

COMUNE DI ROMA / Assessorato alla Cultura
NUOVA CONSONANZA - XVIII FESTIVAL
RAI - Sede Regionale per il Lazio

daniele lombardi

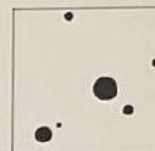
spartito preso

la musica da vedere

esposizione di partiture
ROMA - Auditorium RAI del Foro Italico
7 ottobre / 10 novembre 1981



SPARTITO PRESO: A PROPOSITO DELLA SCRITTURA MUSICALE CONTEMPORANEA



«... perché anche il silenzio si dipinge con i suoni».

(Denis Diderot)

Gli anni Ottanta sono iniziati all'insegna di una *trans/avanguardia* che recupera forme ed espressioni accettabili/piacevoli. Dopo trent'anni di *enfants terribles*, di ogni tipo di sperimentazione e di provocazione al limite di un'autodistruzione, la New Wave dell'accademia dell'avanguardia musicale europea si autodefinisce su posizioni *Neoromantiche*, producendosi in compiaciuti arabescamenti postpost-raveliani.

Non si stupisca l'ascoltatore che si trova ad assistere a prime esecuzioni in festivals di musica contemporanea se ciò che ascolta *suona* come Mahler; inoltre in questo modo sia cultura occidentale che cultura orientale battono gli stessi sentieri, spinti dalla stessa motivazione di fondo di costituire opere con criteri gastronomici. L'industria della musica esige che il pubblico venga indotto a comprare e in questa ottica c'è sì anche la provocazione, ma soltanto storicizzata e in una luce rassicurante, distanziata dalla proiezione storica che non la rende diretta. Si tenta una riformulazione dell'oggetto sonoro citando o riassumendo in toto il sistema tonale e forme passate, si gioca a nascondino con l'afasia (Webern-Cage) quindi con le sue cause che tutt'ora potrebbero turbare i sonni tranquilli del compositore.

Intanto continua fuori dagli spazi ufficiali della musica (Enti, conservatori etc.) un'altra sperimentazione, performances, installazioni e fermenti di vario tipo, alcuni confluiti in *mixed media*, comunemente definiti *teatro sperimentale*. Tutte queste altre modalità di concepire la musica, appartenenti ad un'altra industria della cultura, più sofisticata ma anche più spiazzata, sono lontani dal consumo generalizzato (Radio, TV, industria discografica etc.), ma sono anche un diverso meccanismo di occultamento, un gioco a nascondino con la storia meno compromesso con la buccia di banana del significante che il potere mette davanti a chi si incamminerebbe in un'altra direzione.

Oggi dobbiamo cercare di definire uno spaccato delle avanguardie della seconda metà del Novecento avendo presenti questi due modi di concepire la musica: Apollo e Dioniso sono rimasti bloccati in qualche ascensore di Manhattan, ma il loro influsso è ancora avvertibile.

Pensando all'inutilità di certa luce, si ha voglia di scendere in cantina. (Alberto Savinio)

Il punto di partenza per una analisi corretta consiste nel prendere in esame il progresso di comunicazione musicale in cui i protagonisti

autore — esecutore — ascoltatore

interagiscono nei seguenti tre momenti essenziali e successivi:

1. *autore*
 - a. parte da un'idea musicale;
 - b. scrive un progetto compositivo.
2. *esecutore*
 - a. compie una analisi del progetto e, al corrente dei segni convenzionali e delle tradizioni orali immanenti all'opera, si prepara per la sintesi/esecuzione;
 - b. esegue la composizione.
3. *ascoltatore*
 - a. ascolta la composizione;
 - b. compie un processo di appercezione che può consistere sia in un ignaro ascolto emotivo, sia in un ascolto analitico di varia natura, a seconda del tipo di opera e del bagaglio tecnico-esperienziale che possiede.

Anzitutto una considerazione: si può tranquillamente affermare che quando ascoltiamo una musica percepiamo un oggetto sonoro che è diverso, in maniera duplice, rispetto al progetto compositivo che lo determina. Premesso che la scrittura presuppone il suo spazio, che vincola l'azione stessa dello scrivere, la transcodifica da *idea di suono* a una corrispondente *cifratu- ra nello spazio grafico* determina una prima metamorfosi per la quale la partitura è un prodotto *altro* dall'idea, ma non bisogna dimenticare che ne è anche l'unica manifestazione possibile.

I suoni, scriveva qualche anno fa Paolo Emilio Carapezza, «sono inafferrabili fantasmi: le cose si afferrano, si ordinano, si governano, ci si specula sopra e ci se ne appropria; ma i suoni evaporano da tutti i lati. Per questo è assai più difficile muoversi nello spazio sonoro: è necessario, per controllarlo, tradurlo in spazio visivo. Ecco perché bisogna notare la musica».

Si tratta comunque di una *riduzione*, dell'appiattimento di un potenziale espressivo in un pattern con contorni precisi e limitati; spetta poi all'interprete il compito di far esistere una realtà sonora vicina all'idea dell'autore. Scrive Busoni nel suo *Entwurf einer Aesthetik der Tonkunst*, del 1906:

La notazione, la scrittura di pezzi musicali è, in primo luogo, un ingegnoso espediente per fissare un'improvvisazione, onde poterla far rivivere in un secondo tempo. Ma tra quella e questa intercorre lo stesso rapporto che intercorre tra il ritratto e il modello vivo. L'esecuzione deve sciogliere la rigidità dei segni e rimetterli in movimento.

Si ha poi una seconda trasformazione dell'*idea musicale* al momento della esecuzione da parte dell'interprete che, pur realizzando una sonorizzazione il più possibile fedele al progetto e al mondo espressivo dell'autore, si sovrappone ad esso con la sua visione delle cose e questo produce differenze non sempre piccole. Con il suo linguaggio analitico e metafisicizzante, Busoni individua nel suo *Entwurf* questa metamorfosi, schierandosi dalla parte di un arbitrio/licenza che è certamente frutto della sua esperienza di interprete e virtuoso, certo il più grande del suo tempo:

I legiferatori (sic) però pretendono che l'esecutore riproduca la rigidità dei segni e considerano la riproduzione tanto più perfetta quanto più si attiene ai segni.

Quello che il compositore necessariamente perde della sua ispirazione attraverso i segni, l'esecutore deve ricreare attraverso la propria intuizione.

Si ha una prova di questo ascoltando alcuni rari documenti sonori dove Debussy, Ravel, Granados, Stravinsky o Scriabin eseguono loro composizioni; spesso si rimane perplessi perché tra taglio interpretativo e musica alla mano ci sono grosse diversità. È pur vero che molte volte sono rulli d'autopiano e quindi una non totale fedeltà riproduttiva, ma gli stacchi dei tempi e certe intensità sono sicuramente quelle. Si vede quindi come l'atteggiamento esecutivo può essere stato molto vario nel passato; oggi poi il fenomeno si è accresciuto smisuratamente, dato che l'interrelazione autore interprete va dalla realizzazione di un progetto precisissimo che gli lascia a malapena spazio per respirare ad un gioco liberamente improvvisativo nel quale l'autore non interviene che dando lui le regole, schemi a volte molto semplici, semplici allusioni. Abbiamo opere come *Novelletta*, che Sylvano Bussotti scrisse su commissione della pianista Marie-Françoise Bouquet, ma che nella recente versione fatta da Giancarlo Cardini, è giunta ad essere, come afferma lo stesso Bussotti:

... L'omaggio a Giancarlo Cardini, operina quant'altra mai fertile nell'esempio di quanto la Paternità dell'interprete incomba nel suscitare ogni Creatura dell'Arte.

