

Bate

LE IMMAGINI DELLA MUSICA

A cura di
FRANCESCA ZANNONI



Fratelli Palombi Editori

PER OCCHI E ORECCHI

Oggi non esiste in Italia una biblioteca che contenga anche parzialmente la produzione compositiva degli ultimi cinquanta anni. Si tratta di decine di migliaia di partiture che rappresentano un patrimonio musicale totalmente disatteso e sconosciuto, un messaggio nella bottiglia che racconta la storia di una sperimentazione che era partita dalle avanguardie storiche degli inizi del Novecento.

Chi volesse entrare in questa dimensione si troverebbe subito davanti a un problema di codici. Di pari passo con le molteplici esperienze diverse si è creato un ventaglio di processi di semiosi che è arrivato ad un climax negli anni Settanta, quando quasi ogni autore sentiva la necessità di introdurre un proprio codice arbitrario, che corrispondeva al suo universo sonoro. La necessità di espandere la ricerca timbrica aveva suscitato un interesse verso comportamenti esecutivi anomali, rispetto all'uso tradizionale degli strumenti, e a quella che poi è stata definita *notazione di azione*, in sostanza non una cifratura dei parametri del suono, ma una serie di segni arbitrari che corrispondono all'azione atta a produrlo.

Si passava inevitabilmente da una notazione cifrata ad un'altra visiva, di indagine personale sul gesto, mentre lo stesso corpo sonoro cominciava a essere rappresentato visivamente secondo una metafora dello spazio di tipo diagrammatico, mentre queste due diverse modalità si intrecciavano e si fondevano l'una con l'altra.

Un esempio tra i più significativi di questo atteggiamento possono fornircelo i lavori di Sylvano Bussotti, che già dalla fine degli anni Cinquanta lavorava a delle *Pittografie*, nella stessa direzione di tanti altri autori, da Domenico Guaccero a Anestis Logothesis, ognuno con un proprio codice visivo e con un proprio mondo visivo e sonoro molto particolare. Ma in Bussotti il segno grafico allude visivamente al suono, all'azione per generarlo, ai movimenti scenici che fondono esecutori, danzatori, scene e costumi in un unicum che esprime molto bene anche la irresistibile tendenza al teatro cui questo tipo di ricerca tendeva, ad uno spazio scenico che è lo specchio di un altro spazio, quello utopico del progetto grafico.

