

FONDAZIONE CARLO MARCHI  
QUADERNI 24

SOGNO  
E  
SOGNI

NATURA, STORIA, IMMAGINAZIONE

A cura di  
MIMMA BRESCIANI CALIFANO



Leo S. Olschki  
2005

DANIELE LOMBARDI

## SUONO O SON DESTO...

Sogno: visione, fantasticheria, incubo, incantamento, desiderio, guazzabuglio, delirio, proposito, memoria, deliquio, speranza, estasi, allucinazione... in musica il tema del sogno proietta la sua ombra lunga su tante diverse connotazioni e la natura stessa dell'ascolto implica un percorso parallelo a quello onirico.

Sicuramente ha a che fare con tutto questo il grande progetto che Hector Berlioz portò a compimento tra il 1831 e il 1832, quando decise di dare una prosecuzione alla *Symphonie Fantastique* op. 14 con la cantata *Lélio ou Le retour à la vie*, op. 14/bis. La *Symphonie Fantastique* che narra in sei diverse situazioni le lugubri visioni di un artista in preda all'effetto di un narcotico assunto nel disperato tentativo di togliersi la vita per una delusione amorosa. Berlioz desiderava addirittura che venisse distribuito un testo descrittivo al pubblico perché l'ascolto fosse guidato maggiormente dentro questa musica a programma.

Nel successivo *Lélio ou Le retour à la vie*, «monodrame lyrique», descrive il risveglio, dopo un fallito tentativo di suicidio, del protagonista della sinfonia, in un disperato anelito di concentrarsi interamente sull'arte per dimenticare i dolori d'amore. In *Lélio* Berlioz voleva andare addirittura oltre un programma letterario, come quello della *Symphonie Fantastique*, mettendo in scena un attore per incarnare il personaggio di Lélio, facendogli recitare frammenti da Goethe e Shakespeare in sei parti (come era anche divisa la *Symphonie Fantastique*), ma con un effetto sconclusionato, come un prodotto della follia. Per l'esecuzione Berlioz pare che avesse voluto prevedere un allestimento nel quale in *Lélio* l'orchestra, il coro e i cantanti fossero nascosti dietro a un sipario e che solo l'attore fosse visibile nel proscenio, dormiente. L'evento consisteva nell'esecuzione della *Symphonie Fantastique*, al termine della quale il protagonista doveva dare l'idea di risvegliarsi da un sogno, e dare inizio alla cantata *Lélio*, come un suo lungo delirio.

Attraversando la storia della musica ci rendiamo conto che la natura della musica stessa è da sempre intrecciata alla dimensione del sogno. Analizzando come si è evoluta la sensibilità musicale e la definizione di bellezza nel corso del Settecento, troviamo considerazioni filosofiche che aiutano a definire la maggiore vicinanza dell'arte musicale alla interiorità più estrema della nostra percezione.

In una lettera a Jakobi, scritta nel 1780, si legge questa riflessione di Wilhelm Heine:

Nessun'arte tocca l'anima con tanta immediatezza come la musica; è come se il suono fosse fatto della stessa sostanza dell'anima, tanto istantaneo e totale è il suo congiungersi con essa. Pittura, scultura e architettura appaiono inanimate al cospetto di una voce soave, o finanche rispetto a un suono.

Già Denis Diderot nelle *Lettres sur les sourdes et muets* (1752) si era chiesto:

Come mai delle tre arti imitatrici della natura, quella la cui espressione è più arbitraria e meno precisa, tuttavia parla con più forza alla nostra anima? Forse che la musica mostrando meno direttamente gli oggetti lascia più spazio alla nostra immaginazione, oppure avendo noi bisogno come di una scossa per commuoverci, essa è più atta che non la pittura e la poesia a produrre in noi quest'effetto di tumulto?

Anche tutta la rivendicazione di un «sentire naturale» di Goethe, teso a recuperare i fili di memorie storiche, andava nella direzione di riconoscere alla musica la sua presenza nelle zone più interne della mente, quelle più vicine alla dimensione del sogno.

