

^a Cfr., nella sezione «Scritti sulle opere», testo n. 31, nota *a*, p. 487.

^b Nono si riferisce ai pensieri espresi in Ludwig Wittgenstein, *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, con un saggio di Jacques Bouvetesse, traduzione di S. de Waal, Milano, Adelphi 1975 (cfr. soprattutto p. 17 – «Occorre cioè scoprire la sorgente dell'errore [...] occorre invece trovare la via dall'errore alla verità – e p. 18). Copia in ALN annotata.

^c Verein für musikalische Privataufführungen, fondato da Schönberg nel 1918.
^d Composta nel 1906.

3. Altre possibilità di ascolto

Io non ho preparato, per esemplificare gli ‘altri ascolti’ di cui vorrei parlare, altro che una varia tipologia di frammenti. La mia esposizione non esibirà alcunché di continuo o coerente. Non si propone infatti nessuna logica, nessuna razionalità. Sono, quelli che si presentano, dei frammenti più che altro teorici di vari, differenti ‘pensari’. Idee di fisici, di filosofi, di teologi più qualche frammento sonoro ottenuto sperimentalmente nello Studio di Freiburg im Breisgau in *live electronics* (uno Studio, quello di Freiburg, ove lavoro da più di cinque anni). Sono frammenti tra i quali compirò naturalmente delle scelte, sapendo perfettamente che la scelta che si fa non è mai la migliore. Oltre quella scelta che si compie ne esistono di altre, probabilmente più interessanti. Così intende, nella sua poetica, chi, non musicista, io considero comunque un maestro della composizione musicale: Robert Musil. La scelta che si fa non è unica, non è l'unica, esclusiva, e non è nemmeno mai la più perfetta o perfettabile; sono sempre possibili ‘altre’ scelte che vengono lasciate da parte e che spesso sono ‘superiori’ a quella fatta, per importanza e interesse.

Io tenterò per mezzo di questi frammenti di compiere un percorso adatto a stabilire alcune idee di rapporti, relazioni, salti. Questo per cercare di descrivere anche il modo in cui io opero e che altri giovani hanno cominciato a sperimentare nello Studio di Freiburg, all'IRCAM di Parigi, o nello Studio di Stanford, a Princeton, a Harvard, ecc.

Anzitutto una brevissima affermazione introduttiva: noi siamo già usciti, nella storia dei nostri ‘ascolti’, dai confini di uno spettro acustico di suoni ‘conosciuti’; per lo meno stiamo abbandonando quello spettro. Questa mia idea è condivisa – e questo mi fa piacere – da un giovanissimo compositore che sta lavorando e studiando a Princeton: Marco Stroppa (viene da Venezia, dove si è formato con Vidolin; è stato a Parigi per studiare con Boulez; ora sta lavorando con un rigore scientifico e umano straordinario).

Frantumare l'infranto. Esiste oggi molto di ‘infranto’: può essere l’infarto ‘in quanto tale’, oppure, anche, l’infarto ‘da ricomporre’ (così nel pensiero di Massimo Cacciari). I frammenti che farò ascoltare sono materie che, infrante, sono pronte a sottomettersi a un mio tentativo di ‘ricomposizione’.

lo entro nello Studio di Freiburg, sempre, 'senza idee'. Senza programmi. Questo è fondamentale perché significa l'abbandono totale del logocentro, la perdita di quel principio per cui sempre un'idea dovrebbe essere l'antecedente della musica. L'idea come ciò che deve essere realizzato o espresso nella musica. Oppure la storia che deve essere raccontata 'in musica'. Quanto dico, naturalmente, deve essere discusso, così come ogni cosa deve esserlo, per 'contrastii'. Tutti questi sono pensieri personali. So, però, che ci sono anche altri che pensano e operano in questo modo. Nello Studio - ho detto - si entra. Ci sono strumenti musicali a disposizione e si comincia ad agire in due ordini di metodo diversi: il primo è quello vero e proprio della fisica acustica. A Freiburg c'è Hans Peter Haller, professore di fisica, docente alla Università di Basel, che 'disegna diagrammi e grafici fisico-acustici' relativi a ciò che si può fare in studio con i vari strumenti a disposizione. Strumenti sia analogici che digitali. Abbiamo, a Freiburg, tanti tipi di computer (uno particolarissimo, appena arrivato, ancora non lo conosciamo). Lavoriamo nello Studio come se fossimo Gnostici: intuizione immediata, mediata, strumentazione, ricerca. È stata la conoscenza del filosofo olandese Brouwer a introdurmi a questo. Brouwer l'intuizionista della matematica, il filosofo che afferma la necessità della 'percezione della mutazione'. La percezione dei cambiamenti: stiamo vivendo un'epoca di continue mutazioni, trasformazioni, frantumazioni. Di continuo ci muoviamo verso la configurazione del microcosmo e la miniaturizzazione di tutti gli strumenti. Rubbia, con le sue 'particelle' ci ha indicato la via del lavoro indifferibile sulle microstrutture. E allora io, musicista, penso ai micro-intervalli musicali. Tutto questo porta a una infinità di problemi da risolvere, di difficoltà quasi infinite, anche per noi che lavoriamo di percezione e di ascolto. Perché come ho detto siamo usciti dal campo acustico dei suoni noti, già conosciuti e consumati. Altri giovani o non giovani ripetono questo con me, e insistono nell'affermare che quel mondo è finito. Chi studia e lavora, oggi, sull'informatica, lavora in un campo totalmente differente: in esso il suono 'è fatto con il suono'. Può sembrare questa una tautologia, ma ha un significato profondo da scoprire, per l'eliminazione di ogni meccanicità in sé o per sé. Molti cose che si scrivono sul computer (e sulla relazione del computer con la musica e viceversa) sono delle banalità giornalistiche: perché Forse per far vendere la tecnologia come se fosse una merce, una conserva di pomodoro, un elettrodomestico? Ricordiamoci: qualsiasi suono del computer viene, come ho detto prima, viene fatto 'col suono'. Si parte dal suono. Da cosa è il suono. Da come si 'qualifica' il suono. Da come riverbera il suono. Da come lo spazio 'componete' il suono. Da come lo spa-

zio interviene nella trasformazione del suono. Da come nello spazio avviene, il suono, proprio nella dimensione combinatoria di vari suoni secondo la varia tipologia dello spazio.

