

N. 8

Konsequenz

RIVISTA DI MUSICHE CONTEMPORANEE DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE

N. 8 LIGUORI EDITORE

Girolamo De Simone, *Dal silenzio alle nuove frontiere del suono. La scomparsa di Petrassi, Chailly, Leydi, Berio*
 Luigi Verdi, *Andamento orizzontale e verticale in alcuni aspetti della musica del XX secolo*
 Laura Zaffra, *Teresa Rampazzi e il fascino dei primi suoni elettronici*
 Paolo Cotenì, *John Cage in Italia*
 Mino Fredda, *Quit classic music - Per una musica sola*
 Giuseppe Chiari, *Nascita della musica concreta*
 Luca Miti, *Improvvisazione scritta, scrittura improvvisata e altre piccole schizofrenie*
 Gabriele Bonomo, *D'après Marchetti*
 Vincenzo Liguori, *Alcune apocalittiche considerazioni sul concetto di libertà in musica*
 Renzo Cresti, Giorgio Gaslini, *Il tempo del musicista totale*
 Maurizio Piscitelli, *Il suono vissuto. Per una didattica dell'ascolto musicale*
 Mario Campanino, *Dell'inesattezza dell'arte. (Umile) omaggio a Wittgenstein*
 Elisabetta Capurso, *"Seminario di composizione". La vocazione di Schönberg all'insegnamento*
 Luciano Bellini, *Mancanza di Schönberg nella musica d'oggi*
 Renata Cataldi, *Il nuovo cielo della musica. Edgard Varèse e la "quarta dimensione" del flauto*

In copertina: Arnold Schönberg, *Street scene at Night* (particolare).

COD. P
 ISBN 88-207-3636-5



9 788820 736361

€ 15,00



Konsequenz
Rivista semestrale di musiche contemporanee
Anno X - 2003
pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt.
<http://www.konsequenz.it>
info@konsequenz.it

Direttore responsabile: Girolamo De Simone

Comitato Scientifico: Francesco Bellofatto, Giancarlo Cardini, Paolo Castaldi, Giuseppe Chiari, Alfredo D'Agnesse, Giulio De Martino, Girolamo De Simone, Daniele Lombardi, Riccardo Risaliti

Condizioni di abbonamento per il 2003

<i>Italia:</i>	Abbonamento annuo	€ 30,00	Fascicolo singolo	€ 15,00
<i>Paesi U.E.:</i>	Abbonamento annuo	€ 37,00	Fascicolo singolo	€ 18,50
<i>Extra U.E.:</i>	Abbonamento annuo	€ 48,00	Fascicolo singolo	€ 24,00

Le annate arretrate sono fornite a prezzo doppio

L'abbonamento decorre dal 1° gennaio di ogni anno e dà diritto a tutti i numeri dell'annata, compresi quelli già pubblicati. Il pagamento può effettuarsi direttamente all'Editore anche con versamento sul conto corrente postale 150805, indicando a tergo del modulo, in modo leggibile, nome, cognome ed indirizzo dell'abbonato.

In copertina: Arnold Schönberg, *Street scene at Night* (particolare).

KONSEQUENZ

RIVISTA DI MUSICHE CONTEMPORANEE

DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE
N. 8 - NUOVA SERIE

ANNO X • NUMERO DOPPIO
GENNAIO-DICEMBRE 2003

LIGUORI EDITORE

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, riprodotta, copiata o trasmessa senza l'autorizzazione scritta dell'editore. Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni ad uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiori al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, via delle Erbe 2, 20121 Milano, telefax 02 809506, e-mail aidro@iol.it.

Prima edizione italiana Dicembre 2003
Liguori Editore, Srl
via Posillipo 394
I 80123 Napoli
<http://www.liguori.it>

Copyright © Liguori Editore, S.r.l. 2003
Konsequenz
Rivista semestrale di musiche contemporanee
Anno X - Gennaio-Dicembre 2003
Pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt

Direttore responsabile: Girolamo De Simone

Direzione amministrativa: Via Posillipo 394 - I 80123 Napoli

Registrazione presso il Tribunale di Napoli al n. 4517 dell'11/4/94
Responsabile: Girolamo De Simone

Napoli : Liguori, 2003
ISBN 88 - 207 - 3636 - 5
ISSN 1722-0270

1. Storia della musica 2. Musicologia I. Titolo

Ristampe:

9 8 7 6 5 4 3 2 1 2006 2005 2004 2003

Questo volume è stato stampato in Italia dalle Officine Grafiche Liguori - Napoli su carta inalterabile, priva di acidi, a PH neutro, conforme alle norme Iso 9706 ∞.

SOMMARIO

Girolamo De Simone, <i>Dal silenzio alle nuove frontiere del suono. La scomparsa di Petrassi, Chailly, Leydi, Berio</i>	1
Luigi Verdi, <i>Andamento orizzontale e verticale in alcuni aspetti della musica del XX secolo</i>	10
Laura Zattra, <i>Teresa Rampazzi e il fascino dei primi suoni elettronici</i>	23
Paolo Coteni, <i>John Cage in Italia</i>	37
Mino Freda, <i>Quit classic music - Per una musica sola</i>	42
Giuseppe Chiari, <i>Nascita della musica concreta</i>	50
Luca Miti, <i>Improvvisazione scritta, scrittura improvvisata e altre piccole schizofrenie</i>	52
Gabriele Bonomo, <i>D'après Marchetti</i>	55
Vincenzo Liguori, <i>Alcune apocalittiche considerazioni sul concetto di libertà in musica</i>	64
Renzo Cresti, <i>Giorgio Gaslini. Il tempo del musicista totale</i>	67
Maurizio Piscitelli, <i>Il suono vissuto. Per una didattica dell'ascolto musicale</i>	73
Mario Campanino, <i>Dell'inesattezza dell'arte. (Umile) omaggio a Wittgenstein</i>	80
Elisabetta Capurso, <i>"Seminario di composizione". La vocazione di Schönberg all'insegnamento</i>	84

Luciano Bellini, <i>Mancanza di Schönberg nella musica d'oggi</i>	90
Renata Cataldi, <i>Il nuovo cielo della musica. Edgard Varèse e la "quarta dimensione" del flauto</i> ...	94
SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI	99

DAL SILENZIO ALLE NUOVE FRONTIERE DEL SUONO

La scomparsa di Petrassi, Chailly, Leydi, Berio*

GIROLAMO DE SIMONE

Nel giro di pochi mesi sono scomparsi diversi protagonisti della musica contemporanea. Goffredo Petrassi, decano della rinascita italiana; Luciano Chailly, operatore culturale e raffinato compositore; Roberto Leydi, etnomusicologo, cantastorie, 'archivista', memoria storica della musica popolare; ed infine Luciano Berio, in un momento particolarmente felice della sua carriera.

Ognuno di questi agitatori culturali è arrivato col suo lavoro al di là dei confini nazionali, lasciando opere, sollecitazioni, *input* culturali che sono ben al di là dall'essere analizzati ed esauriti.

Divulgatori dell'idea di musica come cultura, lasciano di importante proprio l'acquisizione che l'approccio contemporaneo non possa che essere prospettico, stratificato, rizomatico.

Operando in scuole internazionali, in università prestigiose, sono stati a seconda dei casi veri e propri caposcuola, divulgatori, accattivanti trascinatori in grado di innescare reazioni a catena e provocare ricadute in ogni campo dell'arte.

La scomparsa di questi grandi sollecita ad una riflessione ormai non ulteriormente rinviabile: quella sulla storicizzazione della musica di ricerca, la quale parrebbe aver esaurito un filone, perché giunta all'affinamento delle tecniche strumentali e, con Cage ed Evangelisti, alla crisi dei linguaggi lineari fino a rasentare il margine estremo del silenzio. La nuova ricerca, quella raccolta in parte anche dagli allievi di questi grandi Maestri, pare oggi orientarsi nel perfezionamento di un linguaggio che coniughi memoria, semplicità, tecnologia e raffinatezza, nello sforzo di raggiungere il grande pubblico attraverso tutti i nuovi media.

* Questo articolo è stato integralmente pubblicato nell'insero culturale del quotidiano "il manifesto", Alias, n° 28 del 12 luglio 2003.

GOFFREDO PETRASSI

Fogli pentagrammati

La storia di Petrassi, nato a Zagarolo vicino Roma nel 1904, comincia in un negozio di musica, dove inizia a lavorare a quindici anni, mantenendosi per circa un decennio agli studi di armonia (con Vincenzo di Donato), organo e composizione al Conservatorio Santa Cecilia di Roma. Di lui uno dei più attenti critici musicali, Fedele D'Amico, scrisse: «tra i compositori d'ogni paese nati in questo secolo Petrassi è uno dei due o tre maggiori; è ormai constatazione comune che sarebbe ozioso ripetere». Nel 1932, al termine degli studi di composizione, Petrassi viene subito riconosciuto come autore significativo. *L'imprimatur* gli verrà conferito da un altro grande musicista, Alfredo Casella, allievo di Gabriel Fauré, che dirigerà nel giugno del 1932 la *Partita* per orchestra all'importante festival SIMC di Amsterdam. Nel 1935 Casella porterà la *Partita* sia a Mosca che a Leningrado facendo conoscere Petrassi al pubblico internazionale.

Barocco d'autore

Alfredo Casella, il cui "dubbio tonale" instillato da Arnold Schönberg era stato risolto nell'uso di poliarmonie, aveva già dato un forte contributo alla rinascita della musica italiana, non senza ammiccamenti al neoclassicismo. Petrassi, avendo assorbito la lezione di Casella, inizialmente produce musica che viene etichettata come neoclassica e neobarocca. La sua attenzione compositiva è per la ricerca timbrica, per gli intrecci contrappuntistici che in taluni casi diventano preziosi madrigalismi. Petrassi produce innumerevoli opere importanti, da *Il Cordovano* a *La Follia di Orlando*, dal *Quarto Concerto* commissionato dalla Rai alla *Serenata*, dal *Magnificat* al *Grand Septuor* scritto per Radio France. Una eccezionale longevità anagrafica ed artistica gli consente di radicarsi profondamente nel tessuto musicale italiano, e di essere considerato come uno degli artefici di una "rinascenza" dei linguaggi.

Feste di compleanno

In occasione del suo ottantesimo compleanno, nel 1984, le più prestigiose istituzioni musicali italiane gli dedicano concerti monografici, rivisitandone il ricco catalogo.

Quando nel luglio del 1999 compie novantacinque anni dichiara piccato che quella di "musica classica" è una sorta di "etichetta-patacca culturale" di cui la musica del Novecento non ha alcun bisogno; che la commistione tra i generi musicali è una sorta di

massificazione dei consumi e che la globalizzazione delle arti e della cultura "potrebbe far danno all'intelligenza". E tuttavia ancora indica in Stravinskij una fonte di grandi sollecitazioni per la musica del Novecento. Petrassi, pur intuendo la necessità di ripartire da *eclettismo* e *arte della citazione*, non coglieva poi fino in fondo la portata del discorso multiculturale e la ricaduta comunitaria della massificazione tecnologica; il dato di fatto che a spinte conservative nell'area della ricerca pura si contrapponevano ormai nuove figure d'autore in grado di raggiungere un pubblico più vasto con il melting pot dei linguaggi.

Dell'uomo si deve ammirare la capacità di volare alto e parlare chiaro (celebri le sue invettive contro i politici all'italiana). Del compositore apprezzare quelle doti che a posteriori possono definirsi preveggenti rispetto all'attuale "stato dell'arte": l'eclettismo, la predilezione per Stravinskij, Hindemith, Bartòk; in generale la capacità di saper giocare con l'abbondanza delle timbriche, ma anche con la sintesi e l'astrazione. Cose che meriterebbero forse una rilettura già 'storicizzata' dell'opera, dato che Petrassi ha avuto un singolare merito: trasformarsi ancor vivo in icona, memoria storica, grande patriarca. Quasi un classico tra i contemporanei.

LUCIANO CHAILLY

Il mulino e don Gesualdo

Chailly, nato a Ferrara nel 1920, violinista e compositore, studiò, fra gli altri, con Paul Hindemith dopo gli studi in Lettere ed i corsi in conservatorio con Carlo Righini e Renzo Bossi. È stato tra i più importanti protagonisti della vita culturale e musicale italiana, con incarichi di direzione RAI, e ricoprendo le cariche direttive del Teatro alla Scala, dell'Angelicum di Milano, dell'Arena di Verona e di altre prestigiose Istituzioni musicali italiane. Contemporaneamente svolgeva un'attività di insegnamento della Composizione ai conservatori di Perugia e Milano, ed all'Istituto universitario di Paleografia musicale di Cremona.

Tra i suoi molteplici interessi, fu commissario della Sezione lirica alla SIAE, e poi Commissario tecnico d'ufficio per i tribunali in importanti cause per plagio. Tra queste quella celebre tra Albano e Michael Jackson. Scrisse tredici opere liriche, balletti (tra cui *L'urlo* e *Anna Frank*), molti lavori sinfonici, tra cui le importanti ed eseguitissime *Sonate tritematiche*, sorta di esplicito omaggio al suo maestro Hindemith. Compose ancora pezzi da camera e composizioni sinfonico-corali, come la *Missa Papae Pauli* e il *Kinder-*

Requiem. Chailly fu anche apprezzato autore di colonne sonore di sceneggiati tv: sue sono le musiche per *Mastro don Gesualdo* e *Il mulino del Po*. Pochi ricordano oggi che il Maestro si dedicò anche a “commenti sonori” su liriche o testi di Dostoiowski, D’Annunzio, Pavese, Wilde, pubblicandole per la mitica etichetta “La voce del Padrone”, per la PDA, per la Decca...

Cronache

Chailly fu un eccellente divulgatore di idee musicali, fervente propugnatore della necessità di aperture a tutto tondo: un esempio ne sono le *Cronache di vita musicale*, il suo *Buzzati in musica*, il volume *Le variazioni della fortuna* pubblicato da Camunia nel 1990. Molteplici suoi saggi sono ospitati dalle principali riviste di settore. Nell’ultimo periodo della vita si occupò delle estetiche del plagio, collaborando con l’estensore di questa nota ad un volume monografico pubblicato dell’Editore Liguori di Napoli e che costituisce la sua ultima pubblicazione in vita. Del suo lavoro si sono occupati i più importanti critici e storici della musica italiani, da Massimo Mila a Fedele D’Amico e Lorenzo Arruga. Quando lo contattai nel 1992 in occasione di un libro dedicato ai principali compositori italiani contemporanei, poi pubblicato da Flavio Paganò Editore, mi spedì per la sua “autoanalisi” il breve frammento biografico che segue.

Da Pirandello

«*Sogno (ma forse no)* segnò un momento importante della mia evoluzione, e precisamente l’inizio – se non è troppo presuntuosa la definizione – di una terza maniera. La prima era stata quella neoclassica, posthindemithiana. La seconda era stata di marca dodecafonica. Questa terza, da un punto di vista espressivo, era di ‘allucinazione sonora’ e da un punto di vista tecnico di stemperamento del serialismo su strutture, se non sempre deformate, deformalizzate. Mi trovai, spiritualmente, in una fase di raro appagamento. Un appagamento indipendente dal valore che potesse avere o meno quell’opera, ma causato dalla scoperta in me di forze nuove, fresche, di richiami epifenomenici che mi avevano condotto (e grazie questa volta alla fortuita proposta di Prinzhofer) ad un affinamento dello stile, del modo di porgere, del modo di “darsi”. E mi facevano molta rabbia (lo confesso) quelle frasette su certi dizionari italiani che con giudizio frettoloso e riduttivo mi consideravano un musicista di puro istinto, senza problemi» (tratto da L. Chailly, *Le variazioni della fortuna*, Milano 1990, Camunia, p. 139).

LUCIANO BERIO

Allez-Hop

Uno strano alone circonda il nome di Berio. Un’aura di rispetto e intoccabilità che forse trova una ragione nella sostanziale inattaccabilità del lavoro compositivo, dal credito internazionale che il compositore aveva guadagnato con attenzione, dalle prestigiosissime collaborazioni inanellate durante la sua carriera, forse in parte anche dai modi un po’ burberi degli ultimi anni. Una sorta di ‘vaporosità’ o intangibilità delle strutture costituisce a un tempo sia la base del suo comporre che l’architettura dei lavori divulgativi che a lui si ispirano o che da lui sono stati propiziati. Dopo aver studiato con il padre, con Giorgio Federico Ghedini a Milano e con Luigi Dallapiccola negli Stati Uniti, insegnò nelle più prestigiose strutture, dalla Julliard School di New York alla Harvard University. Il suo catalogo riempie diverse pagine, dalle *Sequenze* alle opere elettroacustiche dai *Quaderni* ai lavori teatrali, da *Allez-Hop* a *Ofanim*, dai celebri *Folk songs* al *Coro* su testo di Pablo Neruda.

Formidabile agitatore culturale, dotato di una inesauribile curiosità verso ogni campo dell’arte e di una volontà ferrea, ha attinto da qualsiasi fonte musicale, di natura popolare (canti di venditori ambulanti) o acusmatica, ‘leggera’ (Beatles) o seriale, esplorando le possibilità degli strumenti tradizionali fin quasi all’esaurimento delle loro stesse possibilità.

Leydi il cantastorie

I suoi compagni di percorso sono stati Umberto Eco, Edoardo Sanguineti, Italo Calvino, Renzo Piano, Roberto Leydi, la grande Cathy Berberian, solo per citare i più noti. Tra gli Autori che si sono occupati del suo lavoro musicale spiccano Fedele d’Amico, Massimo Mila, Luigi Rognoni, David Osmond-Smith, Philippe Albèra, Thomas Gartmann.

Tra questi è forse il caso di segnalare il formidabile ricercatore e ‘cantastorie’ Roberto Leydi, scomparso poco prima di Berio. «Roberto l’ho conosciuto da sempre – scriveva il Maestro in ricordo dell’amico –. Con lui ho vissuto la Milano di quegli anni – circa dal 1946 al 1964 – una Milano che ho amato molto e che amo sempre ricordare: la Milano di Giorgio Strehler, di Paolo Grassi, di Bertold Brecht (che incontrammo assieme). Roberto raccoglieva tutto. Il suo archivio io non l’ho mai visto ma credo di poterlo immaginare, nella sua diversificata vastità». Umberto Eco, nella sua “bustina” ricorda di Leydi un corso tenuto all’Università di Bologna: «Ci ha

fatto rivivere, attraverso brani musicali sempre originali, commoventi e sublimi nel loro gracchiare a settantotto giri, tutta la storia di un'epoca, collegando Kurt Weill alla musica dodecafonica, alle vicende politiche, alla letteratura di un'epoca. Una esperienza indimenticabile. Con leggerezza, gaiezza, sicurezza di giudizio critico, senso del teatro e documentazione eccezionale, ci ha dato l'ultima possibilità di intrattenerci con lui, conversatore dotto e trascillante». Franco Fabbri, uno dei più attenti studiosi di popular music, scrive che «Leydi, oltre a produrre lavoro di ricerca importantissimo sulla musica di tradizione popolare, ha svolto una funzione preziosa all'Università di Bologna incanalando assieme ad altri colleghi gli interessi di decine, centinaia di studenti che si aspettavano di potersi occupare lì anche di rock, di canzone, e che non ne trovavano traccia negli insegnamenti ufficiali». In una intervista inedita pubblicata da Helmut Failoni sul "manifesto", Leydi racconta come John Cage avesse convinto, ai tempi di "Lascia o raddoppia", Cathy Berberian, compagna di Berio, a tornare a cantare e dedicarsi alla musica contemporanea. Uno strepitoso *feedback* dovette prodursi in quegli anni dall'incontro tra queste eccezionali figure creative.

Nemici come prima

Singolare incontro-scontro fu invece quello avvenuto fra Luciano Berio ed il critico Fedele d'Amico, da poco disponibile nella sua integrità (Milano 2002, Archinto). Nel leggere le lettere dapprima assai stizzite, poi molto più blande e 'collaborative', si desume quanto le posizioni di d'Amico possano oggi essere lette col senno di poi, e risultare più convincenti rispetto ad alcuni rigorismi dello sperimentalismo di quegli anni. Ma quel che più ha rilievo qui è notare quanto grave e aspra fosse la posizione di Berio nei confronti di Luigi Nono: «Un individuo come Nono dovrebbe starsene a casa in attesa dell'assegno trimestrale da Los Angeles e non squalificare il movimento dei giovani con la sua presenza infantile», o del geniale Franco Evangelisti: «Se l'arbitrario sussiste deve esserci di mezzo un marziano (qualcuno cioè incapace di elaborare connessioni storiche su scala umana) o un Evangelisti»; infine contro Mario Bortolotto, a causa del suo *Fase Seconda*, considerato oggi opera fondamentale per comprendere la musica di quel periodo, evidentemente attraversato da turbolenze e passioni oggi sconosciute.

L'avventura elettronica

6 Non è forse un caso che la pubblicazione del lavoro svolto allo Studio di Fonologia di Milano della Rai sia avvenuta pochi mesi

prima della scomparsa del Maestro, seguendo di due anni l'uscita di un'altra opera indispensabile, *Nuova musica alla radio* (Roma 2000, Rai Eri), come se un cerchio dovesse chiudersi. L'avventura dello Studio durò per alcuni anni, e fu la risposta italiana ai già decollati laboratori di Parigi e Colonia. Lì Berio e Maderna misero a punto quella che viene considerata, forse a torto, come la prima opera elettronica italiana: *Ritratto di città*, su testo di Roberto Leydi letto dagli speakers Nando Gazzolo e Ottavio Fanfani. La voce solista è quella di Cathy Berberian. Ascoltato oggi il radiodramma appare piuttosto invecchiato, molto più delle opere di Pietro Grossi, altro pioniere elettronico. Dopo *Ritratto di città* Berio creò altre composizioni elettroniche: *Mutazioni*, *Perspectives*, *Thema (Omaggio a Joyce)*, *Momenti*, *Visage*, *Chants paralleles*. In un suo ritratto-intervista scritto da Leonardo Pinzauti ed estrapolato da *C'erano una volta nove oscillatori...* (Roma 2002, Rai Eri), storia dello Studio di Fonologia, emerge tutta l'irrisolta complessità di Luciano Berio, e forse anche l'unico punto debole della sua estetica: «Mi interessano i documenti, il contesto che li produce e la generazione di contesti differenti che possono trasformare quei documenti, con tutto il rispetto che è loro dovuto. E poi mi interessano tutte le tecniche vocali autentiche, quelle cioè non influenzate dall'opera devastatrice e cretina delle canzonette della radio e della televisione». Era ancora il 1969.

Gli 'eredi'

Il magistero di Goffredo Petrassi ha lasciato segni profondi in compositori come Cornelius Cardew, Peter Maxwell Davies, Franco Oppo, Aldo Clementi, Ada Gentile, Domenico Guaccero, Ennio Morricone. La sua lezione si è ampiamente propagata anche in Europa, a partire dai prestigiosi corsi tenuti al Mozarteum di Salisburgo. Tra i suoi numerosissimi allievi figurano Mario Bertoncini e Mauro Bortolotti, tra i fondatori di "Nuova Consonanza", storica associazione romana; Daniele Bertotto; Marcello Panni; Boris Porena, a sua volta caposcuola importante; l'elettronico Fausto Razzi; Vieri Tosatti; Ivàn Vándor; Rolv Yttrehus (noto per la direzione dello studio di musica elettronica dell'Università del Wisconsin). Il musicologo Renzo Cresti mi ha più volte segnalato molte vicinanze tra l'apprendistato di Donatoni e il magistero di Petrassi.

Di Luciano Chailly non possono non essere ricordati i due figli Riccardo e Cecilia, entrambi musicisti di grande spessore, operanti ormai in aree un po' differenziate.

Allievi di Berio sono invece Angelo Paccagnini, che ha studiato anche con Bruno Maderna; tra gli italiani, Luca Francesconi ne è collaboratore, e Ludovico Einaudi allievo "divergente"; tra gli americani studiano con Berio Carman Moore, che fu allievo anche di Vincent Persichetti, ispirandosi compositivamente alle proprie origini di nero d'America, e il grande Steve Reich, tra i primi musicisti ad adottare apparecchiature elettroniche in performances dal vivo, onde riprodurre ripetizione e diffrazione temporale anche attraverso l'uso di nastri.

Nell'ottica della musica attuale, data per già assimilata la lezione di Steve Reich, non resta che da verificare la longevità del neo-semplicità di Ludovico Einaudi, che talora riesce a coniugare facilità, comunicazione e densità di linguaggio come nel meraviglioso *Stanze*, grazie anche allo splendido apporto dell'arpa della figlia di Luciano Chailly, Cecilia. Altrove Einaudi si rifugia in ballate radiogeniche che non paiono in grado di reggere il confronto con la produzione di altri artisti di frontiera.

Alcuni accessi

GOFFREDO PETRASSI, *Toccata* e altre opere pianistiche, in Petrassi/Dallapiccola, "Klavierwerke", Ruggero Ruocco (Fono Ars)

LUCIANO CHAILLY - Sonate tritematiche da camera. Vincenzo Balzani, duo Magenda-Guarino, Carfi-Fedrigotti, Lorenzini-Fedrigotti (vinile Rusty-Records)

LUCIANO CHAILLY, "Musica 71-75". Quartetto della Scala, Trio di Como, i solisti dell'Angelicum diretti da Riccardo Chailly (vinile Angelicum - STA 9046)

LUCIANO CHAILLY, *Sonata tritematica*, cd n. 003 allegato all'Enciclopedia Italiana dei compositori contemporanei (Flavio Paganò Editore)

LUCIANO BERIO, *6 Encores per pianoforte*. J.L. Fafchamps (Sub Rosa)

LUCIANO BERIO, *Notturmo* (III Quartetto per quartetto d'archi). Alban Berg Quartett (EMI Classics)

LUCIANO BERIO, *Folk-Songs*, in "Novecento", Jard van Nes mezzosoprano, Riccardo Chailly, direzione (l'Unità Magazine)

LUCIANO BERIO - BRUNO MADERNA - ROBERTO LEYDI, *Ritratto di città*, cd allegato al volume Nuova musica alla radio, Roma 200, Rai Eri)

FRANCO OPPO, *Trio II*. Per viola, violoncello e contrabbasso, CD più spartito (Campi Sonori, Edizioni Curci)

STEVE REICH, *Different trains; Electric Counterpoint*. Kronos Quartet, Pat Metheny (Elektra Nonesuch)

LUDOVICO EINAUDI, *Stanze*. Cecilia Chailly, arpa (Dischi Ricordi)

ANDAMENTO ORIZZONTALE E VERTICALE IN ALCUNI ASPETTI DELLA MUSICA DEL XX SECOLO

LUIGI VERDI

Il problema di fondere organicamente l'andamento verticale con quello orizzontale è stato affrontato da molti compositori del Novecento. Nella musica immediatamente post-tonale, l'andamento verticale e quello orizzontale rispondevano spesso a criteri organizzativi diversi fra loro; per risolvere questo problema occorreva in pratica ridurre verticalmente ciò che, in quanto orizzontale, si svolgeva nel tempo, e dilatare orizzontalmente ciò che, in quanto verticale e simultaneo, si svolgeva nello spazio. Se è vero che il ritmo è l'intersezione fra lo spazio e il tempo, era necessario un qualche processo ritmico unificante, che rendesse possibile lo svolgersi spazio-temporale di una costruzione musicale secondo una unica legge. Le combinazioni verticali possono giungere a generare andamenti orizzontali provvisti di un ritmo che scaturisca spontaneamente da esse?

Il sistema di Skrjabin faceva sì che una combinazione verticale tendesse a trovare in se stessa la logica del suo movimento verso un'altra combinazione, indipendentemente dal suo grado di tensione o dalla sua funzione. Si trattava quindi di un sistema che generava il suo movimento per propulsione interna, in base alla costituzione delle combinazioni che ne venivano a far parte. Non è azzardato affermare che la costituzione verticale di una combinazione generava anche il movimento orizzontale dei suoi elementi verso nuove combinazioni, secondo l'equazione: costituzione intervallare verticale = movimento orizzontale (cioè materia = energia). Se la costituzione interna delle varie combinazioni è alla base del loro susseguirsi lungo l'asse temporale, allora l'aspetto armonico e verticale prevale su quello orizzontale e contrappuntistico, il quale si configura come una conseguenza del precedente.

Di questi problemi si è occupato soprattutto un filone considerato secondario nella 'Storia della musica', che essendo una disciplina prevalentemente tedesca, ha sempre teso a privilegiare le proprie

linee di pensiero. Sebbene in Debussy e Bartók troviamo originali approcci a questo problema, pare che il primo che abbia condotto sistematicamente una ricerca sull'energia che spinge un accordo a collegarsi su un altro in base alla sua costituzione interna sia stato Skrjabin. Una configurazione di alcuni suoni (la scala esatonale oppure l'accordo sintetico 'di Prometeo') veniva svolta da Skrjabin sia verticalmente, costituendo una sorta di substrato armonico fisso, che orizzontalmente, organizzandosi in sequenze melodiche costituite dai medesimi elementi disposti verticalmente. In un certo senso questo procedimento è simile in ambito tonale ad un accordo maggiore che sostenga una melodia costituita dagli stessi tre suoni che lo costituiscono: tuttavia senza note di passaggio questo procedimento si esaurisce rapidamente. Al contrario in Skrjabin, la grande ricchezza degli accordi di cui si fa uso, la possibilità dei cambi di disposizione e di trasposizione, unitamente ad una grande mobilità ritmica e dinamica, conferiscono varietà all'insieme, pur all'interno di una certa staticità; le figurazioni ritmiche sono estremamente libere, seguendo però una logica indipendente dal fenomeno armonico-melodico. Skrjabin stesso disse che "la sua melodia era una armonia scomposta e la sua armonia una melodia condensata". Egli definì con puntiglio le regole del suo procedere armonico, lasciando invece il ritmo fluire con maggiore libertà; possiamo dire che egli prese le mosse da problemi 'ben definiti' in campo armonico e 'mal definiti' in campo ritmico.

Una origine comune di tali atteggiamenti armonici può essere rintracciata in Liszt, Glinka e soprattutto Rimskij Korsakov. Si tratta di tutti compositori dell'Europa orientale e questo deve senz'altro fare riflettere: si inserisce nella musica europea una sorta di pensiero compositivo di origine orientale, ed i frequenti riferimenti all'India, da parte di molti compositori di cui ci occuperemo, sembra confermare un legame nascosto, quasi atavico con il mondo orientale, di cui la Spagna viene considerata parte integrante per le sue forti componenti arabe. Attraverso la mediazione di Mussorgskij e di Rimskij Korsakov, certi atteggiamenti compositivi giungono in Francia, vengono in un certo senso assimilati dalla cultura francese, contribuendo in modo sensibile al consolidarsi della tecnica impressionista.

I modi di Skrjabin si dispongono dapprima in formazioni di terze sovrapposte poi, dalla Quinta Sonata, in formazioni di quarte sovrapposte. Mentre in composizioni come Prometeo o la Sesta Sonata questi modi originari sono ancora ben evidenti, nelle ultime opere un uso insistito della sovrapposizione modale dà luogo ad ambiguità che rendono sempre più difficile rintracciare i modi

generatori, così da rendere possibili varie interpretazioni armoniche (Ottava Sonata). Le ultime opere possono essere ricondotte all'interno di una serie di combinazioni determinate di intervalli (Campo), nella quale le note di passaggio hanno un ruolo molto limitato. Il terzo Preludio dell'op. 74 usa praticamente i 12 suoni apparentemente in senso dodecafonico: a questo Skrjabin era giunto per sintesi, per successiva sovrapposizione di elementi tratti da modi diversi. Schönberg vi era giunto invece per analisi, non sovrapponendo strati indipendenti più o meno complementari, ma frammentando un unico modo generatore, la scala cromatica. In questo senso il metodo di Skrjabin appare più intuitivo ed empirico, quello di Schönberg più sistematico e calcolato, anche se non è opportuno schematizzare troppo.