Possiamo leggere questo intimo rapporto secondo modalità diverse, partire per esempio da musicisti che, come nel caso di George Antheil (1900-1959), nella sua autobiografia *The Bad Boy of Music* (1945, Doubleday and Doran) raccontava di aver fatto un sogno spettacolare che poi ebbe una grande influenza sulla sua produzione di compositore:

Sognai semplicemente che vivevo in un tempo futuro, un'età della «grande pace». Questa pace seguiva una grande guerra, persino più vasta della prima guerra mondiale, a cui avevo un tempo quasi preso parte. La nuova grande guerra era appena finita, e mi ricordo che camminavo lungo un fiume europeo o asiatico straripante di cadaveri. Ma era primavera, ora, e una pace diffusa riempiva l'aria; il fiume e i cadaveri erano scomparsi e io mi ritrovavo nel mio paese.

Sulle colline e nelle pianure erano stati costruiti dei begli edifici aerodinamici; le case erano piacevoli, ciascuna aveva la piscina, il campo da tennis,

il giardino riparato. Alcune erano molto grandi, altre piccole, ma tutte magnifiche.

Dei bambini correvano nei parchi vicini, ben vestiti, ben nutriti, ben istruiti.

La scena aveva l'atmosfera di De Chirico, senza le rovine, le fabbriche o le guerre. A parte la musica delle voci dei bambini, tutto era stranamente tranquillo.

Mi ritrovai a camminare lungo una strada di villette residenziali. Da ognuna veniva la musica di un'orchestra sinfonica — la mia musica!

Ma era una musica diversa da tutto ciò che avevo scritto o, comunque, da tutto ciò che avevo sentito. Non era come *The Planets* di Holst o il *Sacre* di Stravinskji, nel senso che era al tempo stesso più difficile da afferrare all'ascolto e più facile. I suoi parenti più prossimi erano Beethoven o Brahms, ma senza i loro accordi, le loro armonie e le loro melodie. Era una specie di musica della *Fratellanza Universale*, la quintessenza della nobiltà e dei più grandi aneliti spirituali dell'uomo.

(Non c'è bisogno di dire che non sono mai stato capace di scrivere quella sinfonia da sveglio, sebbene ci abbia provato in molte composizioni successive)...

Un altro aspetto del rapporto tra l'arte dei suoni e il sogno possiamo individuarlo nell'evoluzione della forma musicale nella quale sono sempre convissute due tendenze antitetiche: l'esigenza di formulare un tessuto sonoro che oggettivasse stilemi precisi, e la volontà di esprimere di getto pulsioni più profonde, da un mondo interno che nell'estemporaneità delle manifestazioni sonore potesse vestire, quasi come in una rivelazione, il senso di mistero e di caos, come se prorompeva, sorgiva, da un inconscio fatto della stessa materia dei sogni. Chiaramente nelle varie epoche queste due tendenze si sono espresse in modo altalenante e fino a che l'evoluzione della musica tonale faceva il suo corso si è assistito al rafforzarsi di ambedue, ma soltanto nel giro di boa del Novecento è apparsa chiara, coeva alla nascita della psicanalisi, la rottura della soglia di un possibilismo per cui l'opera d'arte musicale poté fare della disobbedienza alla forma il veicolo di un nuovo modello comunicativo subliminale.

Risalendo alle prime espressioni di musica strumentale nel Seicento, abbiamo la nascita della *Toccata* come forma improvvisata, estemporanea, che lentamente si svincola dalla sua funzione primaria, quella di dare una guida di intonazione al canto dei coristi, per diventare un brano strumentale autonomo. Nel corso di questa evoluzione cominciano ad essere composte anche delle pagine alle quali viene posto il titolo di *Fantasia*, altra forma che accompagnerà l'idea di una creazione

libera, appunto affiorante da intuizioni più o meno estemporanee, anche se con il senno di poi – di tre secoli di musica – all'ascolto attuale danno l'idea comunque di forme molto chiuse. È interessante leggere nel *Saggio di metodo per la tastiera* (1753) cosa diceva Carl Philipp Emanuel Bach a proposito proprio della *Fantasia*:

[...] unicamente chi suona strumenti a tastiera può esercitare la sua supremazia sugli altri musicisti con le Fantasie. Queste non consistono in passaggi imparati a memoria o in frasi rubacchiate, ma devono sgorgare dall'anima in forma eloquente, passando rapidamente e senza preavviso, da un'emozione all'altra.

Fin da allora, dunque, tra *Temi con Variazioni*, *Sonate* e altre forme a vari gradi più o meno strutturate, nel corso dei secoli è esistita una linea che vedeva nella creazione musicale un ponte con le zone più recondite e misteriose della creatività, senza che fossero adattate, piegate, elaborate da leggi in cerca di oggettivazione della forma, tanto da togliere loro le caratteristiche di una autenticità originaria. Ai nostri occhi queste possono essere considerate le espressioni che in musica slittano via da modelli accademici in fieri e sviluppano liberi una vera e propria metafora della condizione onirica.

