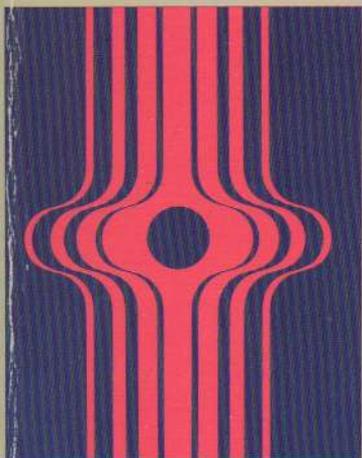


Riminiaterforum

**Seminari e incontri musicali
1978-1980**

A cura di

Claudia Colombati e Gabriella Borghetto



Il Violoncello

Della prassi interpretativa nella musica contemporanea: il violoncello.

Partecipano alla discussione: Giancarlo Cardini, Fabrizio Fanticini, Dario Maggi, Daniele Lombardi.

Armando Gentilucci, coordinatore.

GENTILUCCI - Giancarlo Cardini ha proposto una linea di lettura molto stimolante e molto valida che tende sempre più a individuare nell'interprete qualcosa di molto diverso dall'esecutore: un personaggio protagonista che parte dal testo musicale e porta delle integrazioni sostanziali e spesso induce a delle letture che determinano una molteplicità di implicazioni di uno stesso fenomeno. Quindi, incarnazione musicalmente sempre diversa di alcuni principi e di alcune idee, con un ventaglio, oggi, abbastanza ampio di possibilità e di proposte: dalla musica aleatoria, nella quale evidentemente l'interprete è autore vero e proprio, è un personaggio che entra partendo da tracce anche molto labili e determina in maniera talvolta quasi assoluta la struttura musicale; all'intervento che, rifacendosi rigorosamente al testo scritto, ugualmente tiene conto delle variabili interpretative che sono infinite anche se sono più che altro varianti di respiro musicale ma non toccano l'idea formale, costruttiva. Oggi proseguiamo con queste brevi indagini eseguendo anche musiche nuove: ascolteremo un testo ormai classico della musica violoncellistica del '900: la *Sonata* di Kodaly. E ascolteremo anche due composizioni dei nostri giorni, anzi, estremamente recenti: una composizione di Fabrizio Fanticini, che verrà eseguita da Marco Perini e una composizione di Daniele Lombardi che verrà eseguita da Enrico Egano e che darà modo a Lombardi poi di continuare l'esposizione che ha impostato ieri. Credo sia bene passare direttamente alle esecuzioni musicali, cui seguirà una discussione nella quale vorrei ci fosse un contributo da parte di tutti.

Penso sia bene che gli autori qui presenti, Fabrizio Fanticini e Daniele Lombardi, dicano due parole introduttive ai loro pezzi prima dell'esecuzione.

FANTICINI - Dirò pochissime cose su questa composizione. Mi sono posto il problema di scrivere un pezzo per uno strumento, il violoncello, basandomi su quella prassi esecutiva specifica, che si è sviluppata alcuni anni addietro fino ad oggi, sfruttando tutte le possibilità proprie dello strumento. Il pezzo strutturalmente è molto semplice, anzi quasi tradizionale. All'inizio il tessuto è piuttosto sfaldato, presenta note lunghe, quindi, sviluppando i vari elementi presentati, si giunge ad un primo e, successivamente, ad un secondo apice, quest'ultimo maggiormente concitato, per poi concludere ripiegandosi su se stesso con un momento simile all'inizio. Quindi strutturalmente è molto semplice. Vi sono due figurezioni contrappuntate fra loro: una prima a note lunghe e una seconda a note più strette che si sovrappongono, prima con carattere di contrasto poi in simbiosi, per ritornare, come dicevo prima, nella chiusa, al momento iniziale. Un argomento che vorrei toccare riallacciandomi al discorso di ieri è la scrittura, la grafica musicale: *Tessuto* non è scritto proprio in campo aperto, ma la durata delle note non è precisa al millisecondo, c'è solo una indicazione di tempo sommaria secondo cui ogni riga dura dieci secondi circa. Per il resto è tutto scritto, tutte le note sono

scritte così come tutti i ruoli d'attacco al ponticello, alla tastiera, tutti i crescendo e tutti i diminuendi. Lascio soltanto la libertà di tenere le note più o meno a lungo, proprio per dare la possibilità all'esecutore di sviccerare meglio le possibilità dello strumento.

Credo che uno strumentista, per quanto riguarda la musica per strumento solista sia più in grado di un compositore di capire quando il suono può espandersi, può prolungarsi per rendere meglio le possibilità dello strumento ed è per questo che ho lasciato queste indeterminazioni relative al tempo.

esecuzione: Fabrizio Fanticini, Tessuto (cfr. vol. I, pg. 160)

GENTILUCCI - Passerei subito all'esecuzione della composizione di Daniele Lombardi. Penso sia utile che lui ce ne parli, non solo come introduzione all'ascolto, ma anche facendo eventualmente vedere, a chi ne è interessato, la scrittura, la stesura segnica; infatti, come si diceva ieri, Lombardi è sempre interessato anche ai problemi di natura grafica, a un rapporto molto stretto e particolare tra la struttura grafica e la struttura sonora. Purtroppo oggi non possiamo qui proiettare le diapositive, ma la partitura è a disposizione di chi intende osservarla.