Di segno diametralmente opposto si può assumere quest'altra affermazione di Igor Stravinsky, che tende ad appiattire la sovrapposizione dell'interprete quasi totalmente:

Ho detto spesso che la mia musica va «letta», va «ascoltata» ma non va «interpretata». Continuerò a dirlo ancora perché in essa non vedo niente che richieda una interpretazione (sto cercando di essere immodesto, non modesto). Ma lei protesterà col dire che nella mia musica le

questioni stilistiche non sono indicate nella notazione in modo conclusivo e che il mio stile richiede una interpretazione. Questo è vero ed è anche il motivo per cui ritengo che le mie registrazioni siano supplementi indispensabili alla musica stampata.

Lascio a chi vuole documentarsi l'ascolto, per esempio, del Capriccio per pianoforte e orchestra suonato dal nostro di cui esiste incisione discografica.

All'interno di questi due criteri antitetici c'è poi da tener presente una considerazione di fondo, che la precisazione del progetto è direttamente proporzionale al grado di precisazione possibile consentito dalla fonte sonora cui è riferito. Non a caso lo sforzo di precisazione è andato di pari passo col fiorire di una raffinata tecnica strumentale, mentre l'uso della voce umana non permette mandarinismi, in quanto strumento caratteristicamente individuale, sempre vario di tessitura e coloritura, che sfuggono ad una eccessiva codificazione preliminare.

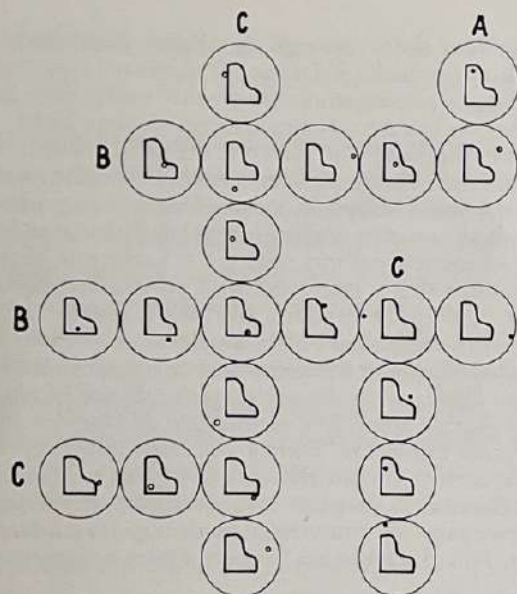
- Sì - le risposi. - Quando ci saremo sposati, e cioè fra un paio di settimane, ci prenderemo le vacanze. Andremo nel Devonshire, fra le brughiere d'Erica. Ma ben presto, cara, sentirete nuovamente il desiderio di cantare. Cantare è la vostra stessa vita.

- La mia vita siete voi - mi disse, dopo un breve silenzio. - Ma forse anche il canto è parte della mia vita. Sì, un giorno, riprenderò a cantare. Per quella notte doveti lasciarla, e me ne tornai lentamente all'albergo.

(Arnold Bennett)

Lancio una sfida a musicisti, critici, persone non esperte: affermo che è impossibile poter distinguere dal solo ascolto il tipo di notazione e quindi quale tipo di partecipazione esecutiva produce una qualsiasi composizione degli ultimi trenta anni. Capita così che non ci si possa accorgere della grande differenza che passa tra il decimo e l'undicesimo *Klavierstück* di Karlheinz Stockhausen, ed ignorare così che mentre il decimo è un progetto assolutamente prestabilito per tutta la sua durata fino al feticismo nei più piccoli particolari, l'undicesimo è costituito da diciannove spezzoni diversi che l'esecutore suona in un ordine che egli decide estemporaneamente.

Si possono ascoltare opere di precisa codificazione pensando che siano improvvisazioni, oppure improvvisazioni su schemi come *TV Koeln* di John Cage o *Memories of you* di Cornelius Cardew [fig. 1] con l'idea di ascoltare opere con un progetto preciso, e questo significa che non si afferra un aspetto ideologico molto importante con il quale l'autore si è mosso. È un po' come vedere alla televisione delle immagini di paesaggi senza audio: non sappiamo se è un documentario sulla infanzia di Marino Moretti, o un reportage sullo stato di tensione al



confine tra due paesi in procinto di entrare in guerra, o una trasmissione ecologica sulla diminuzione della natalità dei bruchi, o un inserto filmato della *Domenica Sportiva*.

A questo punto si vede chiaramente come l'ascoltatore debba per forza assumere l'oggetto sonoro in maniera acritica, spesso non al corrente del ruolo preciso dell'autore e dell'esecutore all'interno del processo di produzione dell'opera, a meno che non abbia la possibilità di riferirsi, anche se in maniera superficiale, al testo.

Nella musica degli ultimi trenta anni è veramente indispensabile poter collocare in una precisa zona di competenze ciò che viene ascoltato, ma pur essendo eseguito un grande numero di opere contemporanee un po' dappertutto, è molto difficile che l'ascoltatore entri in contatto con la musica scritta. Il mercato dell'editoria è concentrato sulla diffusione solo di pochissimi autori che sono presenti ovunque, in persona, in edizioni, in esecuzioni, in dischi, mentre altri sono assolutamente ignorati, con lo stesso meccanismo con cui si vendono i detersivi. D'altronde i critici sono su posizioni più vicine alle agenzie pubblicitarie che non a organizzazioni a tutela del consumatore.

Le persone sono sempre più lontane dalla produzione e l'avvento della musica riprodotta ne è la causa principale; lo mette

in luce molto bene Umberto Eco in *Apocalittici ed integrati* (Milano 1964, Bompiani, pp. 297-307), individuando nove dirette conseguenze a questo fatto, come lo *scoraggiamento del dilettantismo* dove afferma che:

Mentre cresce il livello generale dell'alfabetismo e della cultura, decresce il numero di coloro che sanno leggere la musica. A questo impoverimento può ovviare solo una educazione scolastica che tenga conto della nuova situazione venutasi a creare in seguito alla diffusione del disco.

Tutti sappiamo quale è la assenza della musica contemporanea nel mondo della scuola dove c'è sì un processo notevole e positivo di alfabetizzazione musicale, ma dove si considerano tutte le composizioni attuali con il termine *sperimentazione*, e come tale rimandata ad un domani allorché l'allievo volenteroso se ne occuperà da solo.