L'ascolto nuovo si è reso 'difficile' perché è complesso e variato. Si è reso 'difficile' sul piano selettivo, sul piano della percezione, della psicofisica. Il suono 'stanca' per le sue infinite tensioni. Questo è il problema, aperto-simile, che si riproduce continuamente.

NASTRO: *Audizione 1*. Questo è un violoncello accordato, inizialmente, con tutte e quattro le corde sul Sol.^b (Ciò non accordato, come si suole, per quinte). Queste quattro corde accordate al Sol vengono intonate fra loro secondo differenze microintervallari, per cui non esiste un Sol unico, secondo la scala cromatica, tonale o modale classica. Lo strumento è sognato con due archetti da una sola persona: un archetto 'sotto', quindi, che sfrega la prima e la quarta corda; il secondo 'sopra', per la seconda e la terza. Abbiamo quindi una intonazione microintervallare sensibile tra le quattro corde. La diversificazione, molto forte, è determinata dall'uso dell'arco (dei due archi), che viene (vengono) 'manovrati' - nel vero senso della parola - in modo autonomo. Non è che i due archi suonino nello stesso modo (abbiamo i crini sopra i crini sotto). È possibile suonare infatti in modi differenziatissimi: arco di sopra 'sul tasto' arco di sotto [crine o legno] 'sul ponticello', ecc. Cambiano completamente i tipi di qualità del suono, cambiano le parziali, cambia la composizione, cambia il carattere, continuamente. È possibile usare uno degli archetti percussivamente sulle corde, mentre l'altro continua a suonare strisciando. Ciò alternandosi e alterandosi fino al *suono non-unito*.

Oltre a questo possiamo far capo a una tecnica importante detta del *delay* (ritardo); una tecnica usata molto di frequente dai musicisti rock: si 'registra' il suono che viene reso percepibile con una sfasatura di ritardo. La differenza del suo uso in Studio, a Freiburg, rispetto a quello più corrente, sta nel fatto che il ritardo può essere portato fino a mezzo secondo, e che quindi si può manipolare questo ritardo da un minimo di frazioni centesimali di secondo a tempi molto grossi, vicini al minuto. È possibile in questa operazione regolare infinitamente la intensità del materiale registrato. È possibile 'pausarlo', staccarlo; è possibile aumentare la sua velocità per cui il *delay* non è, alla sua origine, una 'registrazione' di tipo canonico. C'è in *nuce* nell'uso di questa tecnica una libertà incredibile. Una libertà sia dell'operatore tecnico (che è il vero esecutore) sia dell'esecutore (che è il vero tecnico) che possono trasformare quanto a loro giunge di già trasformato. Abbiamo allora un'apertura di due campi di possibilità di trasforma-

zioni: una naturale – l'intonazione 'differenziata' sulle corde del violoncello –, l'altra, artificiale – nel *delay* –; non senza l'ulteriore possibilità di altri interventi informatici sul tutto.

NASTRO: *Audizione 2*. Domande, questioni. Quale 'tempo' si ascolta? Qual è il suono che si ascolta? Che tipo di suono, qualitativamente, si ascolta? Che intervalli; quali gamme? Tutto questo viene a problematizzare non poco il lavoro del compositore, ma anche a metterlo di fronte a grandi campi di possibilità. Le chiamo possibilità e non novità, non 'nuovi materiali'. Preferisco intendere la 'possibilità' nel suo versante soggettivo: altre possibilità vuol dire per me altro orecchio per intendere i suoni che vengono emessi. Anche se è possibile poterli riconoscere con precisione usando uno strumento digitale, pure a disposizione: il *Sonscope* (un analizzatore che impiega tre computer col quale io 'vedo' sullo schermo quello che sento, vedo il suono per la durata di eventi lunghi 0,25 secondi, vedo il suono così come è composto-colorato, vedo il suono nero e nei vari grigi, fino al bianco [il suono reale, fondamentale, è nero]) tutto ciò mi porta ad accrescere le mie capacità di percezione uditiva e a conoscere il suono come un sistema composto di armonici, di parziali, di elementi casuali intrusi, ecc. ecc.