Dagli inizi del Settecento dunque furono composti brani in cerca di un consolidamento di forme che, in modo paradossale, già esprimevano la tendenza a liberarsi dagli stessi rigidi stilemi nei quali erano formulati, come la *sonata monotematica bipartita* (come quasi tutte quelle di Domenico Scarlatti) e forme polifoniche, come le *invenzioni* o le vere e proprie *fughe*, fino alla forma *sonata bitematica tripartita* dei classici Mozart, Haydn e Beethoven. Due atteggiamenti che ben evidenziò Beethoven nella *Sonata* op. 90 per pianoforte, passata alla storia per il primo movimento che Anton Felix Schindler aveva definito: «combattimento tra la mente e il cuore».

Nella libertà simile al sogno si potrebbero aggiungere a queste composizioni anche quelle dette «Sonate Caratteristiche» per un intento descrittivo preso a pretesto, che sviluppavano un collage di sequenze che davano il senso di un'improvvisazione. Se ne hanno molti esempi con la *battaglia*: quella di Bernard Viguerie, il *Combat Naval* di Jan Ladislav Dussek o anche *La mort de Marie Antoinette*, sempre di Dussek, ma la lista è davvero sterminata; qui siamo sempre nell'ambito di brani liberi, anche se il loro descrittivismo è compartimentato in episodi, una sorta di immaginarie coreografie. Tutti gli autori appartenenti a ciò che viene oggi classificato come «classicismo viennese»

sono quindi emblematici per l'idea di una forma che una volta definita diventa sformata e poi alla fine negata, secondo una dialettica che si muove guidata da istanze espressive. In questo l'idea dell'inaspettato e della conferma di un'attesa viaggiano in costante dialogo. Franz Joseph Haydn aveva fatto della sorpresa una cifra costante del suo pensiero musicale e in tutte le sue composizioni appaiono dei «colpi d'ala», degli improvvisi scarti da una forma prevedibile che fanno intuire la sua distaccata abilità di sviluppare strutture e la sua continua necessità di inserire delle anomalie inattese, tanto che nel corpus delle sue sonate si trovano episodi di incredibile libertà di concezione.

Mozart scrisse le ormai celebri *Fantasia in re minore KV 397* e la *Fantasia in do minore KV 475* (che è legata alla *Sonata in do minore KV 457*) nelle quali viene rivelandosi una vena espressiva così intensa da farle considerare tra i primi lavori considerabili *protoromantici*. Queste pagine visionarie si legano senza soluzione di continuità alle due *Sonate quasi una Fantasia* op. 27 di Beethoven — delle quali la seconda inizia con il celebre *adagio* che la fece soprannominare «Al chiaro di Luna» —; ma la *Fantasia* op. 77, composizione più tarda, è quella che più richiama a quelle di Mozart (e soprattutto quella in re minore) con disegni formali come una teoria di note ribattute che appare in tutte e due, quasi come se Beethoven volesse citare l'idea di Mozart.

I primi grandi autori romantici avevano fatto sistema di questo «disordine» della forma. Ognuno di loro in qualche modo si dedicò a scrivere anche Sonate e concerti, ma l'istanza espressiva romantica meglio si atteggiava a forme svincolate da stilemi rigidi.

Nella dimensione della *Sonata-Fantasia* Franz Schubert espresse la celebre *Wanderer-Phantasie*, una monumentale opera che si sviluppa sul tema dell'omonimo lied con una conduzione visionaria e precorritrice nel senso di una ciclicità che anticipa la ben più libera e visionaria *Sonata in si minore* di Franz Listz, che per certi aspetti è come un lungo sogno che non può non essere visto in qualche relazione con la coeva *Symphonie Fantastique* di Berlioz, della quale Listz peraltro farà poi una trascrizione pianistica.

L'elenco di *Fantasie* prodotte in questo completa; tra le tante possiamo citare la *Fantasia* op. 28 di Felix Mendelssohn, che è emblematica per tracciare una fisionomia del pensiero compositivo di questo autore, portato a concedersi limitate deroghe per autocostrizioni formali, anche se la sua felice vena melodica pare a volte funzionare come elemento liberatorio: in fondo una strada parallela a quella di Schubert, ambedue ormai in territori di espressività decisamente romantica.

