



Musica nel nostro tempo

Documentazioni e ricerche

Luoghi e momenti della musica

Firenze nel dopoguerra: aspetti della vita musicale dagli anni '50 a oggi

a cura di Leonardo Pinzauti, Sergio Sablich, Piero Santi e Daniele Spini

Albert Mayr: *Parcours rythmé* per dieci persone

Si sceglierà un percorso di una certa lunghezza con elementi che lo ritmizzano spazialmente.

Ogni esecutore, percorrendolo nei due sensi a velocità costante, effettuerà la trasposizione della ritmizzazione spaziale nella dimensione temporale evidenziando tale trasposizione con segnali acustici o visivi secondo un modello scelto che non dovrà essere modificato durante l'esecuzione. I segnali potranno essere o continui, o a rapida iterazione, o brevi e isolati.

Ogni esecutore (eccetto il primo) partirà nel momento in cui l'esecutore precedente avrà coperto un quarto del percorso.

Risulterà la sovrapposizione di articolazioni differenti fra loro in fase e periodo a seconda delle velocità individuali degli esecutori.

Parcours Rythmé, 1977, come tutti i miei lavori recenti, si colloca in due ambiti, distinti come angolazione di partenza ma compenetranti a vari livelli: da un lato rientra in quella corrente della musica d'avanguardia che si chiama — con un termine ormai non più immune da ambiguità commerciali — «musica ambientale», intesa però non tanto come sonorizzazione di spazi e luoghi diversi dalla sala da concerto, quanto come metodo compositivo in cui le caratteristiche (spaziali, acustiche, spesso anche sociali) di un contesto vengono integrate nel processo musicale; dall'altro fa parte di un progetto multiforme, da me iniziato con il nome «the music of times and tides», che si prefigge di esplorare, attraverso l'indagine teorica e il lavoro artistico, le possibilità di un'organizzazione del tempo riferita a criteri estetici. In ciò si collega a un concetto allargato di musica, non limitato al campo delle frequenze udibili, come è, per esempio riscontrabile nelle teorie sulla «musica mundana» e la «musica humana» formulate dai teorici medioevali, per i quali tutti i decorsi e gli avvicendamenti ciclici, se non percepibili all'udito, costituivano delle musiche nel pieno senso del termine. Alla luce delle diverse discipline che si occupano dell'interazione ritmico-temporale tra l'uomo e l'ambiente tali teorie si rivelano di una sorprendente attualità. Per l'ipotesi di composizione infrasonora dunque il dato sensoriale rimane contingente rispetto alla musicalizzazione dei rapporti tra ritmicità individuali.

Albert Mayr

Daniele Lombardi: *Halò* per pianoforte

...dove il segno è libero ed antitetico, intuizione grafica del fatto sonoro, sintesi spazio-temporale relativo ad una musica vista nella sua caratteristica semiologica...

...la costruzione e associazione libera degli stimoli sonori emersi dalla memoria. Al posto del «prodotto sonoro da consumare», ogni singolo fruitore stabilisce il proprio spazio operativo. Sulla base di questa totale possibilità esecutiva vive questa ipotesi metamusicale. Il provvisorio livello iconico, in uno stadio successivo di fruizione, tenderà a diventare una autonoma percezione del segnoificante se stesso al limite di una possibile comunicazione audio-visiva.

Daniele Lombardi

Daniele Lombardi: *Quattro studi alla memoria di Chopin* per pianoforte

5 risposte (da una auto-intervista)

D - + + + + +

R - I miei *quattro studi alla memoria di Chopin*, composti nell'arco del 1980, tentano lo sviluppo alle estreme possibilità virtuosistiche del mio sistema audio-visivo per le opere pianistiche, consistente in una serie di ideogrammi, sintesi spazio-temporali di azioni esecutive, con dimensioni e caratteristiche variabili, già proposte negli anni 1976-1979 con alcune opere come le *Cinque Visualizzazioni*, *Halò*, *Humoresque*, *Pon*, etc. L'evidenza visiva di questi segni convenzionali se da una parte risente del limite di non essere l'espressione di un linguaggio tecnicamente esatto, dall'altra introduce nella prassi compositiva una concezione di spazio del suono, un criterio topologico di sistematizzazione della struttura musicale che rende la possibilità di uscire dalle prassi storicizzate, basate o su procedimenti logico-matematici, o sull'uso semantizzato della tensione intervallare da essi prodotta. Quindi nella audio-visione di questi miei lavori (che in concerto sono uniti alla proiezione delle pagine della partitura reale, come prima accennavo), c'è una doppia veicolazione: da una parte l'evidenziazione di un livello strutturale recepito quasi immediatamente col supporto visuale, dall'altra un livello semantico che è liberato nel comportamento esecutivo estemporaneo, dentro il suono.

D - + + + + +

R - Mi accorgo spesso di come tornano tra le dita, come flusso di coscienza, evocazioni, lembi di attimi sonori già vissuti, casuali coincidenze con quei procedimenti che il criterio topologico nel comporre elude, rende comunque secondari.

D - + + + + +

R - La carica semantica si identifica, però, al di là delle inaspettate citazioni dal mondo sonoro della recente Neue Musik, nella tensione costituita dai blocchi sonori in gioco, *macrostrutture* che vivono nella loro autonomia di senso. L'esecuzione è quindi un gioco di *segno — gesto — suono* che per una sua certa piacevole libertà di scelte momentanee possibili (per esempio quella delle altezze), permette all'esecutore di liberare creativamente anche un percorso emotivo.

D - + + + + +

R - Amo molto Chopin.

D - + + + + +

R - Sì, ma sono sicuro che, se da una parte queste scritture sono nate da una *riduzione* dell'oggetto sonoro pre-composto, dall'altra esse hanno determinato una *espansione* del concetto di *spazio sonoro*, in analogia a quello grafico, sollecitando appunto una percezione multipla. Scriveva nel 1960 John Cage: «La notazione tradizionale, per tante ragioni quanti sono gli aspetti del suono, è insufficiente. Il grafismo, utile, ma non è l'unico mezzo. L'essere umano è un accorto esploratore). La composizione risulta distinta dall'esecuzione. Non si può determinare esattamente che effetti causa la notazione perciò, indeterminatezza. L'osservatore-ascoltatore è in grado di smettere di dire non capisco, dato che non esiste una comunicazione lineare punto per punto. Egli si viene a trovare nel suo centro (momentaneo) del totale spazio-tempo. Come sono i suoi occhi e i suoi orecchi? Seri problemi».

Daniele Lombardi