LOMBARDI - Questo pezzo si chiama *Impromptu* ed è stato scritto come una specie di intavolatura. Vi sono rappresentate le quattro corde del violoncello, c'è segnato, una riga sottostante, l'arco cioè il movimento dell'arco e c'è tutta una serie di linee con vari spessori, di punti, oppure di segni puntiformi secondo un preciso codice: a certi segni corrispondono dei "pizzicato", degli "arco", ecc.

Il pezzo, come vedete, non ha una suddivisione in battute, ma un tempo rappresentato in secondi abbastanza approssimativi, tanto per dare un'idea all'esecutore della velocità di scorrimento. C'è un atteggiamento di fondo antitecnicistico in questo rapporto con lo strumento, di cui il pubblico deve essere cosciente all'atto dell'esecuzione.

Impromptu è una lunghissima melodia grafica che rappresenta una lunghissima melodia sonora e in qualche modo il violoncello agisce come la voce umana, compie una specie di lungo monologo; lo sviluppo del pezzo alterna note di lunga durata oppure glissando molto lunghi ad articolazioni ben più concitate.

esecuzione: Daniele Lombardi, Impromptu (cfr. vol. I, pg. 160)

GENTILUCCI - Penso che, per l'economia di questo nostro incontro, sia forse bene procedere con l'ascolto della *Sonata* di Kodaly e nel frattempo possiamo anche pensare a quello che potremo trattare successivamente. Abbiamo ascoltato due composizioni che credo ponessero problemi di tipo interpretativo abbastanza particolari. Innanzi tutto avrete notato che si tratta di scritture più che altro "d'azione", nel senso che viene suggerita una traiettoria "virtuale". Nel brano di Lombardi non sono segnate le altezze assolute e quindi una scrittura d'azione non è certo millimetrica per quel che riguarda la determinazione delle altezze acustiche. Nell'altro caso, nella composizione di Fanticini, c'è invece un procedimento più di tipo polifonico dove un certo accumulo di figurazioni, di combustioni rapide, pone all'interprete dei problemi mi pare di *opzione*, nel senso che non sempre tutto quello che è scritto è possibile ottenerlo si-

multaneamente. Si tratta di una scrittura tutta scritta ma in qualche modo indicativa e questo naturalmente comporta dei problemi, comporta delle scelte.

Credo non sia inutile tornare un momento indietro e ascoltare una composizione ormai classica nella musica per violoncello del '900, la *Sonata* di Kodaly che verrà eseguita da un bravissimo violoncellista ungherese, Csaba Onczay.

esecuzione: Zoltan Kodaly, Sonata (cfr. vol. I, pg. 159)

GENTILUCCI - L'interpretazione della *Sonata* di Kodaly mi porta a rivolgere una domanda agli interpreti presenti e vorrei anche approfittare della presenza di Cardini, che è ancora qui tra noi, perché avrei un interrogativo.

Una cosa che mi sono chiesto spesso, e credo che tutti noi ce la siamo chiesta, è questa. Oggi esiste una musica che, abbiamo detto, delega l'interprete a compiere delle scelte all'interno della rete segnata. La scrittura è più flessibile; dentro le nuove scritture è previsto che l'interprete si muova con maggiore libertà e quindi con tutte le conseguenze che abbiamo visto e di cui abbiamo già parlato a lungo. Abbiamo ascoltato, per esempio, proprio questo pomeriggio, due musiche per violoncello: una di Fabrizio Fanticini e una di Daniele Lombardi, che per vie diverse, in un certo senso mostravano di inserirsi in questa prospettiva di flessibilità rispetto al testo scritto. Siamo però sicuri che questo tipo di esecuzione, di interpretazione, valga solo per la musica contemporanea? Questo tipo di apertura nella musica di oggi o in una parte della musica di oggi orientata verso quel tipo di scrittura prima descritto, è oggi particolarmente evidente. Un certo tipo di flessibilità c'è sempre stato: mai due esecuzioni di Haydn e di Mozart sono uguali l'una all'altra, non solo se suonate da diversi interpreti, ma anche dallo stesso interprete in momenti diversi, in giorni diversi, perfino nella stessa giornata. Anche questo è abbastanza pacifico. Tuttavia, in genere, come ci si comporta nei confronti dei classici?

Di solito si cerca di tenersi su coordinate che non vadano verso uno snaturamento del testo, si dice; nello stesso tempo, che forniscano, del testo stesso, una lettura partecipata e sensibile. Tuttavia io ho l'impressione, (vorrei che Cardini ci dicesse anche qualcosa in merito), ho l'impressione dicevo, che nella pratica le cose vadano diversamente.

Tutti abbiamo pratica anche d'insegnamento, abbiamo pratica di conservatorio e sappiamo come si studia la musica. Sebbene questi due pericoli, quello dello snaturamento e quello invece di una esecuzione troppo rigida, vengano entrambi paventati, in realtà l'uno si pratica ampiamente mi sembra (cioè la standardizzazione esecutiva), mentre l'altro rischio non viene corso semplicemente perché ci si tiene lontanissimi dal correrlo e allora succede per esempio spesso (io almeno ho questa impressione), che quando suoniamo Beethoven, in realtà non suoniamo neppure Beethoven così come l'avrebbe suonato Beethoven, ma suoniamo la tradizione del modo di suonare Beethoven che è abbastanza anchilosata. Non pensiamo che invece questo tipo di rapporto che si viene a instaurare con la musica nuova, poi di riflesso illumini tutto un modo di rivivere la musica del passato e che non sarebbe male se di questo ci si ricordasse di più?