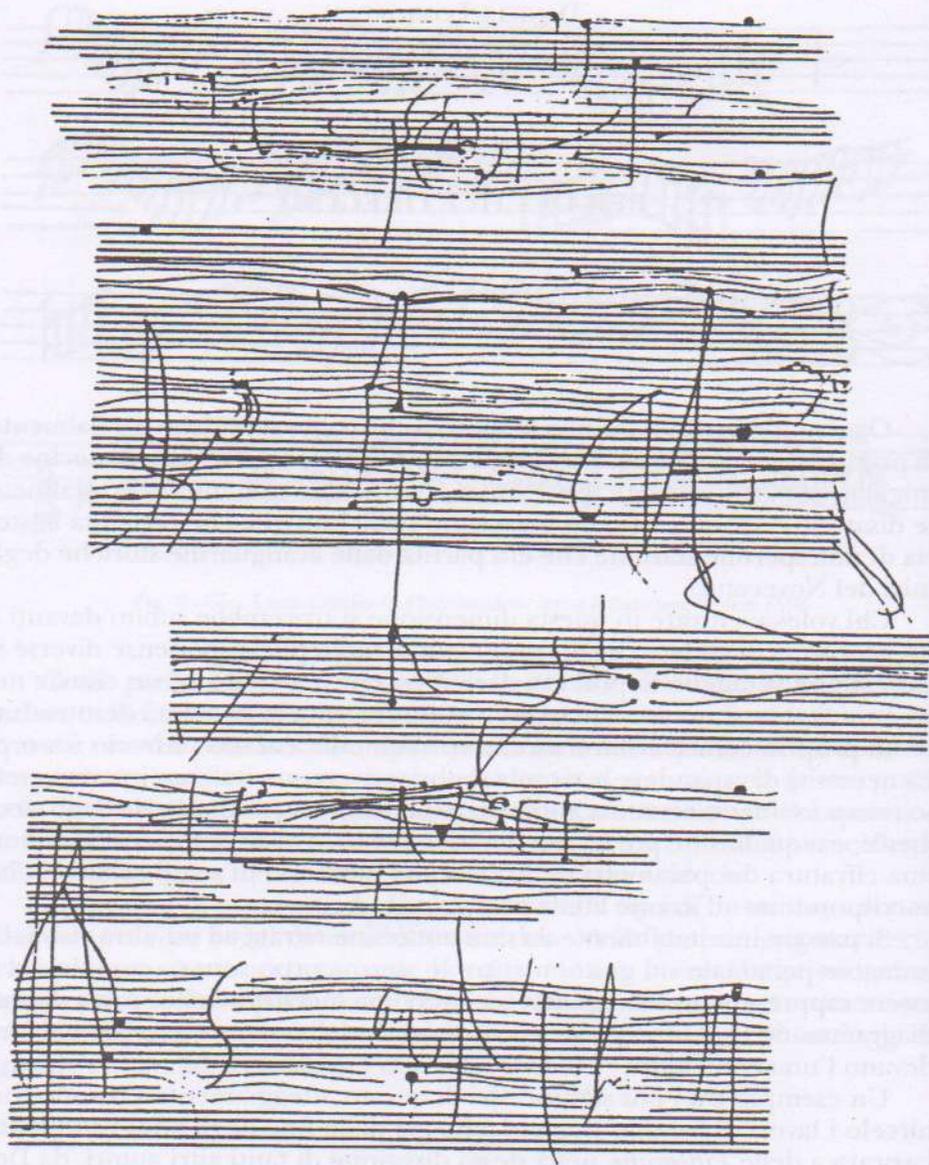


Fig. 1 - S. Bussotti, *Sensitivo per arco solo*, 1959 (da *Sette fogli - una collezione occulta*, London © Universal)

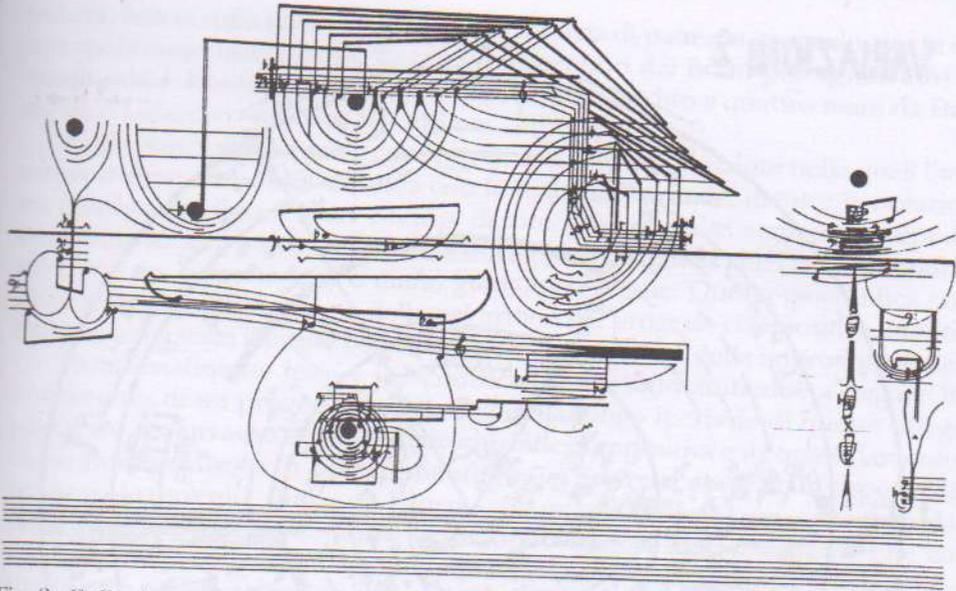


Fig. 2 - C. Cardew, *Treatise*, 1963-1967, p. 183 della partitura (Buffalo © Gallery Upstairs Press)

