

MEMORIA E ATTESA

Il Presente nella Musica



28 novembre 1994 • 3 febbraio 1995

CONSERVATORIO GIUSEPPE VERDI

Piazza Bodoni • Torino

DE SONO

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA

LUNEDÌ 28 NOVEMBRE 1994

ORE 21

PIERRE-LAURENT AIMARD

PIANOFORTE



LUDWIG VAN BEETHOVEN

SONATA OP. 10 N° 3 in re maggiore

Presto

Largo e mesto

Menuetto (Allegro)

Rondò (Allegro)

CLAUDE DEBUSSY

4 ÉTUDES

dal primo e secondo libro:

n. III Pour les quartes

n. X Pour les sonorités opposées

n. VIII Pour les agréments

n. V Pour les octaves

MARCO STROPPIA

da *MINIATURE ESTROSE* per pianoforte

Moai

(dazzling, hieratic)

Innige Cavatina

(beklemmt und imaginatif)

Birichino

(come un furetto: scherzoso, con malizia)

Ninna nanna

(ondulante)

Passacaglia canonica

(in contrappunto policromatico: quasi imperturbabile)

Anagnorisis I

(canones diversi ad consequendum)

(Commissione del Festival d'Automne à Paris
per il 25° anniversario)

VENERDÌ 3 FEBBRAIO 1995

ORE 21

QUARTETTO ARDITTI

IRVINE ARDITTI

VIOLINO

GRAEME JENNINGS

VIOLINO

GARTH KNOX

VIOLA

ROHAN DE SARAM

VIOLONCELLO



LUDWIG VAN BEETHOVEN

GRANDE FUGA OP. 133 in si bemolle maggiore

MARCO STROPPIA

SPIRALI per quartetto d'archi proiettato nello spazio

*(Commissione della Società del Quartetto di Milano
per il 125° Anniversario)*

ANTON WEBERN

CINQUE PEZZI OP. 5 per quartetto d'archi

Heftig bewegt

Sehr langsam

Sehr bewegt

Sehr langsam

In zanter Bewegung

BÉLA BARTÓK

QUARTETTO N. 4

Allegro

Prestissimo con sordino

Non troppo lento

Allegretto pizzicato

Allegro molto

INTRODUZIONE



Nel panorama della musica contemporanea la figura
di Marco Stroppa è ben chiara, precisa.

La sue lezioni teoriche al
Festival Acanthes alla Chartreuse di Ville Neuve les Avignons,
l'esecuzione delle sue musiche nella Sala Presse del Lingotto
sono ricordi molto vivi.

I due "episodi" che la De Sono offre a Torino
cercheranno di mettere a fuoco
non solo la tecnica compositiva di Marco Stroppa
ma anche la musica che lo ha influenzato,
e spero siano di aiuto a chi vuole conoscere questa espressione
della musica di oggi.

FRANCESCA GENTILE CAMERANA

Novembre 1994

INTERVISTA A MARCO STROPPIA

di Lidia Bramani

Sei uno dei pochi compositori del nostro paese e della tua generazione ad avere scelto di vivere all'estero. Cosa ti ha spinto a preferire un'altra geografia e, in parte, un'altra storia?

Un insieme di fattori anche personali, non ultimo il caso, la fortuna. Non mi sento assolutamente legato a un luogo o a una nazione, mentre mi interessa lavorare dove posso esprimermi con mezzi che ritengo adeguati, quelli di cui ho bisogno. Ho comunque sempre avuto, oltre alla passione per la musica, un amore particolare per il pensiero scientifico e mi è sembrato naturale andare là dove questi due interessi potevano incontrarsi. Quando ho cominciato, negli anni ottanta, non esisteva né il MIDI né il DX7; ho fatto quel che potevo, sono passato da Padova e da Venezia e proprio quando mi sono reso conto che al CSC di Padova avevo assorbito ciò che volevo assorbire, ho scoperto per caso l'IRCAM.

Non sono mai stato alla Chigiana, ma nell'80 mi trovavo per pura coincidenza lì vicino e sono andato ad una conferenza di Boulez durante la quale ha parlato delle ricerche che facevano a Parigi.