Frédéric Chopin è molto significativo per un rapporto tra sogno e musica in quanto fece coesistere nella sua visione compositiva un aspetto neoclassico – si racconta di una sua pratica esecutiva quotidiana dei *Preludi e Fughe* del *Clavicembalo ben temperato* di Bach e fu autore di tre Sonate – con un aspetto rivoluzionario, nel quale espresse un suo mondo interno con tale forza, intuizione geniale, superamento di stili passati, che è riconosciuto nella storia come la figura più complessa del romanticismo. In questa ottica possiamo vedere i suoi *Préludes* op. 28, dallo sviluppo aforistico, nei quali le brevi illuminazioni come in sogno appaiono e scompaiono senza preoccuparsi di sviluppi formali, anche se poi in una approfondita analisi si potrà notare come ognuno di essi vive di una solida costruzione. Scrisse la *Fantasia in fa minore* op. 49, la *Polonaise-Fantasia* op. 61 e la *Fantasia-Improptu* l'op. 66, ma se osserviamo anche le *4 Ballate*, possiamo vedere come il plot è libero, in forma per lo più rapsodica. La *Fantasia in fa minore* è la più costruita, quasi un tempo di *Rondò* di una *Sonata*, mentre la *Polonaise-Fantasia* si snoda in episodi legati tra di loro da una più libera consequenzialità espressiva; la *Fantasia-Improptu*, infine non si discosta dalla fisionomia degli altri tre *Improvvisi*. Un caso a parte è rappresentato dalla *Berceuse* op. 57, una sorta di *réverie* nella quale gli arabescanti melismi si sviluppano come variazioni del tema iniziale in una forma che si può ascrivere alla *Passacaglia*.

In questa prospettiva vanno citati anche i *Traumbilder* op. 79 di Stephan Heller, compositore oggi noto soltanto per numerose serie di brani didattici atti a sviluppare la cantabilità degli allievi, mentre è anche autore di un cospicuo numero di composizioni tutte da riascoltare, come i diciotto brani *Promenades d'un Solitaire* o i cinque brani del *Voyage autour de ma chambre* e, tanto per rimanere in tema, la *Réverie du gondolier* dai «Trois Morceaux» op. 121.

Il compositore romantico più visionario, tra sogni e deliri, è forse Robert Schumann, anch'egli teso a decostruire le forme desunte da studi accademici. La sua *Kreisleriana* op. 16, ispirata al mondo onirico e visionario di E.T.A. Hoffmann, è in questo senso forse l'opera più emblematica. Con la precisa titolazione riferita al tema del sogno Schumann scrisse *Traumerei* che fa parte dei *Kinderszenen* op. 15, *Traumeswirren* nei *Phantasiestücke* op. 12 e *Vision* dagli *Albumblätter* op. 124, mentre rientra in questo campo decisamente anche la monumentale *Fantasia* op. 17, sul cui frontespizio Schumann appose un motto di Fr. Schlegel:

Durch alle Töne tönent  
Im bunten Erdentraum

Ein leiser Ton gezogen  
Für den, der heimlich lauschet.

L'altro grande romantico, Liszt, ebbe modo di affrontare il tema del sogno in molte composizioni, dal *Liebestraume* alla breve pagina *En rêve-Nocturne*, e in tutta la sua ultima produzione pianistica come *Nuages Gris* e *Die Zelle in Nonnenwert* pare sospendere il suono in una contemplazione, una fissità silenziosa che fece dire a Bela Bartòk che egli aveva aperto la porta alla musica moderna (pensiamo all'afasia weberniana che tende al silenzio).

Consolidatasi quindi nel primo Ottocento la pratica del recital pianistico come concerto solistico, grazie a Hertz, Thalberg, Liszt, Chopin e tanti altri, venne di moda eseguire brani più o meno improvvisati come *fantasie* o *pot-pourri* o *reminiscenze* su opere celebri, tutte composizioni di tipo rapsodico che tendevano a liberarsi da stilemi formali rigidi, anche se in genere erano fatti di Introduzione-collage di temi celebri e coda finale arricchiti da varie cadenze virtuosistiche.

Anche nella coeva «musica a programma», il tema del sogno ebbe un grande sviluppo. Charles Valentin Morhange, detto Alkan, nei suoi *Esquisses* — 48 piccoli preludi coevi a quelli di Chopin op. 28 — raccolse brani dal titolo *La Vision*, *Délire* e «*Fais dodo*»; e successivamente scrisse una *Fantasticherie* e un brano dal titolo *Délire*. Compositore molto eccentrico Alkan può essere collegato a Rossini e Satie in una linea fortemente autoironica che cercava con lucida intelligenza di esprimere in musica il «nonsense».