Nascevano quindi delle partiture che avevano il valore di un teatro immaginario, nelle quali tutto il progetto compositivo era pronto per una *mis en scène*, fino a rendere secondario il momento della realizzazione, per privilegiare l'impatto visivo, in una modalità parallela alla coeva architettura radicale. Mentre Bussotti ha sempre negato una autonomia totale del progetto grafico dal suono, John Cage aveva già cominciato a teorizzare la qualità estetica della pagina musicale, come metafora spaziale della musica, come anche Earle Brown, con i suoi lavori agli inizi degli anni Cinquanta, precorrendo il *Treatise* di Cornelius Cardew, la *Musik zu Lesen* di Dieter Schnebel, fino alle tante esperienze di musica per occhi, tra le quali vorrei mettere anche le mie *Notazioni di fatti visivi che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione*, che presentai per la prima volta in una *Ipotesi di teatro metamusicale* all'Autunno Musicale di Como, nel 1972.

Intanto la ricerca musicale andava un po' in tutte le direzioni: la tendenza a feticizzare una struttura musicale, verso la complessità grammaticale e sintattica, portava a una ipercodifica e all'azzeramento della componente creativa estemporanea dell'esecutore, teso a ricreare un oggettivo risultato sonoro, delineato esat-

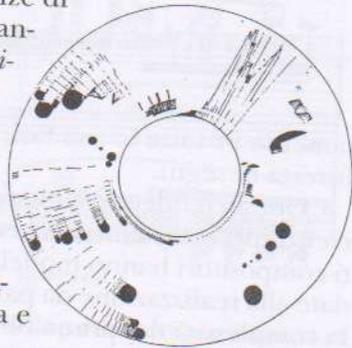
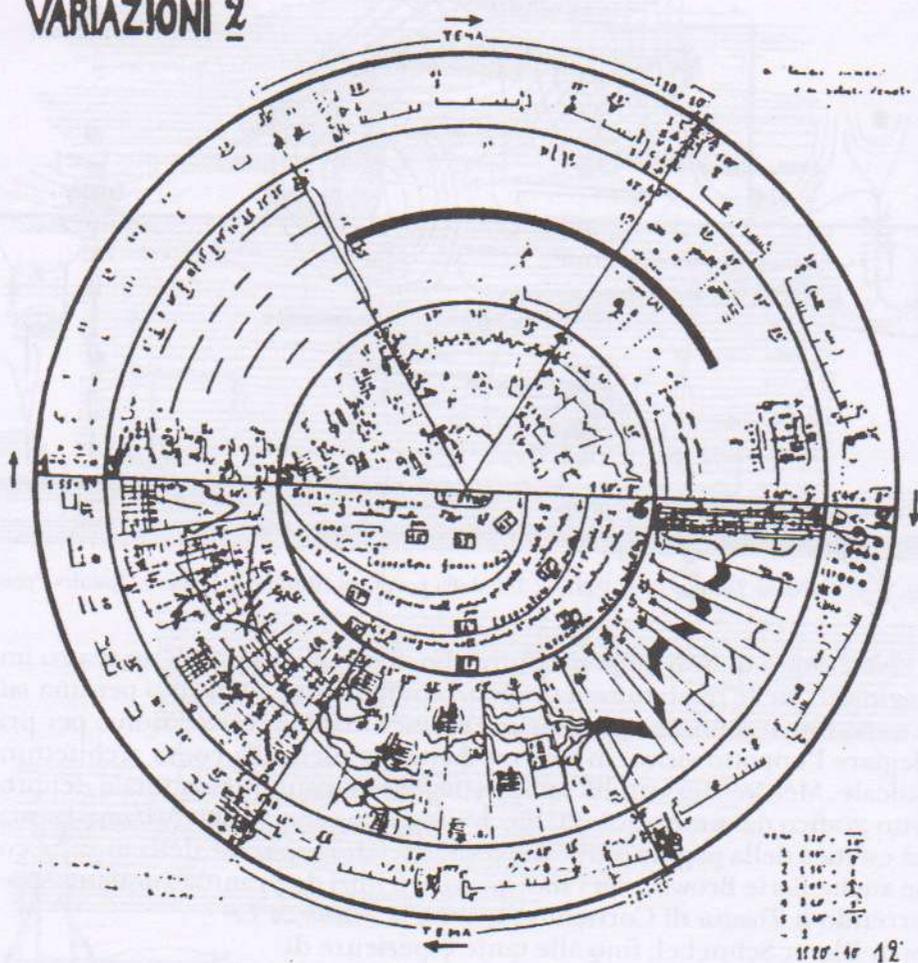