Dopo un periodo di esperienza è possibile e non più 'difficile' scoprire con sorpresa altre parziali nei suoni, altri elementi – per esempio molto acuti – che non si ascoltano normalmente, altri modi di suonare; attorno a questi 'modi' posso sentire che cosa si produce veramente nelle 'resistenze' della materia dell'arco e del ponticello, del 'tasto', del crine o del legno sulla corda. È tutta una questione di riscoperta di immediatezza o di precisione nella esperienza del 'che cosa si sente' abitudinariamente: anche nei concetti-dischi, e del 'che cosa non si sente' ma che c'è e che si 'deve sentire'. Io mi interrogo molte volte su che cosa e su come 'si ascolta' nel mondo. Vorrei anche essere un po' polemico in questo. Per esempio: sento dire che il *Mametto II* di Rossini è un'opera straordinaria, e poi mi dicono subito che l'orchestra suonava male, che il direttore era pessimo, men che mediocre. Allora io mi chiedo: «Che cosa avete ascoltato? come avete fatto a giudicare che l'opera era buona?». Che pregiudizi ci sono in giro? Quali interessi? Insomma, si ascolta il *Mametto II* o si hanno in testa delle categorie, dei pregiudizi, dei parziali di senso che vengono spregiudicatamente usati così come viene? Tutti i modi per riuscire a sentire quello che 'non c'è' e viceversa?

La questione del 'tempo': ci sono tanti e variati tempi. I tempi corrispondenti alle durate dei singoli suoni originali o parziali, che si sovrappongono,

brevi, corti, lunghi, tenuti mobili, trasformati (perché anche nel tempo accade qualcosa quando si passa dal 'tasto' all'arco al 'legno': perché diverse sono le durate dei diversi tipi di suono). Ci sono tanti tempi. Questo è un problema di oggi per via del quale la nostra capacità, la capacità del nostro orecchio, deve rendersi più sensibile anche nell'ordine temporale (e può farlo). Il nostro orecchio dovrà cogliere i tanti e diversi segnali di suono-tempo. È chiaro che si supererà così o verrà così abbandonato il modo autoritario e totalizzante dell'ascolto di un solo tempo, di una sola fonte privilegiata. Tutta la questione dello spazio sonoro la lascio, a parte, al seguente del mio intervento.

NASTRO: *Audizione 3*. Ciò che voi sentite ora è qualcosa di simile al canto di un uccello che emette un Mi sovraccuto. Ascoltate non tanto il Mi dell'uccello ma quello che a quel suono segue, derivandone. Prima vi ho fatto sentire il violoncello solo, suonato in quel modo un po' particolare, ma 'naturale', reale. Poi vi ho fatto sentire quegli stessi suoni trattati col *delay*. Ora qui sentiamo intervenire un altro tipo di trasformazione: i filtri. Col *Vocoder* si analizza il suono, quindi lo si sintetizza e lo si passa ad altri strumenti. Questo segnale infatti, riconosciuto e poi sintetizzato, può essere sottoposto a filtraggio. In questo caso particolare, quello del nostro esempio: i filtri sono 'invertiti'. È possibile così che la parte acuta, filtrata, dello spettro, anziché restare un suono acuto, risulti, all'ascolto, grave. O viceversa. Questo è avvenuto nel tempo, dopo l'emissione del suono. La trasformazione non è né semplice, né meccanica. Su questo vorrei insistere: qui non accade nulla di 'meccanico', mai. La rivoluzione meccanica è già avvenuta nel passato; ora si vive la rivoluzione informatica. Che è l'evoluzione di trasformazione. Tutto avviene perché si trasforma e nel modo in cui si trasforma. Nulla accade in virtù di un meccanismo flessibile.

Il suono così sintetizzato viene diffuso da altoparlanti diversi. Si inserisce allora un altro filtro (di seconda o di quinta). Il filtro opera sullo spettro: il filtro di seconda o quello di quinta operano con grande disparità di comportamenti nell'ampiezza totale dello spettro acustico. Cosa significa l'inversione del filtro? Significa che quanto attraverso il filtro acuto passa viene trasferito al basso e quanto filtra il basso passa all'acuto. Per esempio: voi avete sempre sentito, quasi sempre, che quel dato segnale-suono acuto che il filtro degli acuti trasferisce al basso, 'non ha' quel suono basso in sé: non esiste dopo il filtraggio, il materiale acustico su cui operare. Non esiste abbe. Nello Studio di Freiburg abbiamo scoperto che se l'arco riceve da un'ascia una corda già vibrata-vibrante, così come accade spesso nelle

orchestre, ove gli archi sono sempre suonati un po' "vibrati", il filtro restituisce dal suo suono diverse frequenze basse inaudite: un altro segnale, una specie di "parlato". In questo caso filtrando il suono di un violoncello, sugli acuti, si ottengono, dai suoni mancanti, dei segnali residui che riescono a dare l'idea di una specie di "parlato", di una vera e propria frase' in una lingua incomprensibile. Una cosa è quando suona però il violoncello e poi, dopo, si sente il suono filtrato all'acuto o al basso. Altra cosa è seguire queste trasformazioni secondo funzioni temporali diverse. A diverse distanze di tempo dall'inizio della trasformazione, fino alla distanza zero, ossia nel tempo reale. Cosa succede in questo caso? Che si ascolta? Violoncello o filo? L'ascoltatore ascolta se stesso nella trasformazione del suo suono che sta istantaneamente avvenendo. Vuol dire, questo, che l'esecutore può reagire a se stesso, al proprio suono già trasformato, cioè non è più un esecutore che esegue un'unica parte data. La parte data sarà scritta in un certo modo pensando alla sua possibile trasformazione. I compositori fiamminghi quando facevano canoni enigmatici o quando componevano Messe su *tenor* fisso, usavano procedimenti abbastanza simili. Il musicista di quei tempi studiava la matematica, la fisica, l'astronomia, la logica. Quei lunghi tempi di studio ampliavano anche le dimensioni del loro pensiero musicale. L'insegnamento musicale odierno è indecente, perché la sua didattica concerne soltanto insegnamenti di ciò che si sa già. (Sono stato in Spagna, nei mesi scorsi, e mi sono reso conto delle condizioni in cui versano i Conservatori spagnoli: peggiori delle nostre.) Ho detto che insegnamento e apprendimento sono fermi all'idea che insegnare e imparare significano insegnare o imparare quello che si sa già. La scuola è ripetitiva, incapace di scoprire i segreti del passato, solo pronta a impedire e a bloccare nei giovani le curiosità e l'interesse per quanto di "altro", di diverso, di non conosciuto, c'è, nell'ieri-tutti-i-giorni. È questa una situazione che nel '77 Roland Barthes, nella sua prima lezione al Collège de France,^c tentò di chiarire dicendo di un'età cui ne succede un'altra in cui si insegnava ciò che non si sa, alla ricerca del momento in cui sperimentando si trova. Ora, forse è quella nostra l'età che conosce la nuova esperienza fondamentale: quella del "disimparare", del "non-saper-più" ciò che si sa, di lasciare lavorare l'oblio affinché compia l'imprevedibile rimaneggiamento sulla sedimentazione delle culture e delle credenze che abbiamo attraversato.^d