Nei frammenti dell'"Atto Preparatorio" Skrjabin mostra una predilezione per l'uso del totale cromatico in senso verticale, mentre Schönberg predilige nelle sue composizioni dodecafoniche l'uso del totale cromatico in senso orizzontale, confermando così, al contrario di Skrjabin, l'origine contrappuntistica e non armonica del suo metodo.

Il sistema modale parte da un principio di organizzazione verticale e risponde ad esigenze armoniche, quello dodecafonico da un principio di organizzazione orizzontale e parte da esigenze a carattere contrappuntistico. Il primo è più vicino ad un modo latino di intendere la musica, l'altro è più tipico di una mentalità tedesca. Boulez ad esempio nei suoi pezzi più emblematici (*Marteau sans maître*, *Eclat*) interpreta la serie in modo tipicamente francese, frammentandola immediatamente in gruppi accordali fra loro complementari di diversa densità, interpretandola quindi in senso modale e coniugando in un certo senso le esigenze di Schönberg con quelle di Debussy; la dodecaфонia tedesca pone in primo piano la successione orizzontale di una combinazione di densità 12, il suo disporsi in serie, in una varietà di possibilità permutative dalle quali l'armonia verticale deriva come conseguenza. Il modalismo francese pone in primo piano il disporsi verticale di combinazioni di note, la ricchezza armonica derivante dalle loro trasposizioni, dalle quali i movimenti orizzontali derivano come conseguenza. Alcune peculiarità del sistema seriale finiscono così per confondersi con quelle del sistema modale.

L'opera teorica tramandataci da Schönberg, che si è imposta sulle altre, è stata, sia detto col dovuto rispetto, ampiamente sopravvalutata. I suoi lavori teorici sono dei grossolani pastiches, e se contengono importanti intuizioni, sono per la maggior parte inconsistenti rispetto al valore degli esiti musicali delle sue compo-

sizioni. Un'attenta lettura del suo ponderoso *Trattato di armonia* non può che confermare la legittimità di una tale affermazione, che potrebbe sembrare gratuita.

La figura di Berg ci sembra quella più vicina nel carattere a quella dell'immaginario compositore Leverkühn del mitico Doctor Faustus di Thomas Mann. L'esperienza di Berg, soprattutto di Berg giovane, ci sembra si possa collocare a metà strada fra Schönberg e Skrjabin; troviamo in Berg infatti una maggiore attenzione al fatto verticale, una modalità allo stato latente, che si manifesta nel procedimento di cellule tematiche svolte sia orizzontalmente che verticalmente (cfr. *Prima Sonata*), non necessariamente ad esaurire lo spazio cromatico.

L'opera di Berg nella sua grande carica e forza emotiva appare, ad una prima impressione, quasi troppo 'pasticciata'. Diamo un'occhiata ad esempio al *Quartetto op. 3*. Com'è possibile affastellare una così grande quantità di note? L'effetto e la profondità sono mirabili, ma dov'è finita l'armonia? Un tale atteggiamento si configura come una sorta di horror vacui, le cui conseguenze sono visibili ancor oggi in alcune partiture che identificano il loro valore in rapporto alla quantità di note ivi inserite. È importante aggiungere che l'influenza di Schönberg su Berg non mi pare così determinante, o almeno non meno determinante di quella di Mahler, di Zemlinsky e di Schreker. Questi ultimi due sono poi stranamente scomparsi sia dal repertorio degli esecutori contemporanei sia dal bagaglio culturale della maggior parte dei musicologi.

La musica di Webern, misconosciuta quando egli era ancora in vita, ha trovato nelle distruzioni della seconda guerra mondiale una sorta di giustificazione storica, favorita per così dire dalla assurda morte del compositore, avvenuta per errore a guerra già terminata. La prassi compositiva di Webern, al di là del suo straordinario rigore costruttivo, appare oggi come uno straordinario esempio di furore irrazionale. I procedimenti di Webern sono sì rigorosi, ma si trasformano in qualcosa di altro, vengono trascesi completamente dall'uso che egli ne fa. In questo senso l'arte di Webern resta misteriosa e inaccessibile, proprio perché è estremamente facile da analizzare quantitativamente, eppure una tale analisi non svela nulla, esattamente come per Mozart o per Verdi: i processi sono chiari, nitidi, elementari, eppure la musica non si risolve in essi. In questo senso parrebbe che più una musica si presti ad una semplice analisi quantitativa, più in realtà tenga nascosti i propri segreti: questa dal canto suo sarebbe una condizione necessaria ma non sufficiente perché un'opera possa assurgere a valori artistici. Cosa poi siano questi valori artistici non si

sa con precisione, però si sa che ci sono. I valori artistici sono 'mal definiti', come 'mal definiti' sono i valori religiosi e i valori etici. Se non fosse così, l'uomo già da tempo avrebbe smesso di parlarne, in altre parole l'uomo non potrebbe esistere senza di essi.

Il paragone di alcuni aspetti dell'arte di Skrjabin con quelli più simili di Debussy e di Schönberg ha portato a definire in questi termini analogie e differenze:

1) In Debussy vi è un libero e completo scambio dei materiali che si dispongono sia armonicamente che melodicamente (*Pagodes*, *Voiles*) in scale pentatonali o esatonali.

2) In Skrjabin vi è completa libertà dei materiali solo nella loro forma melodica, mentre le formazioni accordali nel corso di un'opera possono subire alcuni mutamenti, in direzione di una sempre maggiore complessità, da 5 suoni fino a 10.

3) In Schönberg vi è una libertà orizzontale e verticale come in Debussy, ma inserita all'interno di una serie di base che raggiungerà in breve tutto lo spazio cromatico di 12 suoni.

4) A seconda della natura dei materiali usati, in Debussy permane un uso della dissonanza alquanto limitato, in Skrjabin nel corso degli anni l'uso della dissonanza appare sempre più libero, in Schönberg si arriva infine alla abolizione del concetto di dissonanza.

5) Per tutti e tre è inutile disporre il materiale in una forma scalare: Schönberg dispone le serie liberamente attraverso lo spazio dodecafonico, Skrjabin e Debussy dispongono le loro formazioni indipendentemente da ogni ordine scalare.

6) Appare chiaro che l'arte di Skrjabin si pone a metà strada fra quella di Debussy e di Schönberg. Debussy e Skrjabin prediligono l'aspetto verticale, Schönberg quello orizzontale.

L'opera di Skrjabin è pre-seriale, nella misura in cui un materiale delimitato e preordinato serve da materiale unico di tutta una composizione, anche dodecafonica. La quantità degli elementi che concorrono alla formazione di una serie difettiva di Skrjabin (modo) è predeterminato, mentre l'ordine di successione delle note è libero, contrariamente alla serie dodecafonica di Schönberg.

L'esperienza di Skrjabin secondo certa musicologia ufficiale rimane un episodio senza seguito: si consolidano spesso tradizioni critiche formatesi su opinioni non ben verificate, che vengono poi ripetute dalle generazioni seguenti senza prendere diretto contatto con le opere originali. Ci si forma un'idea di un compositore su quello che è stato scritto su di lui, non da una analisi diretta delle sue composizioni; questo porta il più delle volte all'affermarsi di alcune opinioni generalizzate che sono poi difficili da scalzare. Si

arriva spesso al paradossale approccio ad un'opera musicale, attraverso quello che è stato scritto su di essa, piuttosto che attraverso il suo ascolto o, nel caso del musicista, attraverso la lettura diretta della partitura. Tradizioni interpretative ben consolidate bloccano quindi la nascita di nuove idee che potrebbero rivelarsi originali.

Risulta chiaro oggi che Skrjabin non è un musicista isolato ma la sua morte, avvenuta allo scoppio della prima guerra mondiale e il prevalere dopo di essa di tendenze molto diverse da quelle preconizzate da Skrjabin, ha senz'altro nuociuto a tutti coloro che sono venuti a collocarsi all'interno della sua sfera di influenza. Tra essi soprattutto Vysnegradskij e Obuhov.

Nell'"Enigme della musica moderna", Ivan Vysnegradskij, propone nel 1949 la definizione di "Spazio sonoro specifico" per ogni tipo di accordo di almeno 5 suoni che esprima ogni volta la propria stabilità nella totalità delle sue componenti, senza che la funzione di tonica sia assunta da una qualsiasi di esse, fra le quali non vi è alcuna gerarchia né attrazione. La grande unità armonico-melodica di questo sistema è data dal recupero della modalità in un senso rinnovato. I modi sono delle scale-accordo che si collegano prevalentemente con dei rivolti di se stesse o con altre scale-accordo strettamente imparentate fra loro, secondo criteri di maggiore o minore complementarità.

Ivan Vysnegradskij è stato fra i primi a introdurre interessanti riflessioni sulla divisione dello spazio ottavante in un numero qualsivoglia di parti. Le esperienze del moravo Haba hanno incontrato in questa direzione una maggiore attenzione da parte degli addetti ai lavori, ma le opere di Haba sono senz'altro meno interessanti e circostanziate di quelle di Vysnegradskij, in quanto troppo direttamente collegate al mondo armonico tonale.

Nikolaj Obuhov si innesta sulla scia di Skrjabin per vari motivi. Innanzitutto fa un uso frequente di aggregazioni modali che sovrappone in vari modi, tanto da giungere al totale cromatico per sovrapposizione di due modi esatonali con un certo anticipo sui tempi, in una interessante composizione del 1914 "Aimons nous les uns les autres". D'altra parte proscrive completamente l'uso di note di passaggio fra due aggregazioni modali, già fortemente limitato in Skrjabin, e vieta categoricamente l'uso del raddoppio di ottava, intuendo così l'importanza della riduzione allo spazio temperato assoluto: "Io mi interdico ogni raddoppio, la mia armonia si basa sui 12 suoni, dei quali nessuno può essere raddoppiato. Il raddoppio produce mancanza di chiarezza, turba l'armonia, la sporca". (Harmonie tonale, atonale et totale).

I diesis ed i bemolle spariscono per far posto a segni alternativi. La suddivisione in 12 parti uguali assume per Obuhov significato mistico, "non è un procedimento arbitrario, immaginato per introdurre un certo ordine nel territorio illimitato dei suoni, ma è l'espressione dell'ordine naturale che introduce il nostro senso uditivo in questo territorio".

Obuhov priva la sua musica di ogni dinamismo, di ogni vita ritmica: essa consiste in una serie di accordi che si succedono secondo una logica sempre coerente. Le sovrapposizioni modali esauriscono spesso lo spazio assoluto, in varie combinazioni sottilmente articolate. Il misticismo di Obuhov culmina nel "Livre de Vie" una sorta di colossale rappresentazione divina che ha come soggetto la rivelazione del mistero di Dio e il suo adempimento. Obuhov rappresenta un fondamentale anello di congiunzione per comprendere come l'arte di Skrjabin abbia potuto trascolorare in quella di Olivier Messiaen. Le analogie fra questi tre compositori sono grandi. Lo stesso misticismo che da pagano nel russo Skrjabin diviene ortodosso nel franco-russo Obuhov, par divenire cattolico fervore nel francese Messiaen. Così quest'ansia per costruzioni grandiose, sorta di celebrazioni di riti sacri, così il medesimo bisogno di introdurre nuovi strumenti in orchestra, dal Clavier à lumière al Cristallo ad Etere, alle Onde Martenot. Così lo stesso utilizzo di formazioni modali più o meno sovrapposte e la predilezione per una definizione precisa delle formazioni verticali. Questo filone compositivo periferico rispetto alle direttrici principali universalmente accettate, non è mai stato messo compiutamente in evidenza, neppure dagli stessi suoi protagonisti. Obuhov, ad esempio, ha più spesso sottolineato il proprio rapporto con Ravel, e Messiaen quello con Debussy o Dukas.

Olivier Messiaen fa uso di procedimenti simili a quelli di Skrjabin e di Obuhov, giungendo a codificare con maggiore precisione le proprietà dei modi su cui costruire le proprie sequenze melodiche e-o armoniche (*Traité de mon langage musical*). Egli può permettersi di escludere l'uso di note di passaggio e, attraverso successive trasposizioni e sovrapposizioni di questi modi fondamentali, giungere ad una notevole varietà di combinazioni. Ovviamente il bagaglio tecnico di Messiaen, come degli altri autori presi in esame, non si esaurisce certo nei procedimenti da noi sottolineati: abbiamo voluto mettere in evidenza solamente quelle sezioni del loro pensiero da cui più o meno espressamente derivano i procedimenti che ci proponiamo di evidenziare nel corso di questo scritto.

16 Messiaen fa un uso prevalente dei modi a trasposizione limitata,

termine da lui introdotto, e forniti di una logica interna che ne giustificherebbe il loro uso quasi esclusivo. Messiaen ne elenca 7 ma in effetti sono 16, di cui almeno 12 di grande interesse per la composizione: non si capisce bene il criterio di questa selezione interna da parte di Messiaen: la trasponibilità limitata è una proprietà che a nostro avviso non esprime altro che se stessa, a meno di non voler assegnare ad essa precisi significati mistici e numerologici.

Tentando la riduzione di ogni combinazione di suoni in figure geometriche, noteremo che gli accordi a trasposizione limitata formano figure geometriche regolari; sicuramente Messiaen era cosciente di questo, il suo 'esprit de geometrie' tipicamente francese lo deve avere assecondato in queste scelte. Fra i modi usati da Messiaen il prediletto è quello che lui chiama Modo II, un modo gitano di cui Skrjabin aveva discusso con Casals nel 1910, teorizzato la prima volta dal musicologo Javorskij quando Skrjabin era ancora in vita; esso è composto di otto suoni a distanza alternata di tono e semitono; alcuni teorici lo chiamano modo ottonico, altri modo maggiore-minore, in virtù della sua costituzione interna. L'ambiguità che si sprigiona da questo modo è dovuta al fatto che in esso sono compresi 4 accordi maggiori e 4 accordi minori ad uguale distanza l'uno dall'altro.

Ma più che per motivi costruttivi, la selezione di alcuni modi a scapito di altri pare giustificata dallo stesso Messiaen in base a una maggiore o minore loro capacità di sprigionare colori. Entriamo qui in un campo estremamente interessante che accompagna costantemente l'evolversi di questa corrente di pensiero compositivo alla quale più o meno direttamente siamo debitori. Già Skrjabin aveva fatto notare che alcune combinazioni accordali, indipendentemente dal timbro col quale si vogliono far risuonare, sono più colorate di altre, e si era proposto nella sua opera di farne il più largo uso possibile: non sorprende che le combinazioni di cui parla Skrjabin siano molto simili a quelle di cui fa largo uso Messiaen, tanto da avvalorare l'ipotesi, da loro stessi sostenuta, che sia possibile vedere tradotte visivamente alcune combinazioni di suoni, grazie a quella facoltà intersensoriale detta sinestesia. In questo senso gli accordi di cui essi facevano maggior uso dovevano essere appunto quelli che suscitavano in loro le più intense sensazioni colorate.

Le analogie fra colori e suoni sono tratteggiate abbastanza precisamente da questi compositori, ma non tanto da potere dedurre una qualche legge precisa su un'eventuale trascrizione pittorica della loro musica. I quadri di Charles Blanc Gatti, che Messiaen

addita come migliore esempio di queste trascrizioni, non ci forniscono elementi scientifici su cui procedere. Più circostanziata è la testimonianza di Kandinskij, che dichiara espressamente di ispirarsi a Skrjabin nell'elaborazione delle sue 'Composizioni' pittoriche, ma tutto lascia intuire che al di là della sua apparente sistematicità, Kandinskij fosse molto istintivo nelle sue analogie. Vediamo bene come colore musicale e colore pittorico sono entità 'mal definite', che al di là di facili analogie, non si lasciano cogliere facilmente.

Fino a che punto si può procedere in una definizione dei metodi che più coerentemente possono tradurre in pittura dei brani musicali? Molte esperienze in questo campo possono essere ricondotte ad una sorta di astrattismo geometrico che però non si coagula in una uniformità di criteri metodologici e procedurali. Inoltre queste esperienze pittoriche tendono a colorare qualsiasi tipo di musica, privilegiando l'aspetto strutturale a discapito di quello sinestesico. Ad esempio Luigi Veronesi ha tradotto visivamente le *Variazioni op. 27* di Webern, uno dei brani meno colorati che si conoscano, per metterne in luce soprattutto i motivi strutturali interni. Benché queste esperienze siano ragionevolmente lontane da quelle dei compositori che abbiamo citato, sono tuttavia molto importanti, perché traducono visivamente i caratteri intrinseci di ogni combinazione orizzontale e verticale. Quindi nessuna reale scientificità, ma semplice ed utile sussidio metodologico visivo.

L'esperienza di Josef Mathias Hauer, come teorico e compositore, taglia trasversalmente le esperienze di Debussy, Schönberg, Skrjabin, Obuhov e Messiaen, assumendo un carattere assolutamente originale.

Come per Obuhov la divisione dello spazio temperato in 12 suoni appare in Hauer il riflesso di un ordine universale: comporre diviene il gioco cosmico con i 12 suoni temperati. Hauer è uno di quei compositori la cui massima ed assoluta definizione diviene esigenza imprescindibile e fondamento di ogni prassi compositiva. Nel suo pensiero l'arte diviene gioco (*Zwölftonspiel*) e la musica è una rivelazione dell'ordine cosmico (*Ursprache des Universums*). Ogni valenza di ordine espressivo vuole essere neutralizzata nel 'nomos', la sua legge universale che così si configura: all'interno di ogni successione di suoni nessuno può essere ripetuto e nessuno lasciato fuori. L'analogia con la teoria dodecafonica è evidente eppure Hauer giunge a risultati diremmo quasi opposti. Come Obuhov egli teorizza l'uso di una nuova notazione (*Zwölftonschrift*), facendo uso di 8 righi all'interno dei quali ogni suono sia a distanza di semitono da quello contiguo. L'enorme opera teorica

e compositiva di Hauer non ha conosciuto diffusione all'esterno dei paesi di lingua tedesca. Tuttavia in vita non fu meno considerato di Schönberg e dei suoi allievi: il successo di questi ultimi è in parte imputabile ad una fortunata contingenza storica. La loro natura problematica ed inquieta ha trovato immediati consensi subito dopo il secondo conflitto mondiale, del quale essi sono sembrati perfetti profeti.

Dati tutti questi presupposti è chiaro che la musica sostanzialmente ottimista di Hauer non ha potuto trovare nel dopoguerra un terreno fertile su cui prosperare. I suoi *Zwölftonspiele* si configuravano all'interno di una preordinazione ferrea ed un poco troppo asettica. Forse in questo fu proprio il suo limite maggiore e la sua mancata affermazione presso le generazioni successive. Tuttavia un atteggiamento simile a quello di Hauer lo vediamo assimilato alla poetiche dei compositori seriali (Rochberg) e minimalisti (Feldman) americani. Hauer soprattutto è un compositore molto stimolante dal punto di vista teorico. È interessante il suo concetto di Melos, nel quale l'intervallo temperato è a fondamento non solo della dimensione delle altezze, ma anche di quella ritmica e timbrica. Se l'idea della *Zwölftonschrift*, di assimilare ad un segno unificante la coordinazione di durate ed altezze, l'assimilazione del timbro a quest'unico segno ci sembra inefficace.

Molti dei musicisti citati sono stati affascinati in varia misura dalla figura del cristallo, e dagli effetti di luce emessi dalle combinazioni verticali di suoni. Le combinazioni verticali possono essere costruite come immagini di cristalli, immobili e multicolori nel riflettere la luce che vi si posa sopra: ogni combinazione può essere tradotta visivamente in una forma geometrica che ne possa riassumere le varie proprietà. J. M. Hauer, fu un altro compositore che prese a cuore la struttura cristallografica delle combinazioni musicali ed il suo lavoro teorico misconosciuto "Vom wesen des musikalischen" (1914) è particolarmente stimolante in questo senso, anche se non ha originato esiti artistici particolarmente significativi.

Riguardo al problema della razionalizzazione dei valori ritmici è necessario fare alcune precisazioni. Messiaen tentò di dare un preciso ordinamento anche al ritmo, applicando ad esso alcuni modi di origine indiana, spesso non-retrogradabili, volendo con ciò estendere al ritmo i criteri di organizzazione che erano alla base dell'aspetto armonico-melodico. Egli tentò di organizzare l'andamento ritmico in maniera analoga a quello armonico-melodico, secondo modi ritmici precostituiti, tratti dai modi di origine indiana oppure costruiti in serie di durate (nel celebre brano *Mode de valeur e d'intensité*). Pur nella sua analogia con la costruzione

verticale delle altezze, la costruzione orizzontale delle durate non permette di stabilire un nesso coerente con quella verticale. Il carattere sperimentale di questo lavoro di Messiaen ne giustifica in un certo senso l'uso. Le conseguenze di questa sua intuizione saranno veramente notevoli, anche se l'esperimento fu giudicato un fallimento dallo stesso autore.

La nascita del concetto di durata in sostituzione a quello di ritmo, portò in breve alla serializzazione delle durate che, a dispetto dell'illusione di essere riusciti ad uniformare sotto una unica legge ritmo e armonia, portò in breve alla definitiva separazione fra tempo e spazio; un'organizzazione temporale fatta con criteri analoghi di quella spaziale, ha portato paradossalmente all'impermeabilità dei due fenomeni, ove si intenda con questo termine il loro svolgersi indipendentemente l'uno dall'altro. Se tempo e spazio sono considerati due modi diversi di rapportarsi alla realtà, non si può poi pretendere di applicare loro analoghi processi di estrinsecazione: occorrerebbe invece considerarli come due aspetti di un modo unico di rapportarsi alla realtà stessa. Se prendiamo una serie di altezze di n elementi e vi applichiamo una serie di n durate, comunque si sovrappongano verticalmente gli elementi così costruiti, non si può prevedere l'esito verticale che ne risulta. Comunque si ordini, la serie delle durate si sovrappone a quella delle altezze dando luogo a combinazioni casuali. Questo può forse sembrare ovvio, ma sono occorsi diversi anni perché i compositori ne abbiano preso coscienza: la preorganizzazione delle durate non permette di prevedere gli esiti armonici delle combinazioni verticali che ne derivano. Il volere applicare in un certo ambito alcuni procedimenti dedotti da ambiti diversi, ha portato ad una confusione metodologica e costruttiva di cui le conseguenze sono state difficili da valutare.

Perché ad esempio si dovrebbe attribuire una durata 12 ad un Do ed una durata 1 ad un Si? Ciò sarebbe ammissibile solo se contemporaneamente avvenissero altri processi a carattere verticale che giustificassero la prevalenza della durata di una nota sull'altra: infatti l'applicazione di durate prefissate ad ogni altezza secondo criteri di analogia: do = 1, do# = 2 ecc., non fa altro che stabilire la predominanza di un'altezza su un'altra: la nota più lunga è più importante di quella più corta: l'assoluta assenza di gerarchie che si voleva instaurare con la serializzazione delle altezze è paradossalmente negata dalla serializzazione delle durate, che si configura quindi come un procedimento dal carattere caotico, contrario al suo assunto di base. La cosiddetta 'serialità integrale' era tutta un'antologia di questi processi che sotto una parvenza di ferreo

rigore logico ed oggettività celavano il massimo di soggettività ed irrazionalità. I campioni di questa estetica hanno faticato a prendere coscienza di questa aporia. Caso emblematico è Stockhausen, il quale dalle griglie coatte di un'apparente oggettività è approdato al suo esatto contrario.

La serializzazione delle durate non si è rivelata soluzione adeguata in vista di ricondurre ad un'unica soluzione ritmo e armonia, ed anzi ha sancito la definitiva separazione fra questi due 'parametri'. Mentre armonia e melodia avevano trovato il loro punto di contatto, il ritmo rimaneva indipendente da esse. Con la serializzazione delle durate il ritmo venne costruito a-priori e sovrapposto agli altri elementi, ma qualsiasi logica seguisse questa suddivisione ritmica, non poteva ricondurre ritmo, armonia e melodia, ad una fonte ragionevolmente comune.

In alcuni compositori, certe combinazioni verticali sono dunque giunte a generare andamenti orizzontali provvisti di un ritmo che scaturiva spontaneamente da esse; l'applicazione di un tale procedimento al timbro, alle dinamiche e alla strumentalità, non si è rivelato altrettanto fruttuoso, in quanto questi tre parametri riguardano la materialità del suono, rispondendo quindi a criteri differenti di organizzazione: assimilare i tre cosiddetti parametri secondari (timbro, dinamica, strumentalità) a quelli primari (armonia, ritmo, melodia) è un errore metodologico. Per secoli la musica ci è giunta senza indicazioni di dinamiche, timbro, disposizioni strumentali: queste sono variabili che riguardano l'esecuzione pratica, e non possono essere codificate che per approssimazione nell'analisi della musica del XX secolo.

Se armonia, ritmo e melodia possono aspirare a fondersi all'interno di una legge comune, timbro, dinamica, e strumentalità sono 'parametri' troppo mal definiti per potere essere assimilati alla medesima legge. Se per noi occidentali è possibile definire con soddisfacente precisione l'altezza, (che è all'origine di armonia e melodia) e la durata (che è all'origine di ritmo e melodia), non è possibile definire se non per approssimazione la dinamica (all'origine di piani, forte e crescendo) e il timbro (generato essenzialmente dalla strumentalità e dalle sue infinite variabili). Si può obiettare che anche altezze e durate non sono mai veramente precise, ma tuttavia questa imprecisione riguarda l'aspetto esecutivo e non quello costruttivo: è proprio invece nell'aspetto costruttivo che non possiamo definire con sufficiente precisione né dinamica né timbro. Le indicazioni di *p* e *f* sono state introdotte nell'epoca barocca, il *ff* e il *pp* da Beethoven, il *mp* ed il *mf*, oggi tanto abusati, sono in effetti molto più recenti

di quanto non si creda; sono praticamente assenti in Beethoven e fanno timide apparizioni in Brahms e persino in Wagner. Tuttavia non si può certo dire che non esistessero, si riteneva a buon diritto che non fosse necessario indicarli. Tutto induce a credere che una composizione ben congegnata produca spontaneamente le dinamiche a lei più appropriate: la realtà è che la dinamica non ha bisogno di trattamenti troppo sofisticati, proprio perché segue una logica molto elementare; rischieremmo altrimenti di sostenere che il crescendo non sia altro che una scala cromatica di dinamiche... Il timbro a sua volta, inteso come emissione dagli strumenti tradizionali, dipende da vari fattori: Il genere di strumento che produce il suono e le sue qualità, il modo e l'intensità col quale quello strumento produce il suono, l'ambiente nel quale il suono viene prodotto e la distanza dalla quale l'ascoltatore lo percepisce, gli innumerevoli rapporti che si generano quando l'esecutore è più di uno. Si tratta di problemi di per sé già mal definiti, che non hanno nessuna possibilità di reale codifica, al di là delle apparenze. Il che vuol dire che le possibilità in gioco sono infinite a-priori e quindi ogni principio di organizzazione è inutile. Molti autori fra i quali in primo piano Dallapiccola e Togni, hanno applicato con eccellenti risultati varie forme di definizione all'interno della strumentalità. Ciò si rende possibile soltanto mettendo fra parentesi tutto quanto vi sia di qualitativo, riducendo cioè le possibilità ad una serie ben definita di numeri sui quali poi operare. Si tratta quindi di una sorta di astrazione della realtà che rende però possibile operare su di essa; la sua adozione riveste un carattere costruttivo a mio parere svincolato dalle reali caratteristiche del timbro, il quale si presta invece ad un'analisi di tipo elettronico (quindi inappropriata ad un approccio verso la musica classica del XX secolo). Non approfondiremo ulteriormente quest'argomento; in quasi tutto il XX secolo il timbro è stato per lo più solamente un mezzo con il quale poter rendere più compiutamente una immagine armonico-ritmico-melodica.

TERESA RAMPAZZI E IL FASCINO DEI PRIMI SUONI ELETTRONICI

LAURA ZATTRA

Le culture del ventesimo secolo e di quello corrente possiedono in comune due parole chiave: superamento e flessibilità. Il superamento, accelerato e inarrestabile, di ogni risultato raggiunto con uno nuovo, migliore e funzionale; la flessibilità con cui si è forzati a reagire a tale velocità.

Nello scorcio del 2001 è mancata Teresa Rampazzi, esecutrice, compositrice e pioniera della musica elettronica in Italia, che ha fatto dei due precetti la sua ragione di vita. In un articolo del 1969 scrive: "Recentemente, non solo le generazioni hanno dovuto assimilare le trasformazioni nell'arco di una decina d'anni invece che in tre quarti di secolo, ma il singolo individuo ha da trasformare idee e atteggiamenti una o anche due volte nel corso della sua vita attiva"¹. Ebbene, la carriera di Teresa Rampazzi è caratterizzata da numerose virate estetico-musicali che rivelano, a posteriori, un cammino mosso da una chiara volontà artistica. Prima di approdare alla musica elettronica, infatti, si è fatta promotrice accanita, in qualità di strumentista, della musica dei primi cinquant'anni del secolo scorso. Ha eseguito, prima in Italia, la *Suite* op. 25 per pianoforte di Schönberg, è stata legata da amicizia a Cage, Metzger, Bussotti, ha abbracciato a cinquant'anni il nuovo paradigma della musica prodotta analogicamente, per poi giungere, a sessant'anni e con l'entusiasmo di sempre, alla tecnologia digitale.

Teresa Rampazzi è conosciuta in particolare per la sua attività pionieristica nel campo della musica elettronica alla quale racconta di essere arrivata "semplicemente assistendo alla sua nascita, o meglio nascendo insieme, ascoltando i suoi primi vagiti nella grande sala di Marienhöhe a Darmstadt (veramente il termine arrivata non è esatto; noi non arriviamo mai in nessun posto, essendo sempre in cammino)"². Alvisè Vidolin, Giovanni De Poli e Grazia-

¹ T. Rampazzi, "Tempo e ritmo", in *Filmspecial*, luglio 1969.

² T. Rampazzi, "Piccolo discorso con Michela", in *Autobiografia della musica contemporanea*, a cura di Michela Mollia, pp. 122-126, Cosenza, Lerici, 1979, pp. 122.

no Tisato sottolineano che senza la sua presenza la ricerca nel campo dell'informatica musicale e la produzione di musica elettronica a Padova non ci sarebbero state, così come il C.S.C. (Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova), del quale essi sono fondatori, non avrebbe potuto nascere. Non sarebbe sorto un centro frequentato, dagli anni Settanta ad oggi, da compositori come, oltre alla Rampazzi, James Dashow, Luigi Nono, Aldo Clementi, Franco Donatoni, Salvatore Sciarrino, fino ai più giovani Roberto Doati, Agostino Di Scipio, Marco Stroppa³. Ripercorrere la sua attività significa quindi inquadrarla nell'ambiente culturale, vivace e a volte ricco di contraddizioni, degli ultimi sessant'anni della città di Padova.

Teresa Rampazzi esecutrice

L'attività musicale di Teresa Rampazzi inizia con il pianoforte⁴. Il padre riconosce le sue capacità e la avvia allo studio con un maestro locale (Tonolli), il quale a sua volta la indirizza al Conservatorio 'G. Verdi' di Milano; qui completa gli studi di strumento e composizione. Nella classe di Arrigo Pedrollo, tra i compagni di corso vi è un giovane Bruno Maderna. In questi anni, e successivamente quando si trasferisce con il marito a Verona⁵, instaura delle amicizie che avranno molta importanza nella sua formazione. Nel salotto di casa sua, che diventa un cenacolo di intellettuali, si lega a Franco Donatoni⁶, René Leibowitz, Severino Gazzelloni, allo stesso Maderna, ed entra in contatto con la concitata realtà della *Neue Musik*.