L'IRCAM è effettivamente un'istituzione che permette di esprimersi ai massimi livelli, anche perché è uno dei pochi centri aperti a tutto il mondo e a tutte le culture. Avendo a disposizione mezzi di una certa complessità, mi ha permesso di approfondire e sviluppare quello che avevo cominciato. L'IRCAM, poi, significava Parigi e io non avevo ragioni per restare in Italia; in più, mi ha dato anche da vivere, il mio lavoro è stato riconosciuto, il che non è trascurabile.

Aggiungi che di natura sono uno spirito curioso, quindi l'idea di andarmene da un posto per vedere altre realtà mi ha sempre affascinato, tanto che dopo essere stato due anni all'IRCAM mi sono reso conto che non potevo studiare, potevo lavorare ma non studiare, e sono andato altri due anni al Media Laboratory del MIT negli Stati Uniti.

Dopo, sei tornato all'IRCAM.

Dopo sono tornato all'IRCAM e ho diretto un dipartimento per tre anni; è stata un'esperienza utilissima perché prima ti confronti con il potere, meglio è. Io volevo provare e vedere se mi piaceva veramente, ma non lo si può dire dall'esterno. Ho avuto la fortuna di capire che il potere non mi interessa nonostante sia estremamente seducente; se uno è sensibile a questo tipo di fascino ti dà addirittura le vertigini ma non credo che l'attività

dell'artista oggi sia compatibile al cento per cento con la gestione del potere, certamente non per uno della mia età, che deve prima pensare a creare piuttosto che a conquistarsi "posizioni" che assorbono moltissima energia creativa, non solo fisica.

Così, dopo tre anni, quando ho visto che l'esperienza era stata fatta e mi aveva insegnato quello che doveva insegnarmi, mi sono dimesso, come avevo previsto.

Cosa ti interessa di quello che succede in Italia?

L'Italia è molto frammentata: è il suo interesse ed è anche il suo svantaggio; non c'è il mito - e al contempo il complesso - di una grande città come in Francia dove la provincia, fuori Parigi, è sempre provincia nel senso ridotto del termine. Benché in questi ultimi anni anche altre importanti città francesi stiano imponendosi culturalmente.

La frammentazione del paesaggio artistico italiano crea tante isole, purtroppo ognuna con i propri odi e i propri piccoli intralazzi, ma che lasciano anche affiorare una ricchezza.

Ho molti rapporti con l'Italia; vivo a Parigi, ma l'Italia è uno dei paesi con i quali lavoro maggiormente e più volentieri.

Mi parlavi con grande entusiasmo della tua attività di insegnante in Ungheria e di come consideri quella nazione tra le più ricche di vitalità musicale.

Infatti, sono assolutamente convinto che il Festival Bartók a Szombathely abbia il potenziale per essere quello che all'epoca era stata Darmstadt. Non è un festival solo di compositori e neanche di musica contemporanea; è un festival di musica con la "m" maiuscola dove strumentisti strepitosi, come Kocsis o Perényi, e compositori si incontrano per proporre e vivere la musica, contemporanea e classica, da Bach ai nostri giorni, e non c'è per nulla l'idea di dover fruire solo di musica contemporanea.

L'Ungheria, come molti paesi dell'Est, si è sviluppata moltissimo negli ultimi anni, nonostante i grossi problemi che ha dovuto affrontare; è un paese musicale come non è l'Italia. Chiunque sa cantare, anche la persona della strada, e chiunque fa musica dalle elementari al liceo; ogni persona che vada a scuola si trova con almeno nove anni di musica alle spalle; è impressionante constatare che cosa significhi essere in una nazione musicale. Senza contare che si trova a un passo da Vienna, richiama facilmente gente dell'Ovest ma è un paese dell'Est che costa come tale e offre borse di studio e aiuti finanziari. Ho trovato simpatico che una nazione mi abbia chiamato per dirmi, guarda, vogliamo fare musica informatica, ci piace quello che fai tu, ti diamo carta libera, pensa come strutturare un corso di composizione che includa le nuove tecnologie. Il fatto di domandarlo ad un italiano che vive in Francia mi è sembrato molto bello.

Dimostra che c'è un'apertura...

Dimostra che c'è un'apertura e una ricerca di qualcosa che non siano gli

interessi della propria piccola "famiglia". Quello che a me premeva fare, era creare un momento di studio, di approfondimento della produzione e del pensiero musicale, informatico o meno, senza nessun ghetto tecnologico e nessuna chiusura verso la musica del passato o del presente.