Da questo la necessità di una esposizione come *Spartito preso*, un momento di contatto tra l'ascoltatore ed i progetti compositivi, accostati in tutti i loro aspetti multiformi, non certo perché chi non conosce la teoria musicale possa trarne una immediata competenza, cosa assolutamente impossibile data la complessità del sistema, ma per determinare una tassonomia di varie modalità dei processi di comunicazione, quindi, sulla base della grafia, intuire con un certo fondamento, come si svolge il rapporto autore-esecutore nel meccanismo di produzione sonora.

Il compito dell'arte e della politica è di fare sognare la gente, di esaudire i suoi desideri, non permettendo tuttavia che si realizzino, di trasformare il mondo, di cambiare la vita; offrire una scena al desiderio perché, lui, il regista, vi allestisca la sua recita fantasmatica. Bisogna perciò rinvenire le *operazioni* comuni al sogno (o al sintomo) a quest'arte e a questa politica, ed esporle. Una simile esposizione è immediatamente *critica*. La critica è proprio ciò che resta da fare attualmente con l'arte (e la politica).

(Jean-François Lyotard)

Agli inizi degli anni Sessanta Stockhausen individuava, in uno scritto intitolato *Musik und Graphik* (cfr. «Darmstadter Beiträge zur Neuen Musik», Mainz 1960), alcune tendenze di carattere funzionale alla musica contemporanea, espresse tramite la grafia:

1. *scrittura di azione*
descrizioni delle azioni da compiere per produrre il suono;
2. *scrittura di progetto*
progetto in qualche modo cifrato, a volte autonomo, con la possibilità, cioè, di essere svincolato dalla eventuale realizzazione;

3. *musica da leggere*
esclusivamente visiva, quindi senza realizzazione sonora, da essa completamente autonoma e realizzata con grafismi, ideogrammi o comunque con sistemi riferiti alla percezione visiva;
4. *musica solo da udire*
intraducibile in una notazione, pratica di tipo improvvisativo;
5. *gradi intermedi di musica da leggere e da vedere*
un testo che fa da supporto alla esecuzione fisica in modo che la comunicazione musicale avvenga contemporaneamente tramite una analogia audio-visuale, oppure altri sistemi interdisciplinari non necessariamente analogici.

Questa suddivisione fa il punto sulla serie di esperienze che hanno caratterizzato l'avanguardia dal 1945 ad oggi, con quella destrutturazione per cui lo specifico del *suono* è apparso come ammutolito, facendo prevalere il *gesto* esecutivo e lo stesso *segno* del progetto grafico, con uno sconfinamento teatralizzante.

Quando il tempo è stato sottratto ad una ritmica consequenziale, si è verificata la sua stessa contrazione, uno spasmo dell'attimo e nell'attimo che ha trasferito la materia tipica della musica a monte dell'oggetto sonoro, ad avvalorare una autonomia del progetto grafico. Davanti a questa sclerosi del suono, e soprattutto davanti all'azzeramento della semantica dell'intervallo (armonico o melodico che sia), si è aperto un ventaglio di esperienze che ha visto una proliferazione di sistemi di semiosi che non aveva precedenti nella storia della musica. L'interdisciplinarietà, costituita dalla fusione di *segno* + *gesto* + *suono* ha avuto una vasta applicazione nel corso degli anni Sessanta, che si è protratta negli anni Settanta con forme diverse e conviventi con la pratica crescente dell'improvvisazione, a volte confluita nel *free-jazz*, a volte in una ancora più contaminata musica creativa.

«Insomma, secondo lei ciò che vi è di politico nella musica è che essa non è politica?»

«Esatto».

«Allora che cosa vede anzitutto come musica che 'si infischia del potere'?»

«Diciamo, in generale e oggi come oggi, la musica non scritta; compreso ciò che non è scritto o ciò che è lasciato all'improvvisazione dell'esecutore nella musica scritta. Ma in testa c'è ovviamente il FREE JAZZ».

(Olivier Revault d'Allones)

Sono stati fatti alcuni convegni sui rapporti tra scrittura e suono; va ricordato quello di Darmstadt, durante i corsi estivi del 1964, al quale parteciparono, tra gli altri, anche Earle Brown, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, György Ligeti, Aloys Kontarsky e Sigfried Palm. Nel corso dei lavori emerse in piena luce la crisi della notazione tradizionale, le cui cause sono molteplici, dai nuovi strumenti elettronici con i loro parametri complessi, all'uso *altro* degli strumenti tradizionali in funzione dell'espansione timbrica. Era già in corso una sfrenata e spesso gratuita ricerca semiografica all'insegna del personale e arbitrario, una specie di scalata alla torre di Babele di questo drappello di avanguardisti. Nel corso dei successivi anni fu tale l'espansione di questo fenomeno, che ben venne nel 1972 un successivo convegno, quello che si tenne a Roma, presso l'Istituto Italo-Latino americano, organizzato da Domenico Guaccero e Franco Evangelisti. Oltre a loro erano impegnati nei lavori Gino Stefani con una relazione di taglio semiotico e Jean-Jacques Nattiez con «La place de la notation dans la sémiologie musicale» e tanti altri musicisti e musicologi tra cui Boguslaw Schäffer, Erhard Karkoschka, Robert Ashley e Cornelius Cardew.

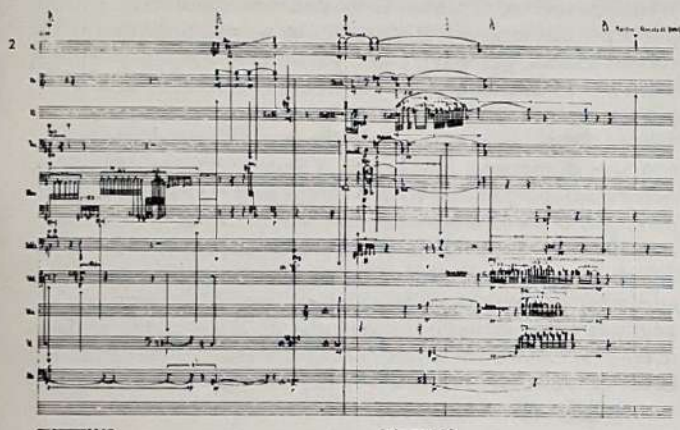
Karkoschka metteva in luce due problemi diversi, ma ambedue di fondamentale importanza: in primo luogo evidenziava la difficoltà insolubile di sintetizzare un nuovo *Esperanto* della scrittura musicale, che scegliesse tra tutti i segni arbitrari dei vari compositori il meglio del meglio in quanto a funzionalità. La cosa apparve subito molto difficile da realizzare, in quanto l'allineamento ideologico che questa azione implicitamente richiedeva era assolutamente impossibile e non sperabile.

Il secondo problema era dettato dalla considerazione che al momento in cui lo statuto della comunicazione tra autore ed esecutore, la *codificazione*, ha trasformato le sue modalità, confermando un'altra trasformazione più profonda, quella di idea di musica, è nato il concreto problema di un pubblico impossibilitato a stare dietro alla proliferazione/esplosione/disintegrazione dei linguaggi.

