

# Fedeltà

## del suono

FEDELTA' DEL SUONO - RIVISTA PER VERI AUDIOFILI - MENSILE DI GIANFRANCO MARIA BINARI

N°4-5 GEN/FEB. 1992

### IL FILO D'ARIANNA

GUIDA ALL'ACQUISTO DEI DIFFUSORI  
PER "VERA" HI-FI SOTTO LE 500 MILA LIRE

### L'OSCAR DEL MESE

ROTEL RCD-965BX

### PRIMO ASCOLTO

5 GIRADISCHI ANALOGICI PROVATI  
CON 3 IMPIANTI DIFFERENTI  
ARISTON Q-DECK II/LINN LP-12  
PROJECT AUDIO 2/REGA PLAN. II  
THORENS TD-280 Mk II

### IL REGNO DEGLI ASCOLTI

3 PRE + 3 FINALI  
ACURUS P-10/L-10 E A-250  
AUDIOLAB 8000C E 8000P '91  
MOTIF MC-10 E MS-2001

### LA SCATOLA SONORA

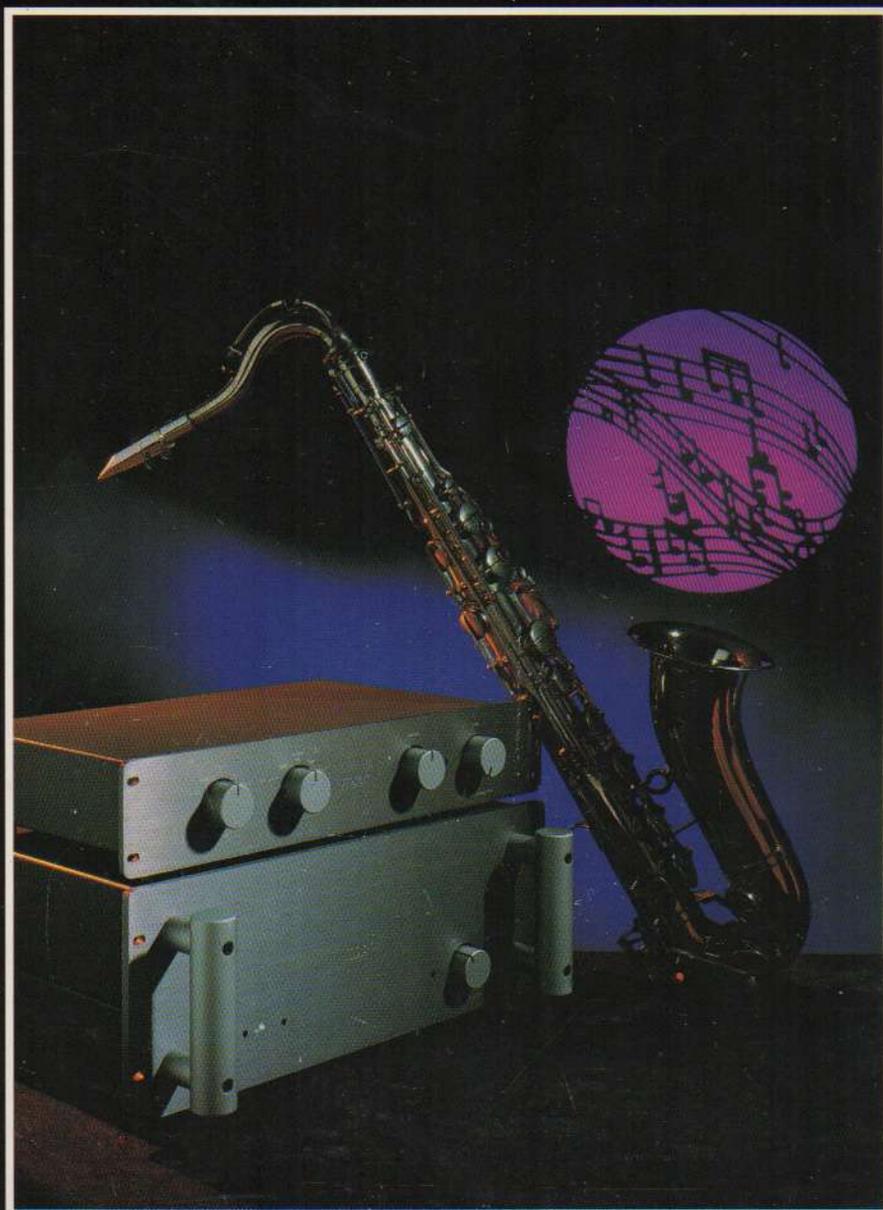
MISURE DI B.ALOIA SUGLI AMPLI  
PROVA FINALI VTL  
STEREO 50 E TRIODE 45