Un rilievo particolare va poi dato alla tarda produzione pianistica di Gioacchino Rossini il quale, dopo aver cessato di scrivere opere prima dei quarant'anni, si dedicò a queste composizioni («per piacere personale o per intima necessità» scriveva Gian Francesco Malipiero) e se scorriamo il suo catalogo troviamo pagine dai titoli come: *Un profond sommeil-un réveil en sursaut*, *Un Cauchemar*, *Un Rêve...*

Abbiamo quindi il sogno come titolo, come programma, come presentazione ad un ascolto nel quale ci si dispone in un atteggiamento contemplativo e/o di possibilismo per tutto ciò che può accadere come in un sogno, ma abbiamo anche la potente comparsa di una negazione della forma che è un ponte che va verso l'invisibile, verso un inconscio dal quale affiorano fatti imprevedibili. Sempre più rafforzando questo secondo aspetto il tema del sogno prosegue vivacemente nel primo Novecento: Futurismo, Dadaismo, Espressionismo, Cubismo...; in tutti gli -ismi troviamo qualche cosa che riguarda il sogno. Abbiamo

dunque un *Sogno Futuristico* e una *Mostruosità Eccentrica Futurista* scritti nel 1924 da Leonardo De Lorenzo, quantomai sconosciuto compositore flautista che viveva in America. Molto interessante la *Mostruosità Eccentrica Futurista*, che consiste nel ripetere lo stesso brano di qualche minuto in tutte le tonalità, forse allo scopo di far sentire la stessa idea musicale espressa con dodici diverse colorazioni, date dalle caratteristiche foniche di ogni diversa tonalità.

Uno spazio protagonista spetta alla musica di Alexandr Scriabin: nell'esasperazione semantica delle sue titolazioni e delle sue didascalie si identifica il suo mondo visionario, delirante, tra l'estasi e l'incubo. Ne sono momenti essenziali i suoi *Poèmes*, brani come *Délire*, mentre varie sezioni anche di tutte le sue dieci sonate per pianoforte sono sottolineate da indicazioni che esasperano la materia sonora, quasi che da solo il suono non ce la potesse fare più a comunicare i febbrili stati emotivi che l'autore voleva trasmettere.

Anche nell'opera futurista *L'Aviatore Dro* di Francesco Balilla Pratella c'è una scena, intitolata *I sogni*, dove il brano soltanto orchestrale è collegato ad una azione di luci, colori e danza che paiono realizzare quella sinestesia che qualche anno prima era stata teorizzata in un piccolo libro, *L'arte dell'avvenire*, dei fratelli Corradini (Libreria Baroni editrice, Lucca 1911). L'opera che Armando Gentilucci aveva definito «futur-espressionista» crea una soglia dove sogno, visione e narcosi sono descritti come un malessere estremamente decadente, il cui risveglio sul filo di un eroismo oggi dovrebbe apparire un po' ridicolo nella sua inutilità.

Nel mondo poetico di Erik Satie possiamo ravvisare un atteggiamento fatto di acuta intelligenza, un senso tutto francese di *ridicule*, vicino allo *humour* inglese, che parte da Alkan e passa attraverso Rossini per approdare dunque a tante piccole composizioni i cui titoli già immergono in un clima non sensical molto inerente a questo contesto.

L'opera di Claude Debussy e Maurice Ravel è costellata di composizioni che sono dichiaratamente dentro il sogno, fin dai loro titoli. Qui si aprirebbe un lungo capitolo perché il tema del sogno e la visione della vita e dell'arte di questi autori per la prima volta sono identificabili in una perfetta sovrapposizione. Potremo telegraficamente dire che con Debussy l'atmosfera simbolista e impressionista sono dimensionate in uno spazio-tempo completamente rivoluzionati dall'idea di una descrizione della contemplatività nella quale lo scorrimento temporale si staticizza e l'evanescenza delle risonanze, cui fa sfondo una nuova idea di silenzio, acquista una matericità che attraverserà con il suo fascino tutto il Novecento.