Ogni anno scelgo un tema che permetta una riflessione su problematiche musicali che considero attuali ma che non potrebbero essere pensate, così come io cerco di presentarle, se non ci fosse stato l'apporto della tecnologia, non come materiale ma come supporto di pensiero.

Il fatto che la tecnologia abbia permesso ad un certo pensiero scientifico e anche musicale di svilupparsi con mezzi adeguati è fondamentale, è la mia sfida. Analizziamo pezzi classici, informatici o strumentali contemporanei. C'è naturalmente anche un corso più specifico con le macchine; abbiamo una piccola stazione di lavoro con i computer, per cui, oltre al corso teorico, c'è la possibilità di farsi una certa pratica. Il corso teorico è per compositori, esecutori, musicologi, non è un corso di tecnica compositiva, ma l'analisi delle partiture affronta concretamente il fenomeno creativo. Ogni corso ha anche uno o due ambiti scientifici veri e propri; quest'anno, per esempio, studiamo il rapporto fra il pensiero orchestrale - da Bach a Kurtag - e la sintesi del suono al computer. Vorrei proporre una visione della sintesi come estensione del pensiero orchestrale al livello interno del suono. L'anno scorso, invece, il tema era il simbolo, il rapporto tra il simbolo e l'idea astratta che il simbolo può cercare di catturare per riprodurlo in certi termini; ho tenuto quindi un corso di teoria della metarappresentazione, teoria su come si rappresenta la rappresentazione sul piano della psicologia cognitiva; lo sviluppo del pensiero scientifico ha dato uno strumento concettuale nuovo al compositore, sta a lui utilizzarlo come meglio crede.

Accennando alle tue esperienze in Ungheria, mi suggerisci un tema che hai già sfiorato indirettamente parlando di una nazione musicale non solo potenzialmente come l'Italia, dove poi manca una base educativa. Mi sembra che il rapporto tra un compositore come te e il pubblico non possa che nascere da uno stimolo, da una ricerca, da un desiderio reciproco di mettersi in comunicazione. Tenendo conto della realtà europea e anche internazionale, che in genere mi sembra meno rosea di quella ungherese, come pensi il tuo rapporto col pubblico e come ti poni rispetto alla sofferta necessità di questi ultimi anni di recuperare una comunicazione più vasta?

In primo luogo, è molto giusta l'idea di un rapporto che come tutti i rapporti non funziona se la disponibilità non è reciproca. Quindi, non credo che il compositore possa fare qualcosa per coinvolgere chi non sia già comunque interessato. Come non credo che la comunicazione possa avvenire se da parte del compositore non ci sia il desiderio di porsi in relazione col pubblico. Secondo, cosa significa il rapporto col pubblico, ossia quali sono i vari modi in cui si può fruire di un'opera musicale? Io credo in un rapporto, non solo musicale ma anche umano, che sia ricco a vari livelli; non si può, la prima volta, nei pochi minuti dell'ascolto, pensare di aver capito e sviscerato tutto il potenziale che un pezzo può avere se è complesso; qualunque musica, anche quella di Mozart, deve essere riascoltata.

E' altrettanto vero che in ogni forma di comunicazione esistono codici che

bisogna almeno riconoscere se non rispettare. Chi vuole stravolgerli può farlo solo dopo averli assimilati.

Ricordo di aver vissuto esperienze molto belle quando mi hanno eseguito lavori all'interno di stagioni che prevedevano in gran parte repertori tradizionali. Nonostante mi fossi trovato in una condizione di diversità e di "unicità", in quanto autore d'oggi, rispetto alle altre opere proposte che arrivavano sì e no a Bartók o a Debussy, si è creato tra me e il pubblico un feeling meraviglioso. Ho trovato un terreno fertile con persone estremamente attente e disponibili, al di là di quei falsi atteggiamenti che si creano con una platea che si pretende colta, o meglio fa finta di esserlo ma in realtà è solo snob.

Sono riuscito a parlare alla gente e a comunicare messaggi estremamente complessi magari non "invadendo" le loro aspettative direttamente con la musica ma cominciando a raggiungerli metaforicamente aiutandomi con immagini, parole, gesti. E allora mi sono reso conto che riuscivo ad instaurare legami molto intensi.

Pensi sia necessario uno sforzo, non per violentare la fantasia, ma per alimentarla di qualcosa che non sia l'immediato a tutti i costi o l'incomprensibile a priori?