Fig. 3 - D. Lombardi, *Anamorphosis* per cinque strumenti e slides, 1977 (Firenze, © D. Lombardi)

VARIAZIONI 2



torietà, basata sulla libera formulazione interna di patterns, secondo giochi di interpolazione intervallare. In questo senso uno dei brani più significativi e meno noti è *Schemi* per un gruppo di strumenti, scritto a quattro mani da Domenico Guaccero e Egisto Macchi nel 1963.

Cage portò all'estremo il concetto di *alea* con composizioni nelle quali l'interprete deve entrare in sintonia con la realtà ambientale, mentre la notazione consiste nel fissare spazi e tempi di intervento, a volte suggerendo tipi di emissione sonora o singole altezze e durate, ma lasciando che l'evento sonoro sia come un *happening* più o meno guidato da regole. Questa ipocodifica era chiaramente nella direzione della negazione del progetto compositivo, identificando a sua volta l'autore con l'esecutore nella pratica della improvvisazione.

Paradossalmente iper- e ipo-codifica giungevano ambedue a negare la consistenza di un progetto grafico, ma nella lunga iperbole di questo atteggiamento si sono avuti decenni di produzione compositiva e il consolidamento di una vasta casistica di procedimenti grafici arbitrari che è stata oggetto di numerosi convegni, fino a un ritorno alla normale notazione, arricchita da un corposo repertorio di nuovi segni, una *notazione trans-tradizionale* che ha concluso negli anni Ottanta una lunga stagione di avanguardie e che ha puntualmente registrato un atteggiamento restaurativo, affollato di *neo-romantici* e di *neo-costruttivisti*.

Nel 1981 feci a Firenze, poi a Torino, Roma e altre città d'Italia, una esposizione di partiture dal titolo *Spartito Preso*, nella quale mostravo un vasto repertorio di processi di semiosi che riflettono le varie tendenze del pensiero compositivo contemporaneo. Partivo da tre esempi della crisi del linguaggio tradizionale di tre autori, agli inizi del Novecento:

1. Arnold Schoenberg, che feticizza ai limiti del possibile il percorso sonoro con una tale quantità di segni, da informare l'interprete ai limiti della maniacale oggettivazione. In molte sue composizioni ci sono delle situazioni di

The image shows a page of a musical score for Arnold Schoenberg's *Klavierstück op. 11 n. 3*. The score is written for piano and features several performance instructions and dynamic markings. At the top left, it says "etwas langsamer" (slightly slower). In the middle left, there is a "pp" marking. In the middle right, there is a "rt. Dampfer" (right hand, dampen) instruction. At the top right, it says "Breit." (wide). At the bottom right, there is a "bescheunigt" (accelerated) instruction. The score includes various rhythmic values, accidentals, and complex chordal structures. A small asterisk (*) is placed below the middle section of the score.