³ Per una storia del C.S.C. cfr. *Vent'anni di musica elettronica all'Università di Padova. Il Centro di sonologia computazionale*, a cura di Sergio Durante e Laura Zattra, Palermo, CIMS, 2002. L'attività del Centro è riconosciuta a livello internazionale: nel campo della ricerca sonologica ha operato per la creazione e lo sviluppo di programmi sintetici-operativi dedicati alla produzione del suono e alla gestione automatica dei dati, al tempo reale e alla multimedialità; nel campo della produzione musicale ha collaborato con oltre quaranta compositori italiani e stranieri, realizzando un centinaio di lavori di musica elettronica. Negli anni Ottanta ha prodotto l'elettronica del *Prometeo* di Luigi Nono, di *Traiettorie* di Marco Stroppa e, a cavallo dei due decenni, del *Perseo* e *Andromeda* di Salvatore Sciarrino.

⁴ Teresa Rampazzi era nata a Vicenza il 31 ottobre 1914. "Ho cominciato ad occuparmi di musica fin dalla prima infanzia, e come ragazz' a di buona famiglia, suonavo il pianoforte" (L. Galanti, *L'altra metà del rigo. La donna e la composizione femminile oggi in Italia*, Imola, Grafiche Galeati, 1983, p. 32).

⁵ Teresa Rossi (questo era il cognome da nubile) si sposa nel 1940 con Carlo Rampazzi, dirigente bancario.

⁶ Nel 1956, a Verona, Teresa Rampazzi esegue la sua *Composizione in 4 movimenti per pianoforte*, London, Schott, 1957 [10398], partitura poco conosciuta e conservata (con dedica autografa dell'autore) al conservatorio 'C. Pollini' di Padova.

Il 1952 è una data fondamentale per Darmstadt e per Teresa Rampazzi: è l'anno di *Schönberg is dead* pubblicato su "The Score", l'anno del rinnovamento del corpo docente (Severino Gazzelloni inizia ad insegnare); è l'anno del *Wunderkonzert* con brani in prima esecuzione assoluta. La Rampazzi contribuisce proprio alla realizzazione di *España en el corazón* di Luigi Nono, in qualità di corista⁷. "Così saltammo il fosso" racconta Severino Gazzelloni, "niente più Stravinskij, niente più Hindemith, niente più niente di nessuno che non fosse uno dei giovanissimi della squadra di Darmstadt lanciata alla conquista delle nuove frontiere della musica". C'era solo desiderio di *innovation and unlikeness*, novità e diversità⁸.

Ma l'Italia recepisce queste novità con prudenza e circospezione. Non c'erano occasioni per ascoltare la musica di Darmstadt all'infuori di Milano o in qualche raro concerto in altre parti della penisola. Del resto i compositori italiani che facevano parte della 'vecchia' generazione sopraffatta dal boicottaggio del fascismo, e che forse aspettavano la fine della guerra per poter dare nuovo impulso alla loro opera, si erano ritrovati irrimediabilmente scavalcata dalla *Neue Musik*⁹.

In questo contesto si inserisce la scelta di Teresa Rampazzi di diventare esecutrice, assieme a pochi altri in Italia, di musica d'avanguardia. Ma poiché in Veneto l'ambiente culturale non era ancora maturo per recepire la nuova musica, quando nel 1956 si trasferisce col marito a Padova decide di entrare nell'organico del Trio Bartók (fondato dal clarinettista Elio Peruzzi), che rimaneva uno dei rari ensemble italiani che "osavano" eseguire Webern e Berg. La stessa Rampazzi dipinge l'atmosfera in questi termini: "L'Italia non era ancora uscita da una situazione provinciale e arretrata, dopo l'esplosione del melodramma ottocentesco. Il nome di Mahler, per esempio, era totalmente sconosciuto"¹⁰. Con il Trio Bartók, del quale faceva parte anche la violinista Edda Pitton, si trattava di preparare il campo alla musica di Darmstadt,

⁷ A. Trudu, *La "scuola" di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Milano, Ricordi-Unicopli, 1992, pp. 73-82. Teresa Rampazzi partecipa ai *Ferienkurse* anche nel 1954 ed è una delle poche donne a comparire tra gli iscritti delle prime edizioni dei corsi.

⁸ S. Gazzelloni-E. Granzotto, *Il flauto d'oro*, Torino, RAI, 1984, pag. 86.

⁹ L'immagine è di Severino Gazzelloni, che colloca in questa generazione della prima avanguardia Malipiero, Petrassi, Dallapiccola, Turchi, Peragalli e Zafred (*Ivi*, pag. 88).

¹⁰ T. Rampazzi, 'L'attività nel campo musicale', *La stagione del Pozzetto. 1956-1960. Documentazione e dibattiti da un avvenimento culturale in Padova*, 1979, numero unico, pag. 7.

sensibilizzando il pubblico alle nuove 'dissonanze'¹¹, compito non facile data la resistenza culturale di una città dominata dalla maggioranza democristiana che vedeva nella nuova musica una novità pericolosa.

In questi stessi anni Teresa Rampazzi entra a far parte del Circolo Pozzetto, fondato nel 1956 da Ettore Luccini, un gruppo interdisciplinare di intellettuali con l'obiettivo di diffondere la cultura. Il Circolo organizza mostre, conferenze e concerti a cui partecipano nomi più o meno illustri della città, italiani e stranieri. L'obiettivo è quello di rompere con ogni forma di provincialismo culturale, "e ciò nel momento in cui un'università divenuta un olimpo accademico staccato dai processi reali e le pubbliche istituzioni prive di una qualsiasi linea di politica culturale [sono] incapaci di accogliere la nuova domanda di esperienze, di iniziative culturali provenienti soprattutto dalle nuove generazioni"¹². Lo spunto per la nascita di un circolo culturale era avvenuto nel 1955. In una lettera a Franca Tessari¹³ Luccini scrive: "a Padova tutto è più difficile sia perché comporta un impegno maggiore, sia perché sono quasi estraneo all'ambiente¹⁴. L'aiuto che ricevo dai compagni è più a parole che a fatti, anzi devo superare qualche incomprensione e qualche infondata gelosia nel lavoro. Ma, poiché una cosa tira l'altra, ecco che comincio già a fantasticare e a lasciarmi portare dall'immaginazione e forse non mi accontento più dell'associazione, ma concepisco dei piani più ambiziosi. Mi piacerebbe fondare un circolo di cultura con una bella sede, ben arredata e ospitale"¹⁵.

Il volume *Il Pozzetto. Un orizzonte aperto*, del 1992, interpreta la breve stagione vissuta dal Circolo (1956-1960) alla luce delle molte difficoltà incontrate da Luccini nel suo rapporto con il Partito. Egli infatti era inserito negli organismi dirigenti della Federazione Comunista di Padova¹⁶ ma, a pochi mesi dalla fondazione,

¹¹ *Ibidem*.

¹² *La stagione del Pozzetto. 1956-1960*, cit., editoriale. Al Pozzetto si incontravano Tono Zancanarò, Gastone Manacorda, Franco Fortini, Diego Valeri, Italo Calvino, Andrea Zanzotto.

¹³ Franca Tessari è stata la segretaria informale ("in realtà eravamo tutti volontari") del Circolo. Attualmente è docente di Psicologia dello Sviluppo alla Facoltà di Scienze della Formazione di Padova.

¹⁴ Luccini era di Treviso.

¹⁵ *Il Pozzetto. Un orizzonte aperto. Ettore Luccini e la sua lotta contro l'isolamento politico e culturale della sinistra* (Padova, Programma, 1992), p. 25.

¹⁶ "Il circolo avrebbe dovuto essere la prima risposta positiva alla condizione di isolamento di tanti intellettuali comunisti e democratici, e al doppio isolamento, questo

comincia ad essere sospettato di fare una diffusione indipendente della cultura anziché un'azione culturale politicamente allineata. I rapporti con il Partito si deteriorano al punto che Luccini viene escluso dalla direzione della Commissione Culturale e dal Direttivo Provinciale. Nel 1960 egli decide di chiudere il Circolo per non dover sottostare alla prova più dolorosa: l'uscita dal Partito¹⁷. Sullo sfondo del contesto politico, la partecipazione di Teresa Rampazzi si staglia in modo anomalo. Il ruolo che si attribuisce è quello di diffondere la musica d'avanguardia, sia come esecutrice sia nel corso di conferenze e *audizioni*. Secondo Ugo Duse la sua attività non è quindi dettata dall'impegno politico; nasce, al contrario, dalla semplice coincidenza di essere presentata a Sylvano Bussotti che già faceva parte del gruppo. Al Circolo Pozzetto "arrivavano questi matti, questa gente che veniva e dava i calci sotto il pianoforte, che chiudeva le tastiere, le sbatteva, che pizzicava le corde; perché queste cose che si affermeranno più tardi, nei teatri e nelle sale da concerto, cominciano in realtà anche a Padova; era il pensiero di Cage che si faceva strada attraverso Metzger. [...] Qui arrivavano persone affermate, e anche nomi giovani, come Castiglioni per esempio. In questo ambiente la Rampazzi c'entra come padovana, come la persona di Padova che si interessa di queste cose¹⁸. L'impermeabilità all'aspetto ideologico dell'arte contrassegna l'attività della Rampazzi anche negli anni successivi. Nella musica non sono le dottrine a guidarla¹⁹, piuttosto se ne appropria nel momento in cui la interessano, pronta a rigettarle quando le ritiene superate. Ciò che stupisce della sua attività, anche negli anni successivi, sono la sua grande adattabilità alle nuove situazioni e la versatilità nell'abbracciare nuovi paradigmi. Indimenticabile rimane un concerto del 1959 nel quale Teresa Rampazzi suona con John Cage²⁰, Heinz Klaus Metzger e Bussotti:

rispetto al Partito, degli intellettuali comunisti: un luogo d'incontro, di scambi, ove diminuire e superare chiusure e passività, settarismi" (*Ivi*, pag. 13).

¹⁷ "Purtroppo, è doveroso riconoscerlo, vi fu chi, nella sinistra, in nome di una mistificante predicazione marxista che con Marx nulla aveva a che fare, di fronte al nuovo che il Pozzetto valorizzava nella battaglia delle idee e nelle espressioni artistiche, fu preso dal panico e, nel nuovo, vide 'il nemico' di classe" (*La stagione del Pozzetto*, cit., editoriale).

¹⁸ *Teresa Rampazzi. Fino all'ultimo suono*, un programma in tre puntate di G. Di Capua, Radiotre, 3/10/17 marzo 1993 (prima puntata).

¹⁹ Al contrario, a livello politico fu militante, soprattutto all'epoca delle contestazioni studentesche e operaie. Molti aneddoti esistono su queste sue attività. Ennio Chiggio racconta che andavano spesso a volantinare, al turno del mattino, e davanti alla fabbrica, parlavano di politica e musica (E. Chiggio, *Oggetto sonoro. Lectures. Musica elettronica - Fonologia n. 7*, Edizioni multimediali del Barbagianni, marzo 2002, p. 1).

²⁰ All'epoca Cage era conosciuto in Italia più per i fughi che per la sua musica; infatti

“si trattava di aggredire baldanzosamente un pubblico totalmente impreparato. Era un sasso lanciato nel vuoto [...] Non si aspettava che il ‘popolo’ si acculturasse per venirci incontro, ma gli si veniva incontro prima, non certo a scopi scandalistici, ma per aprirgli delle porte”²¹. Durante l’happening i quattro esecutori aggredirono con viti, bastoncini e verghette tutto ciò che avesse potuto emettere dei suoni²². Il pubblico rispose con estremo interesse e curiosità a questa nuova e totale anarchia sonora.

Nel corso delle audizioni Teresa Rampazzi propone le nuove musiche di Karlheinz Stockhausen, Henry Pousseur, e le opere dei giovani compositori e amici Franco Donatoni, Niccolò Castiglioni. Degna di nota risulta un’altra audizione avvenuta nel 1979, a vent’anni dalla chiusura del Circolo, durante la quale ella presenta una audizione di musica dei principali concerti eseguiti al Pozzetto²³. Nel corso della serata si lascia andare alla lode di Bruno Maderna, che considerava superiore a molti altri perché non si occupava solo di musica ma dei musicisti. Chi l’ha conosciuta conferma la sua ammirazione per i temperamenti romantici e passionali poiché lei per prima era siffatta.

La virata informale

L’amicizia con Cage porta Teresa Rampazzi a rompere con le prassi esecutive tradizionali. Ella intravede la possibilità di uscire completamente dalla musica tonale che fossilizza le opere nella forma inizio-sviluppo-fine verso una forma più libera, informale appunto, che fa esplodere la musica dall’interno della creatività dell’esecutore. Durante una conferenza al Circolo Pozzetto (4 febbraio 1959) Heinz-Klaus Metzger aveva sviluppato l’opposizione formale-informale: “i sistemi di controllo che l’uomo ha inventato per dominare la materia, quando si oggettivano e si distaccano da lui, diventano dei sistemi che finiscono per dominarlo ed abbiamo veduto a che punto questi possano paralizzare la spontaneità del compositore. Cage parte da questa alienazione, anche dall’alienazione più radicale, costituita dal caso, sul quale il compositore non irrviene affatto. Così egli finisce, con un movimento contrario a

aveva partecipato con successo in qualità di esperto micologo alla trasmissione ‘Lascia o raddoppia’ di Mike Bongiorno.

²¹ T. Rampazzi, ‘L’attività nel campo musicale’, in *La stagione del Pozzetto*, cit., p. 7.

²² *Ibidem*. L’evento compare anche nei quotidiani dell’epoca: *Il resto del Carlino*, 7 febbraio 1959; *Il Gazzettino*, 7 febbraio 1959 e 8 febbraio 1959.

²³ Grazie a Franca Tessari si è risaliti a questa Audizione e alla registrazione della serata.

quello dell’organizzazione, per appropriare la materia all’uomo”²⁴. Teresa Rampazzi somma a questo desiderio di libertà le sue esperienze darmstadtiane: il momento per intraprendere il nuovo cammino dell’elettronica è ormai giunto e si concretizza nel 1964, quando conosce Ennio Chiggio, un artista che faceva parte del famoso Gruppo Enne, laboratorio artistico che poneva il risultato artistico spersonalizzato a fondamento del proprio operare. Chiggio aveva personalmente cominciato a sperimentare la musica elettronica in seguito ad alcuni ascolti di musica dello Studio di Fonologia di Milano che lo avevano colpito. Poiché all’epoca lavorava presso un’azienda di materiale elettronico, non gli era stato difficile procurarsi un registratore a bobine semiprofessionale, un generatore a bassa frequenza e una piastra mixer. L’incontro con Teresa Rampazzi, che lo contattò perché aveva bisogno di un impianto di diffusione e di un mixer per una delle sue audizioni, capitò al momento giusto; entrambi, giungendo da percorsi diversi, erano attratti dalla musica elettronica e dalle possibilità inedite che essa offriva. “L’incontro fu fatale, Teresa era contagiosa per entusiasmi, io, giovane e spinto da curiosità molteplici, le mostrai le attrezzature su cui sperimentavo... Lei mi narrò del Trio Bartók, dei suoi incontri a Darmstadt, di Maderna, di Cage ed iniziammo una frequentazione iterata”²⁵.

Teresa Rampazzi e la musica elettronica analogica

Inizia una serie di incontri durante i quali i due artisti sperimentano i primi suoni e registrano dal terzo Programma della Rai moltissima musica, dalla contemporanea su fino alla musica medievale, che risultava di grandissimo interesse perché, essendo prevalentemente vocale, presenta un buon modello da imitare nella conduzione delle sinusoidi²⁶. Il primo lavoro fu un nastro frutto di un collage destinato a fare da sfondo all’esposizione del Gruppo Enne alla Biennale d’Arte di Venezia. Si trattava di un nastro lungo 30 minuti che girava a bassa velocità (4.75 cm/s) per farlo durare più a lungo! In questa occasione Chiggio e Rampazzi decidono di dar vita ad un gruppo di ricerca che si poneva l’obiet-

²⁴ Il titolo della conferenza era: ‘Il progresso musicale da Schönberg a Cage’ (*Il Pozzetto. Un orizzonte aperto*, cit., pp. 128-130).

²⁵ E. Chiggio, *Oggetto sonoro. Lectures*, cit., p. 1.

²⁶ Molti di questi nastri registrati dalla Rai sono conservati presso il Fondo Rampazzi depositato al Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica alla Facoltà di Lettere dell’Università di Padova. Il Fondo raccoglie lavori della compositrice, materiale di studio analogico e cartaceo, appunti.

tivo di trasferire l'indagine spersonalizzata degli eventi visivi alla musica elettronica.

Nasce così, il 20 maggio 1965, l'N.P.S. (Nuove proposte sonore) che rifiuta la "moda della creatività sciolta e informalizzante, per arrivare a una forma formalizzata"²⁷. In questo periodo i membri risultano essere Chiggio, Rampazzi, Memo Alfonsi (un giovane ingegnere elettronico interessato alla musica) e Serenella Marega (legata alla Rampazzi da amicizia e interessi comuni). Fin dal nome del gruppo viene sottolineata la centralità della ricerca musicale pura, privata di aspirazioni artistiche e chiusa alla fruizione²⁸. I risultati musicali non sono dunque opere e non vengono firmati: sono degli *oggetti sonori* che nel nome richiamano gli *objects sonores* schaefferiani ma concettualmente ne rappresentano l'evoluzione, in quanto partono da un'idea sonora e la sviluppano nel tempo con le macchine dell'epoca²⁹. Queste risultano di possesso dell'N.P.S. anche se l'apporto materiale rimane dei singoli componenti.

Nel maggio del 1967 il gruppo inizia ad essere scosso da alcune divergenze sui temi di ricerca. L'istinto musicale della Rampazzi si scontra con l'ideologia pura di Chiggio e i dissidi si acuiscono al punto che questi, in novembre, esce dal gruppo. Teresa era fatta così – racconta Chiggio – amava e odiava all'estremo, era capace di grandissimi entusiasmi e di profondi rifiuti. In quel momento era impensabile un compromesso, e i due non si videro per anni (poi l'amicizia e la stima ebbero il sopravvento). Riflettendo su questo primo periodo Chiggio scrive:

Il Gruppo N.P.S. [...] al suo apparire possedette tutte le cariche e le ingenuità tipiche delle avanguardie, dichiarò che "nuove" pro-

²⁷ Teresa Rampazzi, *Fino all'ultimo suono*, cit., seconda puntata.

²⁸ Il manifesto programmatico recitava: *lo strumento ha esaurito le sue possibilità è stato violentato distrutto non è più oggetto di comunicazione – l'interprete non è più il portatore del messaggio irripetibile, l'ascolto del nastro ripetibile ad oltranza demistifica l'ascolto – l'acquisizione di nuovi parametri impone la sperimentazione e successiva organizzazione del materiale sonoro – le nuove proposte sonore escludono ogni utilizzazione paratonale dell'elemento sonoro elettronico – le nuove proposte riaffermano la necessità di un controllo e di una predeterminazione del processo compositivo – i nuovi sistemi elettronici estendono lo spazio udibile aumentandone le dimensioni.*

²⁹ Lo studio a quest'epoca è composto da un generatore di bassa frequenza EICO, una radio ricevitore sintonizzata sulle frequenze in onda lunga che produceva fasce di rumore colorato, una piastra di registrazione con anelli di nastro preregistrato, un miscelatore; in uscita a questo c'era un registratore a due tracce; le tracce potevano venire selezionate con la taglierina e riportate nel registratore a monte per la riproduzione finale (da E. Chiggio, *Oggetto sonoro. Lectures*, cit., p. 1).

poste erano possibili, dimenticando che dall'Evo Medio all'oggi molte tendenze della musica si erano fregiate della definizione: "Nuovo". Asseriva ancora, in un manifesto, e le manifestazioni delle avanguardie si proclamano sempre con manifesti, l'azzeramento delle qualità espressive del mezzo sonoro tradizionale, e come tutti i manifesti smentirà, poi, nella prassi quotidiana, l'assunto. In realtà il gruppo N.P.S. (come tutte le avanguardie) reagiva solo al momento musicale precedente che aveva saturato con la sua informalità l'ascolto, utilizzando estensivamente l'alea e il post-webernismo³⁰.

Il secondo periodo dell'N.P.S., che potremmo definire "laboratorio", vede l'apertura del Gruppo ai giovani. Inizia così una nuova fase nella vita della compositrice, dedicata alla didattica. Nel novembre 1968 Teresa Rampazzi istituisce un corso gratuito di avvicinamento alla musica elettronica. Lo frequentano, e diventano membri del Gruppo, Giovanni De Poli (1946, laureato in ingegneria), Patrizia Gracis (1947, laureata in filosofia), Luciano Menini (1948, laureato in ingegneria), Serena Vivi (1945, laureata in matematica) e da dicembre Alvise Vidolin (1949, laureato in ingegneria). Questi portano all'N.P.S. la loro conoscenza della tecnologia, Teresa Rampazzi ricambia con la sua esperienza umanistico-musicale. La dotazione tecnica del laboratorio si arricchisce e comprende sei oscillatori a controllo manuale ed altrettanti modulabili in frequenza, un generatore di rumore bianco, un filtro di ottava ed uno a banda variabile, un modulatore di ampiezza, un interruttore di nota, un riverberatore, un mixer a 10 canali, una centralina di smistamento dei segnali audio, quattro registratori a bobine, un impianto di amplificazione stereofonico ed un frequenzimetro³¹. La presenza degli ingegneri permette ora di modificare gli strumenti e di adattarli alle esigenze musicali. Per risolvere il problema del ritmo, "interrompere cioè in qualche modo il segnale senza ricorrere al solito esasperante taglio del nastro, ricorremmo a quegli strumentini con i quali si inviano i messaggi telegrafici, i tastini Morse, munendoli in modo quasi mostruoso di cavi input e output"³². Per il riverbero si operava nel modo più banale ed efficace: si metteva una cassa acustica in cima

³⁰ E. Chiggio, *Oggetto sonoro. Lectures*, cit., p. 6.

³¹ A. Vidolin, 'Contatti elettronici. La linea veneta nella musica della nuova avanguardia', in *Venezia Arti 1989/3*, Bollettino del Dipartimento di Storia e Critica delle Arti dell'Università di Venezia, 1989. Lo stesso articolo compare nell'Annuario CIDIM, 1988.

³² Teresa Rampazzi, "Piccolo discorso con Michela", cit., p. 123.

alla tromba delle scale e in fondo un registratore, sperando che nessuno degli inquilini uscisse di casa mentre si stava registrando; "ciononostante non potemmo evitare che il tonfo di una porta si incidesse (e si distingue ancora) in quella, diciamo così, composizione, precisamente *Ricerca 4*"³³.

I lavori prodotti cominciano ad essere presentati firmati. In particolare ciò avviene per i brani della Rampazzi che viene invitata, nel 1970, alla Catholic University of America di Washington (in luglio e in settembre) per una conferenza e la presentazione dei lavori dell'N.P.S., successivamente allo Studio Experimentalne di Varsavia dove viene eseguito il suo *Insieme* e al Festival International de Musique Electroacoustique di Parigi (gennaio 1972). Nel 1972 viene acquistato anche un Synthi A Ems, che introduce notevoli miglioramenti nella metodologia e nei risultati dei lavori. Si intravede in questi ultimi mesi di attività la via verso la computer music che avrebbe risolto i tanti problemi dati dall'artigianalità della tape-music.

Nell'ottobre del 1972 Teresa Rampazzi viene nominata docente del corso straordinario di musica elettronica presso il Conservatorio "C. Pollini" di Padova, terza cattedra, in ordine di tempo, creata in Italia. Tutte le apparecchiature appartenenti allo studio vengono spostate generosamente all'aula del conservatorio. Termina in questo modo l'attività dell'N.P.S.

Teresa e il "grande mostro"

Gli anni Settanta segnano il momento di transizione dall'era dell'elettronica analogica a quella digitale; se la prima denunciava una crisi ormai completa, la seconda muoveva i primi passi nella ricerca di risultati artistici ancora lontani da raggiungere³⁴. In seguito alla diffusione dell'Informatica Musicale, si avvertiva in maniera sempre più urgente la necessità di facilitare l'utilizzo dei mezzi a disposizione. La loro complessità obbligava i compositori ad un periodo di tirocinio piuttosto lungo prima di riuscire a piegare l'elaboratore alle proprie esigenze. I tecnici degli studi di fatto dovevano spesso sottrarre tempo ai propri compiti istituzionali per insegnare l'uso delle apparecchiature ai musicisti. Per questo

³³ *Ibidem.*

³⁴ Tale situazione si riflette sulla programmazione concertistica di uno degli appuntamenti più importanti per la vita musicale europea: il Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia, attivo fin dagli anni Cinquanta. Dal 1970 al 1977 il Festival non presenta brani elettronici. I concerti riprendono nel 1977 in occasione del seminario Musica/Sintesi.

motivo Pietro Grossi si era prodigato intensamente affinché nei conservatori, templi della musica tradizionale, fossero istituiti dei corsi di musica elettronica.

Ma il problema della didattica del nuovo strumento elettronico non era pienamente risolto. I corsi istituiti nei conservatori erano affidati ad insegnanti a volte privi di una formazione tecnica adeguata o provenienti dalle esperienze analogiche totalmente diverse dall'approccio alla computer music. In Italia in modo particolare l'ambiente del conservatorio e quello universitario, in cui il computer si era imposto per l'implementazione dei programmi e la ricerca in svariati campi, erano indifferenti l'uno all'altro. Tuttavia la prossimità di certi obiettivi nel settore della ricerca musicale faceva emergere la necessità di uno scambio tra la ricerca e la produzione di musica elettronica. Da un lato era evidente il bisogno di un'educazione tecnologica dei musicisti, dei compositori e degli insegnanti di formazione conservatoriale. Dall'altro l'università, che offriva una preparazione tecnica nei suoi rami scientifici, avrebbe dovuto aprirsi al mondo della produzione artistica. Se il superamento dei problemi di carattere pratico ed istituzionale rimaneva, nella maggior parte dei casi, legato all'intraprendenza e alla volontà delle persone coinvolte³⁵, a Padova si riuscì a trovare delle soluzioni definitive anche sul piano istituzionale.

Gli ex membri dell'N.P.S. Giovanni De Poli e Alvisè Vidolin assieme a Graziano Tisato (neolaureato come loro) e coadiuvati dal prof. Giovanni Battista Debiassi intrapresero un'intensa attività di ricerca nel campo della sintesi. Per il loro lavoro potevano beneficiare dei locali e degli elaboratori del Centro di Calcolo di Ateneo che, terminando le attività di segreteria alle due del pomeriggio, lasciava libertà di accesso alle macchine nelle rimanenti ore della giornata.

Nel 1979 il gruppo viene istituzionalizzato come Centro di Sonologia Computazionale (C.S.C.) e prosegue le ricerche, nel corso degli anni Ottanta, nel campo dell'analisi, della sintesi, in particolare quella vocale, della progettazione e sviluppo di sistemi per l'informatica musicale in generale, del tempo reale; negli anni Novanta sviluppa ricerche nell'ambito delle reti neurali, della sintesi per modelli fisici, dello studio dell'espressività musicale.

³⁵ Del resto la componente universitaria 'storico-musicologica', possibile legame tra la struttura conservatoriale e le facoltà scientifiche, rimase all'epoca fuori dalla partita. Si trattava in qualche modo di una auto-esclusione dato che gli interessi e i filoni di studio risultavano diversi e spesso lontani dal mondo musicale informatico. Ne consegue che il collegamento rimase tra due mondi per formazione culturale 'tecnici'.

Nello statuto, il Centro si pone come obiettivi, oltre alla ricerca, la produzione musicale e la didattica. È in questo senso che si colloca la partecipazione di Teresa Rampazzi. Nei primi anni Settanta partecipa come relatrice ai seminari di Villa Cordellina-Lombardi (Montecchio Maggiore - VI). Si trattava di corsi di avvicinamento alla musica informatica con corsisti che giungevano da Italia, Canada, Grecia, Inghilterra, Australia, USA, Francia, Germania, Romania, Ecuador. Le lezioni erano organizzate dal compositore Wolfgang Dalla Vecchia, che al conservatorio di Padova insegnava composizione, aiutato in questo compito dai colleghi e amici Debiasi e dai ricercatori del Centro di calcolo.

Rimaneva tuttavia urgente la necessità di una stretta collaborazione tra compositori e ingegneri-ricercatori, tanto più sentita da Teresa Rampazzi se si voleva continuare il lavoro ottenuto nella proficua stagione dell'N.P.S. Il 24 giugno 1974, assieme a Wolfgang Dalla Vecchia, Teresa Rampazzi ottiene che venga stipulata una convenzione tra il conservatorio di Padova e il Centro di calcolo, documento che permetteva agli allievi di poter usufruire delle macchine del Centro per la produzione di musica.

Nel 1974 Teresa Rampazzi aveva sessant'anni. È tanto più sorprendente quindi la sua apertura alla tecnologia digitale. "Pensavo - racconta - che il calcolatore era finalmente una persona seria con la quale si poteva iniziare un dialogo muovendosi su un terreno più sicuro. Ricominciai tutto da capo, e, con mia grande sorpresa scopersi all'inizio la lentezza, non certo del calcolatore che per conto suo andava velocissimo, ma quella dei procedimenti necessari per intendermi con lui. Il vero apprendistato non avvenne in tempo reale. Non lavoravo con calcolatori concepiti per far musica. Ero dunque io che forzavo lo strumento come anni prima avevo forzato il generatore"³⁶. L'avvicinamento all'elaboratore avviene tuttavia non senza difficoltà, anche a causa di alcuni problemi di vista che la affliggevano. È per questo che chiama il computer "il grande mostro". Del resto i problemi che incontrava Teresa non erano diversi da quelli di tutti i compositori che iniziavano a lavorare con le schede perforate: dopo aver scritto righe e righe di dati, bisognava attendere ore o intere notti perché venissero calcolate e un solo semplicissimo errore di battitura obbligava ad iniziare daccapo. Nel 1975/76 Graziano Tisato crea per Teresa Rampazzi il sistema ICMS (Interactive Computer Music System), un programma che funzionava in tempo reale sul principale elaboratore del Centro di

Calcolo (non dedicato alla sintesi del suono) collegato a un terminale video. La compositrice comunicava con il computer con una penna luce selezionando una serie di finestre ante litteram. Il primo brano realizzato dalla Rampazzi, che è anche il primo brano realizzato presso il Centro di Padova assieme ad un altro di James Dashow, è *With the light pen* del 1976. Il lavoro viene presentato al Concorso Internazionale di Bourges nel 1977 ed ottiene una menzione speciale; il premio rafforza Teresa e i ricercatori del centro nella convinzione che il lavoro intrapreso è proficuo. Così, mentre in conservatorio si occupa di avvicinare gli allievi alle tecniche analogiche, ormai storicizzate, al Centro di Calcolo ella collabora alla pari con loro e produce numerosi brani, tutti per sola elettronica³⁷. Oltre al già citato *With the light pen*, realizza *Computer dances* del 1978 (Menzione Onorevole al VI Concorso Internazionale di Musica Elettroacustica, Bourges, 1978); *Fluxus*, del 1979 (Disco LP EDI-PAN PRC S 20-16, Roma, 1984), *Atmenoch*, del 1980 (Secondo premio all'VIII Concorso Internazionale di Musica Elettroacustica, Bourges, 1980, primo non assegnato), *Metamorfosi*, del 1981, *Danza seconda*, del 1981, *Geometrie in moto*, del 1982, *Requiem per ananda*, del 1982, *Spettri*, del 1983. Nel 1984 muore il marito Carlo. L'evento fa acuire il senso di rifiuto che ha sempre vissuto con il suo passato. Con un gesto liberatorio si priva della casa, elargisce tutto il suo patrimonio musicale (dischi, libri, decine di partiture, nastri e appunti) a conservatori e istituzioni musicali (ora tutto è depositato al Dipartimento di Arti visive e della musica della Facoltà di Lettere di Padova) e si trasferisce in un pensionato di Bassano (VI) dove ha vissuto fino al dicembre 2001. Qui, con l'aiuto di Tonino Delfino, un nuovo tecnico affascinato dal suo lavoro, ricostruisce un piccolo studio che le permette di continuare a comporre e ad ascoltare brani (tra cui il bel *Incantamenti di Silo*) fedele al suo desiderio di anteporre sempre e comunque l'affermazione della musica all'affermazione personale.