### L'ACCADEMIA DEL CIMENTO

PROGETTO H.E.T.L. 1/92  
COSTRUISCI CON NOI UNA  
FAVOLOSA TRANSMISSION LINE

### LA BACCHETTA MAGICA

GUERRA DI ANNIVERSARI:  
COLOMBO CONTRO ROSSINI  
LA STORIA DEGLI U2  
43 PAGINE  
DI CLASSICA, JAZZ E ROCK



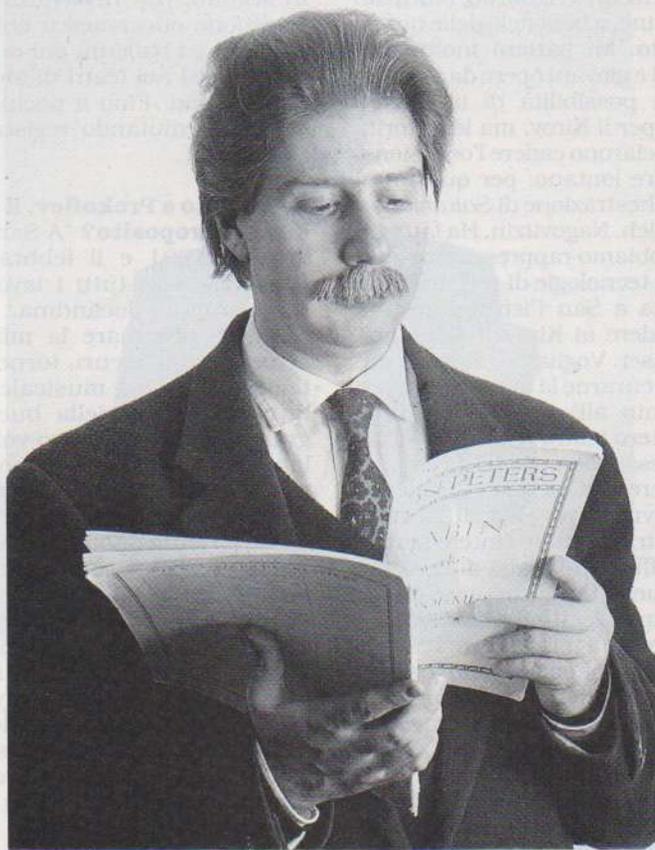
**Q**uando capita di chiedere ad un compositore di parlare della musica contemporanea in genere sentiamo una visione fortemente pessimistica: sconcertanti descrizioni di utopie perdute, sentimenti di rivalsa, lo spettro di Cassandra.

Io non credo sia il caso di vedere così nero; anzi, ogni pessimismo sarebbe fuori luogo.

La musica di oggi ha un grande avvenire, domani. Musica ovunque: l'altra mattina ero alla stazione Lepanto della metropolitana di Roma e, mentre aspettavo, mi sono scippato qualche minuto di poltiglia rockeggiante. La stessa esperienza può sovente capitare chiamando un radio-taxi o entrando alla Rinascente. È arrivato il momento, per la musica contemporanea pesante, di invadere la quotidianità, il tempo e lo spazio di tutti i giorni, perché se le persone sono lontane da questa musica la ragione va attribuita anche al fatto che essa è quasi completamente assente dai tempi e dagli spazi nei quali si renderebbe possibile l'ascolto.

Si tratta di conquistare una sostituzione: pensate come sarebbe più interessante attendere l'autobus alla fermata ascoltando un brano orchestrale di Xenakis, oppure comprare un paio di scarpe ascoltando *Aronne* di Berio, negli aeroporti, of course, porgere l'orecchio fluttuante alla omonima ambient music di Brian Eno, mentre dal dentista avere la sublime gratificazione di una compilation di brevi brani di computer music che si intrecciano con l'acuto ronzio del trapano.