La musica ha una forte carica emotiva ma è anche la dimostrazione di uno spirito, di una mente, di un intelletto che lavora il proprio materiale, con tutto il significato, oggi, di un cervello che specula, nella storia naturalmente, altrimenti gira a vuoto.

L'equilibrio può essere trovato soltanto quando il compositore e il pubblico, in modo reciproco, si domandano che cosa l'uno si aspetta dall'altro e per quanto a lungo, quante volte, quanto in profondità.

Un pezzo concepito per essere consumato nel momento in cui si ascolta - ce ne sono molti, anche piacevolissimi - ha determinate esigenze e richiede al pubblico un certo tipo di atteggiamento. Un pezzo che invece presuppone, al contrario, un'assimilazione progressiva, per cui dopo trent'anni che lo si ascolta si trovano ancora aspetti nuovi, come in fondo avviene anche nei rapporti umani che mi interessano, non può neanche pretendere di essere accolto come un pezzo usa e getta; trovo assolutamente incompatibili le due cose. La musica deve avere una forte carica emotiva, deve sconvolgerti nel profondo; in caso contrario, sinceramente, mi interessa poco. Però, dopo l'emozione, deve scattare il desiderio di proseguire, di continuare a cercare e a trovare. Se scavando non si trova più niente, anche l'emozione si spegne.

La tensione intellettuale non può perciò essere estranea, contigua o, peggio, associata forzatamente al prodotto musicale.

Sì, infatti, malgré la musique...

Negli anni '50 e '60, effettivamente, c'è stata un'eccessiva speculazione intellettuale, spesso abbastanza esterna alla musica.

Si è peccato di intellettualismo quando si pretendeva di pensare la musica anziché ascoltarla. L'ascolto è importante anche come dimensione sensibi-

le, emotiva, quasi tangibile; se fosse solo prodotto dell'intelletto, io non farei musica. Da questo punto di vista sono al cento per cento d'accordo coi neoromantici. Però la musica è anche la dimostrazione di uno spirito, di una mente, di un intelletto che lavora il proprio materiale; si tratta di una dimensione in un certo senso fine a se stessa, che non ha una funzione di sostegno e di accompagnamento al lavoro o ad altre azioni: è una speculazione sull'oggetto sonoro in sé.

Quando il pubblico va ad un concerto, non ha in mente altro che ascoltare musica, al cento per cento, orecchie, testa, tutto teso a far proprio un messaggio. Non si può banalizzare questo rapporto.

Si è naturalmente liberissimi di scegliere forme di comunicazione più leggere, disimpegnate o, benché altrettanto complesse, di più immediata comprensione. Però ci vuole sapienza per confezionare un messaggio che trasmetta leggerezza e naturalezza assoluta. Non c'è nulla di male in questo. Ci sono stati d'animo diversi che richiedono fruizioni di materiale artistico diverso: l'importante è non barare, è non spacciare una cosa per l'altra pensando di imbonire e sfruttare la buona fede del pubblico.

L'uomo si crea il proprio destino, entro limiti di verosimiglianza. Non può pretendere di inventare la forza di gravità. Quella esiste e basta. Tutt'al più può sfruttarla a proprio vantaggio, piegarla ai propri intenti, deviarla o potenziarla. Ma non può negarne l'esistenza.

Allo stesso modo, non si può sfidare la natura della comunicazione sonora, sia per quanto riguarda il materiale in sé, sia per quanto riguarda le nostre possibilità di percepirlo.

C'è un filo sottile che lega alcuni momenti della storia culturale europea dal Rinascimento ai giorni nostri. Pur tra posizioni disparate, il comune denominatore è l'interesse per un'immanente e vitale ciclicità in cui natura, tecnica e arte non si contrappongono. Il rapporto micro-macrocosmo e l'intelligenza artificiale avvincono la tua estetica alla concezione ecologica e marxiana di una natura umanizzata e di un uomo naturalizzato.

Trovo interessantissimo che l'approccio qualitativo, senza scissione tra qualità e quantità, tra corpo e anima, si condensi nella tua musica; a me ha fatto questo effetto prepotente, perché l'efficacia poetica della tua musica mi sembra il punto d'arrivo di un materialismo che fa della materia spirito e vita. Secondo me, d'altro canto, si potrebbe prospettare che la stessa scienza possa arricchirsi della forza creativa della ricerca artistica. Esiste questo scambio, questa dialettica appassionante e feconda tra arte e scienza?