CARDINI - Tu dicevi che un rapporto più stretto con certi testi della musica contemporanea potrebbe favorire un'interpretazione meno anchilosata e meno rispettosa in senso dogmatico dei testi del passato, volevi dire questo? Non so, non ne sarei così sicuro, forse non è automatico che il contatto con la musica contemporanea possa poi favorire letture più stimolanti dei capolavori del passato; può anche avvenire, infatti, a prescindere dal rapporto con la musica contemporanea, di trovare interpretazioni particolarmente vivide e interessanti della musica del passato.

GENTILUCCI - Non ponevo tanto un problema della musica contemporanea in sé; direi che la musica contemporanea non è soltanto la musica contemporanea, ma tutto quello che sta di mentalità attorno ad essa; quindi, il modo di avvicinarla e di affrontarla. L'interpretazione dei classici, purtroppo, si ferma spesso a mezza via e ha più un occhio, direi, per la tradizione interpretativa (che mi sembra che progressivamente si sia inaridita, abbia ridotto la propria ottica con dei tic ben precisi) che va lontano dallo spirito originario dei testi, piuttosto che per le virtualità dei testi stessi. Regna quel tipo di riduzionismo che alla fin fine porta proprio a standardizzare l'esecuzione, tanto è vero che si parla spesso di una esecuzione esatta e inesatta, anziché essere più problematici nell'affrontare il testo. Forse la musica di oggi dà una lezione di metodo; un metodo, quello della ricerca, che si potrebbe applicare benissimo ai classici anche direttamente senza passare attraverso la pratica della musica nuova. Di fatto ho l'impressione che ciò non avvenga.

CARDINI - Per cui forse una lettura "infedele" dei classici può essere oggi invece la sola autenticamente fedele. Una lettura che alteri e violenti qualche cosa, che non riproduca ciò che la tradizione ha accumulato. Forse mi hai dato in questo momento un'idea. Ciò si riflette tra l'altro anche in certe rivisitazioni dei classici fatte da compositori contemporanei (penso in questo momento a Kagel con il suo *Ludwig van*, questo suo collage di testi di Beethoven), ma al di là di questo, Kagel dice che oggi non è più necessario sentire tutta una Sinfonia, tutta una Sonata, per avere una idea di Beethoven ma può essere illuminante sentire dei frammenti messi insieme anche in modo casuale. Forse una lettura non tradizionale dei testi sacri può essere più fedele a questi stessi testi che una lettura presupposta fedele.

GENTILUCCI - Io vorrei rivolgere una domanda ai compositori; poi magari sarà bene lasciare che tutti esprimano un giudizio, un parere o facciano qualche domanda. Vorrei chiedere proprio questo: la grafia, abbiamo detto, è una grafia che tende ad essere abbastanza flessibile. Questa flessibilità è perfettamente accettata, anche come flessibilità di risultato, oppure c'è quella specie di doppiezza che accade alle volte quando un compositore usa una grafia abbastanza mossa e poi però, in realtà, ha in mente un modello di esecuzione, un'interpretazione e una sola, e in fondo vorrebbe che attraverso una sorta di intuizione empatica, venisse ricalcato dall'esecutore quel modello che egli ha.

FANTICINI - C'è sempre un modo interpretativo che a me interessa più di un altro, ma non so se questo sia determinante. Ho usato questa grafia proprio per lasciare spazio all'esecutore: questo pezzo si poteva anche ese-

guire in un'altra maniera, raccorciandolo per renderlo un po' più bruciante, più breve; a seconda della lettura che può fare il violoncellista stesso, secondo una propria scelta. Ho dato uno schema fisso che è possibile ridurre, stringere o allargare; il pezzo viene modificato in un elemento, ma rimane fundamentalmente immutato; la modificazione si ha sul fatto puramente interpretativo, se vogliamo, anche tradizionale.

GENTILUCCI - In questo senso c'è un aspetto forse un po' meno tradizionale, quello che dicevo prima. A me è parso, scorrendo il testo, che ci siano alcune situazioni che così come sono scritte, non si possano eseguire al millesimo; non tanto perché ci sia un numero spropositato di segni concentrati, ma perché ci sono delle sovrapposizioni che così come sono scritte sono problematiche. Lo sforzo dell'interprete, le opzioni interne, sono previste forse all'atto della stesura.

FANTICINI - Questo senz'altro.

GENTILUCCI - È un aspetto che troviamo in tantissima musica nuova, basti pensare a Bussotti. Bussotti addirittura è paradossale: vi sono cose che assolutamente non si possono fare; ma lì è chiaro che resta la suggestione del segno e la sua riproduzione vitalistica.

FANTICINI - Nel mio caso non credo sia così paradossale, ma abbastanza limitato. L'esecutore deve riuscire a capire quando a me interessa che siano percepibili tutte le note oppure semplicemente che si evidenzii l'idea di quello che c'è scritto, e questo fatto credo sia presente in quasi tutta la musica contemporanea.