Dai futuristi in poi il progetto di una musica urbana non è andato molto avanti; Russolo avrebbe voluto le *Spirali dei rumori*, oggi, che viviamo immersi nel ru-



## IL DOMANI È CONTEMPORANEO

Occorre ovviamente aprire  
occhi e orecchi.  
Questa è la musica.  
(Jannis Xenakis)

DI DANIELE LOMBARDI

prevedibile.

Siamo iperinformati, alluvionati dai sondaggi e dagli indici di gradimento, come se il pubblico dovesse partecipare al bilancio delle aziende televisive, mentre si perde di vista quella profonda volontà di crescita che ha spinto sempre la cultura e l'arte.

more, vorremmo ecologizzare l'ambiente acustico, scegliere alla musica d'uso precotta, che i giovani mangiano e bevono come gli hamburgers e la Coca Cola, un'altra musica, il cui sapore è tutt'ora sconosciuto. Dovrà per forza nascere la curiosità per questo enorme stock di cinquanta anni di produzione compositiva, bella o brutta, facile o difficile, aria fritta o piombo in fricasea, mai ascoltata come se appartenesse ai marziani.

Da qui l'ottimismo che farà increspare impercettibilmente il labbro in un sardonico sorrisetto a molti, soprattutto critici, spenti docenti e stupefatti allievi. Ma noi compositori, da Borio a Pachino, siamo, solo in Italia, oltre 350, e spero che un po' tutti, dietro la maschera di Cassandra, si avverta che qualche cosa sta già cambiando. Si parla troppo oggi di TV spazzatura; appena i mass media saranno finalmente illuminati da libero fosforo potranno immettere in modo massiccio nei palinsesti la vera musica del nostro tempo.

È qui il punto focale: l'espressione del nostro tempo non andrebbe soltanto individuata nello svaccato consumo che l'industria della musica vende soprattutto ai giovani, ma nel cammino delle idee, nel corso del grande fiume filosofico e musicale che dai secoli che ci hanno preceduto ha continuato a scorrere a volte lento e possente, a volte impetuoso e im-



Non è un discorso di numeri: più siamo ad essere interessati a certe cose e meglio è, ma nell'attuale gestione della politica culturale sembra quasi che passi il criterio opposto: più siamo e più è importante ciò che interessa.

Questo è un falso; il criterio di valore in questo modo rischia di essere azzerato in basso, mentre, bene o male, deve sussistere una scelta in questo senso tale da produrre un'altimetria variata.

Tutte le persone saranno pronte a riconoscere la logica di questo procedimento, ma diranno di essere impreparate e/o non interessate alla musica contemporanea pesante. Allora si pone il problema di che cosa veramente debba essere la preparazione minima alla base di un ascolto, se si tiene presente che i più accerrimi contestatori della nuova musica sono gli studenti di conservatorio, seguiti a poche lunghezze dai loro docenti.

Non si parla mai della possibilità di individuare una geografia dell'enorme produzione di musica dal dopoguerra ad oggi: molti conoscono alcuni nomi, per così dire i "divi del cult pentagramma", ma pochi, troppo pochi, hanno un'idea di come inquadrare ciò che ascoltano.

Brevemente: il prodotto musicale viene da un rapporto notazione-gesto esecutivo-risultato sonoro e chi non conosce il testo o, se lo vede, non lo può decifrare, non sa qual è stato il rapporto tra autore ed interprete, non sa se ciò che ascolta è il risultato di una feticistica scrittura e di una meticolosa esecuzione, oppure di un semplice schema sul quale l'esecutore improvvisa qualche cosa. A volte da

questi due processi così diversi è venuta fuori una musica molto simile.

Però si può informare la gente sull'esasperata pignoleria di Boulez o Stockhausen o, al contrario, sull'idea anarchica di comportamento libero di Cage.

Intendo dire che si possono dare delle indicazioni sulla nuova musica che bastano per far finalmente capire cosa aveva in mente quello o quell'altro autore, analogamente a ciò che si fa per la musica di tutti gli altri secoli.

Non so chi avrebbe il coraggio oggi di dire che una partitura di qualsiasi autore vivente è più "difficile" e "incomprensibile" di una delle ultime Sonate o Quartetti di Beethoven.