Fig. 5a - A. Schönberg, *Klavierstück op. 11 n. 3*, 1910, p. 13 della partitura (Wien © Universal)

piani dinamici che sono un grosso problema, non tenendo conto poi del luogo dove si suona, dello strumento, di ciò che si è mangiato a colazione etc.;

2. Erik Satie, che appone a composizioni pianistiche molto semplici un

Un père de famille prend la parole
(A patriarch speaks out) *pp*

Ils se mettent tous à pleurer
(They all begin to cry) *p*
(Citation de la célèbre mazurka de SCHUBERT)

Fig. 5b - E. Satie, *d'Edriophthalma (II degli Embryons desséchés)* per pianoforte, 1913, p. 53 della partitura (New York © E. Demets - AMP)

testo letterario non sensical e nega la possibilità della esecuzione fisica della sua declamazione, durante l'esecuzione strumentale del brano stesso;

3. Alexander Scriabin, che appone alle sue composizioni delle didascalie con indicazioni espressive esasperate, tali da rendere impossibile la loro

L'épouvante surgit, elle se mêle à la danse délirante.

Fig. 5c - A. Scriabin, *Sonata n. 6 op. 62* per pianoforte, 1912, p. 20 della partitura (London © 1947, Boosey & Hawske Music Publishers Ltd)

espressione attraverso il suono, per cui chi ascolta e non sa cosa c'è indicato come segno d'espressione, non potrà mai risalire al senso desiderato.

In tutti e tre questi casi il risultato sonoro deve fare i conti irreversibilmente con la conoscenza del progetto grafico, pena la incomprendimento di una fondamentale componente della poetica dell'autore, ma questi sono anche tre monitoraggi di una crisi profonda del linguaggio musicale, crisi a vari livelli, dal potere semantico della musica alla inadeguatezza della scrittura, alla riflessione metalinguistica sull'atto del comporre, fino agli aspetti pratici dei processi di comunicazione.

C'è poi una riflessione che nasce dalla comparazione delle varie espressioni artistiche coeve, contestualizzando la ricerca musicale nei vari movimenti delle avanguardie storiche, dal Futurismo all'Astrattismo, dal Dada al Surrealismo, vedendo come i sottili legami tra le discipline portavano continuamente a esperienze di transcodificazione. Da questa mostra risultavano evidenti per esempio i rapporti tra la pittura di Klee, Kandinsky, la Goncharova, Larionov etc. e le esperienze musicali di Arthur Vincent Louriè, oppure il rapporto tra le esperienze di un Franco Donatoni aleatorio del 1964 e i collages strappati di Mimmo Rotella, tanto per fare piccoli esempi. Il materiale esposto era stato suddiviso tenendo presente la distinzione di tre codici:

1. *codice cifrato*, qualsiasi sistema semiografico che implica una formulazione di parametri riferiti a quelli sonori, dalla scrittura tradizionale a ogni tipo di diagramma, a tavole numeriche;

2. *codice visivo*, basato su icone che rappresentano o il corpo del suono, secondo una metafora dello spazio con vari tipi di analogie, o le azioni da compiere per produrlo;

3. *codice verbale*, la descrizione con parole di una azione esecutiva.

Cifrato, visivo e verbale spesso sono compresenti all'interno dello stesso progetto, con una enorme casistica di varietà di queste componenti.

Un secondo livello di analisi divideva poi il materiale in tredici diverse sezioni a seconda del tipo di scrittura e delle modalità che essa indica; tutto questo per sistematizzare una grossa fetta della storia della musica contemporanea. Partendo dalle *notazioni delle avanguardie storiche del primo Novecento*, passavo attraverso le *notazioni dissidenti e curiose*, con salti in sistemi semiografici dell'Ottocento mai più utilizzati successivamente, o la *Musica Figurata* di Grandville o le *Images* di Luciano Ori e i disegni di William Hellermann.