LOMBARDI - Vorrei dire tre cose. La prima è questa: alla scrittura si sovrappone l'atto esecutivo estemporaneo. Ho ascoltato tanti pianisti, per esempio ho sentito Arturo Benedetti Michelangeli suonare a dieci anni di distanza lo stesso pezzo nello stesso modo, almeno mi è parso, e ho sentito Sviatoslav Richter suonare due giorni di seguito lo stesso pezzo in modo totalmente diverso. Questo significa che c'è un terzo momento che si sovrappone agli altri due, quello cioè nel quale l'interprete può più o meno fissare un comportamento esecutivo sulla base di un'idea che è stata formulata attraverso la scrittura, oppure può attraverso lo schema della scrittura modificare questa idea nel tempo in successive esecuzioni. Questo è un aspetto che vale per la musica di qualsiasi secolo, non solo per quella contemporanea, quindi direi che c'è un'ulteriore variabile che rende il discorso ancora più fluido.

Per esempio nell'esperienza di Bussotti, come nella tua, come nella mia, c'è questo aspetto di atemporalità della scrittura per cui è chiaro che si crea un percorso: al momento in cui si suona si temporalizza un qualche cosa che non è temporale, ma istantaneo, visivo, ha delle altre coordinate, ha delle altre leggi secondo cui noi, ad esempio, per convenzione scorriamo una partitura da sinistra verso destra e abbiamo in questo svolgimento rettilineo un tempo musicale che è un tempo di scorrimento. Ma questo presuppone, almeno per la psicologia della percezione, un enorme cumulo di problemi. Nel momento in cui si dice di una Sinfonia di Beethoven: l'Adagio deve essere a 60 di metronomo, noi diciamo una cosa che non è giusta perché, se poi confrontiamo due esecuzioni della stessa Sinfonia, notiamo delle durate globali che variano a volte dai tre

ai quattro minuti. La *Settima* di Beethoven diretta da Furtwaengler dura 3/4 minuti di più rispetto all'edizione di Toscanini, per esempio. Quindi, evidentemente, la nozione di Adagio, cioè la sovrapposizione semantica ad un'indicazione di tecnica di notazione, è qualche cosa che in qualche modo sfugge, legata alla decisione personale e variabile dell'interprete. Cosa allora veramente esiste? Il progetto compositivo. Questo progetto compositivo, cioè la notazione, può essere formulato in vario modo; a questo vario modo di formulazione corrisponde poi un vario modo di accostamento da parte dell'esecutore, quindi è chiaro che più ci si mette d'accordo tra autore ed esecutore e più la cosa funziona. Da una parte però siamo arrivati ad una ipertecnizzazione della scrittura che scarica l'esecutore della propria volontà ma lo rende coatto a un comportamento che non gli dà ossigeno, dall'altra si scarica l'autore rendendo l'esecutore l'autore. Allora evidentemente entro questa parabola c'è un po' tutta la musica, anche quella del passato. Credo di poter dire che Schumann richieda da un pianista una maggiore adesione alla scrittura di quanta non ne richieda Schubert, per esempio, perché Schumann carica la musica di molti più segni. Schoenberg ad esempio richiede da parte dell'interprete maggiore aderenza alle indicazioni che lui scrive, di quanta non ne richieda Ives, che si limita a scrivere, "piano", "forte", "crescendo".

Nel mio caso ho scritto una partitura che è una spazializzazione della musica, quindi un rendere visivo ciò che nella musica è temporale, in un certo senso, ed è questa spazializzazione ciò che conta e che va reso sensibilmente. Io mi rifiuto di dire che l'esecutore può fluttare all'interno di certi parametri, mi spiego meglio: non indico l'altezza delle note, ma indico delle strutture di massima che vanno acquisite sensibilmente, che vanno riprodotte sensibilmente in più volte, in consecutive esecuzioni, in modo tale che non ci sarà più un grande scarto tra una esecuzione e l'altra. Naturalmente ci sarà meno precisazione rispetto a una scrittura tradizionale, ma è quel meno, quello scaricamento anti-tecnicistico, che mi consente di far partecipare l'esecutore in modo più diretto all'azione musicale. Quindi evidentemente c'è una specie di compromesso che io ho cercato di attuare tra tecnicizzazione della scrittura e assoluta libertà in un comportamento estemporaneo. È un compromesso, ma è l'unico possibile per rendere l'esecutore compartecipe, ma al tempo stesso aderente, ad una pagina che ha delle indicazioni precise. Nel momento in cui io indico un suono alto quasi al limite del foglio, voglio un suono alto quasi al limite delle possibilità dello strumento. Ricondurre tutto alle note mi porta ad un contatto con la storia della musica che in questo momento non voglio. Nella mia musica cerco di uscire da una storicizzazione di una semantica che è connaturata a un rapporto intervallare, che all'atto di comporre mi crea una coazione, mi crea una specie di ritorno ad una storia che in questo momento, per esigenze mie personali, vorrei tener fuori da questa esperienza.