Si potrebbe allora tentare di individuare dei criteri:

- 1 - numero
- 2 - liturgia dell'ascolto
- 3 - metafora dello spazio
- 4 - nuovo teatro musicale

Definiremmo così **numero** un criterio compositivo basato su un sistema che può essere semplice o talmente complesso da determinare un'entropia, una logica strutturale che plasma la forma con riferimenti numerologici; insomma un gioco con regole precise e scarti dalla norma, chiuso nella progettazione grafica e spesso di impossibile decodifica all'ascolto. Questo criterio ha disorientato l'ascoltatore medio negli anni '60-'70 per l'eccessiva complicazione, una musica destinata all'analisi nei corsi estivi di composizione.

Per **liturgia dell'ascolto** intendo una musica che è la veste sonora di un atteggiamento trascendentalista, un modo di contattare l'idea del soprannaturale.

Questo atteggiamento

## L'AUTOINTERVISTA OVVERO CINQUE RISPOSTE SENZA DOMANDE

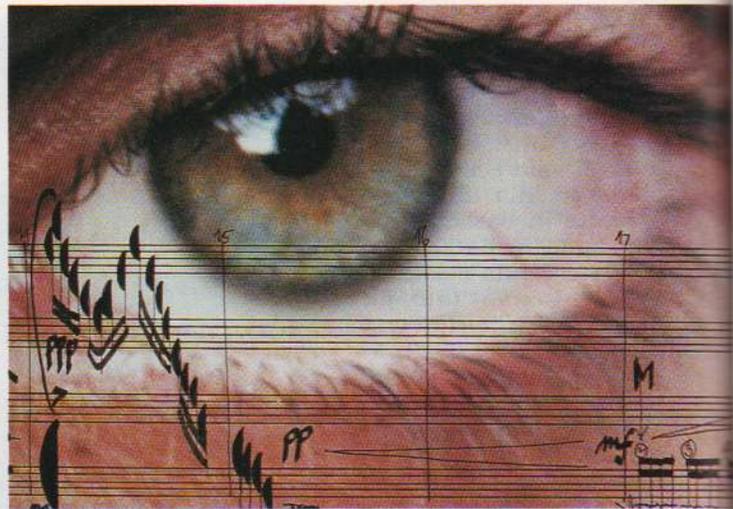
Risposta: la natura espressiva della musica è un mistero, lo diceva bene Savinio quando la definiva "estranea cosa", la "non conoscibile"... ci credo molto, altrimenti come si spiegherebbe che alcune composizioni sono entrate nella competenza comune e sono importanti per tante persone, mentre altre cadono nel dimenticatoio? Non è una questione di bello o di brutto, ma di capito o di incomprensibile: è necessario capire per leggere la bellezza.

R. No, non c'è contraddizione. È vero che io ho spesso rilevato l'antitesi tra repertorio e marginalità, accusando il mondo della produzione dello spettacolo musicale di sclerotizzare un repertorio e in questo modo di escludere ingiustamente la maggior parte della storia della musica, ma è vero anche che esistono capolavori che sono tali anche dal punto di vista della comunicabilità, il linguaggio con il quale sono espressi è un piccolo miracolo di sintesi.

R. Del sistema dell'arte? Sì, la cosa che vorrei è che per un attimo si considerasse la produzione contemporanea sospendendo il criterio di valore e che si desse veramente l'opportunità di informare attraverso i mass media senza prescelte, senza offrire i soliti precotti che piacciono a quello o a quell'altro critico o operatore culturale. Va bene, lungi dalle utopie, ma quanti minuti vengono dedicati alla musica contemporanea o all'arte contemporanea in un anno di palinsesti televisivi? È deprimente pensare che la ricerca artistica sia così estromessa dalla vita di tutti i giorni, quando la prima istanza di questo esercizio di pensiero è di carattere dialogico, un dialogo con un altro va da sé che poi rimane nella testa dell'autore.

R. Ma sì, per esempio un concerto di silenziose immagini nel mezzo del caos del traffico di una città, al posto dei grandi murales pubblicitari una immagine istantanea di musica che coglie l'attenzione del passante, un concerto di musiche per l'attesa dell'autobus, ma la lista delle invenzioni può essere interminabile. Lo spirito di rinnovamento che parti con i futuristi portava con sé la premonizione di ciò che sarà la musica domani, anche se quella di ieri rimane protagonista della nostra coscienza storica e fondamento imprescindibile sul quale innestare la ricerca.