A questo proposito, ho incontrato, tramite un amico comune, un grandissimo neurobiologo che lavora all'istituto Pasteur di Parigi, Jean-Pierre Changeux. Gli parlavo del mio modo di comporre basato su un materiale che chiamo "organismo di informazione musicale" perché ha determinate caratteristiche che si evolvono nel tempo, quindi nel senso formale del termine, sfuggendo ad una descrizione puramente matematica, quantitativa. Purtroppo la speculazione musicale, sia nei secoli scorsi sia nella cultura contemporanea, ha considerato moltissimo l'altezza, molto meno il tempo. Abbiamo parlato per ore; lui sostiene che non solo possano esistere modelli

ma, in disaccordo con la psicologia cognitiva, veri e propri oggetti mentali che nel nostro cervello corrispondono, fisicamente, fisiologicamente, ad una sensazione, ad un sentimento.

Ci è sembrato stupendo riconoscere i medesimi intenti, pur da punti di vista differenti, e ho trovato incredibile che nella mia articolazione musicale possa trovarsi una realtà che per lui è cerebrale, neurale, non astratta. Changeux, in disaccordo con la psicologia cognitiva, sostiene l'esistenza reale, nel nostro cervello, di oggetti mentali corrispondenti, per esempio, a pattern di eccitazione e inibizione. Strutture e reti di neuroni costituiscono il nocciolo fisico di sensazioni, idee, sentimenti. Ritengo questo atteggiamento del pensiero scientifico il più illuminato, il più modesto, quello che fa meno frastuono. Ho spesso notato come i veri scienziati siano umilissimi, di una profondità di spirito strepitosa, di un'umanità meravigliosa. Changeux ha scoperto e definito certi tipi di reazioni enzimatiche nelle cellule; non è solo uno che specula; è uno che tocca con mano, che prova e sperimenta. Anche chi parla di musica dovrebbe essere in grado di analizzare una partitura dimostrando quel che dice.

Spesso l'approccio alla musica è stato in questo senso molto riduttivo. Mi riferisco ancora al concetto di altezza, sproporzionatamente privilegiato negli studi musicologici. L'altezza è una frequenza ed ha poco o nulla a che fare con la musica, piuttosto ha a che fare con la fisica degli strumenti, col suono. Oppure si è data importanza al gioco astratto degli specchi e della simmetria catturati da una serie di relazioni formali, di equazioni ecc. Per me esistono altre aree delle quali tenere conto: dalla neurochirurgia alla psicologia cognitiva, all'intelligenza artificiale e quindi anche alla filosofia della scienza. Queste discipline potrebbero insegnarci a non semplificare l'approccio al materiale musicale.

Il punto di partenza per la mia idea di organismo consiste proprio nell'impossibilità di separare i parametri. Consideriamo l'oggetto nella sua complessità e nella sua totalità e cerchiamo di vedere cosa possiamo trarne a seconda dei fini che ci proponiamo; quando lo analizzo per sfruttarlo in senso creativo inseguirò certi punti di vista e certi percorsi. Se lo analizzo per aiutare chi ascolta a comprenderlo, sottolineerò altri aspetti ancora. Lo scopo dell'analisi è svelare il lavoro sulla materia da parte dello spirito inteso come mind, intelletto, ed emotività. Mi deve aiutare a scoprire una storia, una funzione, un linguaggio, uno spessore; non può limitarsi ad elencare o considerare una lista di parametri, perché una lista di parametri è sterile quanto una lista della spesa.

Certo questo approccio è recente anche in campo scientifico ed è un patrimonio di spunti e atteggiamenti particolarmente legato all'oggi. Ha offerto ai compositori nuovi strumenti concettuali e quindi artistici.

Mi dicevi di aver colto un'analogia tra l'arte figurativa astratta e la musica elettronica. Se non sbaglio, ti riferivi proprio all'estetica di Kandinskij che non può essere storicamente accostabile alle esperienze musicali seriali di Schönberg ma neppure, genericamente, alla musica contemporanea o informatica.

Tra i diversi modi di concepire e di comporre musica di sintesi, quale, in particolare, ha un'affinità di intendimenti e di punti di vista con Kandinskij?