Dal punto di vista grafico nel 1968/69, una forma di eccentricità, o anche di ricerca seria, coerente, molto simile a quella che sto facendo adesso, andava verso una teatralizzazione dell'evento, andava verso un tipo di rapporto con la musica che consisteva nello scaricare l'autore e caricare l'interprete. Invece io, che scrivo dieci anni dopo tutto questo, sto cercando un compromesso tra queste cose. Una volta finita la stagione delle scritture particolari, siamo tornati al rapporto autore-interprete ormai un po' secondo me sclerotizzato. Per esempio nel suo caso c'è un

certo tipo di libertà esecutiva ma secondo me quello che conta è il risultato; la notazione è un mezzo, non è un fine, questo sia chiaro. Negli anni Sessanta era diventato un fine e io vorrei che fosse un mezzo.

MAGGI - A mio parere l'ambito di libertà che la partitura di Fanticini lascia è molto limitato. Mi sembra una partitura abbastanza tradizionale per questo motivo: Fanticini dà una durata indicativa. Apro una parentesi: non mi riferisco alle osservazioni di Gentilucci sui passi molto carichi di cose in cui all'esecutore sono lasciate delle scelte, ma mi riferisco alla osservazione di Fanticini sul fatto di una possibile fluttuazione nello spazio di lettura. Che vi sia una fluttuazione nella velocità di lettura, cosa che tutto sommato era possibilissima anche in una partitura del passato tramite le indicazioni "lento", "allegro" e così via, è vero, ma non credo che ciò alteri sensibilmente la percezione del pezzo. Se metto un disco da 33 giri a 45 giri, tutto quanto si traspone verso l'acuto e diventa tutto più corto, ma non vengono mutati i rapporti di durata interna. Direi che non si può parlare di aleatorietà quando si permette all'esecutore di accorciare o allungare la durata globale, ma quando i rapporti interni possono essere mutati dall'esecutore. Lombardi diceva che la partitura viene scritta da sinistra a destra e la lettura è da sinistra a destra: per l'apunto credo che finché la lettura resterà da sinistra a destra tutto sommato non ci sarà grande margine di manovra, si tratterebbe eventualmente di vedere se viene data facoltà all'interprete di una lettura che non sia da sinistra a destra.

FANTICINI - Vorrei precisare una cosa: questo pezzo l'ho scritto tenendo presente che scrivevo per violoncello, ossia ho usato questo tipo di grafia soprattutto tenendo presente questo strumento così tenorile. C'è la possibilità di suonare il pezzo in maniera lirica, prettamente violoncellistica oppure più gelidamente. Non ho lasciato in definitiva altre libertà, e il brano, comunque, non cambia.

GENTILUCCI - L'unico dato sul quale si potrebbe discutere è proprio questo accumulo. Io ho l'impressione che non abbiamo ascoltato molto tale accumulo perché Perini ha suonato il brano certamente assai bene, in modo personale, cioè ha tenuto i tempi piuttosto larghi, ma ha teso a evidenziare soprattutto la voce del violoncello. Qua e là per esempio, c'era quel tipico attacco poi smorzato che è violoncellistico per eccellenza, mentre in tempi più stretti questo aspetto certamente non aleatorio ma, come si diceva, di accumulo e quindi di opzione inevitabile, non è apparso molto. In realtà la scansione per esempio di dieci secondi, tendeva ad essere più lenta.

LOMBARDI - Nell'ultima parte l'ha ristretta.

GENTILUCCI - Credo che Lombardi avesse ragione quando diceva che tutto sommato la questione è il tempo, la temporalità. Una musica non caratterizzata da questo, anche se ha una scrittura estremamente precisa dove tutte le figure sono indicate in modo millimetrico, non ha propulsioni verificabili; se non è una musica dove il consumo del tempo arriva verso un culmine di tensione, l'interprete può giocare e gioca maggiormente. La stessa esattezza per esempio dell'attacco è molto problematica quindi è un fatto interno alla struttura. Una composizione tendenzialmente sta-

tica può anche essere formata da una miriade di suoni brevissimi. Certa musica in anni abbastanza recenti, da Darmstadt in avanti, estremamente polverizzata, è assolutamente statica e l'attacco del tempo può anche essere diverso ogni volta, tuttavia questo non lo si percepiva se non in termini quantitativi, di maggior addensamento delle figurazioni o maggiore rarefazione delle figurazioni stesse. Quindi di fatto il margine della soggettività era apparentemente maggiore, ma solo apparentemente. Forse era una decisione che non toccava il cuore del fatto musicale, perché in una musica tendenzialmente atemporale il fatto di attaccare il tempo un po' più rapido o un po' più lento non mette in discussione l'essenziale.

LOMBARDI - Scusa se ti interrompo, ma il problema centrale è questo: cosa è veramente cambiato al momento in cui nascono le strutture di azione? Quando Stockhausen scrive *10 Klavierstücke* in cui il pianista deve cercare assolutamente di fare quello che c'è scritto, l'esecutore deve rispondere a una miriade di comandi tale per cui suonare questi Stücke diventa anche un problema di coordinamento motorio. Quando Stockhausen, con l'*undicesimo Klavierstück*, crea 19 gruppi di notazioni molto definite, ma lascia all'interprete la libertà di scegliere la successione, a questo punto è come se un poeta desse a me 19 parole e mi dicesse: "fa la tua poesia", ma voi sapete benissimo se io dico "la mia poesia" è diverso che dica: "poesia mia la", proprio come senso; ecco che ad un certo punto il cozzo del calcolo avviene in modo tale che si crea proprio un problema di percezione, di percettibilità, meglio. Di questo passo si va verso altre strutture mobili che sono rappresentate dalla sovrapposizione casuale di vari elementi: ognuno ha un pezzo di partitura che suona indipendentemente dall'altro. A questo punto non si deve rifare la storia della notazione, ma il momento chiave è questo: la necessità di creare delle partiture che abbiano una loro spazialità. Formulo immediatamente una teoria secondo la quale l'autore si sovrappone all'esecutore, in quanto sente che l'esecutore vive una vita di relazione col pubblico estremamente più vitale; allora l'autore che fa un progetto compositivo e lo affida all'interprete in un certo senso esce di scena. C'è in questo fatto una sorda gelosia nei confronti dell'interprete.