Qui tutto si capovolge. In un certo senso. Tutto si capovolge, oppure in ogni dove s'aprano nuove possibilità di ricordare il dimenticato? Secondo me, non è una questione di compiere degli atti di rottura, ma di ricerche piuttosto altre continuità: finestre e porte che si spalancano improvvisa-

mente. È interessante a questo proposito l'interpretazione di Massimo Cacciari del *Processo di Kafka*:^e la tragedia di quel "processo" è che le porte e le finestre sono aperte, la tragedia visuta si compie nello stare di fronte a queste possibilità e affrontarle: come andare oltre, come e cosa farà di là, cosa inventare in quel campo di possibilità? Per noi musicisti d'oggi la tragedia sta proprio nel passare all'uso effettivo di questi strumenti a disposizione, innovatori, informatici: come agire liberandoci di tutti i modelli, liberandoci di quanto è già stato e già conosciuto, imposto, mantenuto in vita ad arte, difeso come una roccaforte di chissà cosa. Aprire a tutte le possibilità, con tutto il potenziale che abbiamo in noi stessi, non solo negli orecchi, non solo nel gran campo della percezione, ma nella vita della nostra mente e dei nostri infiniti "pensari".

La musica non è solo composizione. Non è artigianato, non è un mestiere. La musica è pensiero. Tutti i grandi trattatisti musicali, dal IX secolo in poi, italiani, veneziani, arabi, ebrei, autori che ci si ostina, infelizmente, a non studiare, sostenevano, confrontavano, teorie e visioni dei diversi modi e mondi per concepire la musica. Esattamente nella diversità e nella varietà, estrema, del pensabile possibile, di cui scriveva Giordano Bruno: le stelle fisse, gli infiniti "altri" soli, gli "altri" sistemi planetari. Ciascuno di questi mondi è e deve essere diverso. Cioè, diciamolo con una parola molto corrente, giornalistica e che tutti usiamo tanto: ciascuno di questi mondi è *pluralisticamente* (ossa è *nella pluralità*).

Penso però che ora convenga parlare di diversità e di conflitto, di alterità, di differenze come principi capaci di provocare drammi e tragedie (in campo musicale, nella musica e non *in* musica). In un tempo in cui si cerca di "aggiustare" tutto, in cui si fanno accordi fra super-potenze mentre si continuano le guerre aperte (massacri e disastri umani che si perpetuano), chi tenterà di infrangere questa regola del gioco, di violarla, e, dissentendo, scopre altre regole in altri giochi, verrà messo al bando, come è successo sempre dall'antichità fino a oggi. Messo al bando e dimenticato. Così è stato per Nicola Vicentino che studiava anche l'uso dei quarti di tono nel comporre. Per padre Kircher, che lasciò ai suoi ampi trattati il pensiero di una musica cromatica infinita, dotata di microintervalli e di aperte funzioni intervalari, che mai fu. In questi trattati, in queste teorie, ritroviamo il segno dell'impegno per un vero rapporto dell'arte con la natura e con la materia indefinita. Riverberazioni, risonanze; i vari modi di diffusione del suono; le trasformazioni del suono escluse dallo studio della musica e della composizione. Idee rimaste in vecchi libri, fra le teorie proliferanti dei sapienti. Oppure curiosità: vedi la reale influenza sulla musica di altri elementi oltre

all'aria: per esempio l'acqua. Penso a Matthias Grünewald, il pittore del magnifico, impressionante altare di Issenheim:^f di mestiere faceva l'ingegnere idraulico. A quel tempo l'acqua era studiata non esclusivamente per attivare i pozzi, o per razionalizzare la vita igienica, ma era utilizzata per creare trasformazioni naturali, anche sonore; era studiata anche in relazione alla ricerca acustica. Sappiamo di lavori di ingegneria idraulica adibiti alla creazione di eventi musicali. Statue e fontane che venivano messe in moto e trasformate in fonti sonore da soluzioni e invenzioni connesse al movimento delle acque, cui erano collegate. Il sole scaldava l'acqua che muoveva le statue che producevano suoni, automaticamente. Così a Heidelberg nei giardini della reggia del Palatinato. Quelle erano arti dell'acqua: arti che erano praticate da ingegneri, da pittori, da scultori che vivevano al contatto ideale con gli elementi della natura.

È solo un ricordo: era quella una cultura e una sapienza che ora è sparita e che desideriamo vedere risorgere.