Nella musica elettronica in cui l'elaboratore produce un suono (c'è anche un modo di usare la musica elettronica in cui l'elaboratore non produce suoni ma, per esempio, partiture strumentali), si possono vedere grosso modo tre tipi di atteggiamenti: nel primo caso "prendo" un suono dentro la macchina, lo registro nel momento in cui è creato durante il concerto, lo tratto, lo stravolgo e produco qualcosa che è questo suono stravolto. Prendi un materiale esistente, lo cambi, lo trituri, ne fai quello che vuoi, ciò che hai prodotto può avere o meno un rapporto con il materiale esistente, e poi lo riproponi.

I tipi di trattamento che uno può fare oggi in tempo reale, però, non sono molti e inoltre non si controlla il materiale in modo molto preciso, il controllo è spesso solo un controllo di altezza e di colore timbrico molto approssimativo. Se si vuole l'interpretazione del momento, bisogna allora ricorrere allo strumento tradizionale.

Secondo tipo di utilizzazione della sintesi è quello che chiamerei della simulazione: al computer, crei un suono di sintesi, non sfrutti qualcosa di esistente ma lo fabbrichi da zero sulla base di un modello, di un suono, di un riferimento esterno, che di solito è un suono strumentale perché è difficile da simulare, oppure un suono concreto; ora, dal punto di vista intellettuale ha un fascino innegabile.

Un modello che permette di simulare un suono ha anche una potenza di sviluppo che il suono in se stesso non può avere; hai creato, per creare il modello, un'astrazione, quindi una comprensione superiore di alcune caratteristiche del suono. Purtroppo, molto spesso, nasce una pessima copia, ad esempio, di un buon violino, di una buona idea di violino, piuttosto che un'ottima copia di un'idea di violino trasformato.

Questi suoni non hanno in realtà un'autonomia sufficiente rispetto al modello semantico di riferimento e quindi sono percepiti come qualcosa di imperfetto, nel senso di non sufficiente, freddo, statico.

Oppure puoi fare delle interpolazioni, per esempio tra un tam-tam e la voce; anche questo è molto interessante dal punto di vista intellettuale, ma allora Berio c'è già riuscito benissimo, all'inizio della *Sinfonia*, con la scrittura orchestrale.

Al computer, però, un'interpolazione di questo genere, anche molto sofisticata, produce risultati spesso problematici all'ascolto. Che succede quando si è a mezza strada, per esempio, tra un violoncello e un clarinetto? Nasce un violonetto? o un clarincello? Che rapporto c'è tra questa "terra di nessuno" percettiva e i punti di partenza e di arrivo?

Nel terzo modo di fare la sintesi non esiste nessun suono o modello esterno; il suono di sintesi non è altro che il prodotto dell'immaginazione del compositore, della sua potenza creativa, sintesi che chiamerei astratta. E' anche il più difficile perché è stato confuso con l'appropriazione del mondo sonoro e delle sue leggi da parte dell'intelletto senza tener conto della logica dell'orecchio fisico e della logica percettiva che hanno le loro leggi e non si possono ignorare.

Pensare di fare uno spettro o un timbro serialmente, come Stockhausen nel primo Studio, è un'assurdità concettuale perché significa applicare la logica di un mondo ad un altro mondo con il quale non ha nulla a che fare. La

cosa più stimolante, invece, è vedere come la logica compositiva si interseca con quella sonora, la riconosce, la studia e sa usarla per creare la propria struttura che sia interamente composta ma anche interamente sensibile. Una logica puramente intellettuale non può fare altro che creare suoni orrendi, che non funzionano all'ascolto. Una logica puramente percettiva, d'altronde, genera suoni "carini" ma non ha la forza compositiva che è necessaria per dar loro un senso. E' a partire dalla mia generazione che ci sono state le conoscenze sufficienti per cominciare un'esperienza su una composizione di suoni astratti che rispetti la logica sonora.