L'autore si trova a voler caricare la pagina, a rendere la pagina un qualche cosa che vada direttamente al pubblico o per lo meno che abbia una valenza che vada al di là di quello che è il comando da dare all'esecutore. Questa è la motivazione per cui la notazione esce dalla scrittura tradizionale, insieme al fatto che nascono nuove forme sonore, nuovi modi di fare il timbro, nuovi atteggiamenti esecutivi da cui deriva la necessità di nuove scritture. Ma c'è anche questo fatto di proiettarsi come autore in uno spazio più lontano (questo riguarda gli anni sessanta) per cui arrivo a teorizzare che se Stockhausen fa un *undicesimo Klavierstück* con queste opzioni e libertà di scelta lo fa per tutte queste ragioni che abbiamo visto prima, ma lo fa anche perché il suo progetto compositivo acquista una dimensione diversa, spaziale, ecco che ad un certo punto nella musica arriva indirettamente la dimensione dello spazio, una coordinata che fino ad oggi non c'era, e, guarda caso, dopo dieci anni, Stockhausen mi diceva che il suo interesse vettore è riuscire a spazializzare l'emissione di fonte sonora. Quindi ogni arte sconfinava nell'altra in quanto esiste un *altro* da sé che è sempre affascinante: per la musica secondo me lo spazio è la cosa più affascinante (naturalmente sto espri-

mendo opinioni mie). Al momento in cui un compositore scrive, scrive sullo spazio e non sul tempo musicale, cioè mima un tempo musicale percorrendo uno spazio che è la pagina, e questo è un dato che va tenuto presente.

MAGGI - Se l'autore lascia la libertà di fare o non fare una certa cosa all'interprete, la cosa mi sembra intrinsecamente suscettibile di diverse interpretazioni, perché i motivi possono essere almeno due e diametralmente opposti l'uno all'altro: l'autore delega all'interprete alcune scelte e questo fatto viene concepito come elemento strutturante l'opera, oppure l'autore delega alcune cose all'interprete perché le ritiene di importanza marginale, per cui l'autore non si sporca neanche le mani. Per esempio nella partitura di ieri di Lombardi vi è un elemento sul quale è ritornato credo anche oggi, cioè che non gli interessano molto le altezze precise.

LOMBARDI - Tengo a precisare che lo spazio che io ho occupato è preciso e l'esecutore deve fare uno sforzo diverso da quello di studiare la partitura con le note scritte, deve fare uno sforzo di organizzazione interiore dello spazio acustico della tessitura del proprio strumento da cui deriva questa trasposizione dal visivo al sonoro. Si è tolto dalla precisione delle altezze scritte e codificate, però questa tensione a realizzare la struttura grafica è una tensione che richiede un grosso lavoro mentale, un grosso lavoro di partecipazione che non è affatto una non precisazione, ma una precisazione di diverso tipo.

MAGGI - Faccio un esempio molto banale: nella partitura di ieri, dove c'erano dei puntini staccati (questo ce lo hai già detto), non era importante che quel puntino fosse un sol diesis o un sol bequadro.

LOMBARDI - Ma se tu mi devi dire dove è il centro di questa pagina mi indicherai un centro che forse è diverso dal mio, però quello che conta è che tutti e due stiamo cercando il centro. Se tu invece prendi una squadra e tracci due righe trovi il centro esatto, sono due atteggiamenti diversi di affrontare lo spazio. Io sono per cercare insieme il centro, le persone che operano all'opposto prendono la riga, tracciano due righe e fanno il centro.

GENTILUCCI - C'è uno spazio però problematico che non è certamente risolto e penso che neanche tu lo abbia risolto: il rapporto tra la macroforma e il materiale, (non direi più la funzionalità dell'intervallo in senso tradizionale, i campi di tensione in senso tradizionale, ma il *materiale*). Certi connotati in senso lato armonico oggi non interessano magari più molto per quel tipo di tensione che abbiamo ormai in parte archiviato, ma ci interessa comunque sempre il materiale. Cioè il suono come suona, un certo tipo anche di rapporto verticale che suona in un modo se disposto in un modo e suona in un altro se disposto altrimenti. Qui in effetti è il nodo grosso perché in questo momento la tua indagine mi pare che punti decisamente verso la forma più che verso il materiale, altri invece partono da elementi minimi di materiale per costruire la forma o quanto meno una rete di segni dotata di logica e connotazione fonica specifica. Gli accordi non sono più funzionali, d'accordo (come nella tonalità) e tuttavia selezionano in senso acustico il materiale, che non diviene affatto, necessariamente, armonicamente indifferenziato.

LOMBARDI - Una è una scrittura alfabetica e una è una scrittura ideografica, sono due scritture diverse.