Karkoschka proponeva l'uso di *partiture d'ascolto*, notazioni di tipo supplementare per consentire all'uditorio una lettura strutturale dell'evento in tempo reale. Il compositore tedesco illustrava poi quei sistemi che secondo lui erano più precisi e razionali della notazione tradizionale, il *Klavarscribo* e l'*Equiton*; queste specie di diagrammi non hanno però avuto una grande diffusione.

Riportava, come esempio, un frammento di *Schizophrenie* di Martin Almstedt e lo metteva a confronto tra:

1. notazione tradizionale [fig. 2]:

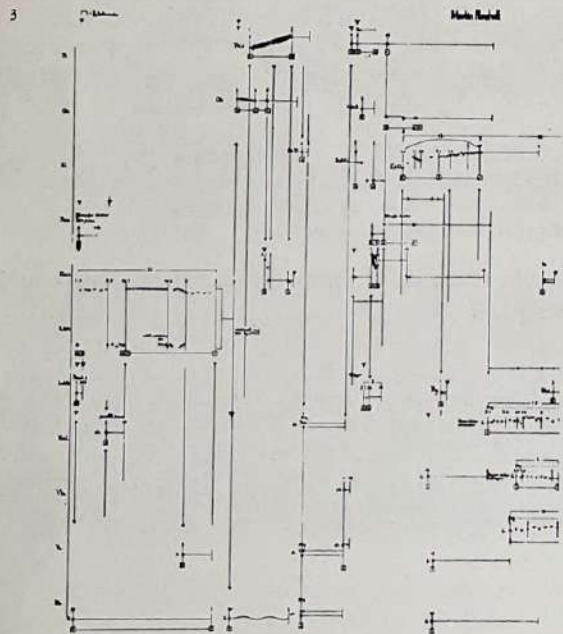


3. quella con *durate proporzionali*, meno tecnica ma più visiva [fig. 4]:



e due altre ed antitetiche convenzioni grafiche:

2. quella per *Equiton*, la più tecnica e precisa [fig. 3]:



A questi esempi Karkoschka faceva seguire tre diverse notazioni di un frammento del suo quartetto per archi *Quattrologe*:

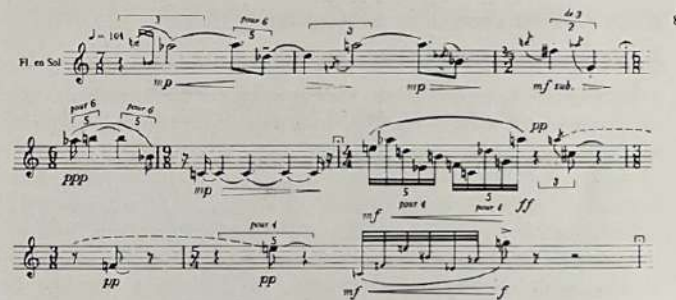
1. in notazione tradizionale [fig. 5]:



Figure 1 consists of two stratigraphic columns, (a) and (b), showing the geological structure of the Krasnodar region. Column (a) is labeled 'a' and column (b) is labeled 'b'. Both columns show a series of layers, numbered 1 through 11, with various geological features and labels. The columns are divided into sections by vertical lines, and the layers are labeled with numbers and letters. The top of the columns is marked with '0' and '100'. The columns are labeled with 'Krasnodar' and 'Krasnodar'.

Hand-drawn graphs on grid paper showing various physiological measurements over time. The top graph shows a pulse rate (Puls) with a scale from 0 to 12. Below it are five more graphs: 'Temperatur', 'Tonus gl. rectus', 'Tonus p. Tempus', 'Klangfarbe', 'Stimmhöhe', 'Intensität', 'Dynamik', 'Kritik/Handarbeit', and 'Klangfarbe'. Each graph has a vertical axis with a scale and a horizontal axis with a time scale from 0 to 12. The graphs show various waveforms, including sharp peaks and troughs, and some are labeled with 'F' and 'G'.

Reginald Smith-Brindle si domanda, in *The new music* (London 1975, Oxford Un. Press), se la parte solistica del flauto nel finale del *Marteau sans maître* di Boulez, scritta in modo tradizionale [fig. 8]:



The musical score consists of two staves. The top staff is for the 'Aho Flute' and the bottom staff is for the 'Aho Bass'. The 'Aho Flute' staff begins with a 'free time' marking and a '5 secs.' duration. It features a melodic line with various dynamics including *mp*, *f*, *mf*, and *ppp*. The 'Aho Bass' staff starts with a '6 secs.' duration and includes dynamics such as *mp*, *mf*, *ff*, *pp*, and *f*. Both staves use a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

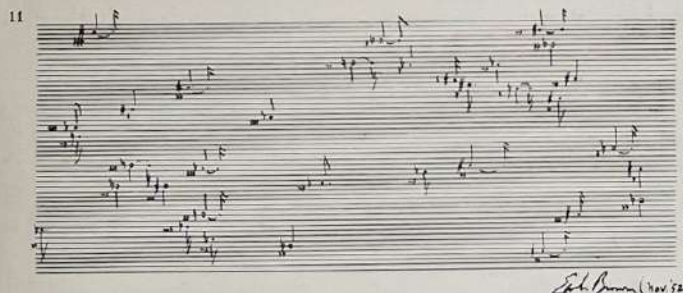
agevolando l'interprete senza che il risultato sonoro cambi nella sostanza. Il colpo d'occhio dell'interprete valuta la lunghezza delle note in base alla lunghezza del segno che le rappresenta, invece di contare il valore prescritto in modo tradizionale. È un problema tutt'ora aperto, questo, dato che se è vero che da una parte l'interprete suona con minore esattezza, può anche essere più libero, e quindi rendere maggiormente espressiva la sua esecuzione, restituendo da un'ottica più distante il senso globale del pattern.

Si può avere un'idea precisa del problema prendendo in esame una opera come *Folio e Four Systems* di Earle Brown, per organici vari. Questi otto fogli, riuniti in un album, scritti dal 1952 al 1954, appaiono omogenei stilisticamente se ascoltati l'uno dopo l'altro, ma la loro notazione è diversissima:

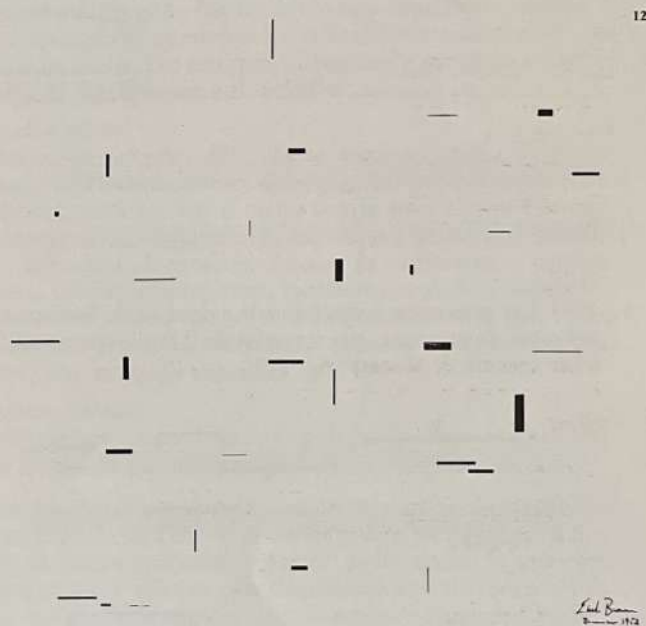
a. *October 1952* è in notazione tradizionale [fig. 10];



b. *November 1952* («*Synergy*») è un tessuto fitto di linee, una specie di pentagramma moltiplicato (che qualche anno dopo ispirerà Sylvano Bussotti per *Piano Piece for D. Tudor 4*) e su questa trama appare una costellazione di note [fig. 11];

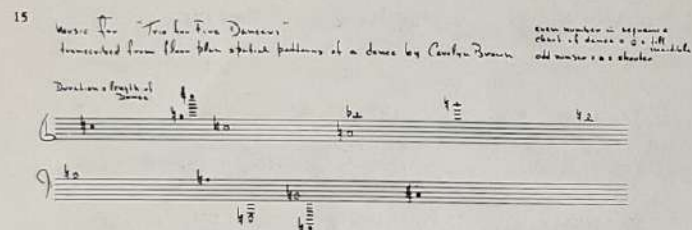
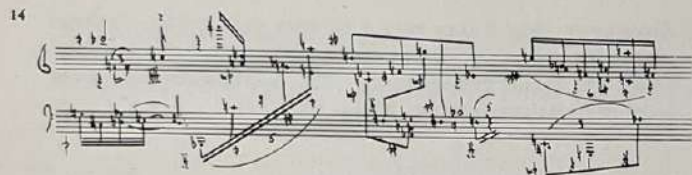


c. *December 1952* è una vera e propria pittografia, vagheggiante alcune composizioni di Piet Mondrian, che sviluppa l'analogia segno grafico-suono, con la possibilità di essere letto nei quattro versi del foglio [fig. 12];

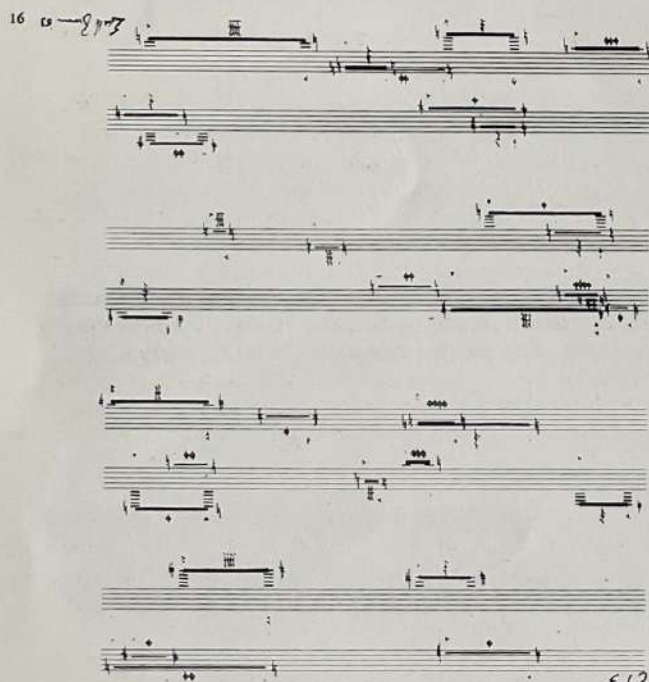


d. *MM 87 e MM 135-March 1953* [figg. 13-14] sono altre due pagine scritte in modo tradizionale, come pure il successivo *Music for «Trio for five dancers» - June 1953* [fig. 15];



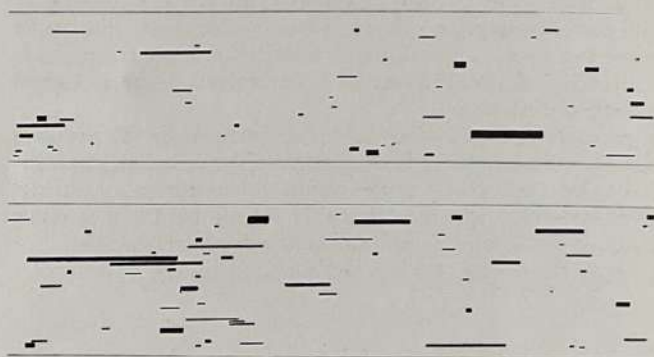


c. 1953 è in notazione proporzionale e deve essere letto prima nel senso di partenza, poi rovesciando il foglio; come un celebre canone di Mozart [fig. 16];



Ende Brunn '53

f. *Four systems-January 1954* è scritto con un criterio analogo a *December 1952*, nei due sensi di lettura come 1953 [fig. 17].



Rimane allora aperto il dibattito se, uscita dalla semantica connessa con la tensione intervallare, la prassi compositiva non abbia una *entropia* nel suo processo di comunicazione tale da rendere di linguaggio omogeneo operazioni espresse in modo così diverso. D'altronde molte persone passano il loro tempo guardando la televisione con il comando a distanza sempre attivo, saltando canale ogni minuto, vedendo tutto e nulla, rendendo tutto equivalente.

Hojoho! Hallojo!
Hojoho! Hallojo! Ho! He!
Ho! He! Ja! Ho! Hallojo!
Ho! Johe! Hallohe! Hallohe!
(Richard Wagner)

Guaccero, nella relazione finale del Symposium di Roma, giungeva ad una analisi delle tendenze compositive degli anni Cinquanta-Sessanta abbastanza simile a quella di Stockhausen, distinguendo cioè:

1. Scrittura d'azione;
2. Rivalutazione dell'interprete, non più esecutore, ma quasi coautore (la scissione compositore-esecutore - aggiungeva. Guaccero - è segno della scissione del musicista e dell'uomo come unità);
3. Grafismo musicale autonomo;
4. Gestualismo e connessione con eventi «teatrali»;

5. Improvvisazione, e con questo inutilità della pagina scritta, perlomeno come intendiamo comunemente una partitura.

Si può tentare una analisi del *mare magnum* della produzione musicale contemporanea definendo quindi, parzialmente d'accordo con Stockhausen e Guaccero, quattro diversi modi di porre in relazione il suono con la scrittura musicale, che sono:

1. *Scrittura di progetto*

come tale abbiamo anzitutto

a. la notazione *tradizionale* e quella cui siamo tornati nel corso degli anni Settanta, nella quale sono parzialmente confluite le convenzioni arbitrarie, che può essere chiamata scrittura *trans/tradizionale*.

Si possono poi enumerare altre grafie che di volta in volta saranno successivamente descritte:

b. *scrittura di azione*

che rientra di diritto nella progettualità e non costituisce, come sostenevano Stockhausen e Guaccero, un genere «a sé»;

c. progetti per la *musica elettronica*;

d. progetti per la *computer music*;

e. procedimenti *meccanici* di scrittura;

f. intavolatura;

g. progetti di *poesia sonora*.