È utile rilevare i meriti di Teresa Rampazzi, che con la sua attività ha contribuito ad introdurre in Italia la musica d'avanguardia,

³⁷ Vengono qui elencati alcuni titoli di brani prodotti dagli allievi, in collaborazione con Teresa: P. Balladore, co-autore di *With the light of pen*; F. Facchin, *Modulazioni*, 1976; P. Vitiello, *Exp4*, 1976; C. Pasquotti, *Alpha*, 1976; P. Balladore, *Polarizzazioni*, 1977; Gianantonio Patella, *Sinaric*, 1978 (G. Tisato, "Computer Music a Padova, il Centro di sonologia computazionale", in *Strumenti musicali*, novembre 1981, pp. 98/99).

strumentale prima, elettronica poi. La sua attività è stata caratterizzata da una grande apertura culturale ed artistica, che la rendeva ricettiva agli stimoli delle comunità intellettuali con cui veniva a contatto, sempre pronta a rimettersi in discussione. L'ostinazione e la determinazione con cui approfondiva ogni nuova scelta estetica l'hanno portata a continui ripensamenti che le facevano tagliare nettamente i ponti con ogni esperienza precedente. Non per ultime vanno ricordate la dedizione alla divulgazione e alla didattica e la femminilità, che spiegano il senso del suo lavoro: non va dimenticato che è stata l'unica donna tra i pionieri della musica elettronica analogica. Non era tuttavia una femminista, e non recriminava differenze di trattamento o ingiustizie a difesa del suo operare. Disse anzi: "come esistono tuttora donne che hanno una professione molto impegnativa in diversi settori, così possono averla nella musica [...]. Ho rischiato, senza rendermi conto, di compromettere il mio interesse musicale, sposandomi; comunque esso era prevalente rispetto ad altri"³⁸. Pur correndo il pericolo di fare della retorica, non si può non dire quanto la musica rappresentasse la sua ragione di vita facendole a volte trascurare le norme comportamentali convenzionali³⁹. In quanto donna, la sua attività nel campo della composizione appariva singolare ed eccentrica ma rifiutò sempre l'etichetta di compositrice che mette in musica la sua femminilità. Alla domanda se esista un modo femminile di fare musica, in un'occasione ha risposto convinta: "no, nettamente no; non esistono né modi maschili, né femminili. Vi sono musiche scritte da uomini che potrebbero passare benissimo per musiche femminili e viceversa. Si pensa subito, quando si dice femminile, a espressioni dolci, raffinate, delicate. No, una donna può essere robusta forse più di quello che può essere un uomo"⁴⁰.

³⁸ L. Galanti, *L'altra metà del rigo*, cit., p. 66.

³⁹ Questo viene confermato da chi l'ha conosciuta, a partire dalle persone che le furono più vicine.

⁴⁰ L. Galanti, *L'altra metà del rigo*, cit., p. 72.

JOHN CAGE IN ITALIA

PAOLO COTENI

Cronologia

Cage ha da sempre amato in modo particolare l'Italia; si parla di un suo viaggio nel 1930 o 1931, dove visita varie città d'arte stando anche a Capri, da allora inizia un lungo pellegrinare nel nostro Paese, infatti verrà in Italia circa una trentina di volte. Nel 1949 Cage, su invito di Bruno Maderna, partecipa al convegno internazionale di musica dodecafonica a Milano dove presenta alcuni lavori; nel 1954 è a Milano con l'inseparabile compagno di viaggio David Tudor, insieme eseguono un concerto per pianoforte su invito di Luciano Berio e Gino Negri, che dirigeva allora il Circolo Culturale Pirelli, il concerto si svolse nella sala piccola del conservatorio; era presente Riccardo Malipiero, che non apprezzerà abbandonando la sala e dissociandosi dall'iniziativa. Cage ritornerà nel 1956 di nuovo con David Tudor eseguendo concerti a Milano e Venezia, va anche a Roma in viaggio di piacere, nel 1958 è di nuovo a Milano dove soggiognerà per alcuni mesi sino al febbraio del 1959, in questo periodo lavora alla studio di fonologia della RAI di Milano su invito di Berio, qui conosce Luigi Nono, Umberto Eco, Valter Marchetti, Roberto Leydi, lavora allo studio fonologico con il tecnico Marino Zuccheri, realizza Fontana Mix e compone: "Aria" per la voce di Cathy Berberian. In questo periodo incontra Mike Bongiorno che conduceva la trasmissione televisiva "Lascia o raddoppia", partecipa come esperto di funghi e nel corso delle cinque apparizioni televisive presenta varie composizioni: "Amores" per pianoforte preparato il 29 gennaio, "Water Walk" il 6 febbraio, il 13 febbraio propone un mix di nastri con la voce di Mike Bongiorno registrata la volta precedente, il 20 febbraio presenta "Sounds of Venice"; vince cinque milioni, rispondendo a domande sui funghi. Prima di lasciare Milano fa un concerto alla Rotonda dei Pellegrini; insieme a Juan Hidalgo e Walter Marchetti eseguono brani per piano preparato.

A Roma al ridotto del teatro Eliseo, duo pianistico John Cage-Luciano Berio, eseguono brani "Winter Music", "Music for two Piano", "Variations", "l'Aria", "Fontana Mix", partecipa la cantante Cathy Berberian, il concerto verrà riproposto anche a Firenze al Circolo Leonardo da Vinci; incontra Giuseppe Chiari. È di nuo-

vo a Roma con David Tudor all'Eliseo; qui incontra nuovamente Sylvano Bussotti e Aldo Clementi conosciuti ai seminari di Darmstadt nel 1958. Nel 1960 Cage è invitato alla prima "Settimana Internazionale di Nuova Musica" di Palermo, il 17 maggio presenta "Fontana Mix" all'Antiquariato Tirena, conosce Antonio Titone, Marcello Panni, è invitato nel giugno a Venezia con David Tudor e Cornelius Cardew ai concerti di "Musica d'Oggi", presenta la prima Italiana di "Concerto For Piano and Orchestra e Variations I" nello spazio dell'Accademia di Belle Arti. Prima tournée italiana con "Merce Cunningham Dance Company" alla Biennale di Venezia Cage è con Tudor e Earle Brown. Nel 1962 è a Palermo, e nell'ambito della "Settimana della nuova musica" Cage fa eseguire la prima Italiana di "Atla Eclipticalis" per orchestra diretta da Daniele Paris. Ritorna a Palermo nel novembre del 1968 e presenta "Winter Music" per due pianoforti; Alvin Curran e Richard Teitelbaun su indicazione di Cage aprono tutte le porte e finestre del teatro Biondi, segue un dibattito sulla nuova musica di Cage.

Nel 1969 è di nuovo invitato alla Biennale di Musica Contemporanea al teatro "la Fenice" viene eseguito "Concert for Piano and Orchestra". Sempre a Venezia nel 1970 al seminario Internazionale di musica d'Avanguardia Cage presenta "Theatre Piece" un lavoro del 1960, alla Biennale Musica presenta una retrospettiva di "Pianoforte preparato" eseguite da John Tilbury. A Milano nel 1971 alla galleria "Schwarz" durante la sua prima mostra italiana conosce Gianni Sassi; esce per la casa editrice Feltrinelli di Milano la sua antologia "Silenzio"; a settembre è a Venezia per la prima esecuzione mondiale dei "Seasons" per orchestra diretta da Marcello Panni al Teatro La Fenice. Nel 1972 Cage è a Torino al festival della Nuova Musica; a Como per l'Autunno Musicale presenta per la prima volta in Italia i suoi lavori cinematografici, a Venezia con la Dance company di M. Cunningham, nell'ambito della Biennale Musica, sonorizza la Piazza San Marco con "Eventi". Nel 1973 Cage è a Roma alla galleria 'L'obelisco' dove presenta il lavoro "Perplex", al teatro 'delle Arti' presenta "4'33" e "Songbooks", in un mix simultaneo di brani e rumori casuali e "Piano and Orchestra" per solo piano, con Cage intervengono Simon Rist, Merce Cunningham e i solisti del Teatro/Musica; convegno sulla nuova musica alla sala Casella, partecipano: J. Cage, S. Bussotti, L. Berio, A. Clementi, F. Donadoni, H.K. Metzger, Kontarsky; Cage presenta "Winter Music".

1974 a Roma al teatro Olimpico Cage e Cunningham presentano uno spettacolo di danza, a Milano la Cramps Records presenta il

disco di Cage con la partecipazione dell'artista e di Demetrio Stratos, Walter Marchetti, Gianni Emilio Simonetti, Gianni Sassi, Juan Hidalgo.

1975/76: Cage e Lejaren Hiller alla Biennale Musica di Venezia presentano all'isola di S. Giorgio l'opera multimediale "Hpschd", eseguita dal gruppo Musik / Film / Dia / Lich, musiche di Cage e Mozart.

1977: a Milano viene presentato il secondo disco con la Cramps "Cheap Imitation", allo spazio 'Aut Of' Cage presenta il suo libro scritto con Daniel Charles "Per gli Uccelli"; il 2 dicembre è al teatro Lirico di Milano, in una serata che passerà alla storia presenta "Empty Words (Parte terza)", invitato da Gino di Maggio, Gianni Sassi e 'Canale 96', Cage legge parti dei diari di "Henry David Thoreau", succede il finimondo, Cage rimane implacabile fino alla fine della lettura rischiando seriamente per la sua incolumità.

Nel 1978 Cage realizza uno dei suoi sogni ovvero "il Treno", su invito di Tito Gotti del Teatro Comunale di Bologna organizzatore delle Feste musicali di Bologna, Cage propone un evento straordinario dove suoni e rumori, performances e happenings casuali e programmati si susseguono in varie stazioni ferroviarie dell'Emilia su di un treno preparato con l'aiuto di Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Demetrio Stratos, Gianni Emilio Simonetti, un evento ormai storico "il treno di Cage" uno dei primi esempi di arte totale. Roma: a villa Medici la prima settimana di Musica Contemporanea, conferenza con Evangelisti, Guaccero, Scelsi, Macchi; Grete Sultan esegue al piano "Etudes Australes", nella grande loggia della villa Paul Zukovsky esegue al violino "Freeman Etudes". A Milano viene presentato il libro "John Cage: Dopo di me il silenzio?".

Nel 1979/80 a Roma alla Galleria d'Arte Moderna viene presentato il libro: "Il treno di Cage" di Nino Monasta, con una proiezione di diapositive e letture di Sten Hanson curata dal Beat '72. A Milano al Teatro Nazionale assieme a Merce Cunningham presenta "Events" a Roma durante la manifestazione "Musica nella Città", nel giardino di Palazzo Spada dal 30 luglio al 3 agosto, curata da "Spettro Sonoro" viene presentato il "Pianoforte" di John Cage e le "Variations"; partecipano Giancarlo Cardini con "Sonatas and Interludes", "Daughters of the lonesome Isle" e "Two Pastorales"; Frederic Rzewski con "Etudes Australes" (Et. 1-4 e 5-8), "Cheap Imitation"; David Tudor con "Solo for piano"; F. Rzewski e D. Tudor in "Cartridge Music"; John Tilbury con "Bacchanale", "Amores", "A Rome", "Dream", "In a Landscape"; tutti gli artisti eseguono "Winter Music".

Nel 1981 ad Ivrea J. Cage fa un sopralluogo per l'insonorizzazione del parco di Montestella che non verrà mai realizzato. Nel 1982 alla Biennale Musica nella chiesa di Santo Stefano viene presentato "Thirty Pieces for Five Orchestras and Five Directors", diretti da L. Zagrosek e G. Bellini, O. Dujours, F. Lazer, M. Rota.

1983: al Teatro Olimpico Cage è in tournée con Merce Cunningham e propone i suoi "Events"; una serata è interamente dedicata alla musica di John Cage.

1984: a Torino viene organizzato dal "Cabaret Voltaire" un festival di quindici giorni dedicato a Cage, al Teatro Alfieri Cage propone un brano tratto da Finnegans Wake di James Joyce; al Teatro degli Infernotti Cage legge il suo "Mushroom Book"; al Teatro Giacosa Giancarlo Cardini esegue musiche per piano preparato; viene eseguito "Musicircus" che coinvolge varie scuole elementari di Torino dove i bambini saranno i protagonisti del concerto. A Roma, nell'ambito di Villa Medici, viene eseguito "Musicircus" dove il pubblico è invitato a partecipare, ma la serata si rivelerà disastrosa a causa di un forte temporale abbattutosi sulla città.

1986: a Roma, all'auditorio della RAI, J. Cage presenta "Variations II" e "Concert for Piano and Orchestra" con David Tudor al piano, direttore Sylvano Bussotti; la serata si conclude con una mitica partita a scacchi fra Cage e Aldo Clementi.

Nel 1987 a Torino l'orchestra sinfonica e la RAI invitano Cage ad assistere all'esecuzione di "Thirty Pieces for Five Orchestras and Five Directors", Cage tiene un incontro sulla Nuova Musica.

Nel 1988 è invitato a "Milanopoesia" dove tiene una lettura dei suoi acrostici.

Nel 1990 a Venezia alla sezione arti visive 'Ubi Fluxus Ibi Motus' propone "Family of Pianos": sette pianoforti rovesciati vengono appoggiati su vari strati di materiale, stoffa, plastica, ecc.

Viene invitato nel 1991 a Ferrara 'Arteforum' alla manifestazione "Cento anni della musica Americana" dove si eseguono: il primo luglio "Freeman Etudes" al violino Janos Negyesy, il 2 luglio "Europera S" con il pianista Yvar Mikhashoff, il 5 luglio "Socrate" e "Sixteen Dances" per la Schonberg Ensemble, il 7 luglio l'Harp Ensemble of Milano esegue "In a landscape" e "Postcard from Heaven"; a Milano Cage è invitato a Milanopoesia al convegno "Forum 90" sulle tematiche della ricerca e della creatività: Cage con Gigliola Nocera tiene una conferenza sui nuovi linguaggi poetici.

40 Ultimo viaggio: nel 1992 si ferma a Firenze su invito del Gruppo Aperto Musica Oggi, il 21 giugno presso la sala del Buonumore del

Conservatorio L. Cherubini vengono eseguiti "Solo for Piano", interpreti: G. Cardini piano, F. Della Monica voce; "Winter Music" G. Cardini e D. Lombardi piano; "Solos"; "Variations I"; "Two"; "Music for Amplified Toy Pianos", eseguono: S. Scodanibbio e R. Fabbriani. Dal 22 a 26 dello stesso mese è a Perugia per "J. Cage e L'Europa" a cura di Ulrike Brand e A. Frattegiani Bianchi di "Quaderni Perugini di Musica Contemporanea", in un susseguirsi di avvenimenti e conferenze, Cage stanco ma entusiasta propone nella Sala dei Notari "One 12" e "One 8", il 23 "Musica Walk" con vari improvvisatori, il 24 "One 9" e "Two 3" e il 25 integralmente "Etudes" con Marianne Schroeder al piano, il 26 presso L'Università per gli stranieri "Opera per pianoforte" e "Seven 2", si fanno grandi feste prima del suo ultimo viaggio; ciao JOHN!!!

- QUIT CLASSIC MUSIC - PER UNA MUSICA SOLA

MINO FREDA*

Quando mi chiedono che tipo di musica faccio non riesco più a dare una definizione, preferisco raccontare una storia.

Alessandro Cipriani. Al-Nur. ed. mus. CNI

Per un musicista, un compositore, un esperto di musica o, semplicemente, per un ascoltatore, attento e non, prediligere questo o quel genere musicale può dipendere da tanti fattori che di solito sono legati al gusto personale, alla formazione teorica e tecnica, alla condizione della propria sfera culturale; oppure allo stato emotivo, a un periodo della propria vita. Nulla di più ovvio, se ciò fa parte di un atto consueto in cui il proprio senso di libertà ci conduce a scegliere e a fruire questa o quella musica in un dato momento. L'imperativo categorico *Quit Classic Music*, usato in maniera *artistica* da Chiari, ci invita invece ad intraprendere una scelta difficile, si direbbe utopica, quasi a voler negare quella libertà o, se si vuole, a restituircela. Viene subito spontaneo chiedersi, però, quanti di noi sarebbero disposti a rinunciare alla *musica classica*, sapendo che oggi l'alternativa non è poi così lusinghiera. Diciamolo pure: non poche volte si avverte la necessità di un ascolto "ecologico", vista l'attuale omologazione sonora che il nostro orecchio (critico) è costretto a sopportare. Di certo la frase di Chiari non potrebbe essere che una provocazione, ma non priva di senso. Implicitamente si rivolge infatti a un pubblico di formazione *classica* o, quantomeno, a quella parte di pubblico consapevole del significato che questo genere di musica esprime nell'ambito della cultura occidentale; inoltre, implicando un'azione in cui si intende abbandonare qualcosa che già si presume dover conoscere, essa non fa che suscitare una serie di riflessioni dalle quali sarà assai difficoltoso ricavare un qualche

42 * Mino Freda, (1963) vive e lavora nei pressi di Roma. È compositore di "frontiera" e ama l'arte del suo tempo.

depositario di verità, proprio per la complessità che tale argomento presenta all'interno della nostra esperienza musicale.

Entrando subito nel merito c'è da fare innanzitutto una prima considerazione, che – a mio parere – è anche la più rilevante, e senza la quale non sarebbe nemmeno possibile formulare l'enunciato di Chiari: è la dicotomia che si pone alla base della nostra concezione musicale e che, come è noto, distingue un'area *colta* da una *non-colta*.

Se *colta*, o *seria*, si riferisce alla sola musica *classica* e denota quel genere musicale dalle particolari connotazioni formali e strumentali facilmente riconoscibili nella fase d'ascolto; l'altro termine, invece, non riferendosi ad alcuna categoria specifica, non può che suggerire tutto ciò che è il contrario di *colto*. Di qui, a indicare quest'ultimo settore, l'uso risoluto di *leggero*, che in alcuni casi viene sostituito in senso dispregiativo con il termine *commerciale*. Insomma, una sorta di grande contenitore "raccolticcio" che presenta al suo interno vari generi come il *pop* e le sue sottocategorie (il rock'n'roll, il folk, la canzone leggera, il punk, la dance etc.), la *musica popolare* di tradizione orale e il *jazz*.

In più bisogna dire che questa netta demarcazione che separa la musica *classica* da ciò che è *altra* non spiega a volte quelle sfumature, quelle linee di confine, quelle aree di frontiera a metà tra classico e leggero, le quali rappresentano senz'altro un motivo per riformulare il criterio con cui si ricorre sovente a tale rigida divisione. Eppure queste partizioni categoriali, imposte soprattutto dalle istituzioni musicali del nostro tempo (l'industria discografica, i conservatori di musica e le accademie, i critici, gli ascoltatori, i musicisti, etc.), rispondono non tanto alla necessità di distinguere le strutture formali costitutive dei singoli generi, quanto alla volontà di delimitare ristretti spazi entro i quali collocare ogni atto creativo. Sintomo, questo, di una estrema sovrastrutturazione della cultura occidentale, al cui interno si riflettono gli sviluppi generali di un sistema basato su una vitalità essenzialmente economica.

In altre parole, le dovute distinzioni cui ci si affida di solito per specificare un genere musicale dall'altro, più che qualificare i vari orientamenti espressivi e stilistici, contengono in realtà delle implicite aree ideologiche, che non fanno altro che solcare una sorta di spartiacque tra due diverse concezioni del fare musica: da una parte la musica d'arte, seria, la vera musica, la musica con la M maiuscola. Dall'altra la musica d'intrattenimento, da sottofondo, da ballo; la musica facile e superficiale, la musica – appunto – commerciale, per quanto in certi casi il livello di qualità tecnico-

musicale e di intenti poetici non è affatto inferiore a quella di cui sopra.

Questo tipo di approccio non fa che comportare inesatte decifrazioni di contesti, qualunque essi siano all'interno delle singole realtà musicali, e in più determina il rischio di condizionare *a priori* le categorie di giudizio che intervengono sulla nostra esperienza d'ascolto. Giudizi che il più delle volte scaturiscono dalla scontata e persistente faziosità dei luoghi comuni, da cui poi si generano sentenze a difesa di una musica *alta* a scapito di una *bassa*. E chi è cosciente di questo scarto qualificativo non fa che applicare meccanicamente questa distinzione tra le due sfere ogni volta che interagisce con l'una o con l'altra.

Si comprende in questo modo quell'atteggiamento estremamente serio quando si tratta di entrare in contatto con il mondo *alto* della musica, come, ad esempio, quando si ha a che fare con l'ambiente accademico dei conservatori o dei simposi di musicologia; oppure quando ci si trova a vivere le ossequiose formalità "rituali" dei concerti lirici e sinfonici. Diversamente – anzi si direbbe all'opposto – accade quando invece si accede nei bassi fondi della musica non-colta.

In seguito a ciò viene spontaneo chiedersi come mai l'ondata avanguardistica così massicciamente invasiva promossa dalla ricerca musicale del secondo dopoguerra – al di là delle diffuse rinunce che ne seguirono e dell'attuale assodato superamento – non è riuscita perlomeno ad attenuare il senso di riverenza nei confronti di *quel mondo*, ad abolire le gerarchie e i dogmi estetici o a seminare il germe del relativismo e del dubbio?

Il sospetto maggiore che ne deriva è che questa sorta di restaurazione – ammesso che vi sia stato un momento contrario, pur tenendo conto del compito incisivo svolto in passato dalla musica d'avanguardia – è stata complessivamente più comprovata nell'ambito musicale classico di quanto si sia fatto altrove.

Questa atipicità, tutta interna al fatto musicale, si avverte di più se si tenta un confronto con le altre discipline estetiche, in particolare con l'arte visiva, il cui compito è stato tra le tante vicende di questi ultimi cinquant'anni anche quello di legittimare molte figure estromesse, o parzialmente riconosciute, proprio dall'ambito musicale. (Knizak, Palestine, Chiari, Ono, Flynt, G. Brecht, etc.). Sarebbe infatti del tutto improponibile nel campo delle arti visive, soprattutto se riferite al nostro tempo, un impiego di termini quali *classico* – ma nell'accezione di colto e non di stile come accade per l'arte classica – e *leggero*.

44 In fondo bisogna riconoscere che l'arte moderna e d'avanguardia

se non altro ha introdotto in molta parte della produzione di opere contemporanee un certo grado di *leggerezza*, di *facilità* senza mai però comprometterne il valore estetico. Il significato della Pop Art, ad esempio, parte sì da una constatazione socio-culturale di un livello di arte *inferiore*, di *sottocultura* o, meglio dire, di *massa* rispetto ad un ordine *superiore*, ma poi finisce per denotare una tendenza stilistica all'interno di un unico panorama storico artistico.

In questo modo la storicizzazione di molti fenomeni, tra cui quelli che si pongono al limite del riconoscimento disciplinare – ad esempio le sperimentazioni extra-pittoriche di Andy Warhol alla Factory e quelle sonoro-dissolutive di Fluxus, le ricerche *tipografiche* della Poesia Visiva, la multimedialità "spettacolare" delle ultime tendenze dell'arte nipponica o il graffitismo urbano dell'Aereosol Art –, confluiscono in un unico contesto senza subire ingiustificate estromissioni.

Lo sforzo maggiore della critica artistica, malgrado l'inevitabile complicità col sistema economico-finanziario che vigila ormai sull'intero panorama dell'arte contemporanea, è stato, ed è, proprio quello di accogliere fenomeni di diversa natura e soprattutto quello di sostenere tutti quegli eventi che sottintendono una rappresentazione non necessariamente visiva.

Pur dovendo constatare che questa non è la sede adatta per un'analisi comparativa tra i due campi, aventi tra l'altro approcci critici e metodologie di ricerca assai diversi tra loro, ciò non toglie che la musicologia, che si pone come unico obiettivo la musica seria, ha da sempre condotto i suoi studi storici e teorici attraverso un rigido e radicale richiamo all'ordine sintattico (le regole armoniche, il contrappunto, l'orchestrazione etc.), ossia ad un vero e proprio metalinguaggio interno, la cui centralità risiede proprio nell'impiego della notazione scritta. Dunque, non è l'opera musicale in sé, in quanto fenomenologia dell'accadimento sonoro, bensì è la partitura, il medium sintattico ad essere l'oggetto principale su cui si basano gran parte degli studi musicologici. La notazione diventa pertanto il principale presupposto dell'ordinamento gerarchico tra musica *colta* e *non*. E quelle musiche che si affidano di solito alla trasmissione orale o ad una parziale notazione scritta (la musica popolare, la musica leggera, il jazz) sono destinate ad altri ambiti di studi, con il rischio concreto di essere completamente ignorate dalla stessa musicologia.

Questa concezione di estromettere dall'ambito colto ogni fenomeno relativo alla musica *altra* – in particolare quando ci si riferisce a qualsiasi fatto musicale di *consumo* – trova la sua origine nel

pensiero estetico di Adorno, in base al quale la reificazione della musica nella nostra civiltà dei consumi è di certo la maggiore responsabile del divario qualitativo delle due aree.

Di qui si vuole che tutta la musica *non colta* sia legata al fenomeno *commerciale* o – sarebbe meglio dire – d'*intrattenimento*, in quanto musica da sottofondo o da ballo: musica, insomma, che non richiede una particolare concentrazione in fase d'ascolto. La commercializzazione, sinonimo di facilità e di superficialità, diventa perciò il punto di forza per coloro che sostengono ancora oggi che la musica vera non sia per *dilettanti*, perché solo in questo modo si può accertare il valore attivo di essa. La conseguenza di ciò – e il caso esemplare è dato ancora dall'avanguardia musicale – è di aver delimitato una sfera autonoma entro cui far vivere l'esperienza *alta* della musica, ponendo a margine ogni forma espressiva *extra*. Infatti la morsa ideologica sotto cui si è diffusa gran parte della ricerca avanguardistica è riuscita sì a destituire le aporie di una *langue* (la tonalità funzionale), a trovare perlopiù quella ricchezza tutta intorno al suono, ma non è stata in grado di rinnovare le strutture – direi anche mentali – di un sistema ben più ampio (le istituzioni, l'idea di accademia, l'impianto tecnico strumentale, la partitura etc.), perpetuando una condizione che si faceva sempre più elitaria e autonoma. Si è venuta così a determinare una evidente chiusura comunicazionale, una volontaria accettazione di quell'*hortus conclusus* da cui si è escluso ogni aspetto musicale dequalificante.

C'è da dire inoltre che considerare la cultura di massa come un'unica entità da rimuovere, in quanto qui, si sa, si manifestano con maggiore attenzione i criteri di mercificazione e di profitto nell'uso standardizzato delle forme musicali, significa non aver tenuto conto delle potenzialità estetiche e comunicative insite in essa. Si spiega così perché la musica leggera è stata ridotta a fenomeno sociale da spiegare in termini quantitativi, per poi essere contestualizzata, come strumento di comunicazione di massa, all'interno del potere economico e delle regole di mercato. Una considerazione, questa, che non può essere non condivisa, visto il rischio che corre continuamente la musica ogni volta che si sottopone al giogo del mondo discografico.

La differenza *ideologica* tra musica *colta* e *non colta* deriva, dunque, tanto dalla necessità della cultura borghese a salvaguardare la propria cultura di appartenenza, quanto da uno scarso interesse da parte della musicologia a confrontarsi con la complessità insita nei fenomeni estetici contemporanei. Lo sviluppo della cultura di massa e l'espansione del livello di comunicazione hanno compor-

tato infatti una stratificazione di competenze e nel contempo un accorpamento di più campi artistici, tali da non poter essere affrontati da una metodologia così ristretta cui fa ricorso lo stesso campo musicologico (il ricorso all'ordine sintattico interno, alla partitura, etc.). Un esempio in questo caso è il crescente interesse verso il *visivo* che, riguardando solo in parte la musica "*colta contemporanea*", si è notevolmente imposto nell'ambito della musica pop e in generale in tutta quella musica che tende a non sottostare ad alcuna etichetta di classificazione. La cura grafica delle cover, le installazioni visivo-sonore, la promozione discografica affiancata dai video-clip, le scenografie spettacolari dei concerti rock sono fenomeni che non possono essere spiegati solo in termini di *consumo* di massa, di competenze sociologiche, ma necessitano di un metodo d'indagine più qualificato ed esteso, così come sta tentando di fare una certa musicologia *utile* anglosassone.

A questo punto si può essere certi del fatto che, non avendo tenuto conto a sufficienza degli sviluppi dei mezzi espressivi di massa, il sistema della musica colta da un lato si è spinto man mano a ripiegare verso repertori del passato – a volte anche di un passato lontano –, secondo un disegno di recupero del valore storico su cui si è fondata la stessa ricerca musicale classica Europea; dall'altro, invece, ha rischiato di rendersi protagonista di un crescente scollamento con la realtà culturale del nostro tempo. E questo non può essere affatto un dato trascurabile, se si tiene conto di quanto la cultura *pop* in questi ultimi quarant'anni abbia contribuito al cambiamento dei gusti e costumi e in generale del nostro modo di percepire la realtà odierna.

Che l'arte visiva contemporanea, al contrario, abbia ampiamente riconosciuto quanto di più positivo potesse esercitare la cultura di massa sul piano creativo è un fatto che va rilevato e che spiega anche il perché le grandi istituzioni museali organizzino mostre su Andy Warhol, su Jean Michel Basquiat, su Keith Haring. Senza fare ormai alcuna distinzione tra un pubblico di giovani e uno di adulti, di specialisti e non, queste manifestazioni, rispetto a quelle dedicate agli artisti del passato, godono della medesima serietà tecnico-scientifica sia dal punto di vista dell'indagine storica, sia da quello della critica artistica: ben distanti, dunque, da quel fenomeno *giovanilistico*, da cui si alimenta invece il sistema della musica leggera. In questi eventi non si tarda nemmeno a spiegare, per citare solo un esempio, le relazioni esistenti tra l'arte pop di Warhol e la musica pop dei Velvet Underground di Lou Reed in quella fucina che fu la Factory durante gli anni Sessanta. E allora

perché qui, nei musei, queste relazioni “da sottocultura” sono legittimate, mentre altrove, nell’ambito colto della musica, continuano invece ad essere argomento proibito o considerate “cose da poco”? E ancora: perché mai gli artisti visivi Pop vengono studiati nelle università e i loro testi si trovano nelle biblioteche di storia dell’arte al fianco di quelli di Leonardo, di Rembrandt, di Goya e Picasso? Si provi, invece, a cercare nel catalogo di una biblioteca di conservatorio di musica del materiale come spartiti, biografie o riviste su Frank Zappa, sui Pink Floyd, sui Rolling Stones o su Elvis Costello e presto ci si accorgerà della strada che si dovrà ancora percorrere per giungere a un significato paritario *per una musica sola*.

Piuttosto, sarebbe giusto dire a questo punto che lo sforzo maggiore che dovrà compiere la musicologia e la storiografia musicale sarà proprio quello di riqualificare tutta la musica in termini di “cultura” e soprattutto riconfigurare l’intero campo musicale in un *unico* contesto storico. Solo così si potrà avanzare un nuovo criterio di programmazione degli statuti teorici e tecnico-strumentali utili all’insegnamento e alla diffusione della musica. Si avranno in questo modo testi di teoria o di armonia musicale al cui interno saranno presenti e comparati i diversi codici, le norme, i dialetti di un linguaggio musicale non più esclusivo della tradizione classica. Si avrà inoltre la possibilità di riunire in un ipotetico e quanto mai auspicabile testo di storia della musica, ad esempio, sotto il capitolo dedicato agli anni Sessanta, tanto le musiche di Nono, di Berio, di Kagel, di Bussotti, di Cage, quanto quelle dei Velvet Underground, di Hendrix, di Davis, del fenomeno internazionale Fluxus; e poi ancora, dei Beatles, di Dylan, di Sonny Rollins, di Charlie Mingus etc.