Un vasto capitolo centrale era rappresentato dalle *notazioni di azione*, e qui sarebbe impossibile elencare le presenze, da Mauricio Kagel a Cage etc., mentre significativa è la distinzione tra queste scritture *di azione* e la *notazione di musica concettuale*, nella quale come si è visto si possono distinguere, come diceva Stockhausen, «vari gradi di musica da leggere e da vedere». L'analisi continuava con la *notazione per la musica elettronica*, per poi proseguire con quella *per il computer*, e in proposito dall'ottica di oggi, mi rendo conto dello sviluppo incredibile che i sistemi informatici hanno avuto negli ultimi quindici anni. Passavo anche attraverso la *notazione per azioni interdisciplinari*, dove il progetto contempla anche tutto ciò che accade nella scena, mentre nella *notazione supplementare* delineavo quelle esperienze grafiche che sono successive al suono, che da esso prendono spunto, sia per una visualizzazione come esperienza di arti visive, sia per una schematizzazione strutturale in funzione di una analisi formale. C'era anche la *notazione per giochi matematici e speculativi*, con il *sistema per comporre valzer e contraddanze mediante l'uso dei dadi* che era attribuito a Mozart, mentre una vasta parte era dedicata alle *strutture mobili*, a loro volta espresse in notazioni di vario tipo, ma tutte