Ravel con una scrittura pianistica completamente diversa e più articolata non è distante da questi risultati e consegna ad una dimensione del tutto analoga i suoi *Miroirs* e *Gaspard de la Nuit*, ispirati alle poesie di Aloysius Bertrand. In *L'Enfant et les sortilèges*, Fantasia lirica in due parti di Colette, la furia del bambino svogliato che rivoluziona la sua stanza fino ad animare tutte le cose che poi lo terrorizzeranno indica l'aspetto fiabesco del sognare ad occhi aperti.

La dimensione espressionista di Arnold Schoenberg produsse molte pagine che sono protagoniste della storia della musica di quegli anni, da *Notte Trasfigurata* per orchestra da camera alle tante pagine pianistiche, palesando quella cifra della frammentazione che è contigua alla nascita della psicoanalisi e allo *stream of consciousness* joyciano, nonché al mondo allucinato degli acquerelli e degli scritti di Alfred Kubin, come il libro *L'altro Mondo*.

Il *Surrealismo* che vede la luce nel 1926 con un *Manifesto* di André Breton riguarda da vicino la completa libertà di associazioni mentali, il collage come totale possibile della successione degli eventi. Grande precursore di questa modalità è stato Alberto Savinio, con un'espressione a 360 gradi improntata a meccanismi memoriali e immaginifici che liberano una fantasia senza confini, tra false citazioni e un mito dell'infanzia. In musica sono esemplari i suoi lieder e le musiche di scena di *Les Chants de la Mi-mort*, creazioni nelle quali si affastellano false citazioni, frammenti sonori in grande contrasto fonico tra di loro più o meno inframmezzati da continue interruzioni, inspiegabili vuoti di silenzio che rendono l'atmosfera ancora più inquietante.

Anche l'epoca moderna quindi vede una musica che si affolla di sogni, visioni, incubi e memorie, riflettendo nelle arti il divenire di tragedie umane, delle guerre mondiali e della trasformazione profonda in atto nei primi decenni di un secolo che è stato tormentatissimo. Se si escludono brani come *Dream* di John Cage, *Cassandra's Dream* di Brian Ferneyough e il secondo del ciclo «Makrokosmos» di George Crumb, *Dream Images (Love-death Music) - Gemini*, opere scritte tra la fine degli anni Quaranta e il 1972, vediamo che la musica attuale è molto più vicina a incubi e speranze della quotidianità e forse si cerca di far sognare i giovani con sogni da poco con una industria della musica di consumo che sicuramente abbassa sia la qualità dell'ascolto, sia la capacità stessa dell'udito, come provano recenti studi. Di questo tra qualche decennio forse potranno riparlarne, vedendo quali sono state le responsabilità di una politica culturale che ha reso possibile tutto ciò.

Può sembrare un luogo comune: musica e sogno sono un intreccio indissolubile e ormai si sfiora il lapalissiano nell'affermare che sono fatti della stessa materia, ma c'è da rilevare un'antinomia tra la musica, la sua creazione ed il suo ascolto e le tecniche di analisi del sogno che in tutto il Novecento si sono consolidate nella realtà della attuale psicoanalisi: mentre nella musica l'oggetto sonoro è la rappresentazione di una volontà cosciente di sistemare varie pulsioni, l'analisi lavora sulla impossibilità di questa sistematizzazione. Musica ed anche forse altre arti sembrano così essere in un parallelismo con la psicoanalisi, ma si verso opposto; spesso si salutano passandosi accanto.

Già nella pratica esecutiva stessa possiamo individuare uno stato simile al sogno. Ciò accade quando un interprete si accinge ad affrontare lo studio di un brano musicale e lo porta ad un'esecuzione concertistica. Nell'approfondimento compie un lavoro che potrebbe essere definito in termini di automatizzazione tecnica, quindi di produzione sonora, giungendo ad una maturazione per la quale la sua l'azione demanda all'automatismo una parte della realizzazione strumentale. Così come il sogno è possibile durante il sonno, e si interrompe se interviene un risveglio, l'esecuzione a memoria di un brano arriva al massimo livello quando l'interprete riesce ad eliminare la percezione del proprio corpo e far coincidere l'ascolto del risultato sonoro con un atto che gli automatismi rendono possibile.

In questa esperienza interpretativa la percezione dello spazio e del tempo acquista una dimensione di sogno e per tutta la durata dell'esecuzione si avverte una perdita del senso della durata e dello spazio fisico: il successivo applauso del pubblico è come un risveglio che all'esecutore a volte fa la sensazione di essere un brusco risveglio, pur se sicuramente gratificante.