CARDINI - Penso che maggior credito venga ancora oggi assegnato a quelle partiture che precisano le note, che la nozione di valore, insomma, sia strettamente associata con le altezze. Mentre in queste partiture "altre" non sono più gli stessi i criteri di giudizio e di valutazione. C'è una relativa indifferenza alla precisione delle note in quanto portatrici di valore, per cui lo scegliere un sol diesis o un sol naturale non è fatto che modifichi sensibilmente la struttura.

LOMBARDI - Di fatto non la modificano.

GENTILUCCI - Modificano i suoni, la qualità del suono. Suona diverso. Un cluster cromatico è una cosa diversa da un cluster diatonico, non perché metta in moto delle funzioni diverse, ma perché suona diversamente.

LOMBARDI - Ma la differenza diventa talmente minima! È una questione di ottica: se io mi metto a 30 metri da una scritta o da una immagine vedo una certa cosa, se mi metto a 2 metri ne vedo un'altra, a 10 centimetri ne vedo un'altra ancora. Evidentemente se io concepisco un certo tipo di strutture che sono portanti di un atteggiamento esecutivo, quindi di una emozione di tutta un'altra cosa, che poi è la musica, a un certo punto se faccio un enorme cerchio rosso, che io lo faccia con colori acrilici, o che lo faccia con un lapis rosso o che lo faccia incidendo la superficie poi colorandola di rosso, da lontano vedo un cerchio rosso. Ecco, mi pare che il cluster cromatico o diatonico, dico tasti bianchi e basta o tasti bianchi e neri, rientri un po' in questo problema di ottica.

Tra un'esecuzione e l'altra di un pezzo come quelli che ho suonato ieri, si perde questa differenza. A me interessa di più che venga vista l'immagine nella sua globalità, più che nevroticamente o no io vada a fissare esattamente l'angolino, dove ci deve essere per forza quella cosa che dura 3 millesimi di secondo, guai se ne dura 4. È una questione di ottica. Se invece mi pongo molto vicino, è chiaro che sarà importantissimo qualsiasi puntino. Quindi dipende da che distanza si affronta il problema. Ora direi però che il discorso di Cardini è molto importante: la musicologia ufficiale, e con essa tutto il mercato della musica di ricerca, oggi avvalta e sostiene tutto ciò che è connaturato con la precisione del progetto compositivo perché la musica deve essere stampata e venduta e poi riprodotta, e più è riprodotta in modo simile a come è stampata e più funziona la logica di mercato. Il supermercato non può vendere le scatole andate a male, se no chiude, deve vendere le scatole buone. È chiaro, è la stessa logica di mercato. Il musicista che opera con il mercato, può ritenere di essere nel giusto. Ora io dico però: è possibile che la logica del mercato trovi il musicista non allineato? È questo il problema perché se allora seguiamo la logica di mercato il più grande musicista oggi è Lucio Dalla. Vediamo chi mi contraddice.

GENTILUCCI - Io vorrei fare una obiezione a quello che dicevi di tipo diverso ed è questa. Ne abbiamo anche parlato in maniera informale sulla spiaggia di Rimini. Non voglio difendere una impostazione rispetto a un'altra, penso anch'io che problematizzare un pensiero musicale precedentemente fondato unicamente su una dialettica di altezza sia un fatto co-

munque positivo per uscire da certi limiti che sono molto europei e sono di difesa a oltranza di un pensiero musicale europeo basato appunto unicamente su questa dialettica di "note" e di altezze. Tuttavia c'è un altro aspetto, nella attenzione rinnovata che si porta al suono e quindi anche alla struttura comunque considerata in modo molto diverso, ed è questo, mi pare: è vero o no che è in crisi anche una concezione direi filosofica che è quella classica, secondo la quale si dice che prima vi sono le "idee" e poi c'è la "materia" che *incarna* queste idee? Io invece sarei portato a pensare se non il contrario, però diversamente. Nelle ricerche rinnovate del e sul suono, nei confronti anche di quella che sembra una struttura armonica, non vi è soltanto un fatto editoriale-istituzionale che vuole fissare nella notazione i suoni, e ipostatizzare forme e linguaggi, ma un interesse proprio al *suono così come suona*, che corrisponde all'indagine sul materiale. Un'indagine quasi materialistica sul suono, il suono *non incarna* più l'*idea*, non è più la mera apparenza dell'*idea* che poi interviene come gesto sul suono, con il suono, attraverso il suono, mediante il suono (oppure mimando un suono che magari non si riproduce neppure, ma che tuttavia è ancora una volta la veste [assenza] dell'*idea*). Ecco in questo senso allora forse è in crisi anche la *musica negativa* proprio perché anche la musica negativa era il trionfo dell'*idea* (negativa o positiva non fa differenza).

Da una parte c'è questo uscire dal sistema rigido delle altezze assolute, però al tempo stesso uscire da questo sistema rigido può essere un atto ancora puramente ideologico, senza tenere conto che poi la materia ha delle sue leggi interne anche soltanto di tipo quantitativo, di tipo statistico se vuoi, ma che connotano il suono, gli danno certe caratteristiche. Con l'indifferenza nei confronti del suono in fondo non avviene pressoché mai l'invenzione sonora.