Abbandonare la musica classica significa dunque avere il coraggio di “ascoltarsi” attorno, di sconfinare senza più remore, di scendere dal gradino di presunzione che fa *sentire più alto* degli altri. Di non credere più che i conservatori siano depositari della conoscenza della musica e nemmeno che esista una suono migliore dell’altro o uno strumento migliore dell’altro. Sono vecchi discorsi che ancora oggi si è costretti a ripetere, così come fa Chiari con la sua frase *Quit Classic Music*, formulata già qualche anno fa, e con le sue battaglie a difesa di una *musica facile*. “Abbandonare la musica classica” significa in fondo ristabilire una condizione “naturale” del fatto musicale. È soprattutto riappropriarsi di un’esperienza che non può essere sottratta a noi dall’esigente professionismo musicale.

48 Eppure, c’è da credere che in un momento in cui la distinzione tra

colto e leggero non sembra trovare una soluzione, si sta invece delineando un panorama tutt’altro che statico. Anzi si direbbe fin troppo propositivo, vista la quantità offerente di prodotti musicali in questi ultimi anni. Infatti, l’impiego facilitato di apparecchiature elettroniche e digitali ha permesso un’espansione produttiva e distributiva di musica, tale da riuscire a sfuggire ad ogni strategia mercificatoria e classificatoria dell’industria discografica. La sperimentazione “spontaneistica” dell’elettronica nata nei centri sociali, il *Rave*, l’*Hip-pop*, il *Rap* e il *Dub*, il pullulare di etichette indipendenti, il *Bootleg Mixing*, i Dj e i Vj manipolatori di samples, la fusione di tutte le musiche del mondo, gli home-studio e lo scambio di musica in rete non sono che il segno di un forte e quanto mai promettente cambiamento nella concezione del fare musica.

L’effetto più interessante di questo fenomeno è dato dal fatto che il ricorso a una tecnologia più accessibile, nei costi e nell’uso, sostituisce quel rigido professionismo musicale che da molto tempo ormai ha comportato in ambito colto tanto il divario incolmabile tra musicista e non-musicista, quanto l’inarrestabile sviluppo autoreferenziale della musica (almeno a partire da Beethoven fino alla musica contemporanea “classica”).

Dirette discendenti della Pop, del Punk, della “cultura” underground, queste nuove espressioni – o meglio dire – queste nuove modalità di fare musica vogliono in realtà confrontarsi con un mondo in continuo movimento e riscoprire l’immediatezza di una comunicazione più estesa possibile, tanto nell’ascolto, quanto attraverso l’intera gamma delle sensazioni. La musica si mette a disposizione di tutti: musicisti e non, Dj, tecnici del suono, *manipolatori* di synt e groove, amatori informatici e qualche perditempo. E in questo senso il comporre, attraverso il suono manipolato, saccheggiato, campionato e rimixato, ritrova la sua originaria e naturale accezione (da lat. *compônere* = mettere insieme), senza dover rinunciare alla vera arte – semmai ne esista una vera. La musica “facile” (cfr. *Musica facile* di Chiari) diventa così la Musica di tutte le musiche, una musica sola. Riusciremo finalmente ad amarla tutta, senza più remore, senza più abbandoni.

NASCITA DELLA MUSICA CONCRETA

GIUSEPPE CHIARI

Scrivo un pezzo per violino.
Rivolto a una persona che conosce
la tecnica del violino.

Ma questa persona ha dedicato
tempo all'apprendistato della tecnica.

E lo scrittore dà questa tecnica
per trovata.

E lo scrittore dà questa persona
che conosce la tecnica del
violino per trovata.

Si dà come una situazione obbligata.

Ma non è così.

Il tecnico non ha nessun obbligo.
E infatti non esegue il pezzo
scritto per violino?

Se non in casi che possono
considerarsi eccezioni.

Lo scrittore ha un'autorità
sul tecnico.

Infatti si ha molta musica
[eseguita] di scrittori che sono
direttori di conservatorio.

Ma questi casi sono eccezioni.

50 Nella totalità reale si può affermare

con buona approssimazione:

che la musica per violino scritta
non si trasforma in musica
per violino suonata
(in pubblico).

Il violinista ha speso molti
anni della sua vita
per produrre una merce offribile
(la musica per violino del
repertorio).

La situazione è questa

Lo scrittore decide un
diritto all'esecuzione che non ha
nella situazione attuale.

Non si tratta di scrivere
un pezzo di violino
ma si tratta di capire che
diritto ho – che diritto
mi viene riconosciuto –
di scrivere un pezzo di violino.
Nessuno, e allora
perché dovrei scriverlo?

Silenzio.
Rileggo queste righe
e le trovo
deprimenti
prendo la carta
e ne faccio una palla
per lanciarla
nel cestino

Ma il gesto si ferma
sto ascoltando il rumore
della carta stretta
nella mano.

(Novembre 2001)

IMPROVVISAZIONE SCRITTA, SCRITTURA IMPROVVISATA E ALTRE PICCOLE SCHIZOFRENIE

LUCA MITI

*"Il suono della penna che scrive
queste parole è dedicato a te..."*
Amnon Barzel

Scrivere (improvvisando) sull'improvvisazione (o sulla scrittura) – o tutte e due.

Insomma, in realtà non c'è alcun paradosso – semmai un nodo, più o meno da sciogliere. E storicamente non è che gli incontri tra le due – non discipline, ché la musica è una; generi, forse? – manchino: citando a memoria, penso al "pianoforte improvvisatore" di Marinetti; ai processi aleatori – totali, e penso naturalmente a Cage, o parziali, e penso, che so, a Maderna, Boulez, anche Guaccero – a quest'ultimo si dovrà tornare, per certe illuminazioni sull'aleatorietà; all'inverso, a certe scritture braxtoniane (qui il percorso è "retrogrado"); e non vado qui certo a scomodare improvvisazioni più lontane – bassi continui, cadenze, o, ancora più lontano, musiche di strade medioevali, tutte cose legate a storie delle quali si è imposta la distanza (che poi forse è vicinanza, solo "difficile" da mandare giù, culturalmente; comunque sia, andiamo avanti); e via dicendo. Nodo già affrontato, insomma – e anch'io ebbi in passato a scrivere sulla questione⁽¹⁾, senza peraltro andare oltre certi margini di questa (avevo percorso, allora, solo strade di campagna, non superstrade).

Parlarne ancora, allora, e il perché è in una spigolosità, in un intoppo (quel nodo al pettine, forse) che intravedo. Esplicitamente: le strade sono troppo divergenti? Era così che, più o meno, mi diceva un mio antico amico improvvisatore, quando, intrapresa la strada della scrittura, mi (pre)vedeva impossibilitato a proseguire con lui l'altra, quella della musica improvvisata. (E per un lungo periodo fu davvero così, per me). Poi, e però, risolte certe faccende, quel

nodo è rimasto, anche se solo intravisto. Di difficile definizione. Dopo la "fine" delle avanguardie storiche, rientrate certe sperimentazioni "estreme" (ma io, e me ne ricordo benissimo, già sentivo fare a Braxton quello che il pur illuminato Nono faceva scoprire, "ineditamente", a William O. Smith), dove le due strade sembrava comunque fossero in processo di avvicinamento, dopo, dunque, sembra che quel momento magico sia stato davvero un "momento" solo – oggi chi si dedica a certa composizione difficilmente si dedica, con risultati altrettanto alti, a certa improvvisazione, e sembra vero anche il contrario.

Non farò nomi, ma, per non restare troppo nel vago, farò un accenno all'oggi, all'ultimissimo, finite quelle avanguardie, dopo queste, l'unica via di uscita che intravedo (e che, se è lecito, vivo come esperienza personale). Mi riferisco a certe esperienze del limite – siamo in ambito "colto", il limite è quello della scrittura, dunque. Certe sperimentazioni (davvero) di oltrepassamento del solo fatto sonoro (della disciplina "musica", per dirla tutta) che trovo, oltre che di lucidità teorica sorprendente, come unica possibilità di sopravvivenza del linguaggio musicale occidentale – "colto", per intenderci. All'opposto, all'orizzonte, vedo solo l'affogamento nei mari (melmosi) della neotonalità, cioè del compromesso. (Vero è d'altra parte che si diceva che "accettare il pluralismo, non solo in musica, è oggi una condizione essenziale per la sopravvivenza"). Dunque: l'improvvisazione è andata così oltre? Si potrà obiettare che, per la sua stessa natura, essa non può prescindere dal fatto sonoro, e quindi da una certa estetica (fruizione, piacevolezza, anche nelle improvvisazioni più radicali) insita in esso. Ma si sfiora pericolosamente la perdita del controllo (in ordine: quantitativo? qualitativo? etico?) sul materiale – la fine di ogni ricerca, infine. "Si sono suonati addosso", diceva quel tale. All'opposta prospettiva, le esperienze improvvisative nate in ambito scritturale sono nate un po' zoppe, se eccettuiamo qualche caso illustre; azzoppate dal sovraccarico di riferimenti alla "storia", al gesto (scritto o suonato) musicale, anche all'accademia, se vogliamo; infine, quel pur temuto piacere del suono (o della scoperta) è stato frenato da queste regole.

Come è possibile scrivere (al tavolo del compositore) la scoperta di un suono nuovo? Ma, e all'opposto: che via di uscita (etica) può trovare (concettualmente, a quello stesso tavolo) l'improvvisazione?

Sia chiaro: non c'è alcuna polemica in questo, tantomeno provocazione (è fuori dalla storia, la provocazione); al contrario, pongo domande, chiedo aiuto a trovare una risposta.

Se la questione riveste un qualche interesse, se il dibattito si apre. Altrimenti, sarà solo una (piccola) ulteriore schizofrenia nella mia vita – di musicista; in quell'altra, quella "reale", se ne vivono tante, in fondo, che una (piccola) in più, che sarà mai....

Nota poco importante

Lo scritto che precede risale ormai a qualche anno fa – a tempi nei quali riscoprivo, dopo un lungo periodo di abbandono, il piacere dell'improvvisazione libera (senza mai peraltro trascurare quelle "esperienze del limite" di ambito scritturale) –, ed era destinato ad una rivista non periodica, una sorta di organo di una associazione di improvvisatori – destinazione che, tra l'altro, giustifica l'ingenuo tono "accomodante" del finale del testo.

Da allora non ha subito alcuna modifica, se si eccettuano pochi lievissimi interventi di rifinitura.

Lo scritto è inedito: quella rivista non lo pubblicò mai, che io sappia; ed oggi esce per un'altra rivista – di area scritturale, stavolta.

Nota importante, invece

Recentemente mi è stata fatta notare una mancanza di questo scritto. In una sua e-mail Albert Mayr sostiene che "sarebbe forse utile fare qualche riflessione anche sull'aspetto "strutturale", cioè il peso che ha avuto la stravolgente vittoria (o, se vogliamo metterla in un'ottica più lusinghiera – per noi – la rivincita) dell'industria culturale sulle forme di attività artistiche alternative, per chiamarle così; forme che non hanno solo cercato di mettere in questione, erodere, ecc. gli aspetti intramusicali, ma anche tutto l'insieme delle modalità di produzione, diffusione, fruizione. Il ritorno alla scrittura tradizionalmente intesa, la messa in quarantena delle questioni legate alle ricerche notazionali, improvvisate, improvvisazionali, ecc. non sono separabili, credo, dai megalomaniaci auditorium e fenomeni collegati. Certo, il discorso si farebbe lungo."

D'APRÈS MARCHETTI

GABRIELE BONOMO

I testi qui riuniti riproducono – con solo minime varianti necessariamente indotte dalla loro trasposizione in questa sede – le note introduttive che accompagnano i primi due compact disc realizzati da Walter Marchetti sotto l'egida dell'etichetta Alga Marghen – Antibarbarus (1998) e Nei mari del Sud. Musica in secca (1999) –, inframmezzate da una 'postilla' scritta a margine, e a complemento, del ciclo di lavori comprendente La Caccia (Quartetto n. 2) (1965) e le due posteriori opere 'satellite' con le quali Marchetti intese ripercorrere, a distanza di un trentennio, le orme dell'originaria e iconoclasta metafora venatoria: i Venti soli da "La Caccia" (1995) e L'uccello del Paradiso. "Caccia in città" (1996). Tale ciclo, concepito per un'installazione allestita nel 1997 nei locali dell'Associazione Culturale Archivio F. Conz di Verona, costituì successivamente il nucleo di una più ampia esposizione personale ospitata presso la Morris and Helen Belkin Art Gallery di Vancouver nel 1999, nonché di una pubblicazione (The Hunt and Other Writings, Vancouver 1999) edita per l'occasione a cura di chi scrive. Nate quasi in simbiosi con la gestazione delle opere alle quali fanno riferimento, le presenti note non intendono apporvi il sigillo di un commentario o di una legittimazione critica, quanto amplificare semmai l'intima vocazione referenziale connaturata, quale propria e peculiare dinamica costitutiva, nella mimesi metalinguistica che distingue nel suo insieme l'œuvre dell'Autore: da cui, "D'après" Marchetti appunto. Pubblicati in origine in lingua inglese nei luoghi sopra citati, i tre testi qui figurano in una sequenza che inverte, in un caso, la cronologia della loro redazione, per meglio armonizzare i rispettivi contenuti a un ordine logico di lettura.

I

Antibarbarus: exit musica

*siamo le siècle des chefs-d'oeuvre de l'irrespect.
(f.n.)*

Il rifiuto pregiudiziale dell'œuvre di Walter Marchetti ad assumere una chiave di identificazione estetica che ne definisca i paradigmi

o che intervenga a disporre, *a posteriori*, della sua decifrazione, si commisura all'esigenza di rendere perspicua — senza dunque frapporre il filtro di un'esteriore forma di mediazione — l'immanenza della propria fisionomia critica. Sarebbe per questo erroneo valutare una simile attitudine soltanto quale filigrana di un'autonoma — e in quanto tale riduttiva — cifra po(i)etica: al contrario, la necessità di coniugare riflessivamente i codici di un sistema estetico orientandoli verso l'estremo limine della propria radicalizzazione critica, in primo luogo deriva, in Marchetti, dalla non meno impellente esigenza di obbiettivare un mirato antagonismo nei confronti di un contingente processo di reificazione storica e di falsificazione dell'esperienza, il cui riflesso ideologico ha *de facto* condotto l'espressione musicale e la prassi compositiva contemporanea nel dominio dell'inautentico e verso l'*impasse* di una mutilazione cognitiva. Còlta nel contesto della sua coerente evoluzione, il rigore della referenzialità metalinguistica dell'opera musicale di Walter Marchetti non costituisce pertanto — se si considera la peculiare estensione della sua collocazione cronologica — un valore affatto estraneo o neutrale in rapporto alla comprensione dello sviluppo fenomenologico della Neoavanguardia musicale nel secondo dopoguerra, assurgendo persino a fattivo paradigma per una verifica dei suoi modelli di concettualizzazione: a partire da una precoce e già sintomatica reazione alla crisi del pensiero seriale e dall'immediata adesione — alla fine degli anni Cinquanta — ai principi decostruttivi apportati dall'indeterminazione cageana, proseguendo sino al successivo approccio — maturato attraverso l'indissolubile sodalizio con Juan Hidalgo e José Luis Castillejo — a un'originale e deritualizzata forma di *action-music* che condusse nel 1964 alla nascita del 'gruppo' ZAJ, Marchetti fu in grado, infatti, di formalizzare un'intenzione irriducibilmente critica nei confronti della *lingua franca* e dell'ideologia assolutistica dell'avanguardia musicale, espandendo significativamente il senso della proposizione artistica in linea con una valorizzazione etica e sottilmente politica dell'esperienza estetica. Un'intenzione, questa, che si affida sul piano procedurale a una deliberata opera di defunzionalizzazione dei codici musicali — svuotando di significato, se non addirittura abrogando, il relativo apparato semiologico —, per imporsi quale *mimesis renversée* dello statuto metodologico del comporre. Non un '*degré zero de l'écriture*', ma il suo 'rovesciamento'; non una 'negazione dello stile', ma 'stile della negazione': prodromi di un'eversione della 'realtà' che in tal modo si *disconosce*, non potendo più trovare in essa — se non *a parte negativa* — le condizioni per la propria iden-

tificazione. In questa prospettiva l'*œuvre* di Walter Marchetti condensa, *per se*, uno dei rari esempi di radicalismo estetico scientemente esteso alla poetica musicale, nel quale la persistente cifra dialettica della 'contraddizione' si sia coniugata tanto nel suo substrato formale come nei suoi termini contenutistici, assumendo l'imperativo di elevare la consapevolezza 'storica' della propria adduzione critica, a critica fattiva della 'totalità'.

I cinque brani che compongono il ciclo di *Antibarbarus* fanno uso di materiali originali provenienti dalle stesse *séances* di registrazione che diedero origine ad alcune delle principali opere realizzate da Marchetti nel corso degli anni '80, poi confluite nelle incisioni discografiche di *Per la sete dell'orecchio* e *Vandalia* (Cramps Records, 1989). La concezione di questa serie anteriore di opere rispondeva alla loro concorde caratteristica di presentare un tessuto sonoro uniforme e omogeneo nel concreto *status* della propria interna — e necessariamente caotica — disposizione entropica. Questa premessa operativa solo in apparenza 'neutra', annetteva tuttavia alla soglia 'icastica' del dato acustico *choisi* il nesso di un'implicita trasposizione mimetica che interviene volutamente a decostruire, per metonimia, il senso logico dell'intenzione strutturale che altrove alimenta le prerogative e le categorie ideologiche del 'comporre': si pensi all'estremo rigore della demistificazione strutturale di *Per la sete dell'orecchio* (1981) affidata alla risonanza 'puntillistica' delle pietre in caduta in un pozzo; al *déplacement* spaziale di un flusso sonoro continuo ottenuto in *Perpetuum mobile* (*prova generale in previsione di un futuro minaccioso*) (1981) attraverso l'innesto di aperiodici intervalli di silenzio; alla letterale 'de-composizione' di un'antecedente *pièce* per pianoforte sullo sfondo dei grugniti di un ammasso di suoni in *Le secche del delirio* (1989); e, infine, all'intricatissima e monotona trama multifonica emessa dalle elitre di insetti Ortotteri che fanno da sfondo a una *voice-off* intermittente che recita un eversivo proclama poetico (*Song for John Cage*, 1985), o a un gesto strumentale iterativo ma di cui sfuggono, alla percezione, le modalità dei meccanismi di ripetizione (*Da nulla e verso nulla*, 1980-82). La misura invariante del *continuum* temporale — nella sua intrinseca oggettivazione a entità musicale — in *Antibarbarus* restituisce ancora intenzionalmente la dimensione negativa di una mimesi strutturale 'rovesciata': mimesi della degradazione fenomenica del tempo musicale, cristallizzato in una 'durata' che si estranea dal dominio del soggetto nell'ipostasi della sua relazione pseudomorfica con lo spazio. Ma la trasfigurazione dei materiali che qui interviene inoltre a rarefare il grado di disordine del flusso entropico —

trasfigurazione che sostituisce virtualmente al *tempo* l'immagine dilatata e espansa della propria decomposizione anamorfica – si indirizza ora in modo esplicito a desemantizzare le prerogative analitiche dell'ascolto. Defigurando la gravidanza icastica altrove così caratteristica della concrezione sonora, la meccanica della percezione sensoriale è in tal modo inibita da una facoltà di intellesione della realtà acustica così riprodotta: *canis reversus ad vomitum suum*.

Coma dépassé: la trama quasi 'narrativa' sottesa al ciclo compositivo di *Antibarbarus* – si leggano i titoli in sequenza: *Il coma regna, Coma liquido, Coma vigile e Uscita dal coma* – non intende a rigore suggerire un nesso referenziale solo semplicemente allegorico o speculare. Non rappresentazione, dunque, ma anamnesi: diagnosi della paralisi esiziale in cui vanamente si dibatte la coscienza musicale, incapace di confrontarsi con l'alienazione del proprio linguaggio e di misurarsi con la propria esautorazione gnoseologica.

Exit musica: nell'epilogo che dà il titolo all'intero ciclo – *Antibarbarus* –, un'effettiva allusione all'avvenuto decadimento scatologico e reiettivo del *tempo*, come delle sue sterili e residuali 'rappresentazioni' che la musica condensa. Non senza presupporre l'ulteriore inversione del suo segno dialettico: opporre l'*antitesi* di un umanesimo radicale alla *barbarie* della *déraison* utilitaristica e strumentale.

II

Postilla all'*aucupium* di Walter Marchetti

*Lo spirito delle opere d'arte è il loro atteggiamento mimetico obbiettivato:
è contro la mimesi e al tempo stesso è la forma assunta dalla mimesi nell'arte.*
(Theodor W. Adorno)

L'inconfessata disfrasia che l'eloquenza del 'comporre' riversa nell'atto di preservarsi in una 'tradizione', nasconde nel gioco compiaciuto delle proprie coniugazioni l'*enjeu* di uno smarrimento gnoseologico. Sin dalla pubblicazione della sua partitura scientemente occultata tra le pagine di *Arpocrate seduto sul loto* (Madrid, 1965-66), *La Caccia* (Quartetto n. 2) di Walter Marchetti sanciva nell'epifania di un cifrario simbolico sprovvisto delle relative *indications de jeu*, l'inesorabile *dénouement* delle facoltà discorsive pertinenti al fatto musicale. Il carattere irriducibilmente aporetico di *Arpocrate seduto sul loto* – capace persino di

respingere l'attenzione di chi, tra i suoi più accorti esegeti, non vi distinse che il 'letterale' *rien que se passe* – giungeva puntualmente a sancire, all'opposto, la *manque* della *ratio* teoretica lì eletta a oggetto di parodia: alla cui requisitoria non sfuggiva dunque il dogmatismo delle categorie ideologiche che la composizione musicale mistifica, nel soggiacere a una propedeutica retriva, in un'apparente *natura naturans*. Il rigoroso disegno tassonomico a cui in effetti risponde il montaggio dei materiali che in *Arpocrate seduto sul loto* ne definiscono le sembianze di magniloquente *sur-traité*, è in ciò funzionale a disvelare nel mimetismo congenito che la musica perpetua in un indefinito rimando agli scheletri dei propri automatismi formali o alla pretesione di un asseveramento ontologico, la condizione fatale di una separazione dal proprio *sensu*: là dove l'alienazione e la caducità di un linguaggio incapace di comprendere e restituire l'identità irriducibilmente critica della sua trascorsa sedimentazione storica, hanno tramutato in affermazione soltanto ideologica – dunque scissa dalla necessità di adeguare l'espressione poetica alla coscienza del 'vissuto' – il declinare di un esercizio di stile specialistico a mero istinto di *survivance*. L'osmosi che perciò *La Caccia* instaura con le pagine di *Arpocrate seduto sul loto*, consolida dunque nella *mimesis* implosiva connaturata in uno strumentario interamente costituito da richiami venatori, la sua peculiare vocazione a tradursi in una critica metaestetica delle dinamiche mimetiche obbiettivate *dalla e nella* storia: dinamiche che la musica – sul crinale dell'affievolirsi del suo contenuto di conoscenza e della sua oggettiva 'risonanza' gnoseologica – ha tautologicamente riprodotto quale propria illusoria essenza. Nell'originale incisione discografica recentemente riproposta dall'autore in *Suoni dentro Suoni* (Cramps Records, 1996), così come nelle sue storiche esecuzioni risalenti all'epoca dei tre *Festival ZAJ* – dal *Concierto-party* nell'atelier dello scultore Martín Chirino (Madrid, 11 dicembre 1965) sino alle versioni *en plein air* realizzate nel corso del *Viaje a Almorox* (15 dicembre 1965), nel Parque del Retiro di Madrid (21 maggio 1966) e nel Parque Güell di Barcellona (8 dicembre 1966) –, *La Caccia* contrappuntava specularmente alle sterili declinazioni e alla precoce 'senescenza' di una Neoavanguardia musicale in procinto di estinguersi nell'ortodossia di un vuoto accademismo retorico, la metafora 'concreta' di una *physis* inattuabile còlta nell'istante rovesciato di un fallace appostamento emulativo. Non senza estendere il proprio intento radicale anche alla demistificazione delle rivendicazioni linguistiche avanzate in nome di tale ortodossia: la 'rammemorazione' strutturale ancora sottilmente dissimulativa

che l'*enjambement* storicizzato di un *quatour* strumentale di fatto impone all'inesausta articolazione ciclica del suono dei richiami, denuncia, in negativo, la logica arbitraria dei costrutti morfologici che si fossilizzano nella determinazione compositiva. La neutralità simbolica che si riproduce, inoltre, nella partitura de *La Caccia*, derealizza a sua volta – ma in senso non coincidente e figurativamente inverso rispetto alla concrezione del dato esecutivo – il livello per sé solo combinatorio che si cela nell'inverarsi 'sintattico' dei postulati notazionali. Catturando perciò il riflesso della degradazione *in essere* di un 'gesto' musicale condannato a 'sospendersi' nella propria frustrazione ideologica, l'impotente *attente* che artificiosamente ricrea, emulandola, la presenza della 'preda', nei *Venti soli da "La Caccia"* si decompone ulteriormente in un programmato *détour* che maschera nella pervicacia di una circospezione metodica, la dissipazione dialettica della cieca intenzione che lì si inscena. La *Caccia in città* alla specie ornitologica che più di altre ha incarnato il mito di un miraggio edenico – la *Paradisea* –, ne costituisce l'esemplare corollario: l'estenuato raziocinio che si inabissa nell'irrazionalità del suo accanimento, agisce, in questo, al pari di quelle residue forze dell'immaginativa estetica ormai reificate nella metonimia spettacolare del dominio produttivo.

III

Nei mari del Sud. Musica in secca: il pianoforte englouti di Walter Marchetti

locar sopra gli abissi i fondamenti...

Nei mari del Sud. Musica in secca (1999) può essere considerata per molti aspetti l'opera 'epitome' di tutta la più recente fase della produzione musicale di Walter Marchetti. In primo luogo perché costituisce una diretta derivazione, se non l'originale rielaborazione, di un'opera anteriore realizzata nel 1982, la cui titolazione parzialmente concorde – più semplicemente *Nei mari del Sud* senza l'apposizione del sottotitolo *Musica in secca* – tradisce in modo esplicito un inequivocabile vincolo di discendenza. Secondariamente proprio perché in virtù di questa parentela, si configura quale ultimativa metamorfosi di un gesto 'seminale' – l'elaborazione randomizzata da un ordinatore di tutte le possibili combinazioni di bicordi eseguibili su un pianoforte – che aveva dato indipendentemente origine non solo alla versione primigenia di *Nei mari del Sud*, ma anche a due tra le opere più imponenti o

radicalmente provocatorie del recente catalogo di Marchetti: *Le secche del delirio* (1989), la celebre decostruzione 'onirica' della stessa composizione sullo sfondo dei suoni concreti registrati in una porcilaia, e *Fine luglio principio di agosto* (1979) per pianoforte solo, una partitura inedita la cui esecuzione comporterebbe il più alto impegno performativo finora mai realizzato dall'autore, paragonabile soltanto, per estensione della presumibile durata, alle sue esecuzioni delle *Vexations* di Erik Satie realizzate a quattro mani con Juan Hidalgo (Milano, 12-13 aprile 1980, e Valencia, 20-21 settembre 1996). Infine, le tecniche di manipolazione introdotte da Marchetti per rielaborare l'opera seriore derivano ulteriormente dagli stessi principi messi a punto per la realizzazione del ciclo compositivo di *Antibarbarus*, ciclo al quale *Nei mari del Sud. Musica in secca* si rapporta dunque nei termini di un'ideale continuità, pur preservando alcune caratteristiche affatto proprie, correlate alla natura specifica del materiale di base utilizzato.

La prima versione di *Nei mari del Sud* fu concepita in origine come una *environmental music* o, più propriamente, come una sorta di 'teatro acustico' per accompagnare un'installazione scenica allestita il 9 giugno 1982 al Teatro Carcano di Milano in occasione di un concerto incluso nella "Rassegna internazionale di musica contemporanea" *Musicalia*, il cui programma si completava con l'ascolto, annesso a una *performance*, di *Perpetuum mobile (prova generale in previsione di un futuro minaccioso)*. In questa installazione Marchetti estese per la prima volta su larga scala lo stesso schema figurativo che contraddistingue in modo peculiare il suo più noto *work in progress*: una serie di installazioni invariabilmente denominate *Musiche da camera*, dove l'icona di un pianoforte – rappresentata a seconda dei casi da un reale strumento o da un suo simulacro – si colloca al centro di un contesto apparentemente paradossale, ma che si rivela in grado di acquisire, per contrasto, una pregnante valenza simbolica o metaforica. Nel caso dell'apparato di scena predisposto per *Nei mari del Sud* la carcassa nera di un pianoforte a coda sembrava affiorare in mezzo a una distesa marina realizzata attraverso un ammasso informe di fogli appallottolati di carta velina azzurra che ingombravano completamente il proscenio; sullo sfondo, il lento, progressivo e accidentale cedimento di un sipario di carta bluastro causato dal calore dei riflettori, figurava alle spalle del pianoforte la minaccia imminente di una gigantesca onda in procinto di sommergere interamente la scena. Il *décor* acustico dell'installazione invadeva invece l'intera platea del teatro attraverso dodici altoparlanti – disposti a semicerchio alle spalle degli ascoltatori – che riproducevano simul-

taneamente, per ogni canale di diffusione, le tracce provenienti da sei nastri magnetici i cui segnali, secondo le intenzioni dell'autore, avrebbero dovuto essere sfasati tramite l'inversione e il reciproco incrocio dei poli positivi e negativi di ogni altoparlante. Tutto il materiale musicale dei sei nastri magnetici era stato ricavato dalla suddivisione in sei distinte sequenze della macroscopica 'serie' ottenuta, come s'è detto, dalla randomizzazione di tutti i possibili bicordi eseguibili su un pianoforte; ad ognuna delle sei sequenze era stato poi conferito un profilo ritmico che parodiava a sua volta – su una scala però ridotta a sole quattro unità di valore – una sorta di mimesi 'seriale', sulla base di un semplice sistema di permutazione. La sovrapposizione non sincronizzata dei sei nastri contenenti la registrazione delle sei sequenze eseguite al pianoforte da Juan Hidalgo, creava così l'illusione di un'inesausta e sempre incessante struttura isoritmica.

Conformemente a una preoccupazione che si riconosce costante nell'*œuvre* di Walter Marchetti, il congegno compositivo predisposto per la prima versione di *Nei mari del Sud* – nel ricondurre gli aspetti dissimulativi di un ponderato grado di organizzazione strutturale al risultato fortuito di un automatismo puramente combinatorio – assumeva dunque in primo luogo l'identità di una preminente mimesi metalinguistica. Pur con una consistenza figurale reciprocamente inversa, analoghe implicazioni avevano sorretto la gestazione anche delle due citate opere 'gemelle' che rispettivamente costituirono, in linea cronologica, l'antecedente e il conseguente speculare di *Nei mari del Sud*. Sia *Fine luglio principio di agosto* – che utilizza come materiale un'ulteriore serie di bicordi ricavata da una sequenza originariamente scartata dall'elaboratore –, sia *Le secche del delirio* – che sottopone al contrario le sei sequenze randomizzate di bicordi delle registrazioni di *Nei mari del Sud* a un nuovo montaggio a sua volta interamente arbitrario –, si erano condensate in un gesto che interveniva dunque a sancire, per metonimia, l'*impotentia cœundi* dell'atto compositivo, l'impossibilità di recedere dal crinale di una dismissione definitiva del proprio asse gnoseologico: nel primo caso conferendo al materiale un'articolazione raggelata nell'ordine della propria reiterazione e nello specchio negativo di una serie alternata di lunghi intervalli di silenzio; nel secondo 'ri-componendo' alla lettera una composizione preesistente degradandola a controcanto dei grugniti registrati in un porcile.