Altre cose e altre questioni: il *piano*, il *pianissimo*. La difficoltà che proviamo oggi nel rendere eseguibile e percepibile, nel suono pianissimo, le quattro o cinque o più articolazioni possibili del *p*, nel far sentire le differenze minime della quantità di suono: un piano, un forte, due forti, tre forti, quattro forti; tutto ciò è una problematica che si collega ad arti espressive e a dimensioni d'ascolto quasi sparite. Secondo me solo Carlos Kleiber, Claudio Abbado, il Quartetto LaSalle e il Quartetto Arditti, Maurizio Pollini, Pierre Boulez, sanno rendere ancora quella differenza della dinamica che ha come conseguente, nell'ascolto, la sensazione della 'differenza' qualitativa dei suoni. (Come qualcosa che, reso, è ascoltato e ascoltabile in più modi.)

È stata una grande sorpresa per tutti noi allorché il flautista Roberto Fabbriciani – che da anni lavora, studia e collabora con me, assieme a Ciro Scarpone, Giancarlo Schiaffini e ad alcuni allievi, giovanissimi, della scuola di musica di Freiburg – è riuscito a suonare un flauto normale nel registro basso e 'il più piano possibile'. È là, in quella esperienza, che abbiamo scoperto la infinità delle articolazioni dinamiche del suono.

NASTRO: *Audizione 4*. Risultano a quegli ascolti alcuni fatti straordinari, dal punto di vista musicale. *Primo*: non si riesce a intendere più, quando questi amici suonano scambiandosi parti, chi di loro suona: se il flauto, se il clarinetto (Scarpone), o se la tuba (Schiaffini). Perché nessuno di questi strumenti conserva le sue proprie 'parziali' (cioè i suoni armonici che caratterizzano il timbro specifico dello strumento). Hanno questi suoni – e questo lo abbiamo scoperto nell'analisi sonografica immediata – una forma

d'onda pura, sinusoidale, in altri termini sono completamente privi di timbro.

In altre sonografie di quei 'momenti di suono' si legge una specie di filetto appena appena riconoscibile, formato di pochi segni nel registro acutissimo. Piccoli segni che corrispondono ai movimenti minimi e improvvisi delle labbra sull'imboccatura. Per la prima volta quindi, contro quel che solitamente si inseagna, si verifica che gli strumenti a fiato possono 'non avere armonici': il che butta in aria il concetto complessivo di 'necessità del timbro'. Il che apre, anche, talvolta, il campo del possibile per le nuove composizioni; apprendo anche a diversi ordini di 'nuove difficoltà'. Difficoltà nell'ascolto. Difficoltà nella messa a punto delle casse di diffusione. Difficoltà nella scelta e nella predisposizione dello spazio acustico. *Secondo*: registrare questo suono è difficile; ma può essere fatto (malgrado il 'soffio' dei nastri, un tipo di rumore che per quanto lo si tenga giù, si fa sentire). *Terzo*: un aspetto che elimina il problema appena descritto: questi suoni quasi-sinusoidali, soprattutto nella tuba, non cominciano 'subito', ma iniziano con il soffio-fiatto. Anche se meno chiaramente questo avviene nel clarinetto e nel flauto: il suono non viene emesso subito ma viene preparato dal soffio-fiatto, a poco a poco, fino a 'trovarsi' il suono cercato. È questa ciò che io chiamo la 'nuova qualità del suono': una trasformazione del suono che interviene nell'atto stesso del suo informarsi. È cosa che alcuni esecutori, rari, sanno fare. Alcuni compositori sanno di doversi rifare a questo principio, verificato nell'analisi della esperienza esecutiva, per riuscire a concepire una musica che corrisponda a queste 'nuove qualità'.

Lo spazio partecipa, generandolo, al lavoro di composizione. Basta studiare Andrea e Giovanni Gabrieli, Monteverdi, Bach, i polifonisti spagnoli del Rinascimento, per scoprire come si diversificano a seconda degli spazi depurati alla esecuzione le tecniche della composizione; per constatare e capire se un mottetto a quattro sia da cantarsi facendo giungere il suono da un'unica fonte o se un *Concerto gabrieliano* a otto e più voci sia da disperdersi in uno spazio specifico, adatto, originale (sia San Marco, o una grande cattedrale tedesca, spagnola, inglese o francese). La registrazione su nastro, lo spazio in esse scompare completamente e in queste occasioni si ascolta nella riproduzione soltanto una specie di sovrapposizione di parti musicali, oppure una specie di 'fotografia' dell'evento reale, che non è ovviamente un evento reale. Era quello che ci si doveva attendere nell'epoca, benjaminiana, delle prime riproduzioni meccaniche delle opere d'arte: fotografie. Oggi nel pieno dell'età informatica noi abbiamo a disposizione la possibilità di sfrut-

tare tante fonti sonore, dirette e indirette. Programmabili. Il che vuol dire che se si sente da una fonte, oppure se si vede un altoparlante, se si localizza, a tutti gli effetti, i luoghi di origine del suono, parimenti, con una tecnica tutta particolare il suono viene diffuso e trasformato altrimenti e ulteriormente trasformato nel tempo e nello spazio, dalla fonte a noi.