2. *Musica da leggere e da vedere*

che consiste in scritture di progetti che sono destinati a rimanere nel silenzio fisico, mediante una percezione diversa, oppure speculazioni metatestuali sulla scrittura:

a. progetti di *musica concettuale*;

b. *metanotazioni*;

c. progetti di *poesia visiva*.

3. *Gradi intermedi di musica da leggere, ascoltare e vedere* che si veicolano attraverso forme eterogenee di comunicazione, scritte con:

a. progetti per azioni *interdisciplinari*;

b. progetti *supplementari*.

4. *Musica solo da udire*

improvvisazione, e con questo inutilità della pagina scritta.

Bisognerebbe buttare nel dimenticatoio tutte le forme musicali che abbiamo ereditato, non servirsi più di nessuna delle parole, di nessuno dei termini tecnici usati finora.

(Filippo Tommaso Marinetti)

A livello di sistemi di codifica, si può ridurre ognuna delle funzioni descritte ad uno dei seguenti tipi di codice:

1. *codice cifrato*

si può definire così un sistema di segni convenzionali con un preciso statuto più o meno complesso ma che definisce il decorso della composizione in modo tecnicistico. Impone quindi un lavoro di analisi sorretta dalla conoscenza di tutte le nozioni tecniche che il singolo tipo di scrittura implica. È un esempio di questo codice la notazione tradizionale, ma lo sono anche, per esempio, i diagrammi per musica elettronica di Stockhausen e di Schäffer.

2. *codice visivo*

notazioni per immagini, che sottendono una *raffigurazione*, o dell'evento sonoro, o dei gesti per produrlo, partendo da una analogia più o meno stretta tra scrittura e suono, sempre di tipo arbitrario. Si ascrivono a questo tipo di codice notazioni ideografiche inserite in diagrammi o convenzioni spaziali diverse, come partiture circolari o con percorsi particolari, foto o disegni di azioni esecutive o di spazi dove compiere le operazioni le quali possono essere più o meno precisate in modo analogico.

3. *codice verbale*

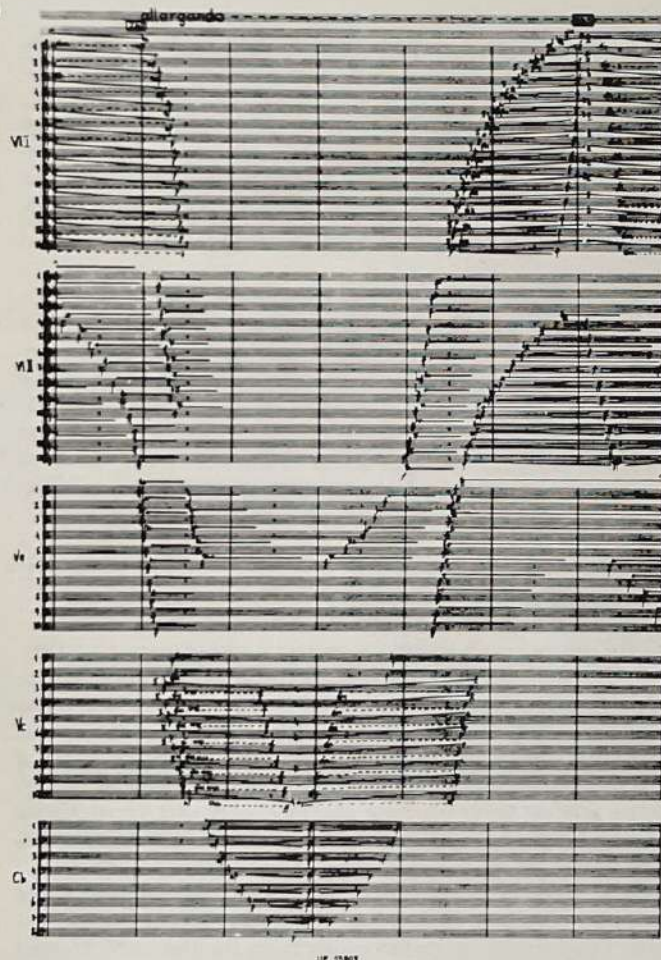
definizione mediante testi linguistici di eventi sonori o delle istruzioni per realizzarli.

Naturalmente non possiamo considerare ogni progetto riferibile strettamente né a uno solo dei tre codici, né ad una sola funzione di questa tassonomia, perché molto spesso in una composizione viene operata una contaminazione di forme e funzioni tale da farla appartenere contemporaneamente anche a molte voci. Si può parlare in questo caso di *notazione mista*, anche se è da tener presente che in genere una caratteristica prevale sulle altre e questo costituisce il motivo della scelta operata nel collocare l'opera in questione in una delle voci.

Spiegel II per 55 archi di Friederich Cerha, per esempio, pur se scritto in notazione tradizionale con durate proporzionali, realizza l'intento di un grafismo costituito da arabeschi di linee ondulate che risultano dalla somma degli attacchi e stacchi dei vari strumenti in partitura: lo sottende quindi una analogia visiva-uditiva [fig. 18].

Infiniti esempi di partiture miste sono rappresentati da tutta la produzione per strumenti elettronici e strumenti tradizionali più o meno amplificati uniti insieme; si possono avere progetti di musica concettuale che in parte divengono scritture d'azione o confluiscono in spezzoni di scrittura tradizionale.

In genere è più comune l'eterogeneità di codici più che di funzioni, basti pensare alla notazione interdisciplinare che basa



proprio la sua entità nell'uso di varie scritture insieme, destinate a mixed media.

Mi è venuta un'idea geniale. Dopo trentadue prove della *Liturgie*, siamo giunti alla conclusione che l'assoluto silenzio è morte... e che lo spazio eterico non è silenzio assoluto e non può esserlo. Il silenzio non esiste e non potrebbe esistere. Perciò l'azione della danza deve essere sostenuta non da musica ma da suoni, *id est*, colmando armonicamente l'orecchio. La sorgente sonora di questa «colmatrice» non deve essere riconoscibile. I cambiamenti di queste giunture armoniche, o lega-

mi, non devono essere notati dall'orecchio: un suono si unisce o entra in un altro, *id est*, non c'è ritmo di sorta, perché non si sente né l'inizio né la fine del suono. Gli strumenti a cui si è pensato sono: campane avvolte con un panno o altro, arpe eolie, gusli, sirene, trottole e così via. Naturalmente tutto questo dovrà essere studiato, ma a questo proposito Marinetti propone che si vada insieme a Milano per qualche giorno e che si discuta col direttore della loro «orchestra», e si esaminino tutti i loro strumenti.