Se l'insieme delle strategie operative escogitate in questa trilogia di opere concorda dunque nel restituire il segno riflessivo della loro affine orientazione critica, l'installazione predisposta per *Nei mari*

del Sud demanda tuttavia al veicolo retorico dell'apparato di scena una dissimulazione simbolica ancora più sottilmente allusiva: irretito nella sua sontuosa cornice visuale, il simulacro di un pianoforte abbandonato a un'immaginifica deriva è qui chiamato a incarnare l'icona *muta* del proprio grado di estraniamento in quanto strumento e *medium* di produzione di un linguaggio alienato. Ottenendo abilmente una perfetta coincidenza tra i rispettivi piani metaforici, a Marchetti è stato sufficiente provocare l'intenzionale distorsione dell'impianto di amplificazione per orchestrare un'aderenza quasi allegorica al 'soggetto' di questa 'rappresentazione'. Un'aderenza forse ancor più calligrafica a questo stesso 'soggetto' ha ispirato la versione di *Nei mari del Sud* espressamente realizzata per l'incisione discografica. Nell'impossibilità di riprodurre con assoluta fedeltà, in una registrazione, le caratteristiche acustiche originariamente previste per la diffusione dell'opera nello spazio di una sala teatrale, Marchetti ha scelto di creare con lo stesso materiale un'opera di nuova concezione, che fosse tuttavia capace di estrinsecare il rapporto di derivazione con il proprio archetipo trasponendone l'icona su un più pregnante livello metaforico: non più un'immaginifica *dérive*, ma la definitiva *mise en abîme* di un pianoforte e dei correlati linguistici di cui lo strumento è stato storicamente tramite. Rispondendo a un'esigenza sempre implicita nell'opera di Walter Marchetti – e coerentemente investigata dal compositore con sempre più acuta consapevolezza –, le tecniche di manipolazione anamorfica già sperimentate con efficacia in *Antibarbarus* si sono rivelate congeniali nell'aver elevato al massimo grado il senso della riflessione metalinguistica innestata attraverso questo asse metaforico. Così, se l'antecedente versione di *Nei mari del Sud* riscontrava da un lato il proprio atteggiamento mimetico nell'estrema ricchezza e complessità di una 'falsa' dinamica strutturale, in questa nuova versione il filtro di un processo di annichilimento degli stessi parametri si assimila ora all'equivalente figurativo di un pianoforte *englouti* negli abissi di quel processo di alienazione nel quale l'eredità del pensiero e della coscienza musicale – nella loro inettitudine a confrontarsi con l'avvenuta rimozione del proprio sostrato gnoseologico – è irrevocabilmente sprofondata.

ALCUNE APOCALITTICHE CONSIDERAZIONI SUL CONCETTO DI LIBERTÀ IN MUSICA

VINCENZO LIGUORI

Appena si rese conto di non essere nato libero, l'uomo comprese la musica.

Prima di allora viveva nelle caverne e aveva altro cui pensare. Se a quel tempo avesse avuto coscienza di ciò che l'aspettava, avrebbe mollato tutto e si sarebbe nuovamente dedicato ad imbrattare le sue "domestiche" pareti rocciose con incomprensibili graffiti.

In seguito, è vero, qualcuno (o qualcosa) lo illuminò, ma accadde troppo tardi: aveva già perso tutto, definitivamente. E non ci fu modo o speranza di riacquistare la libertà se non pagando con la vita. Insomma, se da un lato egli tentava di recuperare qualcosa, dall'altro perdeva anche il resto.

Così, a tutto questo fu dato un nome e il nome fu musica.

Sì, diciamolo pure: l'uomo conobbe la schiavitù, l'umiliazione e le chiamò musica. Persino il giovane Isacco sotto la lama tremante del padre non avrebbe potuto conoscere umiliazione maggiore. Tuttavia, almeno così come racconta la storia (*Gn 22, 1-13*), egli fu affrancato dalla stretta dei legacci e sottratto alle fiamme della pira sacrificale dal tempestivo intervento di un angelo. Il suo sacrificio fu barattato con quello di un ariete e la prova di fedeltà si concluse così come era cominciata.

Ma l'uomo rimase incantato dai suoni e nessuno si prodigò a sciogliere i suoi legacci. E non mi riferisco, certo, a quelli che avrebbe voluto, per ciascun musico, Berlioz nella sua fantastica città-stato Eufonia. Un'utopia «soggetta a un regime di tipo militare» in cui «il suo governo è dispotico: di qui l'ordine perfetto che regna nell'istruzione e i mirabili risultati artistici che si ottengono.» (H. Berlioz, *Eufonia o la città musicale*).

No, io intendo quella vischiosa pania che è l'auletica moderna: un confuso insieme di chiassosi ditirambi e meste trenodie, uno sfrenato coacervo di suoni e rumori, un campionario che vede insieme

l'elegante riverbero della sala da concerto e l'ipnotico rimbombo del capannone per rave-party. Ecco, di questo parlo.

Ammettiamolo pure, oggi c'è chi vi si lascia tentare senza alcuna resistenza, senza opporre il minimo rifiuto, dall'uno e dall'altro. (Anch'io, lo confesso, ho ceduto spesso alle loro manfrine). Il ricordo della bella ninfa Siringa che sfugge alle lusinghe sonore del flauto di un eccitato Pan con frasi come: «Mi prendete per una bestiola, una bestiolina catalogata? Sappiate che non ho prezzo!» (J. Laforgue, *Moralità leggendarie*), è lontano e insignificante.

Oggi il mondo è sommerso dalla musica. Anzi, la musica è il mondo stesso, il suo *principium individuationis*: chi ha nostalgia del silenzio si faccia da parte, questo non è il suo tempo. Come Satie, egli sbaglia epoca. Una musica per comode poltrone, una *musique d'ameublement*, oggi non ha più alcun senso. È vero «riempirebbe i silenzi, a volte pesanti, tra i commensali. Risparmierebbe il solito scambio di banalità. Neutralizzerebbe, nello stesso tempo, i rumori della strada che penetrano, indiscreti, all'interno.» (E. Satie, *Quaderni di un mammifero*), ma ciò di cui non riusciamo più a fare a meno, sono orecchie sanguinanti e muscoli a pezzi.

In ogni caso, oggi non vi è più alcuna preoccupazione per questo genere di cose, il silenzio è vinto da un pezzo. Non c'è anfratto, nicchia o stamberga che la musica non abbia raggiunto. Ovunque ci sia qualcosa da sfregare, vibrare, percuotere (orecchi, ossa, cavità toraciche o addominali), la musica si manifesta, risuona, si amplifica. Ormai legni, corde, tamburi e ottoni assecondano soltanto il riverbero di antiche nostalgie risuonando di malinconie mai sopite. È l'uomo che la musica vuole, il suo strumento preferito. Essa vuole vederlo saltare, ballare, piangere e, tremante e sfinito, sentirlo sillabare: «*Pietà!*».

Ma torniamo al punto. Al punto in cui l'uomo perse la libertà. All'attimo in cui credette di essere più libero di prima e invece aveva già due ceppi alle caviglie. All'istante in cui si abbandonò completamente al gioco seducente dei suoni e stordito esclamò: «Essere affascinato è indegno di un uomo razionale. [...] Una volta tornato sobrio e rinsavito dall'ubriacatura notturna, arrossisce d'aver ceduto alla causalità nera, e al mattino rinnega, insieme all'arte del dilettere, le arti stesse del diletto!» (V. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*). A questo stralunato vaniloquio preferisco l'agghiacciante verità del luetico *Faustus* manniano: «[...] La vera e propria composizione, sarebbe riportata al materiale... insieme alla libertà del compositore. Quando questi si accingesse all'opera, non sarebbe più libero.» (Th. Mann, *Doctor Faustus*). Sì, la pre-

ferisco perché in essa ritrovo quella acida puzza di zolfo che un'opera d'arte che si rispetti deve emanare. Da essa mi arriva il famigliare tramestio di ferraglia (armonie di chiodi e catene, una musica celestiale, una dolce *berceuse*) che amo ascoltare quando si parla di musica.

Bisogna essere seri: la convinzione che la musica sia la manifestazione della libertà di chi ha quotidiani rapporti con essa, oggi non ha più fondamento. La presunzione di libertà (e non di castigo) espressa dall'artista, mi fa sganasciare dalle risate. È possibile che non si sia ancora imparato che la musica ha sostituito la libertà con il piacere? Quando c'è musica, nessuno parla di libertà ma di piacere. Ciò che si chiede alla musica non è *di essere liberi* (pretesa assurda!) ma *di godere*. «Fammi godere ed io ti ripagherò con la fiacchezza dei miei nervi e la taciturna apatia della mia volontà!», così si esprime chi ha capito cosa la musica può dare. I trenta minuti di una sinfonia o i quattro di una canzonetta, valgono lo stesso orgasmo.

E a proposito di *libertà*, si rammentino le parole che Stockhausen, convinto che la musica arrivi dagli immensi spazi siderali, rivolge ai suoi colleghi con la solenne gravità di un epitaffio: «Voi stessi vi stupite di ciò che esce dalle vostre mani. Funzionate, se possibile, come una postazione radio molto buona.»

Ma a proposito di *piacere*, invece, si mandi a memoria questo facile rondò di Brian Eno. È roba per vecchie signore, ormai, ma ha ancora un suo certo fascino: «Voglio fare un tipo di musica che prepari alla morte... Che non sia brillante e accattivante e simili che non ci sia in noi la minima ansia ma che ci faccia dire: "In fondo non sarebbe poi una gran cosa se morissi."» (B. Eno, *Musica d'Ambiente*).

GIORGIO GASLINI. IL TEMPO DEL MUSICISTA TOTALE

RENZO CRESTI

Si fa sempre più impellente l'esigenza di vagliare con nuove modalità i presupposti critici usati dalla cultura novecentesca, il che significa lasciarsi alle spalle il nichilismo e gli alienati rapporti dell'arte con la vita, abbandonare il pensiero negativo, ma anche quello forte dello Strutturalismo e dell'astrazione linguistica, superando generi consolidati e stili omologati, sperando che gli artisti riescano a calarsi, con umiltà, in un costruttivo confronto con la gente; augurandosi che l'arte converta in positivo lo sgomento che ha tormentato il Novecento, non per nascondere le angosce e i fatti tragici, semmai per inaugurare un altro umanesimo, non fortificato da certezze e vacue dignità, ma quotidianamente aperto alle esigenze della società e pronto a integrarsi col mondo, in maniera critica. Già nei primi anni Sessanta, nel suo libro fondamentale, dall'esplicito titolo di *Musica totale*, (steso nel 1964) Giorgio Gaslini coglieva, con incredibile chiarezza, l'esigenza di "un'arte musicale libera, creativa, intuitiva e colta ad un tempo \...\ basta che la natura possa esprimersi in una continuità di forme aperte". Il concetto di *apertura* (uscita e squarcio, varco e spiraglio per emergere dal conformismo mentale e culturale) è diventato oggi fondamentale.

Solo un'ottica *in diagonale*, intersecante rispetto alle varie metodologie, è in grado di filtrare e decantare le varie impostazioni, espellendo gli elementi che non sono (più) in rapporto propulsivo e vitale con quella ch'è la cultura (musicale) contemporanea, soffermandosi invece sugli aspetti che, in ogni metodologia, da qualsiasi parte essi provengano, sono ancora utili, funzionali a un discorso diverso e nuovo, flessibili e disponibili a essere rimessi in gioco. Studiare la produzione di Gaslini è un esercizio all'*impermanenza*, occorre assumere un'*anti-metodologia*, perché, non è una musica da biblioteca, ma da spazi infiniti, senza frontiere. Vola come un uccello e come ogni uccello detesta le gabbie di qualsiasi forma e categoria, vola e osserva *sotto* di sé, chi sta seduto a coltivare il proprio orticello.

La storia deve essere *attualizzata*, come accade nelle composizioni di Gaslini, assumendo una sorta di funzione spaziale, non un nostalgico sguardo all'indietro o un improbabile revival, ma assolvendo a un fine culturale in quanto, attraverso l'allargamento dello spazio musicale, allarga anche la coscienza di ciò che è, oggi, la musica e la condizione del musicista. Gli stilemi del passato devono essere visti come una sorta di *topoi*, tutti spazialmente prossimi. Il tempo della topologia è quello del coordinamento, non della successione, e in esso vanno a collocarsi le figure fondamentali del pensiero che costantemente vengono de-costruite o ri-costruite per essere ri-messe in gioco, in un perenne circolo ermeneutico (il concetto di gioco è molto importante). La storia della musica, nella produzione di Gaslini, si fa *geografia sonora* (straordinario il pezzo *Skies of Europe*).

Gaslini è assai bravo nella dialettica fra innovazione e tradizioni (meglio, nel suo caso, al plurale, perché, provenienti da zone geografiche e culturali disparate), si rende conto che per una corretta comunicazione occorre mantenere salde le norme che garantiscono la comprensibilità della *Langue*, pena la perdita di contatto col pubblico, il vaniloquio, magari interessante, ma che non può rivolgersi alla gente. Contemporaneamente però Gaslini sa che la lingua va continuamente ripensata e rimodellata, vivificata con la tensione che viene dalle necessità interiori, meditata e mediata attraverso un pensiero sulle forme che sia aggiornato, reimpostata per ottenere nuovi percorsi e nuove soluzioni, in una dialettica fra rinnovamento e memoria. Gaslini ha compreso un concetto elementare, eppur disatteso dalla maggior parte delle estetiche del secolo scorso, che i termini di tradizione e di innovazione non sono contrapposti, ma complementari, che il presente non si può basare solo sul passato, altrimenti l'arte diventa mera rimembranza (crepuscolare), ma deve avere anche la spinta dello sguardo verso il futuro che, al contrario, non può che concretizzarsi attraverso i fili che lo collegano al passato, altrimenti diviene pura speculazione, astrazione (la musica sperimentale è stata enormemente importante nel momento in cui c'era un evidente bisogno di rinnovare il linguaggio, ma è poi diventata maniera quando ha continuato a perpetuare il suo tipico *modus operandi* e, soprattutto, non ha saputo integrare le scoperte in un contesto più ampio che sapesse riproporle al pubblico).

Il suono delle composizioni di Gaslini è energia, tensione dinamica assimilabile alle onde marine o a quelle luminose: su questa via si ritrova anche una *concezione ecologica* della musica, come diceva Varèse, "la musica è nella natura e attende di essere cristallizzata".

In tal senso la musica di Gaslini è musica naturalistica, innocente. I concetti espressi da Goethe, nell'Introduzione al suo scritto *Farbenlehre*, sono interessanti, tant'è che vengono più volte ripresi, anche da Webern che parla di musica come una sorta di botanica. È importante questa visione della musica come qualcosa che si autogenera, che ha in sé, le possibilità di svilupparsi, come una pianta. Gaslini ha la sapienza del giardiniere che sa coltivare i suoni, rispettandone la natura. L'autogenerazione è collegata all'improvvisazione. Nell'acquisizione naturale di *plasticità*, concetto fondamentale per la musica di Gaslini, in questa realizzazione delle caratteristiche del soggetto sonoro, proprio partendo dal suono stesso, in questo spazio può avvenire una sorta di transizione, di contaminazione, di isomorfismo fra il suono e il suo senso collettivo, quasi come se il suono conservasse, nel suo farsi musica, una profonda memoria del mondo. Una memoria del mondo che il jazz conserva assai meglio e più direttamente della musica classica, non solo contemporanea, che si ritrova esplicitamente in tutta la produzione di Gaslini, che assume il valore della testimonianza. Il musicista Gaslini non può attraversare che spazi *trasversali*, il suo compito sarà quello di colpire alle spalle, la sua funzione quella del *traditore*, di colui che non subisce passivamente, che non accetta l'Istituzione, anzi è pronto a colpire, a prendersi ciò che gli serve, a lottare per ciò che gli pare giusto, a liberare uno spazio vitale.

La funzione della *musica totale* è quella del tradimento, dovrà spiazzare la struttura mercantile, dovrà operare obbligatoriamente, anche se ne farebbe volentieri a meno, all'interno delle leggi del mercato, ma occupando una posizione di lateralità, leggermente deviata. Lo scontro frontale col sistema che regola l'industria culturale non è (più) pensabile, perciò occorre far proprio il cinismo della cultura degli anni recenti e sfruttare tutto ciò che è possibile sfruttare per fini diversi da quelli proposti dall'etica volgare del mercato, ovvero si tratta di rendere reversibile il concetto di sfruttamento, ovviamente da una posizione subalterna, ma fra gli sprechi e il lusso della cultura del consenso possono essere raccolte delle briciole che permettono di operare una svolta, una contraddizione, rispetto al modello stabilito che tende a perpetuarsi, instaurando un processo di estraniamento e di spossessamento del modello culturale proposto dall'industria, creando degli squilibri e delle dissociazioni, parziali, ma importanti, che possono creare spazi nuovi per nuovi linguaggi e nuovi messaggi. Starà poi all'energia, all'intelligenza e all'abilità di chi lavora a questo piano di tradimento incrementare tali novità, entrando a cuneo in un

sistema che sarà subito pronto a richiudersi, ma che comunque subirà ferite e squarci.

Saranno queste ferite le testimonianze dell'avvenuto tradimento: in tal senso la storia di tutta la produzione di Giorgio Gaslini è esemplare.

La sua musica realizza la visione di Freud dell'arte come sublimazione dei desideri, come sintesi del principio di piacere e del principio di realtà. Un concerto di Gaslini ha pure lo scopo di rendere accessibili e leggibili fonti psichiche profonde, in questo ordine di percezioni la coppia significante/significato è fusa intimamente. Nella comunanza emotiva, che si realizza durante la *performance*, i sogni e i bisogni di ogni ascoltatore vengono rivisitati al plurale, da un io collettivo. Le fantasie individuali divengono fantasie di tutti e quindi si riesce a superare la dimensione soggettiva della realizzazione del desiderio.

Pur in un sostanziale impianto di tipo jazzistico e pur affidata alla realizzazione di un'orchestra d'impronta jazzistica, la composizione di Gaslini sa emanciparsi dai tradizionali canoni del jazz, mettendo a frutto sia la lezione del *free*, sia quella della musica dotta contemporanea, sia l'apertura a ventaglio del concetto di musica, con inserimenti, orizzontali e verticali, provenienti da zone geografico-culturali differenti, il tutto cementato dalla musicalità straordinaria di Gaslini che riesce, con un vitalismo trascinate, a conquistare una sua cifra stilistica ed espressiva assolutamente originale.

Partecipare emotivamente ai fatti dell'arte è l'unico modo per farli tuoi, Gaslini entra *dentro* all'arte di questo secolo per ripresentarla con valenze attuali. La mano del Maestro è leggera e la mente gioca con intelligenza. L'aspetto ludico, abbinato agli stimoli visivi, al rumorismo, alla gestualità stanno alla base di molti suoi pezzi. Rimanendo al di qua delle convenzioni linguistiche e dei processi intellettualistici, attraverso il senso della libertà e la musicalità avvolgente, Gaslini arriva sempre direttamente al pubblico, la sua popolarità ne è la controprova. Il pubblico percepisce ch'è in presenza con un fare musicale che si lega all'uomo (e non solo con una struttura amorfa e astratta), percepisce una musicalità che sta *prima* della scrittura. Gaslini sa anche *porgere* i suoi pezzi, non solo quelli dal colore fascinoso (come per esempio *Myanmar suite*), ma anche quelli più complessi (come per esempio la *Sinfonia breve*); sono pezzi che sanno piegare le esigenze tecniche a quelle comunicative, senza rinunciare a niente del peso specifico della scrittura e dello stile.

70 Lunghi e densi anni separano il Manifesto di *Musica totale* dal

libro appena edito dalla Baldini&Castoldi (Milano 2002) e intitolato, significamente, *Il tempo del musicista totale*: se negli anni Sessanta i concetti di trasversalità, di complementarità di innovazione e tradizione, di geografia di musiche, erano in contrasto con la cultura e l'ideologia di allora e venivano derisi, da destra e sinistra, nell'ambito colto e in quello jazzistico, ora l'affermazione dell'idea di unità e totalità della musica si è consolidata. Scriveva Gaslini nel *Manifesto di Musica totale* del 1964 "siamo per la sintesi di tutte le culture e quindi per la fusione di tutti i linguaggi", ecco apparire il termine *fusion* che tanta importanza avrà in anni recenti, ma, attenzione, dovrà essere una combinazione di aspetti che siano stati *ben assimilati* e non assemblati in maniera intellettualistica o a mo' di vestito di Arlecchino: "io *vivo* queste idee da sempre, tutto questo è il risultato di una vita *umana* e *artistica*". Figlio di un noto studioso di cultura africana, Gaslini fin da piccolo (è nato a Milano nel 1929) viene in contatto con l'antropologia sonora africana che unisce alla musica colta europea e al jazz. Quando, subito dopo la guerra, si presenta al Conservatorio per essere ammesso al corso di Composizione suona alcuni suoi pezzi eppoi si mette a improvvisare sopra quei temi, non viene ammesso! Nello stesso anno fonda un gruppo jazzistico, "I diavoli del ritmo", ed entra a far parte della più importante Big Band nazionale. Tre anni dopo si ripresenta al Conservatorio milanese e consegue vari diplomi. Nel 1957 scrive la partitura del primo brano jazz in stile dodecafonico, *Tempo e relazione*, e s'interessa alla musica per film, scrivendo, nel 1960, la colonna sonora del film *La notte* di Antonioni. Questo *sincretismo vitalistico* farà di Gaslini un *unicum* della vita musicale italiana e uno dei musicisti più importanti a livello internazionale.

"La specializzazione del musicista in un tipo di musica che richiami a una presunta egemonia culturale suona oggi come goffamente settoriale"; 'oggi' era il 1975, anno in cui il Manifesto del 1964 diverrà un saggio sulla *Musica totale* edito da Feltrinelli. Gaslini si chiedeva: "al processo di raffinamento musicale-industriale della musica di consumo /.../ il musicista solitario occidentale come reagisce?" e si rispondeva: "ha reagito intellettualizzando il ritmo ed eliminando l'Eros (oppure involgendolo, travolgendolo, cioè ancora una volta intellettualizzandolo) /.../ occorre che il musicista sia aperto a conoscere, dal di dentro, tutte le culture, senza pregiudizi", un'affermazione che verrà ripresa nell'ultimo saggio appena pubblicato: "il musicista è uno che cerca la sua sintesi linguistico-espressiva, senza pregiudizi, verso le molteplici culture musicali del passato e del presente. È un viandante e ha

come impegno quello dell'apertura mentale /.../ Musica totale è una grande polifonia di suoni e colori, una sinfonia policulturale a vocazione comunicativa." Ciò è molto vicino alla *Border music* analizzata e propugnata da questa Rivista, ma c'è anche un altro aspetto che Gaslini mette in risalto e che può riguardare proprio l'attività di musicisti, compositori/interpreti, di confine. Scrive Gaslini: "quanto allo scollamento, tipico del Novecento, tra la figura dell'autore e quella dell'esecutore-interprete c'è molto da riflettere. Dal momento della creazione all'ascolto della sua opera possono passare mesi, anni durante i quali, vista l'attuale velocità di cambio continuo generazionale del costume, possono sbiadirsi sia le ragioni dell'opera sia il suo significante. Comunque all'autore avulso da un qualsiasi diretto intervento esecutivo della sua opera è sempre precluso il grande momento dell'incontro col suo pubblico in ascolto /.../ ecco perché occorre unificare l'autore e l'interprete, ed ecco perché serve un nuovo tipo di scuola musicale."

Anche la riflessione di Gaslini, la sua e(st)etica, come la sua musica, è totale, a tutto tondo, a 360 gradi, non conosce barriere, anzi rivendica un'idea di sintesi e di unità del comporre, dell'interpretare, dell'insegnare musica, mettendo a confronto stili, linguaggi, forme, tecniche, espressioni, pulsioni e culture diverse, sapendo che a ogni cultura manca qualcosa, che ogni cultura si completa nell'altra, così come l'uomo vive accanto all'altro, non tollerando la diversità ma assimilandola alla propria stessa esistenza. Nel fiorire di nuove tendenze e col crescere delle commistioni tra musiche differenti, nel superamento dei cosiddetti "generi", Gaslini s'è dimostrato un vero anticipatore, facendosi, ancora oggi, sensibile interprete delle più vitali esigenze della cultura e della musica.

IL SUONO VISSUTO. PER UNA DIDATTICA DELL'ASCOLTO MUSICALE

MAURIZIO PISCITELLI

La musica è ritenuta, a ragione, un linguaggio, oltre che un'arte. Questo comporta una serie di considerazioni sul suo ruolo e sul suo significato, che si traducono in spunti di riflessione per il teorico e in una vasta gamma di applicazioni didattiche per gli operatori della scuola.

La musica, come ogni altra forma di linguaggio, si serve di un sistema di simboli, grazie ai quali consente a coloro che ne fanno uso di interagire con gli altri. L'educazione musicale, che è appena il caso di ricordare che non è una educazione *alla* musica, ma *mediante* la musica, guarda con attenzione alla formazione della musicalità della persona. Questa visione prospettica comporta l'abbandono di obsolete concezioni che si basavano sull'acquisizione di competenze tecniche e di una collezione di fatti e di notizie. In ambito pedagogico, la musica tende a presentarsi come uno strumento che consente all'individuo di rapportarsi alla realtà e di interagire con essa per mezzo dei suoni. Rimosse le scorie di un intento pedagogico infondato, che mirava essenzialmente a educare i giovani a suonare, la moderna didattica della musica evidenzia il ruolo fondamentale della musicalità in ogni persona, che l'educazione deve implementare e ampliare e non distruggere, come spesso si è fatto e talvolta si fa ancora. Il rapporto con il mondo dei suoni inizia molto presto per ogni bambino: sulla scorta di questa considerazione, è evidente che il ruolo giocato dalla famiglia nei primi anni di vita sia determinante ai fini dell'intera educazione musicale ed estetica dell'individuo. La scuola ha forse definitivamente abbandonato il primato dell'intelligenza logico-matematica e linguistica, per comprendere che l'intelligenza musicale, allo stesso modo di quella linguistica, utilizza dei canali, in questo caso quelli uditivi e vocali, ed è legata allo sviluppo delle altre forme di intelligenza, che operano in sinergia e che solo nella loro reciproca interazione devono essere intese dall'osservatore che voglia costruire un progetto educativo scientificamente fondato e valido.

Il *focus* si deve spostare da una forma di "produttività" musicale molto banale e talvolta inutile verso una didattica basata sull'ascolto. Il percorso didattico che parte dall'ascoltatore distratto e sprovveduto per approdare a un ascoltatore competente e appassionato è arduo e pieno di insidie, ma non tale da escludere che esso sia praticabile nella maggioranza delle situazioni in cui si opera. Una didattica dell'ascolto musicale consente al bambino di comprendere la realtà, mediante l'attivazione di strategie di pensiero che sviluppano competenze che riescono a rielaborare il presente mediante operazioni creative e non meramente logico-matematiche. L'attenzione dell'educatore si deve spostare verso questa concezione dell'educazione musicale, che ha lo scopo precipuo di educare *musicalmente* il cittadino e l'individuo, cioè di farlo crescere e sviluppare attraverso la musica, che egli deve imparare ad ascoltare, a comprendere nelle sue fattezze, nelle sue logiche, nelle sue finalità espressive. Se è vero che l'attività creativa deve essere posta al centro dell'attività didattica, è altrettanto vero che la musica, quale forma di linguaggio espressivo, favorendo la libertà creativa del singolo, contribuisce notevolmente all'autonomia di pensiero e di azione dell'individuo.

Una pagina musicale può essere ascoltata in tanti modi; di essa si possono dare tante letture quante sono le persone che la ascoltano. Il flusso di sensazioni, di emozioni e di considerazioni che si susseguono durante l'ascolto sono un fitto dialogo tra i vissuti, le competenze, le conoscenze e le abilità dell'ascoltatore, che compie una sintesi originale degli eventi sonori, alla luce della sua storia personale e culturale, favorendo un approccio con la realtà di tipo soggettivo, fortemente patico, legato alla sfera delle emozioni, ma non immune da preoccupazioni di natura teorica e dottrinale. Come si vede, la musica procura una pluralità di modelli cognitivi e comportamentali, suggerisce contenuti e offre strategie di pensiero che non fanno disperdere, tuttavia, la coerenza discorsiva dell'insieme. Nell'atto di comprendere un pensiero musicale, l'individuo si realizza utilizzando le sue conoscenze, guidando il suo agire e il suo pensare all'interno di un caleidoscopio di pensieri, di immagini, di formule espressive che si muovono in uno spazio sonoro praticamente illimitato. La musica accompagna il singolo nei suoi percorsi di crescita e di sviluppo, ponendosi come strumento privilegiato nella definizione e nella conoscenza della sfera più intima dell'io.

Questo aspetto dell'educazione musicale insiste su criteri di analisi e di intelligenza delle cose, che cozza violentemente con un approccio alla musica di tipo approssimativo e volgare, che si manifesta

esclusivamente sotto le specie della superficialità, della semplice sensazione. Il potere educativo e formativo della musica non è mai stato sottovalutato, neppure nell'antichità. Basti pensare che il maestro di Pericle, Damone, che si collegava al pensiero musicale di Pitagora, intuì la sostanziale identità tra le leggi che regolano i rapporti tra i suoni e quelle che regolamentano il comportamento dell'animo umano. Egli, elaborando la teoria degli *ethe*, sottolineò la possibilità che la musica agisse sull'animo umano, orientandolo e guidandolo.

Nel pensiero di Platone, in cui lo Stato deve provvedere all'educazione dei giovani, la musica ha un posto di rilievo tra le arti perché essa, più delle altre, non mira al divertimento e allo svago, ma alla formazione armoniosa dell'uomo e del cittadino. Il pregiudizio platonico nei confronti dell'arte, privata di un'esistenza autentica e relegata nel mondo delle copie, viene sconfitto solo dal pensiero di Aristotele, che sostiene che l'arte non intacca l'equilibrio fra la componente razionale e quella sentimentale. L'ingresso della musica nei sistemi filosofici era così sancito, per non essere mai più messo in discussione, dopo il positivo contributo di pensatori come Quintiliano, Zarlino e poi Cartesio, Kircher e così via fino a oggi.

La componente di istruzione tecnica nei processi di educazione musicale è stata via via assottigliata. Oggetto di studio dell'educazione musicale è la formazione di un individuo in grado di rapportarsi con la realtà e di interagire con essa. Queste innovazioni richiedono il ripensamento doveroso e opportuno come non mai della formazione dei docenti, ai quali ormai non si richiede più di fornire semplici ragguagli sulla pratica strumentale, ma di presentare agli alunni un'offerta formativa più qualificata e stimolante. Le scuole autonome, attente ai processi improntati alla qualità, si configurano come ambienti di ricerca e di sviluppo. Alle conoscenze e alle capacità di base, si possono quindi affiancare percorsi didattici che scaturiscono da esigenze concrete. "Fare musica" è un'esperienza totale, olistica, che coinvolge l'intero essere umano mediante l'acquisizione di un linguaggio musicale. Occorre partire dalle esperienze dell'alunno e non da indicazioni prescrittive. È opportuno, ancora, che l'alunno impari, attraverso l'ascolto e la successiva lettura di un brano musicale, a individuare stilemi espressivi di un autore o di uno stile, a operare confronti tra vari autori, a collocare un brano nel tempo. Come si legge nei *Programmi ministeriali* del 1985, "l'educazione al suono e alla musica ha come obiettivi generali, attraverso l'ascolto e la produzione, la formazione di capacità di percezione e comprensione della realtà

acustica e di fruizione dei diversi linguaggi sonori". Catalizzatore delle esperienze musicali dei giovani deve essere l'operatività, intesa come funzionale attivo nelle fasi di ascolto e di produzione dei suoni.