R. Certo, anche una visione totalmente opposta a questa potrà convivere, per tranquillità degli accademici. Ai tempi della grande rivoluzione della pittura negli anni Dieci si continuava a disegnare il nudo nelle accademie e ancora oggi si disegna lo stesso nudo, naturalmente sono cambiate le modelle, almeno quelle...



Daniele Lombardi, frammento per due pianoforti di "Je t'adore" da: "Amor d'un'ombra e gelosia d'un'aura", (1988).

metafisico è forse il più facile per l'ascoltatore, che non deve "capire", ma deve "evocare", cercando nella propria coscienza ciò che questa musica vorrebbe catalizzare.

La **metafora dello spazio** è un atteggiamento prima e dopo del suono che implica un'analogia tra spazio sonoro e spazio visivo, un criterio topologizzante che individua visivamente gli eventi sonori. Intendo tutti i diagrammi, le norazioni ideografiche, il gesto esecutivo come body-art, gli schemi visivi che facilitano la comprensione delle strutture, l'analogia suono-colore e così via.

Per **nuovo teatro musicale o nuova spettacolarità** si deve intendere la nuova realtà dell'ambient music, le nuove sperimentazioni che propongono le modalità di partecipazione all'interno della loro stessa consistenza di evento, dalla *Musique en tapisserie* di Satie in poi. Questo è solo l'inizio e, mentre sarebbe da pensare la compilazione di un manuale per la musica del terzo millennio, richiamando i compositori sull'importanza di sperimentare linguaggi sempre più efficaci e comprensibili, non resta che essere molto ottimisti: sofferemo la polvere dalle partiture e ci saranno seconde e terze esecuzioni, potremo convivere alla pari con gli altri generi musicali, senza atteggiamenti aristocratici, ma anche senza essere additati come gli scemi del paese. In attesa di aprire il cassetto ogni compositore potrebbe intanto tentare di dare una sua visione della propria opera, anche secondo i criteri che prima cercavo di tracciare. Comincerò a fare un esempio partendo da me stesso...

Dal 1968 al 1978, nell'arco di dieci anni, ho sviluppato una concezione di spazio sonoro, una metafora visiva della musica basata su strette analogie tra le due discipline, allo scopo di rendere possibile una comunicazione di strutture e dialettiche formali. Questa posizione era originata dalla convinzione che la musica degli anni sessanta-settanta si era allontanata

dalla competenza comune, diventando un'esperienza elitaria di impossibile comprensione per chi non fosse un grosso tecnico.

Quando alla fine degli anni '70 ho iniziato a scrivere di nuovo per una realizzazione sonora, e non per la silenziosa meditazione, le sintesi grafiche della notazione visiva che avevo formulato permettevano di rendere possibile una lettura del testo durante l'ascolto anche al pubblico più sprovveduto.

In questo modo ottenevo una musica volutamente più semplice, che da una parte rispondeva alla mia poetica, meno tesa feticisticamente alla definizione meticolosa di microstrutture, ma chiara nel presentare il suo generale impianto formale.

La mediazione visiva, in tempo reale con l'esecuzione, permetteva poi a tutti di percorrere una possibile lettura audiovisiva.

Ho scritto molto per il pianoforte, anzi per i pianoforti, teorizzando un **sinfonismo pianistico**, cioè un uso del pianoforte come strumento che si moltiplica in una orchestra, arrivando a comporre due *sinfonie per ventuno leviatani*.

Adesso, negli ultimi anni, pur operando ancora tra segni visivi e segni sonori, concepisco l'unione stratificata di occhio e orecchio, superando semplici analogie, alla ricerca di una nuova spettacolarità musicale, oltre la ambient music, oltre il concerto, oltre l'opera, verso forme nuove di coinvolgimento.

Credo in una fase oltre la transavanguardia, ove si possa appropriarsi di ogni evento sonoro e di ogni stilema possibile, verso un linguaggio comprensibile, che affonda metalinguisticamente nel contesto di tutte le musiche.

Credo anche nel grande futuro aperto dalle attuali tecnologie e dall'uso in arte dei mass-media, purché l'idea di artisticità continui proteiforme a tracciare il percorso futuro.