La tecnica della ripresa fonica di oggi non è capace di 'registrare', archiviare questo tipo di eventi; questo vuol dire che la tecnologia d'oggi, nel settore della riproduzione del suono-evento, è rimasta indietro rispetto alla programmazione e alla creazione artistica. È questo, forse, un obiettivo riconosciuto che crea difficoltà intorno al 'come' e al 'perché' le esecuzioni a più fonti acustiche vengono effettuate usando intenzionalmente certi spazi, e sul come e il perché essendo lo spazio una componente e non un contenitore, le registrazioni 'parziali', a una, due, tre, sia pur quattro piste, le trasmissioni radio-video (ecc.) alterino irrimediabilmente e inaccettabilmente il 'reale' acustico di quelle composizioni. È questo uno dei più gravi problemi dell'ascolto e della composizione che oggi si sta affrontando.

Altro caso, altro aspetto: la voce.

NASTRO: *Audizione 5*. C'è una notevole differenza fra il fischio e il canto. Qui, in questo frammento, sentiamo un fischio e un canto sottoposti ad altri tipi di filtro molto particolari: i filtri di seconda. È evidente che ciò avviene nel tempo reale; cioè un soprano canta (o fischia), ma nel tempo stesso della sua esecuzione avviene la trasformazione, cioè il filtraggio. La cantante si ascolta 'trasformata' così che, ascoltandosi, può modificare anche il suo modo 'naturale' di cantare. Si tratta di una forma vivente di improvvisazione. Noi usiamo molto le improvvisazioni, ma non le improvvisazioni aleatorie. Ci proponiamo improvvisazioni 'reali' della scelta: nel campo delle più sorprendenti possibilità.

Cosa avviene attorno a questo fatto per quanto riguarda lo spazio? Anche qui accade qualcosa di inedito. Nello Studio di Freiburg ci sono sei altoparlanti; la cantante emette il 'suo' suono che viene amplificato e 'gira' nell'area dell'ascolto, continuamente, o con qualche 'interruzione'. Il canto viene filtrato, di volta in volta, di momento in momento. Manipolato coi filtri a mano. Lo stesso suono filtrato gira in più direzioni e può girare anche a velocità differentiate e trattato dinamicamente in diverse guise. Il che significa che chi canta o suona si 'sente trasformato' sia nella qualità del suono che nella sua direzione (a seconda del vario uso dei sei altoparlanti, anche a salti, in diagonale, ecc.). Lo spazio viene 'usato' in due modi. Questo è il più semplice: è un'azione che riguarda il tempo. Questo suono continuo che 'gira' ha un tempo x; lo stesso identico suono, filtrato o no, rotto dai vari

altoparlanti ha un altro tempo: mettiamo un tempo y. Per cui non si tratta solo di due diverse qualità di suono, non solo di due 'tendenze' del suono, ma anche di due e più 'tempi' di suono. Oggi, nello Studio di Freiburg, sono sei le direzionalità possibili, programmate dal computer, che noi siamo in grado di sfruttare. Questo apre a possibilità tecnicamente inedite, che erano però già state intuite e altrimenti ricercate da quei musicisti che avevano scritto a più corsi, e strutturalmente avevano composto pensando a quelle disposizioni spaziali (a Venezia, in Spagna, in Germania). La differenza consisteva e consiste soltanto nel fatto che le loro fonti sonore erano fisse, statiche; oggi la tecnica dell'*Halaphone* rende possibile manovrare e modulare l'intensità modificando la 'velocità' regolando gli ingressi e le uscite dei suoni per cui un suono può 'girare' velocissimo, rallentandosi, fermarsi, sparire, fortissimo, pianissimo. È possibile elaborare le diverse materie con interventi 'fantastici' che finora non erano assolutamente pensabili. Chi canta oggi, deve studiare 'altre' tecniche: il virtuoso di oggi non è più quello tradizionale.

La tecnica di oggi consiste veramente nel controllo-studio, per esempio, del 'fatto', da qui l'emissione 'fatto-suonofatto', il controllo fonetico delle emissioni vocaliche e consonantiche, il controllo dell'uso dello strumento vicino, lontano. L'esecutore deve sapersi allontanare dal microfono, girargli attorno, trattare il microfono come uno strumento.

I vari strumenti, secondo le nuove tecniche, richiedono continue applicazioni di controllo-studio: controllo-studio dell'arco mobile, non più arco tirato-uguale: controllo dell'arco che gira su se stesso continuamente (vari tempi - varie qualità nell'uso delle corde); arco che gira continuamente perché anche se la 'base' è unica - mettiamo un Do - il suono diventa sempre continuamente un 'altro Do' perché è impossibile mantenere fisso e stabile un suono dato in quanto la qualità, le 'parziali', gli armonici più alti, cambiano continuamente. Quindi sempre nuove e altre possibilità si presentano allo strumentista che è costretto ad affrontarle; possibilità che egli deve studiare come possibilità di controllare la trasformazione del suono.

È su questo piano che si apre il conflitto con le istituzioni concettistiche e le direzioni artistiche che continuano sempre, nelle stesse sale, a fare concerti sempre con gli stessi programmi e le stesse musiche. Un conflitto con le istituzioni che spendono così i loro miliardi, dei quali con una parte, anche minima (ripeto, una minima parte degli immensi fondi pubblici concessi alla musica) si potrebbero mettere in piedi nuovi Studi dotati di tutti quegli strumenti dell'informatica d'oggi, adatti per programmare e commissionare nuova musica. Si preferisce invece continuare a usare sem-