Per effettuare un percorso di educazione all'ascolto si possono seguire molte strade, ma quelle più sicure sono quelle che si basano su percezione, comprensione e produzione. La percezione deve essere stimolata educando il bambino ad avere coscienza del fatto sonoro e, successivamente, ad elaborare i dati raccolti.

All'ascolto e alla comprensione subentra l'operatività, che mira a potenziare le abilità e a creare le premesse per l'attuazione piena del progetto educativo, che si completa con la produzione. Per impostare con correttezza un percorso didattico sull'educazione al suono e alla musica, bisogna procedere con ordine. Innanzitutto, occorre favorire la ricerca e la definizione dei suoni, delle fonti sonore, per poi procedere alla classificazione di quelli, dapprima con categorie generali ed elementari e poi con l'introduzione di voci sempre più complesse. Dall'individuazione della fonte si passerà alla descrizione della fonte stessa e alla individuazione delle sue caratteristiche formali e foniche. L'alunno sarà poi invitato a ricercare collegamenti fra le varie caratteristiche dei suoni monitorati, alla ricerca di relazioni di somiglianza e/o di differenza. L'educazione all'ascolto musicale procede con la individuazione della localizzazione spaziale degli stimoli sonori percepiti. Passaggio successivo è l'ascolto del ritmo, che si collega automaticamente alla attività motoria. Il ritmo è un elemento pre-musicale, che è presente nel bambino, prima che inizi l'avventura dell'educazione familiare e scolastica. Il ritmo, inteso come componente costitutiva dell'essere umano, favorisce la libertà dei movimenti e, particolarmente nel bambino, è di grande aiuto ai fini del superamento delle inibizioni, come già aveva intuito Dalcroze. Le esercitazioni di canto corale rivestono una particolare importanza alla luce di queste considerazioni perché il canto sintetizza melodia e ritmo e poi perché è un mezzo straordinariamente efficace per sviluppare l'audizione interiore, che è da ritenersi la cifra di ogni discorso sulla natura della musicalità.

Si viene a delineare, quindi, una duplice fisionomia dell'educazione musicale: da una parte si possono individuare i fenomeni legati alla percezione, dall'altra tutto quello che riguarda la produzione reattiva. L'elemento percettivo è fondamentale, perché ad esso si collegano le dinamiche dell'ascolto, che possiamo suddividere negli aspetti analitici, funzionali e strutturali. L'analisi dei suoni nelle loro varie componenti – altezza, intensità, timbro – è la premessa

di un'analisi più complessa che è quella che tiene conto della dinamica, dell'agogica, del fraseggio, dell'armonia, dell'incastro delle voci. Da qui si procede poi all'analisi strutturale del brano, con l'individuazione degli elementi che compongono l'impianto formale, con la definizione delle parti che compongono la forma, su cui è modellato il pezzo in esame. La musica, pertanto, si presenta come una successione di veri e propri pensieri. La pratica dell'ascolto non è soltanto la ricezione di un fenomeno acustico, che produce emozioni e sensazioni non meglio definite, è piuttosto una comunicazione di pensieri strutturati, è un'operazione di tipo intellettuale e non meramente sentimentale, come si voleva fino a qualche tempo fa. L'esperienza dell'ascolto è una progressiva scoperta dell'ordine delle cose, è una navigazione all'interno dei processi della mente, è una graduale conquista di sé. L'educazione musicale, che sull'ascolto si fonda, è una corsia preferenziale che consente al bambino di sviluppare la propria identità mediante l'acquisizione di un codice che gli consenta di rapportarsi alla realtà.

La costruzione dell'identità è un processo che si può esaminare anche in chiave sociologica: in tempi di globalizzazione culturale, che si traduce in una massificazione del tutto indifferente alle singole individualità, la musica esalta le caratteristiche antropologiche e antropoculturali di un popolo, che si riconosce in un determinato repertorio, in certi stili espressivi, in certe forme più diffuse che altrove, in determinati strumenti e così via. Le eccezionali potenzialità della musica intesa come strumento educativo possono essere verificate attraverso elementari esperimenti, in cui le varie componenti della musica – l'elemento ritmico, verbale, melodico, motorio, dinamico – possano concentrarsi in un processo articolato e tuttavia profondamente unitario. Non si può ipotizzare un percorso che affronti prima il ritmo, poi la melodia, quindi l'armonia: la musica è un'esperienza unitaria, complessiva e integrata, che fonde in sé una vasta gamma di elementi connessi tra loro, ma tuttavia separati e autonomi. L'ascolto musicale si lega al movimento. Tale osservazione, tradotta in esercitazione, induce il bambino a rispettare l'ordine delle cose, a osservare simmetrie e asimmetrie, a orientarsi tra le componenti del tutto. È appena il caso, inoltre, di rilevare che l'esperienza dell'ascolto abbinata al movimento è di grande momento ai fini dell'implementazione della socializzazione, perché tale attività si svolge ordinariamente in gruppo. La descrizione di un fenomeno astratto viene superata dal movimento, che esterna le emozioni interne: il corpo scopre lo spazio e lo abita inondandolo di senso

e di significato. Cohen¹ ha evidenziato come nei processi di ritenzione dei suoni mediante la memoria uditiva, le immagini uditive si traducano in immagini concettuali, confermando sostanzialmente l'impianto del nostro discorso che vuole appunto dimostrare che l'ascolto musicale non è solo un fenomeno sensoriale e sentimentale, ma si carica di pregnanze intellettuali, di significati accessori, di aspetti intellettuali. Un progetto didattico di ascolto guidato deve prendere le mosse dalla realtà sonora circostante, che consente di partire dalla concretezza del vissuto per affinare la sensibilità e la tecnica della ricezione. Occorre ascoltare per ripetere, per partecipare, per creare, per conoscere, per conoscersi. L'ascolto coinvolge la memoria, l'emotività, la volontà, le facoltà intellettuali e i vissuti del singolo. L'ascolto è quasi sempre passivo, sul modello di quello dell'automobilista che guida con la radio accesa; obiettivo fondamentale del progetto didattico dell'ascolto musicale è quello di trasformare l'ascoltatore sprovveduto e inesperto in ascoltatore consapevole e, addirittura, appassionato. Vanno privilegiati gli ascolti in gruppi, al fine di evidenziare i contributi personali per poi riunirli in una comprensione condivisa, frutto dell'affiancarsi di esperienze diverse, ma irrelate, che poi confluiscono in una definizione unanime di ciò che si è ascoltato. A tal fine, è opportuno accompagnare l'ascolto di un brano con notizie storiche sull'autore e sul tempo in cui quegli è vissuto e ha operato, sugli strumenti, sulle forme, sulla concezione della musica che è alla base del brano.

Saper ascoltare è una conquista del singolo e della collettività perché dall'ambito musicale questa dote si può estendere a ogni settore dell'esperienza umana. Saper ascoltare non è una potenzialità innata, è una abilità che va sostenuta e accresciuta. L'ascolto favorisce l'elaborazione del pensiero in tutti i campi, non solo certo in quello meramente musicale. Non solo l'alunno deve imparare ad ascoltare, ma anche il docente, che attraverso una sana pratica dell'ascolto, riesce a "leggere" tutte le sfumature della comunicazione verbale e non verbale. Saper ascoltare è un obiettivo trasversale, che abbraccia tutti i campi; lungi dall'essere un fatto spontaneo, l'ascolto è un comportamento volontario, condizionato da fattori personali, i vissuti, e dall'evoluzione della conoscenza. In virtù di tale atteggiamento recettivo consapevole e strutturato, l'ascoltatore diventa soggetto attivo della comunicazione. I messaggi suggeriti dalla musica suscitano in esso, diventato esper-

to, immagini di vario genere, capaci di potenziare gli spazi positivi e la creatività, la soggettività interpretativa e progettuale. Lo stimolo sonoro porta il soggetto a esaminare elementi nuovi e originali, a farli suoi o a respingerli, sulla scorta della sua storia umana e culturale. Come afferma Dogana "la musica fa da ponte tra sogno, affettività soggettiva ed evanescente nella sua irrealtà, con la creatività rivolta al collettivo e alla sua concretezza pratica"². Lo stimolo esterno contribuisce, come si è visto, alla formulazione di risposte originali e poggiate sull'esperienza dell'ascoltatore. Questa attività deve incrementare l'educazione musicale attraverso la pratica dell'ascolto guidato e consapevole: lungi dall'intenzione di formare talenti musicali, l'educazione al suono e alla musica deve fondarsi sull'educazione all'ascolto della musica che, come osserva Frances, "stimola la creatività passando dall'immaginario"³. L'educazione all'ascolto è un'operazione ecologica di enorme portata: questo percorso consentirà a coloro che sapranno compierlo di vivere nello spazio sonoro senza essere schiacciati da esso, ma riuscendo a dominarlo, individuando gli stimoli migliori per rigettare quelli dannosi e negativi, inquinanti per l'orecchio fisico e per quello interiore. Solo in questo modo si potrà apprezzare il grande dono della musica, che consente di non perdersi tra i suoni sgraziati delle realtà informi, ma di ritrovare se stessi e il piacere di vivere, filtrando e apprezzando i messaggi musicali più interessanti che contribuiscono ad arricchire il complesso e variegato mondo della comunicazione e della relazione tra gli uomini.

² Dogana F., *Suono e senso*, Milano, Angeli, 1983, p. 104.³ Frances R., *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 1958, p. 30.

DELL'INESATTEZZA DELL'ARTE (Umile) omaggio a Wittgenstein

MARIO CAMPANINO

1. Esistono degli uomini.

1.01 Ogni uomo ha delle potenzialità.

1.011 Non tutti gli uomini hanno le stesse potenzialità.

1.1 Gli uomini esistono nella storia.

1.11 La storia degli uomini è cultura, posizione sociale, vita passata.

1.12 La storia di un uomo è la totalità dei fatti con cui ha avuto una qualche relazione diretta o indiretta.

1.2 Gli uomini non esistono al di fuori di una situazione, qualunque essa sia.

1.21 La situazione è lo stato di cose, in cui intervengono uomini e oggetti.

1.22 La situazione è il liberarsi delle potenzialità: se ci sono potenzialità per l'instaurarsi di quella situazione, quella situazione può verificarsi.

2. Esistono degli oggetti.

2.01 Ogni oggetto ha delle potenzialità.

2.011 Non tutti gli oggetti hanno le stesse potenzialità.

2.0111 Tutti gli oggetti hanno caratteristiche materiali che li indirizzano più o meno marcatamente a determinati usi.

2.0112 Il problema non è: come è fatto l'oggetto?

2.0113 Il problema è: come funziona l'oggetto in relazione all'uso per cui l'ho pensato?

2.0114 Il problema è: le caratteristiche materiali di quest'oggetto soddisfano le esigenze dell'uso per cui l'ho costruito?

2.012 La potenzialità estetica è insita in qualsiasi oggetto.

2.0121 Ogni oggetto può essere usato in senso contemplativo-estetico.

2.0122 È lo stato di cose, la situazione, che predispone l'oggetto a liberare la propria potenzialità estetica.

2.0123 La situazione estetica di un oggetto è realizzabile solo se c'è una coscienza propensa a riconoscerla.

2.0124 Se è la coscienza a determinare le qualità dell'oggetto, allora qualsiasi oggetto può essere anche non estetico. Una sinfonia di Mozart può essere, per una certa coscienza, non adatta ad un utilizzo contemplativo-estetico.

2.1 Gli oggetti non esistono al di fuori delle situazioni.

2.11 Nella realtà un oggetto non è mai separato da uno stato di cose in cui esiste.

2.12 Per rappresentare correttamente l'esistenza di un oggetto nella realtà abbiamo sempre bisogno di una proposizione, un sostantivo non è sufficiente.

2.121 "Scolabottiglie" non esiste.

2.122 Esiste "scolabottiglie posseduto dal vinaio all'angolo".

2.123 Esiste "scolabottiglie esposto al museo di Amsterdam".

3. Gli uomini usano gli oggetti.

3.1 Il modo in cui un uomo usa un oggetto è il risultato dell'interazione delle due rispettive situazioni, quella dell'uomo e quella dell'oggetto.

3.11 Sono le potenzialità dell'uomo e dell'oggetto che, a contatto, determinano il modo in cui l'uomo userà l'oggetto.

3.2 L'oggetto è ciò che rappresenta nella coscienza di chi lo utilizza.

4. L'arte (l'opera d'arte), come gli altri oggetti, non esiste come entità a sé.

4.1 La potenzialità estetica (artistica) dell'oggetto non è una qualità intrinseca dell'oggetto.

4.11 La potenzialità estetica (artistica) degli oggetti deriva dal fatto che esistono degli uomini che possono averne una coscienza (consapevolezza) estetica.

4.12 L'arte esiste solo in quanto esiste la possibilità della coscienza dell'arte.

4.2 La domanda "qual è la vera arte?" è errata.

4.3 Le affermazioni "questa è arte" e "questa non è arte" sono errate.

4.31 Nessuna legge impone le modalità d'uso degli oggetti (se si escludono alcune norme di sicurezza sociale).

4.311 Solo una certa storia personale ti apre le porte a determinati usi degli oggetti.

4.3111 È logico che una spiegazione apra le porte di un determinato uso di un oggetto.

4.3112 Una trasmissione di conoscenze può fornire un

universo di riferimento che prima non si possedeva.

4.3113 L'uso estetico-contemplativo, come molti altri usi, si può apprendere.

4.4 Io posso solo dire: l'uso che oggi preferisco di quest'oggetto è quello estetico-contemplativo.

4.41 Posso anche dire: questa per me è arte, ma la forma precedente indica più correttamente la natura dell'azione che si sta compiendo.

5. L'Arte non si può dire.

5.1 Spesso si confonde il discorso sull'Arte con i discorsi su alcuni aspetti dell'arte (storico, sociale, psicologico, tecnico, formale) che invece sono possibili.

5.11 È solo possibile una rete di piccoli discorsi sui vari aspetti e momenti dell'arte.

5.2 È corretto solo descrivere il funzionamento relativo di uomini e oggetti.

5.3 Il discorso sull'Arte comincia e finisce qui.

“SEMINARIO DI COMPOSIZIONE”.

La vocazione di Schönberg all'insegnamento

ELISABETTA CAPURSO

Il titolo del mio intervento, che rinvia ad un saggio di Schönberg del 1917 in cui egli esprime le proprie idee sulla natura della pedagogia e sulla funzione di ausilio all'apprendimento spontaneo, è stato suscitato da una rilettura, fatta a distanza di anni, del saggio stesso dal titolo per l'appunto di “*Seminario di composizione*”. Nel medesimo tempo è stato sollecitato da alcune considerazioni riemerse, per un legame di assonanza, dagli anni degli studi di composizione.

Il rigore della scelta imposta rendeva quegli anni molto duri, anche entusiasmanti però per la propria formazione artistica e umana. Si creava così, in un periodo della vita contraddistinto da grande curiosità intellettuale, un substrato ampio di conoscenze, di esperienze e anche di certezze di natura etica sui fatti della musica. In questo processo di maturazione personale la figura di Schönberg si poneva come un momento centrale. Negli anni segnati da una forte ricerca del proprio nuovo linguaggio musicale di fatto egli esercitava, come compositore, tutta una serie di stimoli all'emulazione; come didatta si rappresentava esempio non comune di un'etica rigorosa di comportamento.

Attraverso il filo della memoria si possono cogliere così alcuni caratteri fondamentali della personalità artistica e umana di Schönberg: il pensiero rivolto alla ricerca di un materiale musicale nuovo; l'ideologia della funzione sociale che la musica riveste in misura prioritaria nella formazione dell'individuo.

E ancora. Il seguito di un numero vastissimo di allievi che Schönberg riesce ad aggregare attorno alla sua persona, grazie alla passione pedagogica – egli stesso sostiene di avere avuto più di mille allievi nella sua lunga attività didattica – gli permetterà anche di indicare una sorta di percorso ideale, attraverso il quale veicolare le sue idee musicali e le convinzioni etiche.

84 Nel saggio del 1917, scritto di fatto in questo anno ma pubblicato

soltanto quindici anni dopo, Schönberg sembra voler dare un quadro sistematico della sua ormai ventennale esperienza di didatta, fissandola nei punti fondamentali. In particolare, il continuo e libero rapporto fra l'insegnante e gli allievi, ossia la presenza della figura dell'insegnante che deve essere un punto di riferimento costante per un giovane. “Sarò regolarmente a loro disposizione in determinati orari – dice Schönberg –, discuterò con loro i problemi che mi sottoporranno, faremo musica insieme, faremo analisi, discuteremo, cercheremo e troveremo”.

Doveva essere questo l'obiettivo di fondo del “*Seminario di composizione*”, che Schönberg apre giusto in quell'anno nei locali delle Scuole Schwarzwald a Vienna. In questo modo Schönberg metteva in primo piano l'approccio alla ricerca e il momento di una verifica di insieme; nello stesso tempo il rifiuto di un apprendimento su testi fissi a favore di una interazione reciproca di interessi e di scambi di esperienze.

Una concezione già presente peraltro nell'*Harmoniehlere*, volume scritto fra il 1909 e il 1911. In esso si trovano le premesse necessarie al superamento dell'armonia classica, grazie ai principi della relatività storica della tonalità e dell'emancipazione della dissonanza.

Il sistema tonale veniva demitizzato per un processo di profonda trasformazione, cui avevano dato il proprio contributo – oltre a Schönberg – alcuni suoi allievi di quel periodo, come Alban Berg e Anton Webern. Nella celebre introduzione si può infatti leggere: “questo libro l'ho scritto con i miei allievi”. Il saggio del 1917 è importante anche perché segna una situazione di cambiamento nella attività di Schönberg, come compositore e come didatta. Nel momento in cui egli sostiene la necessità di una trasformazione dell'insegnamento privato in una vera e propria scuola in cui insegnare “un metodo nuovo e personalissimo”, sembra riferirsi, più che ad una metodologia didattica rivoluzionaria, ad una nuova idea di composizione, cui stava lavorando giusto negli anni dell'immediato dopoguerra. Certamente in questo momento manca un contributo teorico organico assimilabile alla fase di innovazione del processo musicale, quale abbiamo visto definirsi nell'*Harmoniehlere* con la riflessione sulla tonalità allargata. Nel periodo segnato dalla organizzazione del sistema dodecafonico, pure con il “*Seminario di composizione*” a Vienna e l'insegnamento presso l'Accademia delle Arti a Berlino, sembra prevalere il momento speculativo sul metodo di comporre con i dodici suoni; con l'urgenza tipica delle innovazioni che devono essere sperimentate dapprima come soluzione personale al progresso del linguaggio musicale.

Bisogna attendere un altro saggio, *"I miracoli della salsa"* del 1948, per conoscere l'evoluzione del pensiero schönberghiano in fatto di metodologie didattiche. I lineamenti fondamentali della sua ideologia non sono mutati; emerge soltanto un carattere di maggiore definizione nell'esposizione della materia. Quando Schönberg ci partecipa del suo rifiuto, peraltro legittimo, ad insegnare uno "stile" conferma nella sostanza una posizione di pensiero già sostenuta in alcuni scritti precedenti: "...non ho mai insegnato - egli sostiene a questo proposito - soltanto ciò che sapevo, ma piuttosto ciò di cui l'allievo aveva bisogno"; e poco più avanti: "...non ho mai degradato a formulette le caratteristiche tecniche di un compositore...". Il cerchio si chiude con il richiamo alla *Harmonielehre*: "Se dunque dico nella prefazione della mia *Harmonielehre* di aver cercato di escogitare per ogni studente qualcosa di utile alle sue personali necessità, ciò non significa che abbia reso più facile, anche per uno solo di essi, lo studio della musica".

L'idea del rigore, della severità della disciplina si univa a quegli insegnamenti che dovevano servire agli allievi come guida per un processo di speculazione sull'arte della scrittura.

Un esempio, la sua visione di totalità della composizione musicale. Il compositore deve guardare nel futuro della sua musica, "...deve concepire una composizione ...in un solo atto dell'ispirazione...". Secondo Schönberg nel proprio lavoro di musicista ci si deve comportare come solitamente si fa nella pratica quotidiana, quando si costruisce la propria casa o si organizzano i propri affari: guardare all'interezza di una composizione, evitando di preoccuparsi degli elementi secondari, dei particolari, a cui si potrà dare una definizione in altri momenti dell'elaborazione dell'opera. L'altra modalità di pensiero, quella capace di analizzare subito un problema, di mettere in atto delle soluzioni, ma che non prevede le conseguenze più lontane, può dare anche dei risultati gratificanti nell'immediato, ma porta alla creazione di uno stile qualsiasi. Il pensiero musicale che derivi da un atto unico dell'ispirazione potrebbe suscitare dei riferimenti di giudizio ad una visione mistica della musica, un'idea profetica che contrasta con il costruttivismo razionalistico che è dato ritrovare invece in altri testi, per esempio in "Composizione con dodici note", una conferenza tenuta all'Università di California di Los Angeles nel marzo del 1941. In essa Schönberg disserta, oltre che delle illimitate possibilità della serie dodecafonica, della relazione che si stabilisce fra le idee musicali e le leggi fondamentali della logica umana.

86 Un atteggiamento mentale corretto deve condurre ad evitare ogni

definizione del fenomeno come di involuzione o evoluzione della personalità artistica di Schönberg. Bisogna accettare che nel suo pensiero plurale possano convivere le due anime, formalistica l'una, espressionistica e soggettiva l'altra, naturale retaggio quest'ultima della sua prima formazione culturale.

È quanto rivendica del resto lo stesso Schönberg in *"Cuore e cervello nella musica"* - un saggio pubblicato nel 1947 - nel momento in cui sostiene la doppia presenza nella musica del soggettivismo, cioè del cuore, e dell'oggettivismo, ossia la presenza del fattore intellettualistico.

Anche in *"Brahms il progressivo"*, un saggio che è il frutto di una rielaborazione di una conferenza del 1933 fatta quindici anni dopo, è presente la concezione della totalità della creazione musicale. Qui convivono i due momenti dell'analisi soggettiva e oggettiva. Schönberg parla infatti di una coscienza o non coscienza della meta finale nel lavoro di un compositore (chiama in causa anche una potenza superiore, divina); quindi dà una definizione della "forma nella musica", ponendola come elemento fondamentale dell'organizzazione e del progresso del pensiero musicale.

Il compositore individua nella elaborazione di elementi differenti e differentemente strutturati, ossia nella costruzione irregolare e asimmetrica presente per esempio già nelle opere giovanili di Brahms, un momento avanzato di una costruzione musicale libera da vincoli di forma. Allo stesso modo Wagner conduce il suo processo di elaborazione formale; e prima di Wagner e Brahms, anche Haydn e Mozart. Per questa ragione essi rappresentano gli esempi con i quali i giovani compositori dovranno misurarsi. L'invito di Schönberg rivolto agli allievi a collegarsi ai compositori del passato per un giusto apprendimento pone in primo piano il carattere storicistico della forma mentale del compositore viennese, il quale ha sempre ammesso di sentirsi parte integrante della storia culturale musicale dell'occidente; tanto da definirsi scherzosamente "un allievo di Mozart". La concezione di una storia che continua a vivere per il contributo dei tanti, lo induce spesso a rivolgere ai giovani l'invito a confrontare il personale prodotto intellettuale con quello dei maestri precedenti. Ciò pone Schönberg nel panorama musicale del Novecento come un indagatore attento dei fenomeni della cultura del passato e del presente; in ogni caso come il didatta preoccupato della giusta formazione dei giovani compositori. È importante imparare, per esempio, come il teatro d'opera wagneriano abbia contribuito allo sviluppo dei motivi strutturali con la tecnica delle ripetizioni variate o invariate; o come l'asimmetria delle forme brahmsiane abbia condotto ad una

libertà di costruzione, cui si sarebbe affiancata presto la libertà del linguaggio musicale.

Ora, allargando il campo di indagine, è lecito dire anche di un umanesimo di Schönberg. Per la sua fiducia nella necessità storica del progresso del linguaggio musicale; per il collegamento interposto fra l'esperienza creativa e una sua teoria del mondo; per l'idea che l'uomo debba essere al centro dell'organizzazione politica e della società.

In essenza il suo umanesimo sta nell'aver collegato la nuova organizzazione linguistica, sentita come necessaria per l'esaurirsi di una tonalità ormai priva delle sue funzioni di scrittura e di comunicazione sociale, ad una nuova teoria del mondo altrettanto necessaria, che recuperasse i diritti naturali del singolo individuo. Esiste uno scritto, "*Diritti dell'uomo*", in cui Schönberg presenta la sua visione di un'organizzazione di società umana. Esso è in effetti la risposta data all'Unesco che nel 1947 lo aveva interpellato, assieme ad altre personalità del mondo della cultura, sull'argomento. In esso il compositore difende il pensiero originale, la tutela della proprietà intellettuale, la libertà di parola. In sostanza i diritti fondamentali di tutti gli uomini.

Ogni valutazione dell'attività creativa e di teorico di Schönberg si salda così all'attività pedagogica in senso lato, cui lo conduce una forma mentale sorretta da una naturale vocazione. In questo contesto anche l'allievo è visto come il singolo individuo, come l'uomo alla cui formazione culturale l'insegnante deve provvedere con la cura delle diverse peculiarità stilistiche e umane. Sono i due punti estremi in cui si colloca la personalità di Schönberg: il dovere del comporre così come egli stesso definisce l'urgenza etica della scrittura, e la passione pedagogica intesa anch'essa come l'adempimento di un proprio compito.

Piace ricordare, infine, una pagina ripresa ancora dall'*Harmonielehre*; in essa Schönberg, prendendo le distanze dalla definizione della nuova musica come musica atonale, cara ai compositori seguaci del "nuovo indirizzo", sostiene la propria idea di quanto sia opinabile la convinzione che la libertà della scrittura possa dipendere dalla scoperta della atonalità.

Per Schönberg il comporre resta fondamentalmente l'adempimento di un dovere.

"Soltanto i maestri non possono permettersi mai di scrivere di tutto – così possiamo leggere – ma devono fare ciò che è necessario: adempiere il loro compito. Prepararsi a questo, con ogni diligenza, fra mille dubbi se si sia all'altezza di tale compito, con mille scrupoli

se si sia compreso esattamente ciò che impone una potenza superiore: questo è riservato a coloro che hanno il coraggio e il fervore di sopportare le conseguenze e il peso che, contro la loro volontà, fu loro imposto".

E ciò è qualcosa di più che un "indirizzo".

Roma-Orvieto 15-11-2001

MANCANZA DI SCHÖNBERG NELLA MUSICA D'OGGI

LUCIANO BELLINI

È per me un'emozione profonda essere chiamato a parlare di Schönberg proprio ad Orvieto, in questa mia città dove da adolescente, durante la calda Estate del '66, ho scoperto con il polveroso pianoforte del Convento delle Suore di Maria Bambina (dove andavo a studiare tutti i pomeriggi) l'arte del grande Maestro (l'opera 19) e dei suoi discepoli.

Già allora la mia acerba musicalità fu colpita da quella vera e propria forma di allucinazione sonora, da quell'astrattismo musicale quasi mistico che disponeva in spazi immensi i suoi microorganismi sonori strutturatissimi e curati in ogni minimo dettaglio: mi colpiva in modo quasi inconsapevole la sintesi estrema tra libertà suprema ed organizzazione profonda, tra negazione di ogni esteriorità e vibrante energia pietrificata sotto ogni silenzio. Era il trionfo dell'emozione profonda e calda, e la sconfitta del sentimentalismo di facciata; e mi veniva di pensare ad una sorta di canto sofferto dell'inconscio che finalmente prevaleva su quei superficiali motivetti che accompagnavano la quotidianità dei nostri prosperi e vacui anni '60.

Oggi a distanza di quasi 40 anni provo ancora le stesse emozioni e la stessa rabbia, forse con un briciolo di consapevolezza in più, e con la malinconica certezza che – come la mia gioventù – anche un uomo come Schönberg non potrà più tornare ad illuminarci con i suoi interrogativi e a guidarci con la sua inquieta e continua ricerca di un futuro migliore.

– Grande è la differenza culturale tra l'epoca di Schönberg e l'attualità: oggi prevale un immaginario collettivo di tipo *notturmo* che tutto tende a fondere ed armonizzare, basti pensare all'attuale società multietnica e al relativo tessuto multiculturale che la riveste, alla sinistra che si confonde con la destra sociale, all'arte che procede per fusioni e contaminazioni... ecc. All'inizio del Novecento imperava invece una cultura di tipo alessandrino che procedeva – attraverso varie crisi – per dualismi ed opposizioni. In musica il Grande Dualismo si incarnò con Schönberg e Strawinski e dal loro antagonismo si creò un bivio, uno spartiacque che incanalò e contrappose gran parte della cultura del secolo. L'uno, erede del gran-

de turbamento romantico, dedicò una vita a spingere fino alle estreme conseguenze la soggettività dell'arte, sempre significativa di un riferimento interiore; l'altro concepì l'arte come pura architettura formale, negata ad esprimere alcunché.

Il primo, legato a Kandinsky, spinse i mezzi sonori e i contenuti stessi del linguaggio musicale sin nell'epicentro della tempesta fonica espressionista arrivando poi (con un processo analogo e opposto) all'estrema rarefazione del suono quasi alla sua vibrazione primaria, impostando tutto ciò su di un processo linguistico che frantumò per implosione il linguaggio tonale e giunse alla dodecafonìa attraverso varie fasi; l'altro – legato a Matisse – esaltò la musica come supremo artigianato dedito al recupero delle grandi Forme del passato, ed espresse tutto ciò attraverso il recupero totale della tonalità intesa come esigenza naturale e fisiologica.

I due Grandi esprimevano lo smarrimento e la crisi dialettica di un Pensiero che – trovandosi all'inizio del secolo in un vicolo cieco e privato di ogni suo fondamento – non poteva che Andare Avanti nella ricerca o Tornare Indietro nell'oggettivazione. In questo dualismo archetipico e primario le figure dei due Maestri venivano quasi scolpite per contrasto, i due si definivano a vicenda esaltando reciprocamente le rispettive diversità ed identità culturali.

Oggi non esistono dualismi, ogni artista vive stagnando in una solitudine creativa totale, a volte le strade si incrociano casualmente ma l'incontro non dà mai vita a nulla; non esiste un paradigma stilistico da coniugare in vari modi, esistono invece tante esperienze personali diverse e solitarie, ed infine – tra l'andare avanti e il tornare indietro – oggi si sceglie spesso solo di guardarsi intorno, descrivendo il diverso ed assimilandone i contenuti; non si vuole più cambiare il mondo ma ci si limita ad osservarlo.

– Risulta straordinaria la continuità e la consequenzialità della trasformazione del linguaggio musicale in Schönberg: dall'op. 4 all'op. 19, – nell'arco di circa 15 anni – assistiamo ad un processo di evoluzione talmente costante e progressivo da lasciar trasparire con grande evidenza una ricerca quotidiana profonda, inesorabile e coinvolgente.

Dall'exasperazione del cromatismo alla sospensione tonale e poi all'atonalismo puro (o "*emancipazione della dissonanza*" come preferiva il Maestro) è un unico percorso rettilineo che coinvolge nella sua evoluzione anche i mezzi sonori utilizzati, sino al vicolo cieco dove non si può più Andare Avanti. Allora, non volendo Tornare Indietro in una forma di Eterna Oggettivazione dell'esistenza, ci si immerge nella penombra inquieta della soggettività più ambigua e vitale, fino a trovare una luce, una nuova struttura

organizzativa in cui incanalare e formalizzare lo spirito creativo. Così nasce il sistema dodecafonico con il quale spesso si identifica oggi Arnold Schönberg, anche se egli era molto altro e molto di più. Oggi è assai raro ritrovare nell'opera di un qualsiasi autore una tale capacità di mettersi continuamente in discussione, di andare avanti rimuovendo il passato e cercando sempre la libertà nel nuovo. Oggi per lo più si cerca un'identità, una "visibilità" distintiva, quasi un logos stilistico che differenzi e definisca, e – una volta trovato – a questo ci si rifà per tutta la vita, scrivendo quasi sempre lo stesso pezzo.