(Sergej Pavlovic Djagilev)

Un aspetto importante ancora da trattare è costituito dalle *notazioni a strutture mobili*, un atteggiamento inerente alla prassi compositiva e agito in varie scritture di progetto. Il principio era quello di non precisare il decorso temporale dell'evento, nei due seguenti modi:

- a. con notazioni a *blocchi intercambiabili*, dei quali l'esecutore decide la successione in modo estemporaneo;
- b. con sezioni parziali o singole parti che vengano combinate tra loro in modo variabile e non predeterminato, da diversi esecutori.

Questo parziale *do it yourself* ha rappresentato un momento storico, una chiave di volta, dello scontro-incontro tra la feticistica codificazione operata dai musicisti seriali e post-seriali mitteleuropei e la concezione di *alea* che John Cage portò in Europa traversando l'Atlantico agli inizi degli anni Cinquanta. I funghi che Cage cucinò a Darmstadt fecero strani effetti: Stockhausen cominciò a realizzare happenings, altri decisero di costruire dei pezzi per un puzzle inesistente e così via.

Queste *strutture mobili* sono il sintomo che qualche cosa è cambiato nel rapporto tra autore ed esecutore, perché demandando a un interprete una autonomia di scelte si rivela una perdita di fiducia nel decorso temporale dei suoni come qualche cosa di logico e consequenziale e, con questo sistema intercambiabile, il ruolo di realizzatore dell'evento diventa una sorta di co-composizione.

Da allora si sono ancor più radicalizzati due criteri che hanno ambedue teso a eliminare l'interprete: da una parte una modalità *ipertecnistica* ha trovato nel mezzo elettronico la possibilità di maggiore controllo nella riproduzione dell'opera, realizzata direttamente dall'autore, dall'altra la musica per strumenti ha vissuto l'avventura del progressivo avvicinamento alla pratica dell'improvvisazione, rarefacendo il progetto e rendendo autore lo stesso interprete.

Nessuna arte umana può rappresentare con parole dinanzi ai nostri occhi lo scorrere di una massa d'acqua variamente agitata, secondo tutte le sue mille onde, ora piatte e ora gibbose, impetuose e schiu-

manti; la parola può solo contare e nominare scarsamente le variazioni, ma non può rappresentare visibilmente i trapassi e le trasformazioni di una goccia con l'altra.

E ugualmente avviene con la misteriosa corrente che scorre nelle profondità dell'anima umana: la parola enumera, nomina e descrive le trasformazioni di questa corrente, servendosi di un materiale a questa estraneo; la musica invece ci fa scorrere davanti agli occhi la corrente stessa. Audacemente la musica tocca la misteriosa arpa, e traccia in questo oscuro mondo, ma con un preciso ordine, precisi e oscuri segni magici, e le corde del nostro cuore risuonano, e noi comprendiamo la loro risonanza.

(Wilhelm Heinrich Wackenroeder)

L'impressione che si ha da tutte le notazioni, visitando una esposizione come *Spartito preso*, è analoga a quella che prova l'archeologo penetrando dopo millenni nella tomba di un faraone. Molte di queste partiture, dopo una prima esecuzione dove spesso gli esecutori erano più numerosi del pubblico, sono sparite dalla circolazione e, stampate o manoscritte, sono quasi introvabili, mentre altre sono in tutti i posti dove si cercano le prime: provare per credere.

Auspico che con questa iniziativa si renda possibile per tutti un

costruttivo momento di informazione con un panorama esteso a tutti i generi di sperimentazione nella musica d'oggi, evitando così quella discriminazione cui prima accennavo.

C'è da riflettere ancora una volta sulla bizzarria del destino di un'opera d'arte e domandarsi se la storia della musica, anche e soprattutto quella contemporanea, non corra il rischio di diventare menzognero patchwork cucito da critici *con il metro in tasca* di sterniana memoria.

Lo spaccato di una realtà come quella di oggi si presenta, al di là di troppo avventati e precoci criteri assiologici, molto più complesso ed articolato e denso di presenze che, ritenute *marginali*, creano sottili tessuti connettivi con altre *famose*, contribuendo anonimamente alla costituzione di stili che sono soltanto la punta affiorante di iceberg sommersi.

Professore, le punte dell'iceberg sono fenomeni buoni o cattivi, o neutri? Come comportarsi correttamente, ideologicamente, quando se ne vede una? Approvare? Rimproverare? E nel pubblico o nel privato, fa differenza?

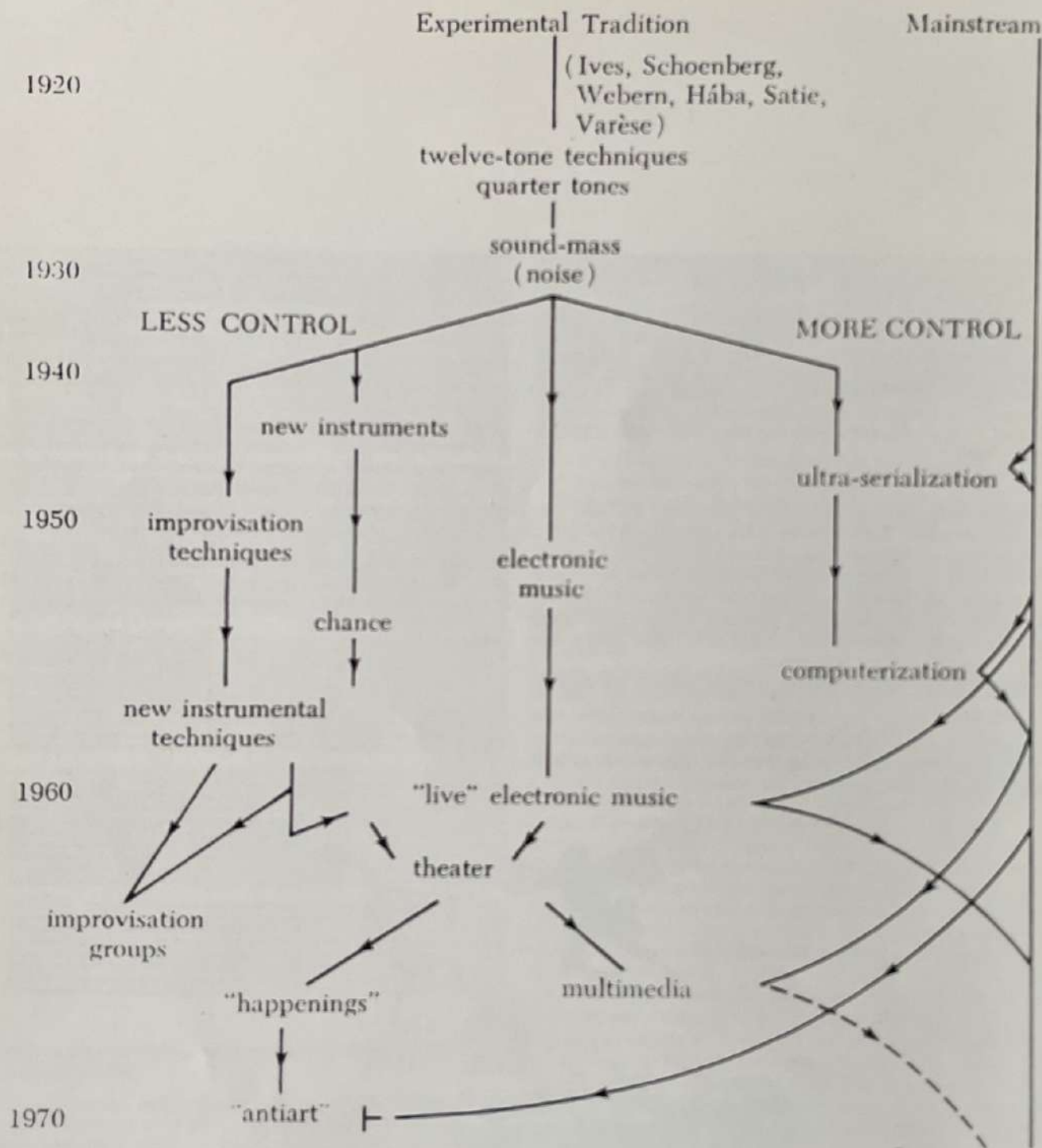
(Alberto Arbasino)