pre gli stessi spazi storici (sale del '700 e dell'800) o sfoderare la grande ed eterna banalità di regie teatrali come quelle di Zeffirelli (un esempio solo fra tanti possibili). Non voglio comunque parlare qui contro la Storia, contro la musica storica, o contro gli spazi storici. Se penso alla costruzione delle cattedrali, ai costruttori, agli architetti, che oltre a saper tutto della acustica spaziale sapevano anche combinare quelle conoscenze con la antica miste-riologia, che "interpretavano" costruendo, sono il primo a essere affascinato da quelle grandi suggestioni storiche. Ho visto nelle cattedrali francesi e in quelle spagnole delle vetrate che portavano dei fori le cui proiezioni raggiungevano a terra, sul pavimento, un anello d'ore: ho saputo che quei rapporti erano calcolati nel tempo affinché in dati e precisi giorni il raggio del sole raggiungesse quel cerchio sul pavimento, facendolo brillare; e mi sono ricordato allora che qualcosa di simile era stato escogitato dagli architetti delle Piramidi che avevano programmato le loro costruzioni nel tempo facendo in modo che la testa del Faraone fosse illuminata in alcune congiunzioni astronomiche previste cronometricamente. Tutto questo è un aspetto della creatività che non è più nostro ma che comunque non dobbiamo ritenere perduto. C'è, secondo me, anche nel nostro tempo, la possibilità di aprire l'arte al sapere e allo studio del passato; sono possibilità che dobbiamo avvicinare se non vogliamo restar bloccati dalle regole del gioco di una cultura ferma, ripetitiva e "stabilizzante". Qualche segnale consolante ci giunge da certe scuole materne ove alcune maestre giovanissime e intelligenti hanno inventato giochi e sistemi didattici per fare emettere e "sentire" ai bambini suoni e musiche fuori di ogni convenzione e abitudine. Ciò significa che si comincia a sapere che il "sentire" non è solo il sentire della musica tradizionale, ma è anche il "sentire" che sente gli ambienti acustici in cui si vive: è reagire alla presenza o alla imposizione dei rumori imparando a conoscere anche gli "altri suoni" che esistono o che possono essere creati.

Venezia, dalla parte della Giudecca, da San Giorgio, dallo specchio d'acqua del bacino di San Marco, verso le sette del venerdì, è una bellissima scena sonora, una vera magia: quando suonano dai campanili le campane per battere qualche antico segnale religioso (vespri, Angelus) a quei suoni si sovrapppongono i riverberi, gli echi, cosicché non si capisce più da quale campanile giunga il primo suono, come e dove si infiltrano gli scambi dei suoni in tutte le direzioni sulla superficie riflettente dell'acqua. È una "ri-sposta" naturale e ambientale felice alla violenza dell'inquinamento dello spazio sonoro. Fra i problemi dell'ecologia moderna questo dell'inquinamento sonoro non è l'ultimo: anche nelle situazioni di festa (vedi le Feste

dell'Unità, dell'Avanti, di Comunione e Liberazione), siano feste laiche, cattoliche, religiose, politiche, la condizione comune è lo strazio dell'ascolto e dell'orecchio, si impedisce, ovunque, la conversazione, il sentimento di sé, si impedisce la parola; si impediscono le "trasformazioni" del parlare, del sentire, del conversare. Così per il compositore, questa "trasformazione" del pensare e del sentire deve essere un problema di tutti, un problema dell'assessore, del sindaco, del capo del governo, di ogni singolo per sé. Che lo si voglia o no - l'hanno detto anche Berlinguer e Carlo De Benedetti, due persone di formazione culturale ben diversa - siamo entrati in un'epoca completamente nuova: l'età dell'informatica. Un mondo è un modo di vivere che trasformano la nostra vita, il nostro sentire, la composizione della società stessa: si sta trasformando il lavoro, cambiano i modi del tempo libero, ovunque è attiva la capacità, nuova, di fornire e di ottenere informazioni rapidissime. Se di fronte a questo cambiamento ci si conserva in stato di chiusura (mentale, di pensiero, d'assuefazione) non si può vivere che in uno stato di allarme ostile nei confronti del "possibile" e dell'"inatteso". Chiusura e ostilità nei confronti dell'inatteso e del sorprendente che vuol dire anche incapacità di portare avanti, in altro modo, inattese e sorprendenti possibilità di sviluppo delle tradizioni abbandonate, anche quelle che risalgono ai recenti secoli XV, XVI e XVII. Tradizioni tutt'altro che note e consumate. Sono di ritorno dalla Spagna; mi ricordo di Higinio Anglés, musicologo, amico di Schönberg, che ha lavorato anche a Roma, in Vaticano, alla direzione dell'Istituto di musica sacra (per la Spagna); ho toccato con mano il fatto che tutta la grande musica spagnola del Quattro, Cinque e Seicento, musica di grandissimi compositori di Messa, motetti, madrigali sacri e profani, è pochissimo conosciuta. Anglés ha tentato di stamparla e di farne edizioni, inutilmente (l'iniziativa è stata rapidamente isolata e sommersa dalle difficoltà). Eppure io torno dalla Spagna con una serie di importanti sensazioni storiche. Le grandi cattedrali hanno due organi al centro e un terzo organo, come a Toledo, in parte. Il coro si dispone al centro di questa architettura acustica e i fedeli, gli ascoltatori, stanno, ossia "stavano", nei fuochi diversi di queste geometrie. E così all'Escorial, la disposizione degli otto organi voluti da Filippo II era tale da creare una situazione d'ascolto straordinariamente spaziale. Nulla sopporta più tanto splendore. La musica non è più a disposizione. C'è in stampa un secondo volume di una collana di musica barocca poliorale, il primo è uscito a Barcellona nell'82.¹ Vengo a sapere che esistono composizioni a 24 parti, Messe a 19 voci (!), Salmi a 16. Vengo a sapere che di grandi autori, come Victoria, esistono moltissime composizioni intatte e mai studiate.