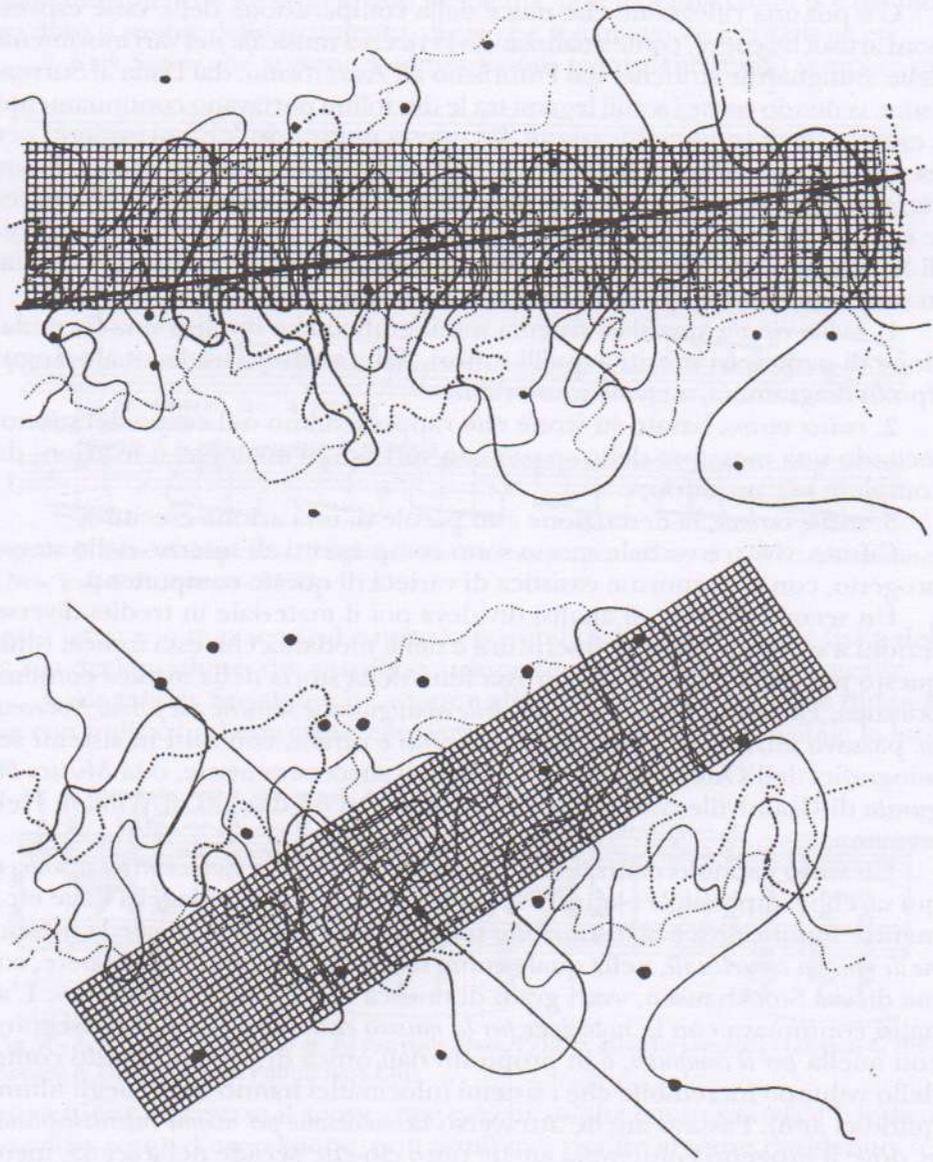
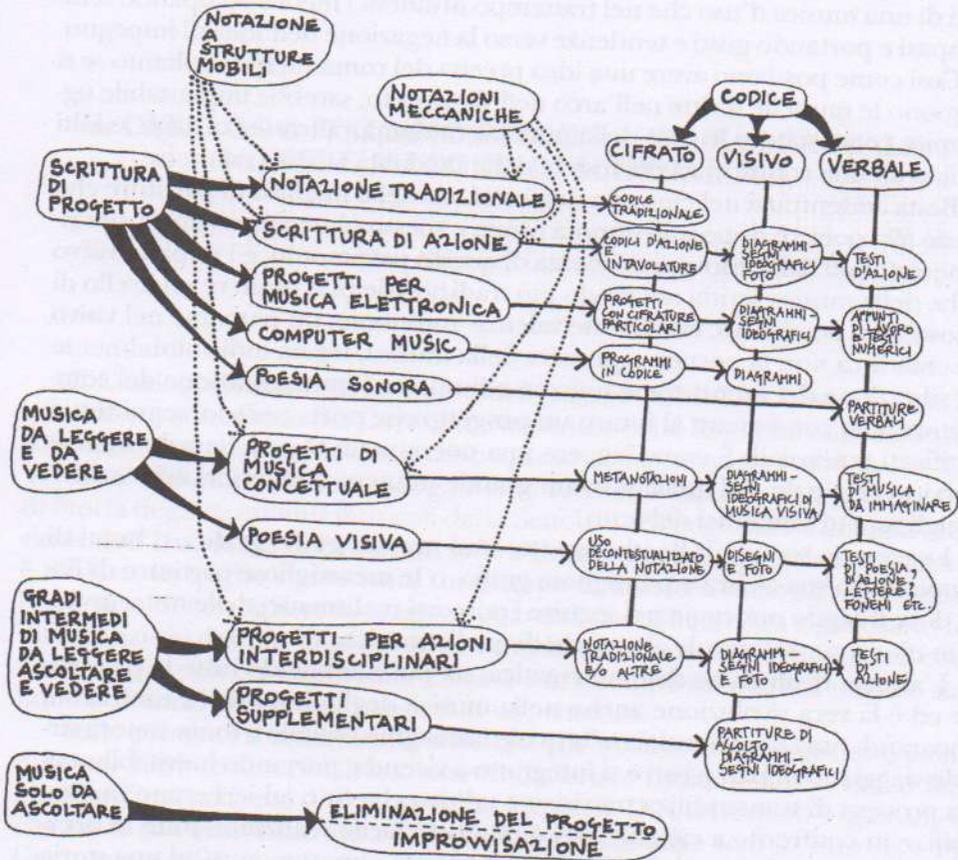


Fig. 6 - J. Cage, *Fontana Mix (Aria)* for any voice, 1958 (New York © Peters Corp.)



realizzate a isole a se stanti che l'esecutore esegue secondo un percorso che egli stesso decide più o meno vincolato e più o meno estemporaneamente.