LOMBARDI - Io faccio una pubblica autocritica perché ho il dente avvelenato. Sono reduce da un incontro a S. Felice Circeo nel quale Bortolotto ha fatto un intervento di circa un'ora sostenendo che tutto ciò che non era secondo l'ambito di cui tu stai parlando, cioè rigorosamente strutturato, non era musica e non riguardava i musicisti. Ora queste sono posizioni estreme. Nel campo della musica italiana oggi si azzera, come diceva Cardini, qualsiasi tipo di esperienza che a sua volta nega le tensioni intervallari, nega una certa precisazione e va per altre strade. La musica ha bisogno di temporalizzare e le arti visive hanno bisogno di spazializzare per cui a seconda di come si muove il compositore facendo prevalere il gesto, l'immagine rispetto alla qualità del suono intrinseco, si sposta l'ago da una parte o dall'altra.

CARDINI - Secondo me è salutare questo incontro fra le arti, questo allargamento di ottica per quanto riguarda il campo musicale. Non a caso i compositori per me più interessanti sono stati accolti e capiti più da artisti che da musicisti. Ad esempio Cage. Il mercato c'è, comunque, anche nell'avanguardia più spinta.

LOMBARDI - È chiaro che non voglio spezzare una lancia in favore della purezza; è chiaro che bisogna vivere nella realtà in cui si è calati. È evidente che ogni tipo di purismo è evasione, ma voglio dire che molto spesso la logica del mercato strettamente musicale non si allinea alla visione di certi musicisti che si allineano maggiormente con un altro mercato. A li-

vello critico e a livello operativo l'artista, il musicista che ha capito questa situazione dovrebbe in qualche modo operare degli sconfinamenti o quanto meno lavorare su questo sconfinamento, su questa spaccatura, o per lo meno trovarcisi. Se io fossi un allievo di conservatorio di composizione, allievo non dico di chi e questo qualcuno mi conducesse nella temporalità della musica, diventerebbe molto difficile per me spazializzarmi; ossia c'è una coazione a una certa operazione: il mercato deve in qualche modo comprare l'artista e diffonderlo; i mezzi di comunicazione sono mercato, evidentemente l'artista viene preso e inserito in un circolo e viene fatto circolare. Se questa persona viene fatta circolare semplicemente perché confeziona qualche cosa, allora si sposta l'ottica secondo me verso qualcosa di artisticamente meno interessante; entra a far parte delle comunicazioni di massa e produce qualche cosa.

CARDINI - Qualche cosa che si smercia e si consuma?

LOMBARDI - Mi voglio spiegare meglio: quello che lui fa ha una destinazione non necessariamente coatta. Se scrivo una pagina, lo farò secondo la mia propria esperienza e tu che sei un'industria me la commissioni e dici: falla rossa perché se la fai in un certo modo io te la vendo in quattromila copie. C'è però una forma di compromissione a certi livelli, che secondo me è estremamente pericolosa proprio per la libertà di scelta, però è anche vero che posso liberamente scegliere.

GENTILUCCI - D'altra parte anche qui se vogliamo ci sono due rischi. Si parlava di musica polacca: i compositori polacchi da parecchi anni coltivano questa capacità di essere ottimi cuochi, molto precisi, con un calcolo sottile anche delle esigenze di mercato, con un preciso dosaggio di ingredienti. D'altra parte bisogna stare attenti a non fare un cattivo adorno per cui: "facciamo della musica brutta, che non va a nessuno e nessuno la consuma". È un problema trovare ogni volta il giusto modo di offrire una propria esperienza e se poi è anche in parte condizionata dal gusto corrente, questo penso sia un fatto di cultura e nessuno può sottrarsi al proprio ambito culturale. C'è un carteggio interessantissimo tra filosofi e poeti: si parlava di Goethe che una volta partendo da un pensiero di un filosofo tedesco, probabilmente Kant, disse: "Insomma, basta con questa storia dell'essere, noi non siamo niente, noi siamo in rapporto alle situazioni". Noi siamo, ma siamo sempre comunque calati in una situazione, non c'è da averne paura, la paura comincia semmai quando i meccanismi tendono ad essere in effetti troppo coercitivi e caratterizzano il gusto per la ricerca.

LOMBARDI - Si può spostare il discorso citando Lacan quando dice: "La realtà non esiste". Ci sono diversi modi di porsi a livello filosofico davanti a questi problemi. Io auspico che ci sia veramente spazio di circolazione per tutte le idee, ma, secondo me, i mezzi di comunicazione di massa operano delle scelte e queste scelte sono un po' limitanti proprio per la libertà di queste circolazioni.

CARDINI - Ma va anche destituita d'importanza la figura del compositore. Non a caso Bortolotto diceva di non attribuire credibilità a certi artisti che operano nel campo delle arti visive e che sono anche interessati alla musica. Mentre secondo me una via per il futuro da seguire e non ricac-

ciare indietro con altezzoso disprezzo, è quella di trasformare il compositore in ascoltatore, come diceva Cage. La vita è più importante dell'arte e la quotidianità può essere più interessante della musica formale. In questa stessa ottica ci sono altri artisti che operano e sono secondo me una cosa da preservare. Il fatto di azzerare i valori, di non considerare importante un compositore solo perché sia padrone di una tecnica, di un marchio compositivo, di uno stile raffinato, fa parte solo di alcuni tra i concetti-base delle nuovissime estetiche.