Vengo a sapere che in quella tradizione polifonica sono stati tentati anche complessi di dimensioni numeriche rare, per esempio: dispari. È da studiare tutto questo: siamo in Spagna al centro di un crocevia culturale. Infine le influenze arabe, italiane, ebraiche, si riscontrano nelle trasformazioni spagnole dello stesso canto gregoriano.

Mi fermo qui. Volevo solo accennare al fatto che ai nostri giorni, in questo stesso anno celebrativo della Musica in cui si fanno tante riedizioni della musica più-ché-nota, magari in esecuzioni cattive, non si ha l'intelligenza e la cultura di avviare analisi, letture, scoperte di musica storica che apre o può aprire al cambiamento e alla creazione di nuovi fondamenti per la cultura europea. Il caso spagnolo è uno solo fra i tanti. Non solo a San Marco, a Lissia, o in altri centri noti, si studiava il modo di aggiungere le probazioni della Controriforma, nel lavoro di composizione dei musicisti anche in Spagna. Io lo facevo e con uno sfoggio di invenzioni e di tecnica quanto mai originale. Ma noi non ne sapevamo nulla. Non sapevamo nulla della esistenza di un centro importante di congiungimento di molte tradizioni: un modello di combinazione culturale. Anche Venezia è un centro culturale attraversato dalle culture. Bisogna fare qualcosa per recuperare quel senso e ricostruire quegli incroci, anche per riprenderne lo spirito e la modernità nella diversità. Né ho parlato con Vittore Branca e con Moretti. La cultura musicale veneziana deve anche essere affrontata – e qualcosa bisogna produrre in questo senso – come storia di incontri culturali plurali, diversi. Conoscere la diversità, nel vissuto storico dei suoi incontri. Anche Schönberg va studiato alla luce della 'diversità ebraica'. Sempre in Spagna ho trovato un testo anonimo, del XIV secolo; il *Sefer Yetzirah*, concernente la descrizione delle dieci scritti divine. Leggere quell'opera, considerato una componente del pensiero di Schönberg, mi ha aiutato a conoscere Schönberg. E, attraverso Schönberg, a pensare a idee musicali che non sono solo tecniche, ma formazioni di rapporti multiculturali. È la necessità questa che puoi mi prese. *opere*

Vorrei ricordare Claudio Ambrosini, veneziano: un giovane compositore la cui ricerca è quella di una cultura musicale media, senza padri, non rappresentabile a nulla, ma frutto di relazioni tenute con le estreme diversità. E anche Gilberto Cappelli, un giovane compositore, praticamente 'isolato', che vive in Romagna e che a chi gli chiede cosa sia la sua musica risponde: «Non lo so». E che se ti mese: «Come l'hai fatta?», risponde: «Non lo so». Penso che anche questa, di Cappelli, sia una risposta buona perché non è più il caso, non è più possibile rispondere a certe domande. *opere* Alle volte non si possono avere le parole, perché ogni metodo di pensiero è connesso

mato, esattamente come lo spettro acustico della musica (finito, abbandonato). Per questo si deve aspettare, attendere. Si deve operare, come ho detto all'inizio, intuizionisticamente: *gnosi* (*Oggi*) la razionalità non illumina e non illustra nulla, non è in grado di scoprire che cosa sia la trasformazione, il cambiamento. Non sa che sia il 'possibile'. Penso che la trasformazione che sta avvenendo nel tempo nostro ponga come nuova necessità di vita l'intuizione, l'intelligenza, la capacità di esprimere quella trasformazione: aperture, studi, esperimenti estremamente rischiosi, rinuncia alla sicurezza e alle garanzie, rinuncia alle 'finalità'. Dobbiamo sapere di poter precipitare in ogni momento, ma cercare, comunque, cercare, sempre, l'ignoto.

1985.

^a Cfr. nella sezione «Sensi sulle opere», testo n. 13, nota n. 6, p. 501.

^b Per questa e le successive tecniche decisive per il volumello: *Le Amazzoni e Quattro italiani morrendo. Diario profetico* n. 2, partitura. Milano, R. Ricordi, 1982), pp. XII-XIV.

^c Cfr. Roland Barthes, *Lectures. Il punto inedito romanzo e teoria, traduzione di R. Andreotti, Einaudi 1981 (scopia in A.N. anniversaria), vi tratta della lettera magisteriale cattedra di Semiotica letteraria del Collège de France pronunciata il 1° gennaio 1974. Cfr. *ibid.* pp. 35-36.*

^d Cfr. Massimo Cacciari, *La poesia aperta*, in *Idem. L'arte della poesia*. Milano, Feltrinelli 1982, pp. 56-137.

^e Si tratta della *Crociata*, struttivamente ispirata al romanzo di J. Heriberto Gómez, *La crociata*, mencionado al n. 1. Per il ruolo Direttore della sezione musicale della Biblioteca e Archivio, mencionado al n. 1. Per il ruolo editoriale citato oltre nel testo: Cfr. Higueras, *Logica, la musica e un romanzo de Juan María del Rey* (Alfonso el Sabio, Madrid 1980) cap. 1: *Introducción*, 1-2. Per citazioni: Dipartimento Provincial Biblioteca e Archivio, 1982, 1-2.

^f Cfr. Miguel Quer y del Olmo, *Quintana y su obra poética. Poesía popular burgalesa entre el romanticismo, Barbastro (1840-1860)*. *Notas de la Fundación Miguel Quer y del Olmo* (Barbastro, 1982).