Alla mancanza di ricerca (se non – nella migliore delle ipotesi – quella già citata del guardarsi intorno) fa poi riscontro un'imbarazzante mancanza di idee e carenza di strumenti che spesso porta non tanto a Tornare Indietro quanto a scimmiettare il passato.

– A questa assenza di ricerca oggi, si aggancia un'altra peculiarità di Schönberg, la grande importanza e valenza della dimensione didattica.

Oltre alla statura dei suoi più celebri allievi va infatti ricordato (e rimpianto) il metodo per il quale la classe era un vero e proprio laboratorio ove il Maestro non addottrinava i suoi allievi ma studiava e ricercava con loro, e le scoperte dell'uno erano anche le scoperte di tutti (di questo fa fede la contemporaneità di certe acquisizioni stilistiche e linguistiche nell'opera di Schönberg e quella, ad es., di Webern).

Dal fervore febbrile e quotidiano di questa ricerca continua e collettiva nasceva la grande evoluzione musicale ma anche la grande opera saggistica e divulgativa che ha prodotto volumi e articoli ancora oggi di vitale importanza nello studio dell'armonia e delle sue trasformazioni.

Non mi risulta oggi l'esistenza di Maestri di questa statura e di questa disponibilità didattica: per lo più si volteggia tra un Master ed uno Stage impersonando ora un Coach ora un Supervisor, e somministrando a tutti dall'alto la stessa ricetta didattica a caro prezzo.

– tutto di una vita di ricerca linguistica e di una contemporanea fede nella soggettività dell'arte fu anche il miracolo irripetibile di una musica che unisce in un unico respiro l'enorme rigore costruttivo ed una grande valenza espressiva. Mentre oggi si distinguono compositori attenti per lo più alla sintassi generativa da altri legati ad una forma sbiadita di ispirazione (neo)romantica, non vedo apparire grandi figure che sappiano unire l'attenzione per la forma a quella per la comunicazione emotiva. La mia intuizione adolescenziale ed orvietana era giusta.

È anche vero che oggi la musica di ricerca è sempre più relegata in una nicchia scura ed isolata dalla vita collettiva, e ciò rende la cosiddetta "*musica contemporanea*" del tutto estranea alla contemporaneità. È difficile dire se ciò sia dovuto anche alla mancanza di figure come Schönberg o se la mancanza di tali figure sia determinata da questo Status della musica classica contemporanea.

– Schönberg è anche stato l'ultimo vero rivoluzionario della musica, nel senso profondo e non demagogico del termine.

Oggi l'ultimo rivoluzionario fa il Consigliere Comunale, e il penultimo ha avuto una crisi mistica e ha visto la Luce.

IL NUOVO CIELO DELLA MUSICA.

Edgard Varèse e la “quarta dimensione” del flauto

RENATA CATALDI

“Esiste una stella più alta di tutto il resto: questa è la stella dell'Apocalisse. La seconda è quella dell'Ascendente, la terza è quella degli elementi, che sono quattro. Ci sono dunque sei stelle fisse. Oltre a queste c'è ancora un'altra stella, l'immaginazione, che dà origine a una nuova stella e a un nuovo cielo”. Questo motto, posto a epigrafe sulla partitura di *Arcana*, ci introduce nel cosmo varèsiano. Presa in prestito da Paracelso, la frase non allude a dimensioni misteriose ed esoteriche, ma va riferita all'aspirazione di un compositore agli albori del Novecento di espandere il proprio universo musicale, di indagare i segreti nascosti dei suoni, scoprire come tutti gli elementi percettibili all'orecchio, suoni e rumori, possano trasformarsi in musica.

La parabola creativa di Edgard Varèse, nell'asse Europa-America, è interamente caratterizzata da questo “bisogno di un nuovo cielo della musica” fino a immaginare, in anticipo rispetto ai suoi contemporanei, quelle che saranno le nuove frontiere del suono. Nel tentativo di oltrepassare le Colonne d'Ercole del mondo musicale fino ad allora conosciuto, il compositore abolisce la distinzione tra suono e rumore, concepisce la musica come organizzazione di suoni nel senso di oggetti sonori e, più radicalmente, di fenomeni acustici in sé.

Questa visione presagisce infinite indagini sul suono, in tutti i suoi parametri e aspetti, dall'acustico al tecnologico, e apre il campo ad altrettante possibilità di organizzazione della sintassi musicale. L'atteggiamento pionieristico di Varèse si comprende ancora di più quando auspica la nascita di laboratori di acustica per il comune lavoro di musicisti e fisici, una solida e concorde collaborazione tra compositori e scienziati: “la scienza, gettando nuova luce sulla natura, permette alla musica di progredire – o meglio di crescere in sintonia coi tempi – rivelando ai nostri sensi armonie e sensazioni mai provate prima”.

Com'è la musica di Varèse? È difficile descriverla usando le categorie abituali. Un corrispettivo in pittura potrebbe essere un quadro di Pollock (per Varèse, “l'origine dell'arte non sta nella ragione, sta in quel tesoro sepolto che è l'inconscio... quell'inconscio che contiene più intelligenza della nostra lucidità”). È possibile parlarne facendo ricorso al lessico da egli stesso coniato: è una musica dagli effetti forti, fatta di “piani mobili” e “zone di intensità”, volumi impreveduti ed esplosivi, linee verticali, “accordi a grattacielo”, “assi tematici” con proiezione e prospettiva spaziale, raggi luminosi ossia agglomerati di “masse sonore organizzate” che variano in radianza e in volume creando un senso di prolungamento come un viaggio verso lo spazio infinito.

La poetica del compositore franco-americano è ricca e complessa. Potremmo mostrarla attraverso innumerevoli itinerari di ricerca; ma la portata innovativa della sua musica si coglie anche soltanto attraverso un singolo aspetto, una sola opera, un unico strumento. Piace quindi indagarla attraverso il ruolo del flauto.

L'interesse di Varèse per questo strumento è già evidentissimo in *Amériques*. Si tratta di un'opera simbolo, rappresentativa di uno dei tratti principali del suo pensiero: la ricerca di nuove dimensioni del suono. Non America, quindi, come luogo geografico, suoni dal “Nuovo Mondo”, una rappresentazione di impressioni sulla vita americana (“ho utilizzato parecchie sonorità in tutto il pezzo, e ammetto che molti effetti erano insoliti, ma considerare questo come un brano di musica descrittiva – cioè una rappresentazione delle mie impressioni sulla vita in America – è un'assurdità!”), bensì *Amériques*, Americhe come luogo ideale, nuovi mondi da esplorare, o meglio – come spiega il sottotitolo dell'opera – “nuovi mondi sulla terra, in cielo e nello spirito degli uomini”.

È insomma l'interpretazione, come scrive il compositore, “di uno stato d'animo, un pezzo di musica pura che non ha niente a che fare con i rumori della vita moderna che alcuni critici hanno voluto ritrovarvi... L'utilizzo di effetti musicali intensi è semplicemente la mia reazione istintiva alla vita così come la vedo, ma si tratta della rappresentazione musicale di uno stato d'animo, e non di un quadro sonoro”. È così che le simmetrie gotiche di Manhattan agli inizi dell'epoca dei grattacieli, la frenesia dei suoi cantieri, le suggestioni di una città carica di aspettative e proiettata verso l'innovazione e la modernità vengono “assorbite nell'opera e consumate nel processo dell'invenzione”.

La ricognizione di queste regioni musicali inizia con lo spunto monodico scuro, primitivo, ancestrale, di un flauto contralto. Evidente già ad un primo ascolto il riferimento all'autorevole antecede-

dente debussyano del *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Ma non si tratta di un flauto della classicità come nel pur amatissimo Debussy; piuttosto quello che lo strumento produce è una sonorità originaria, primordiale e al tempo stesso straordinariamente innovativa – “abbracciare tutto ciò che è umano dal più primitivo alle più lontane frontiere della scienza” –, anche nel significato in cui primitivismo e modernità costituiscono entrambi una rottura rispetto alla tradizione. (Quest'idea di un'aulodia ipnotica e primigenia verrà ripresa da André Jolivet, allievo di Varèse, nelle famose *Incantations* per flauto solo del 1936). Il nucleo tematico enunciato in apertura, poi arricchito da una percussione e da un'arpa, ripreso anche con l'aggiunta o l'introduzione di altri strumenti, ricompare in più punti. Il tema svolge ogni volta funzioni differenti all'interno di un nuovo elemento, di una nuova “zona di intensità”. L'intera struttura del brano sembra determinata proprio da questo riapparire dell'idea melodica: “Certi temi, certe note ripetute quasi in funzione di tonica, costituiscono degli assi attorno ai quali vengono ad agglomerarsi delle masse sonore. In questo modo lo sviluppo si costruisce a poco a poco attraverso la ripetizione di alcuni elementi che si presentano sempre sotto aspetti diversi”.

Con *Octandre*, per otto esecutori in corrispondenza degli otto stami del titolo (legni con flauto e ottavino, ottoni e contrabbasso), l'attenzione si sposta a tutto il complesso dei fiati. Qui spariscono le reminiscenze tardoromantiche presenti in parte in *Amériques*, a favore di una scrittura più stilizzata e geometrica già acquisita in *Hyperprism*. Pur in un contesto ristretto “da camera” Varèse utilizza uno spazio sonoro dilatato, un'esplorazione in verticale che si muove in un ambito estremo tra l'ottavino e il contrabbasso, picchi di un'armonia “a grattacielo”. Cellule ritmico-melodiche elementari cangiano in rapporto alle aggregazioni strumentali determinando diversi impasti timbrici. Il volume si slarga o si restringe lasciando spazio anche ad episodi solistici. L'assenza di sviluppo melodico – i nuclei tematici sono costituiti da note ripetute precedenti a volte da appoggiature e da disegni atonali – rende il timbro e il ritmo valori assoluti.

Il flauto di Varèse è, tuttavia, soprattutto *Density 21,5*. Questo brano per flauto solo fu composto nel 1936 ed eseguito per la prima volta a New York alla Carnegie Hall il 16 febbraio di quello stesso anno dal flautista francese Georges Barrère che inaugurava il suo flauto di platino, materia la cui densità allo stato puro è richiamata nel titolo (di nuovo il nostro adottava per le sue composizioni dopo *Hyperprism* o *Ionisation* titoli che evocavano il

mondo delle scienze). Ancora una volta è lo stesso Varèse a parlarci dell'opera: “Malgrado il carattere monodico di *Density 21,5*, il rigore della sua struttura è chiaramente definito dal piano armonico che lo sviluppo della melodia ha cura di precisare e di denunciare”. Come può una musica monodica, a un'unica dimensione, affidata ad un singolo strumento avere un piano armonico? Entriamo nel dominio dell'inudibile, in cui le voci occultate e sottintese costituiscono una presenza immaginaria ma musicalmente reale perché astrazione della nostra mente. Varèse in questo modo faceva uso di una tecnica già impiegata nella musica barocca: creare attraverso una sola linea melodica l'illusione della polifonia. Questa polifonia implicita si sviluppa però non attraverso le tecniche e i giochi d'imitazione del contrappunto, ma investe per intero la sua nuova “quarta dimensione” del suono, il timbro. Il titolo, *Density 21,5*, ha un doppio potere di evocazione. Il riferimento è al metallo, ma anche al suono: un suono concepito come una densità di elementi (altezza, intensità, durata, colore), densità in cui consiste il suo potenziale polifonico. Nel brano il compositore utilizza tutte le risorse dello strumento dalla duttilità timbrica alla ricchezza dinamica fino ad arrivare ai limiti estremi della sua estensione e al suo uso percussivo. Combina i registri con sfumature sempre diverse, crea cambiamenti di ambito e contrasti che suscitano sensazioni di spazio, rilievo, allontanamento di piani sonori.

Con questa composizione Varèse tributa un omaggio a *Syrinx* per flauto solo di Claude Debussy. Il nome di Debussy ricorre spesso nei suoi scritti: “Ho avuto il privilegio di conoscere Debussy quand'ero ancora studente a Parigi, e dalle lunghe e numerose conversazioni che ebbi con lui conservo l'immagine di una gentilezza meravigliosa, di una grande intelligenza, di un'estrema delicatezza e di una vasta cultura. Debussy aveva anche qualcosa del sibarita, nel suo amore per il bello e per ogni piacere dei sensi... Uno degli uomini più gentili, più calorosi, più ‘sbottonati’ che io abbia conosciuto. Era l'uomo del suono, della materia...”. *Density 21,5* sancisce il definitivo distacco dalla tradizione espressiva tardoromantica, ancora in parte presente nel brano di Debussy, per tracciare una strada del tutto nuova che altri seguiranno (a iniziare dagli esempi di “polifonia virtuale” del XX secolo che assumono quest'opera come modello, dalle *Sequenze* di Berio, a *Nomos Alpha*, *Kottos*, *Keren*, *Theraps* di Xenakis a *Xi*, *Flautina*, *Zungen-spitzentanz* di Stockhausen). Ai nostri occhi questo brano appare oggi – e lo stesso vale per l'intera produzione di Varèse – come uno straordinario esempio di immaginazione sonora, frutto di una fan-

tasia creativa capace di anticipare quasi profeticamente il futuro della musica.*

* Tutte le citazioni sono tratte da Edgard Varèse, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Milano, Ricordi, Unicopli, 1985.

I dati essenziali delle opere di cui si tratta in particolare sono i seguenti:

Anériques, per grande orchestra, composta tra il 1918 e il 1922, prima esecuzione: Philadelphia, 9 aprile 1926, Philadelphia Orchestra diretta da Leopold Stokowski; esecuzione della seconda versione riveduta: Parigi, 30 maggio 1929, direttore Gaston Poulet.

Octandre, per flauto (e ottavino), clarinetto (e clarinetto piccolo), oboe, fagotto, corno, tromba, trombone e contrabbasso, composta nel 1923, prima esecuzione: New York, 13 gennaio 1924, direttore Robert Schmitz.

Density 21,5, per flauto solo, composta nel gennaio del 1936, prima esecuzione: New York, 16 febbraio 1936, flautista Georges Barrère.

SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI

N. 1/94. G. DE SIMONE, "Perché Konsequenz". G. LIMONE, "Fra simbolica e musica". P. MAZZONE, "Omaggio ad Anner Bylisma". G. CARDINI, "Musica da vedere, silenzio, suoni ambientali". M. BOCCITTO, "L'ultima provocazione di Zappa". F. BELLOFATTO, "Produzione e distribuzione musicale a Napoli negli anni Ottanta". F. D'Episcopo, "Sirena suicida". E. FELS, "Un musicista scomodo". M. LO IACONO, "Da Napoli all'Europa?". A. MUSI, "Pubblico e musica a Napoli: memorie di un cronista dilettante". M. GAMBA, "Politica della musica e neo-romantici". G. DE PASCALE, "Blue, il colore dell'Aids". S. VALANZUOLO, "L'opera in jazz: *contaminatio* senza trasgressioni". G. CARILLO, "Terremoti". C. BONECHI, "Il dimenticato Giannotto Bastianelli". C. OCONE, "Croce, tra economia ed estetica". M. DONADONI OMODEO, "Ricordando Croce".

N. 2/94. G. DE SIMONE, "La provincia dell'impero". S. PETROSINO, "Incontro con Roberto De Simone". F. BELLOFATTO, "Scarlatti, 75 anni in musica". G. DE SIMONE, "Franco Pezzullo, contemporaneo con passione". I. CHAMBERS, "Jimi Hendrix: *at the crossroads*". G. SICA, "Il Gruppo AC.EL.: rapporto di attività". C. BONECHI, "Tocco, magia e disincanto". P. MAZZONE, "Dietro la finestra. Una riflessione sul jazz italiano oggi". F. D'ERRICO, "Consumi musicali ed estetica". S. RAGNI, "Armida, o delle trasformazioni". M. LO IACONO, "La partenza degli argonauti". F. D'Episcopo, "Il Quattrocento di Alberto Savinio". G. DE SIMONE, "Savinio musicista". G. DE SIMONE, "Verso il mediterraneo". G. DE PASCALE, "Il dialogo di François Truffaut". S. VALANZUOLO, "Nyman, Bryars, Frisell. La musica che tira". C. OCONE, "Castità della musica". G. CARILLO, "Cospirazioni". E. FELS, "Dieci delizie per pianisti... E non solo". F. BELLOFATTO, "Memoria e integrazione". G. DE SIMONE, "Da Giuseppe Chiari, 1994". F. BELLOFATTO, "Frame Café". M. SERIO, "Pulcinella, il non morto". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria".

N. 1/95. G. DE SIMONE, "Estetiche del plagio". F. BELLOFATTO, "Sponsor e produzione". R. RISALITI, "Didattica e sperimentazione, l'esperienza di Milano ed Imola". G. SICA, "Macchine virtuali: i linguaggi di sintesi". G. CHIARI, "La musica filosofica". D. LOMBARDI, "RE MI-DA-DA". G. CARDINI, "Morton Feldman, l'opera pianistica". P. CASTALDI, "Strawinsky con noi oggi". M. SGROI, "A telefono con John Zorn". G. MONTAGANO, "Segnali di fumo". A. RUFINO, "Immagini e linguaggi metropolitani". D. BARBA, "Suoni ed ombre nella città". F. BELLOFATTO, "Uscire dal ghetto". G. DE PASCALE, "Se la messa in scena è come una partitura". E. FELS, "Gli Ideogrammi di Patty Pravo". A. FRESA, "Frattali". A. PETROSINO, "Ricordo di Luigi Schjninà". G. BIANCOFIORE, "Moralità della musica". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria/2".

N. 2/95. A. MAYR, "Aspetti del tempo sociale nella musica e nelle arti sperimentali". F. BELLOFATTO, "Se Springsteen non va all'Opera". F. D'ERRICO, "Poliritmia". G. SICA, "L'oscillatore digitale". M. BOCCITTO, "Mother (fuckin') Africa". G. DE SIMONE, "Finestre sul mondo". G. CARDINI, "Una lettera non

pubblicata". M. CAMPANINO, "La pioggia di Woodstock". C. MORMILE, "Appunti di Viaggio". R. SANTARSIERE, "Epiphaneia, una nuova rivista di estetica". G. DE SIMONE, "E che lo spot sia benvenuto". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria/3". (Compact disc allegato: Girolamo De Simone, *live*, musiche di Brubeck, Hindemith, Satie, Monk, Corea, Schostakovich, De Simone).

N. 1/96, Numero monografico. G. DE SIMONE, *L'altra avanguardia, piccola storia della musica contemporanea a Napoli*. (Compact disc allegato: Eugenio Fels, *Alkèmia*, musiche di Fels).

N. 2/96. G. DE SIMONE, "Il bello della cosa". G. CHIARI, "Fantamusicologia". P. CASTALDI, "Il timbro del pianoforte". C. BONECHI, "Rumore, simbolo, immagini". G. SICA, "Le funzioni del tempo, gli involuppi". M. CAMPANINO, "Una critica radicale alla serialità". E. GRIMACCIA, "Musica e psicanalisi". G. BIANCOFIORRE, "Storie di compositori". R. MASCOLO, "Il canto della cicogna". D. LOMBARDI, "Auto/Intervista". E. RENNA, "Folli che parlano al deserto". S. FRASCA, "Che delusione il videoclip!". A. FRESA, "Tra musica e pittura/1". F. D'EPISCOPO, "Musica di mistero". F. BELLOFATTO, "Proposte ereticali sulla nuova musica". A. PETROSINO, "Sperimentazione musicale, pregi e lacune del nuovo decreto". R. SANTARSIERE, "Musiche a colori". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria/4". (Compact disc allegato: Colin Muset, *Condannati a vagare sui mari*, musiche di Schoenberg, Paliotti, Gismonti, Puccini).

N. 1/97. F. BELLOFATTO, "Dove vanno le Fondazioni?". C. MORMILE, "L'aneddoto del gufo. Intervista a Franco Donatoni". G. DE SIMONE, "Storia di un plagio". P. CASTALDI, "Un'eredità di John Cage". G. CHIARI, "Fantamusicologia/2". G. CRESTA, "La poetica di Mario Cesa". G. SICA, "Teoria di base ed uso dei filtri in Csound". "Musica Mille Mondi, Il nuovo corso musicale di Galleria Toledo: programmi, testi, riscontri critici" (redaz.). F. BELLOFATTO, "Push Technology". A. FRESA, "Tra musica e pittura/2". E. CORREGGIA, "Attendiamo un nuovo Rinascimento". V. D'ACOSTINO, "Su *Napoli fonografica*". M. FERRARA, "Associazione nel settore jazz: un'esperienza sul campo". A. PETROSINO, "Soirée tra musica classica e dintorni". R. MASCOLO, "Melencolia". R. SANTARSIERE, "Nota sulla *musique d'ameublement*". (Compact disc allegato: *Konfusion*, musiche di D'Errico, Cimino, Bonechi, Petrosino, Mormile, De Simone, Fels, Yamashita, Giannella, Mascolo, Cresta, Sica).

N. 2/97. F. BELLOFATTO, "L'opera in spot". F. VACALEBRE, "Il paradosso neoromantico". C. MORMILE, "Nuove Sincronie, intervista a Pietro Borradori". A. BINI, "Sui musicisti che vanno a piedi". G. CHIARI, "Fantamusicologia/3". N. CISTERNINO, "Giacinto Scelsi e i tre stadi dell'uomo". P. CASTALDI, "Raffigurazione". D. LOMBARDI, "Auto/Intervista". G. SICA, "Teoria di base e uso dei filtri in Csound/2". G. DE SIMONE, "Le ali di pietra". F. SCARABICCHI, "Il volto e la voce". E. SANT'ELIA, "L'animale musica". E. MASSARESE, "laboratori delle arti". E. RENNA, "Progetto per l'istituzione dei laboratori di musica". G. DE MARTINO, "Per gli archivi del contemporaneo". G. DE SIMONE, "Napoli e il resto del mondo". M. GIANNELLA, "Tre riflessioni sulla didattica musicale". S. BOTTIROLI, "Fortemente antidogma". A. SEBASTIANI, "La musica di Dusan Bogdanovic". S. DI MAIO, *Crasch!* (Compact disc allegato: *Ice-Tract*, musiche di Girolamo De Simone).

N. 1/98. S. VALANZUOLO, "Camminate sulle acque, poi operate a Napoli". C. MORMILE, "La Civica di Milano". L. MITI, "Senza inizio e senza fine". L. BINAZZI, "Musica del futuro". G. CHIARI, "Fantamusicologia/4". L. D'ELIA, "Sentire Nomade". S. FRASCA, "La canzone emigrata". C. BONECHI, "Compositore, interprete ed esecutore". A. GILARDINO-D. GUTMAN, "Virtuosità e trascendenza". A. FRESA, "Musica e poesia: nuovi scenari". C. FALANCA, "Tuta blu (intervista a Tommaso Di Ciaula)". A. D'AMBROSIO, "Giocano gatti". M. DONADONI OMODEO, "Due interpretazioni del Parsifal". F. VACALEBRE, "SpiNaples". A. CEPOLLARO, "Il violino e il calascione". SEGNALAZIONI E SCHECCE (G.D.S.).

N. 2/98. G. DE SIMONE, "Musica ribelle. Il Sessantotto di ricerca". C. BONECHI, "Superficie e profondità. Riflessioni su *Le tentazioni della virtuosità*". A. D'AGNESE, "Con le orecchie spalancate. Intervista a Philip Glass". G. CHIARI, "Schönberg parla di Schenker". BARONI, COSSO, DALMONTE, GIRARDI, GUCCINI, MARINO, NAPOLITANO, TAMBORRINO, "Teatro e musica. Per una ricerca aperta e popolare". P. LAMBIASE, "Albedo". P. VITI, "Quale chitarra classica?". G. DE MARTINO, "Ancora sugli 'Archivi del contemporaneo'. SEGNALAZIONI - PERCORSI DI SENSO - SOMMARI.

N. 1/99 (Nuova Serie). G. DE SIMONE, "Il senso del discorso". M. SCALAMBRO, "Contro la musica". L. CHAILLY, "Plagi". L. SAVONARDO: "L'hip-hop e l'avanguardia musicale a Napoli: Almamegretta e 99Posse". R. PIACENTINI, "Compositori italiani D'oggi". R. MASCOLO, "Ho sempre sognato. Intervista ad Azio Corghi". G. DE SIMONE, "Organizzando suoni. Intervista a Giancarlo Bigazzi". C. MORMILE, "L'assonanza possibile. Intervista a Carmine Moscariello". G. SICA, "La modulazione d'ampiezza". P. MOTTOLA, "Per una nuova strutturazione del suono". C. MORMILE, "Musicazione". G. CHIARI, "Breve nota e ricerca sul jazz". G. MONTAGANO, "Travisamenti/1". SEGNALAZIONI - NOTIZIE SUGLI AUTORI - SOMMARI - NORME REDAZIONALI.

N. 2/99 (Nuova Serie). W. VELTRONI, "He Comes From The North". M. SCALAMBRO, "Contro la musica (2)". G. BONOMO, Cage, Feldman, Hidalgo, La Rosa, Marchetti: "Rumori alla Rotonda". G. DE MARTINO, "Intellettuali al Sunset Boulevard". G. DE SIMONE, "La città indifferente. Il resto della memoria". E. RENNA, Intervista a me stesso. R. VAGLINI, Vaglini intervista Riccardo. E. COCCO, "Mercuriali silenzi". G. SICA, "Reti neurali". G. CHIARI, "Dahlhaus & C." A. BINI, "Suonare per strada, ovvero lo spettacolino del potere". G. FRONTERO, "Esiste la musica?". S. FRASCA, "William Grant Still: il cigno nero". L. SAVONARDO, "L'identità del nuovo cantautore". G. MONTAGANO, "Travisamenti 2". NOTIZIE SUGLI AUTORI - SOMMARI - NORME REDAZIONALI.

N. 3-4/2000 (Nuova Serie). G. DE MARTINO, "Per una politica dell'espressione". R. CRESTI, "Traversalità e geo-musica". G. LIVINGSTON, "What Happened to George Antheil?". D. VILLATICO, "Opere da Berlino". G. DE SIMONE, "Primiti elettrici". C. BONECHI, "Gli anni Settanta e la computer music". T. TOZZI, "La felicità di Pietro Grossi, intervista al grande vecchio della computer music". L. FERRARI, "Exploitation du concept d'autobiographie". A. DI SCIPIO, "Della turbolenza". R. DOATI, "Discografia di musica elettronica". S. FRASCA, "Marginalità e antagonismo delle etichette indipendenti". L. SAVONARDO, "Le scienze sociali e i nuovi linguaggi musicali". A. L. TOTA, "Musica e vita quotidiana". M. CAMPANINO, "I nuovi laboratori musicali". A. FRESA, "Quando il mito divora i

suoi figli, una Neapolis ancora". C. CALABRESE, "L'Enciclopedia dei compositori italiani. La nuova edizione dell'Annuario della musica". G. CHIARI, "Musica alta e musica bassa". P. ALBANI, "L'Opificio di Musica Potenziale". P. MOTTOLA, "Articolazione Emozionale". C. STEFANI, "Improvvisazioni". F. "D'ERRICO, Domande". G. A. VICHIELLO, "De antiquissima neapolitanorum bassura". NOTIZIE SUGLI AUTORI - SOMMARI - NORME REDAZIONALI.

N. 5/2001 (Nuova Serie). G. DE SIMONE, "Piccola storia del plagio". A. D'AGNESE, "Nuovi linguaggi e generi della musica popolare del Novecento". R. CRESTI, "Stravinskij, musicista nomade". B. PORENA, "Riflessioni in di un compositore out". G. GUACCERO, "Interpretazione della storia e composizione". R. CRESTI, "Una musica che ha la forma delle nuvole. Ricordo di Franco Donatoni". A. VECCHIOTTI, "Ripensando l'alea". G. DE SIMONE, "Nuovo bestiario musicale".

N. 6/2001 (Nuova Serie) G. DE SIMONE, "Editoriale". G. DE MARTINO, "Il mondo è cambiato". M. BOCCITTO, "Suoni dall'Afghanistan". G. BIGAZZI, "Quei perversi di musicisti". E. MARTUSCIELLO, "Ossimori e catacrèsi: un tentativo di melodicèa". R. CRESTI, "L'eccentrico viaggio della Border Music. AA.VV., "Dialogo su Timet". A. R. ADDESSI, "I bambini e la musica contemporanea". T. ROVANI, "Rapporto Unicef 2002". G. TIRELLI, "Musica e ritualità". G. CHIARI, "Autocritica". M. FUSCHETTO, "Un resoconto dalla Nowhere Land". G. VALENTINO, "La strana storia di Alan Dreyfuss".

N. 7/2002 (Nuova Serie) GIROLAMO DE SIMONE, "Editoriale". TITO APREA, "Il plagio musicale". LUCIANO CHAILLY, "Plagi musicali". ENZO AMATO, "Il plagio di Mozart". PIERO VITI "Il fenomeno del plagio chitarristico". TIMET - LORENZO BRUSCI, PAOLO FRASCONI, "Parlare musica non può essere illegale". MICHELE BOVI, "Plagi e cinema". ALFREDO D'AGNESE, "Il plagio e le zone dell'"influenza": il campionamento o l'arte della fuga". GIROLAMO DE SIMONE, "Storia ed estetica del plagio musicale".

I fascicoli arretrati della prima serie (fino al 1999) possono essere richiesti direttamente all'Ente culturale F. Liszt, Via Duomo 348, 80133 Napoli, www.konsequenz.it

I fascicoli arretrati della nuova serie (dal 1999 in poi) possono essere richiesti all'attuale editore della rivista (Liguori Editore, Via Posillipo 394, 80123 Napoli, tel. 0817206111 - Fax 0817206244 - www.liguori.it).



AVVERTENZA

Si ricorda a tutti i collaboratori che è facoltà del direttore della testata "introdurre nell'articolo quelle modificazioni di forma che sono richieste dalla natura e dai fini del giornale" (art. 43, legge 633 del 22/IV/41); che è altresì prassi giornalistica affidare la titolazione dell'articolo al direttore o ai redattori (i titoli posti dall'Autore vengono intesi come proposta non vincolante per la testata). Il direttore o i redattori possono altresì imporre tagli non concordati, purché essi non mutino il senso indicato dall'Autore.

L'adeguamento fra i differenti articoli nell'uso di citazioni, corsivi, virgolettati, nomi di musicisti, prassi bibliografiche e note viene realizzato redazionalmente. Tuttavia, laddove gli Autori ne abbiano fatta esplicita richiesta, le predette caratteristiche vengono lasciate il più possibile conformi agli originali; in tali casi i testi non vengono uniformati agli altri, secondo le convenzioni usate dalla redazione. Ciò non implica una minore scientificità di criterio, ma solo il rispetto per i *desiderata* e le prassi scritturali usate dall'Autore.

L'articolo si intende concesso per una sola volta a titolo gratuito. Gratuita è anche la partecipazione al comitato scientifico della rivista. L'autore rinuncia al corrispettivo economico in cambio di una copia della rivista (con CD allegato quando esistente) e della veicolazione dell'immagine e della firma. Materiali ricevuti a qualsiasi titolo non vengono restituiti, e si declina qualsiasi responsabilità per articoli e supporti magnetici trasmessi in copia unica.

Tutti i materiali vanno inviati esclusivamente alla redazione di "Konsequenz", in via Duomo 348, 80133 - Napoli. Tel. Fax: 081/8971360. I testi e/o i comunicati stampa possono essere trasmessi in *attach* via e-mail al seguente indirizzo di posta elettronica: girdesi@box.tin.it.