Daniele Lombardi
Firenze, dicembre 1980

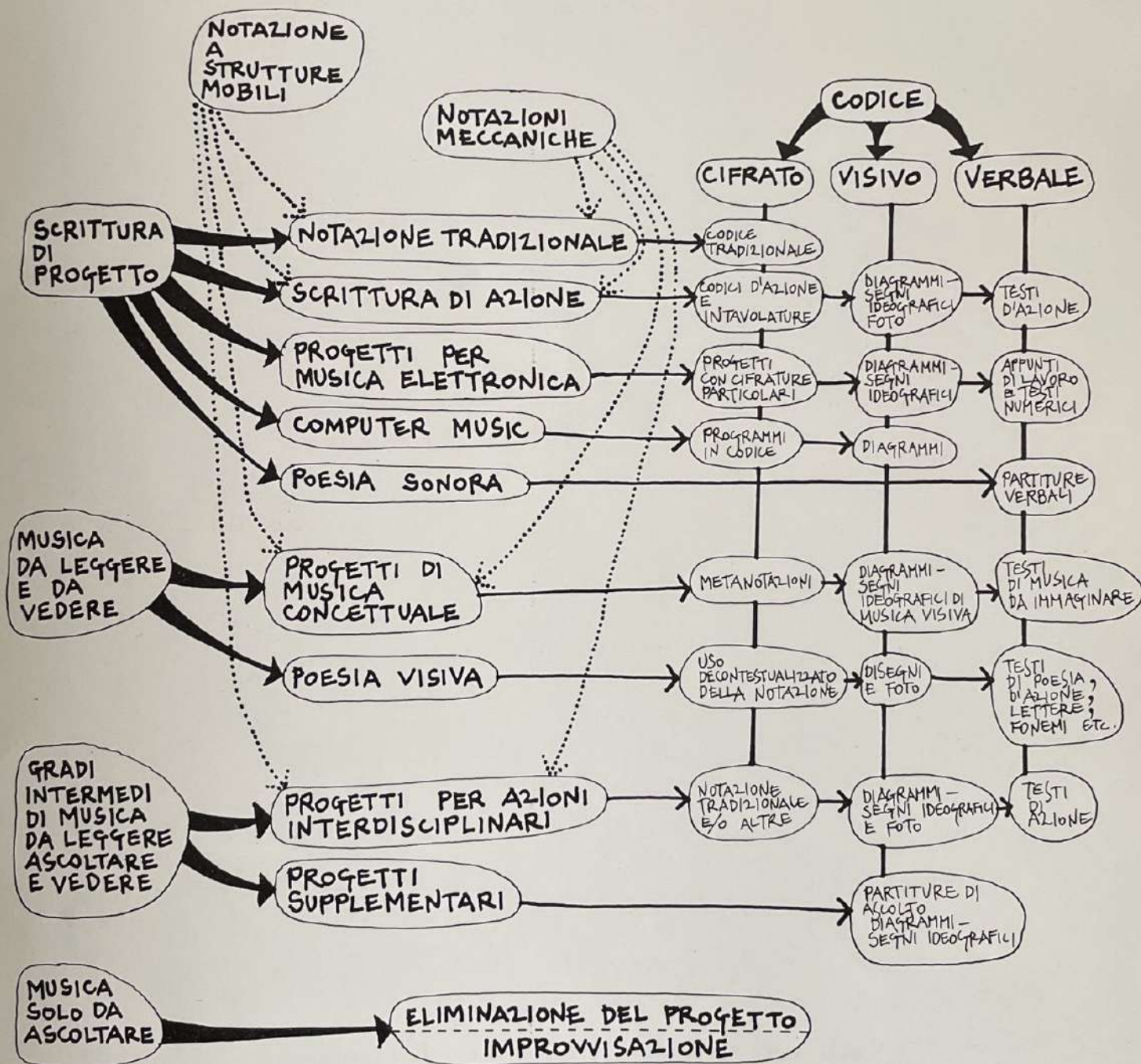
(testo estratto da: « Spartito preso - La musica da vedere »
catalogo della esposizione tenuta a Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio,
dal 14 marzo al 3 maggio 1981 - Ed. Vallecchi - Firenze)

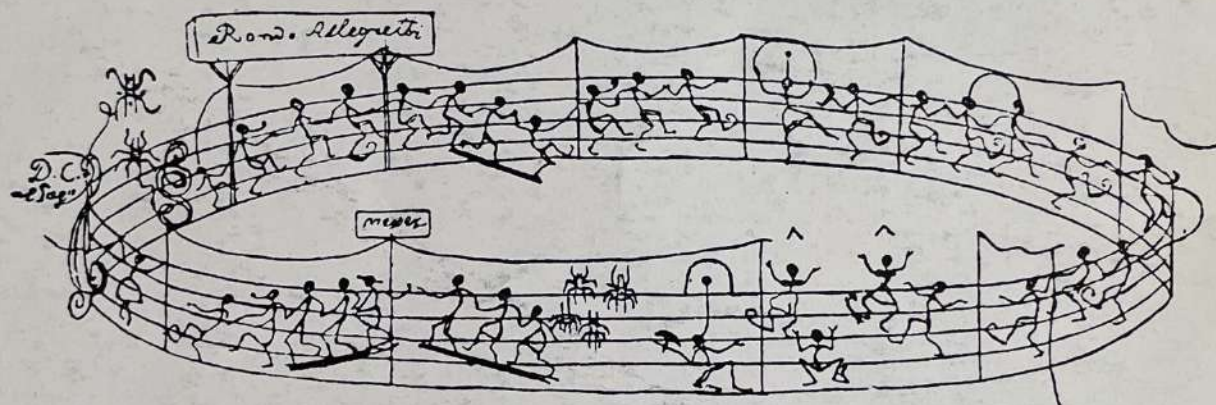


Der General Buas wird durch List in seinen festen Linien überempelt überwandern.



NOTAZIONI DAL 1945 AD OGGI





Tarantella.