La considerazione di fondo era che chi ascolta un brano di musica dovrebbe pur sapere se il suono che arriva ai suoi orecchi provenga da un procedimento ipercodificato o da una semplice improvvisazione, quantomeno capire il ruolo dell'interprete rispetto all'autore. Ma dagli inizi degli anni Ottanta ad oggi tutto questo è stato superato dal fatto che la notazione musicale, salvo rare eccezioni, è tornata nell'alveo di una tradizionale funzione di progetto, a sua volta espresso in modo funzionale al risultato sonoro. Se questo sia un fatto di evoluzione o di involuzione del linguaggio musicale rimane un problema aperto a interpretazioni soggettive, mentre è da registrare una sicura caduta della presenza della musica di ricerca nei media, per quale a lungo è stata attribuita la responsabilità alla difficoltà del linguaggio avanguardistico, attribuendo a de-

cenni di sperimentazione uno scarso valore, in quanto lontani dalle convenzioni di una musica d'uso che nel frattempo invadeva i media occupando tempi e spazi e portando gusti e tendenze verso la negazione dell'idea di impegno.

Così come possiamo avere una idea precisa del romanticismo soltanto se si eseguono le musiche scritte nell'arco dell'Ottocento, sarebbe impensabile oggi capire come stanno le cose della musica contemporanea senza degli ascolti mediati da una conoscenza del testo e delle modalità ad esso connesse.

Basta addentrarsi nel cimitero degli elefanti delle migliaia di partiture che stanno alla polvere dopo una remota prima e spesso ultima esecuzione, per rimanere colpiti dalla enorme ricchezza di questo patrimonio, e l'impatto visivo anche della musica scritta nel modo più tradizionale può rendere un livello di conoscenza, perché no, che ha sue valenze autonome, un percorso nel visivo che chiarifica non la portata espressiva della musica, legata indissolubilmente alla vibrazione del suono come unico medium, ma l'immaginazione del compositore, che consegnava al futuro un progetto che porta nei suoi segni tutti i significati potenziali. È come leggere una poesia o un testo letterario sul manoscritto originale, dal quale si ha un grande numero di ulteriori informazioni sugli aspetti semantici del testo.

Leggere le sonate di Beethoven nei suoi nervosi guizzi grafici, o brani di Chopin nella sua chiara e puntigliosa grafia, o le meravigliose partiture di Bach, dove il segno ondeggia nel seguire i percorsi melismatici delle note, avvicina in modo considerevole al mondo di quella musica.

L'attuale rivoluzione dell'informatica, sta poi cambiando tutte le prospettive ed è la vera rivoluzione anche nella musica degli ultimi dieci anni. Si sta preparando una nuova realtà nella quale immagine virtuale e fonte sonora virtuale viaggiano di pari passo e si integrano a vicenda, portando inevitabilmente a processi di transcodifica tra visivo e uditivo che fino ad ieri erano impensabili, e in confronto a ciò che oggi è piuttosto facile realizzare, tutte le ricerche di analogia e i sistemi di cifratura del passato appartengono ad una storia che forse sembrerà superata, come oggi appare anacronistico scrivere una *sarabanda* per clavicembalo, con o senza abbellimenti.

Già con i primi diagrammi della musica elettronica degli anni Sessanta, quelli degli *Studien* di Stockhausen, era subito parso evidente che la prospettiva del processo di semiosi sarebbe cambiata, in vista di nuovi strumenti. Oggi c'è una evoluzione sempre più rapida verso sistemi informatici che uniscono visivo e uditivo in una unica dimensione, e forse presto sarà possibile prevedere spettacoli nei quali il pubblico viaggia in dimensioni visive che sono i comportamenti stessi dei corpi sonori nella loro vibrazione, rappresentati visivamente e uditivamente in una maniera assolutamente virtuale. È assai difficile pensare a cosa questo implichi a livello percettivo, sapere dove e come si sposterà la soglia tra mondo interno e mondo esterno, in una esperienza che da solipsistica, potrebbe trasformarsi in interattiva e viaggiare su percezioni sovrapposte, alla radice stessa di pulsioni, di sollecitazioni che possono manifestarsi in una compresenza sinestetica.