad approdare a prospettive che completino la semplice storia dell'arte nella dimensione più lata di storia politica e sociale. C'è quindi un vantaggio tutto sommato nel fatto che un lavoro come quello della Ni-

colodi venga edito quarant'anni e più dopo il periodo trattato: poiché esso non si lascia più intendere nel contesto polemico di denuncia di compromessi, prevaricazioni e connivenze tipicamente allignanti nella negazione dei rapporti democratici, ma come organica e ragionata storia sociale e politica della musica degli anni venti e trenta in Italia, modello per una ricerca estesa ai successivi decenni al di là della portata del regime fascista, sotto altri cieli e sotto altri sistemi in cui i rapporti con il potere si configurano sempre ed inevitabilmente (anche come semplice adeguamento alle istituzioni) negli stessi termini di condizionamento.

L'indagine della Nicolodi si muove su livelli diversi. Innanzitutto vi è quello della tradizione nei suoi aspetti consolidati, la scuola verista di Mascagni, Giordano, ecc. che, accanto a Puccini il quale fece in tempo ad iscriversi al PNF, fu assediata dal fascismo non in nome di un'identità estetico-ideologica bensì del grado di consacrazione popolare raggiunto da un filone in cui si concludeva (e per sempre) la storia dell'opera italiana, veicolo di consenso che al regime bastò in quanto tale, anche senza le prove di fedeltà di un Mascagni occasionalmente responsabilizzato a comporre con il *Nerone* un inno alla romanità, indirettamente sollecitato dalla fatale priorità delle scelte culturali d'allora. In altre parole gli ultimi vent'anni della parabola veristica si sarebbero svolti ugualmente anche senza il fascismo il quale si accontentò di beneficiarne nei momenti di più intensa ricerca di consenso, evidente soprattutto quando l'emergenza in seguito al crollo della dittatura, con l'avvento della Repubblica di Salò, gettò in second'ordine la promozione della «produzione operistica contemporanea [...] convenendosi da tutti che bisogna in questo momento concedere al gusto del pubblico e seguirlo nelle sue preferenze» (lettera di Ottavio Tity al ministro della cultura popolare, Mezzasoma).

Una precisa rivendicazione venne invece immediatamente al regime dal più agguerrito fronte modernista: «La rivoluzione politica deve sostenere la rivoluzione artistica — cioè il futurismo e tutte le avanguardie» fu il messaggio lanciato il 1 marzo 1923 dal manifesto *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani*. Sennoché i futuristi, per la maggior parte identificati con le nuove sorti dell'Italia, anziché trovarsi illimitato campo d'azione furono assegnati alla funzione di copertura ideologica: il fascismo badò sempre e con cura a servirsi della forza eversiva del movimento marinettiano nei momenti proclamatori, eludendone le istanze in fase di consolidamento del potere. Si potrebbe anzi sostenere che l'istituzionalizzazione apparente del futurismo durante il ventennio abbia addirittura agito come deviazione da un'organica via di sviluppo che giunse a fargli perdere di vista i propri obiettivi probabilmente proprio a causa dell'ambiguo rapporto con il regime. In ogni caso i risultati del futurismo in campo musicale, notoriamente inferiori