Anche nell'orchestrazione, il rapporto tra un materiale astratto compositivo, ad esempio un accordo, e la sua proiezione orchestrale, deve tener conto della realtà dell'orchestra, della logica orchestrale, se si sente o non si sente, se uno strumento può o non può fare certe cose, come limiti o come tessitura; gli strumenti si conoscono e c'è un'esperienza di secoli, le basi ci sono. Nei suoni di sintesi, la cosa più difficile è come immaginare un suono e come articolare il rapporto in modo non banale tra una volontà compositiva che si esprime anche su un piano formale più macroscopico e la logica interna del suono che vuole essere interamente composta ma deve essere interamente logica dal punto di vista sonoro e non da quello puramente intellettuale. Su questo piano siamo ancora molto artigiani, intuitivi. Da un paio d'anni mi sono occupato di questo problema e mi rendo conto che è molto vicino a quello della pittura astratta rispetto alla pittura figurativa. La pittura che invece di prendere come oggetto una realtà copiata, riprodotta, stravolta o deformata, prende come punto di riferimento nient'altro che la potenzialità creativa dei materiali coi quali la pittura ha a che fare, colore e forma. Anche nella musica e nella sintesi astratta, la cosa più interessante è il senso del timbro: dimensione ambigua tra suono - tempo e suono - accordo; il timbro è l'intersezione di entrambe le cose. I suoni di sintesi, sviluppandosi nel tempo, creano strutture ritmiche, connesse alla loro vita interna, che possono venire trascurate o addirittura soffocate dalla struttura ritmica superiore che li organizza. Tale dimensione può invece interagire con la struttura ritmica inferiore. Lo stesso ragionamento vale, nel rapporto con il tempo, per l'armonia e la verticalità. Kandinskij aveva già affrontato tutto questo. Come per Kandinskij la teoria dei colori, nella musica informatica la teoria del timbro è uno dei temi cruciali; è inutile mettersi a reinventare l'arte della fuga con il computer. Kandinskij aveva supposto, all'epoca, un rapporto tra sistema tonale e arti figurative, sistema atonale e arte astratta, ma il rapporto non era autentico perché l'espressionismo sonoro sfruttava ancora strumenti connotati storicamente in modo differente.

Sostituendo, nel suo saggio *Lo spirituale nell'arte*, il termine timbro al termine colore, il termine musica al termine pittura, si ha una descrizione delle problematiche della sintesi astratta oggi.

E il fenomeno che alle origini della psicologia moderna chiamavano inferenza inconscia? Il fatto, cioè, che noi percepiamo il materiale non solo in base a modelli percettivi innati, ma anche ad abitudini, a condizionamenti storici e ambientali, cambierà, si evolverà nel tempo e come? La dimensione del passato non potrà certo

essere cancellata; continuerà ad interferire con questo ancora imponderabile e innovativo ampliamento delle nostre facoltà di ascolto?

Infatti, non può trattarsi di una sostituzione o di un'opposizione al passato, se mai di un'aggiunta, di un complemento fertile.

Dopo aver fatto studi di informatica ed essermi calato all'interno del suono, per me l'ascolto di Beethoven o di un madrigale non è più lo stesso.

Quello che si diceva a proposito della reciprocità del desiderio avviene anche nel tempo; si può ridesiderare Beethoven in un modo diverso...

Certo, io ho scoperto aspetti di Beethoven, anche nell'orchestrazione, che al momento non avevo colto. Per condizionamento storico, ma anche emotivo, personale, si è portati ad aprire certi canali di comunicazione e non altri. Se questi canali non sono prioritari o non esistono affatto nel pezzo che uno ascolta, si possono creare malintesi enormi che ti portano a dire che Mozart è superficiale o che la musica rinascimentale è noiosissima perché ci sono terze ovunque e non si riesce ad andare al di là di una percezione pseudotonale. Bisogna offrire gli strumenti per accedere nel modo migliore al messaggio. Ascoltando la musica contemporanea, anche informatica, non si può cercare il motivetto da canticchiare dopo il concerto, o almeno non solo quello; però esistono emozioni, concetti e ricordi diversi, altrettanto belli.

Perché ci sia questa crescita non credi siano necessarie premesse sociali, maggior tessuto connettivo tra il grosso centro come quello nel quale tu hai la fortuna di lavorare e la vita musicale che scorre nei circuiti di diffusione, dalla scuola ai mass-media?

Certo, e questo non vale solo per la musica, la musica non è un mondo a sé stante.

Tra le tante dimensioni che si condensano nella tua musica, ho sempre avvertito, fortissima, quella psicologica, anche nel senso più ampio e volutamente generico del termine. So anche che hai approfondito, in particolare, gli studi di psicologia cognitiva, penso imprescindibili per chi voglia occuparsi di musica informatica.

Come tu hai detto, c'è un rapporto un po' metaforico, di pensiero e di poetica che mi lega molto spontaneamente alla psicologia.

Mi sono poi addentrato in due aree particolari, la psicoacustica e la psicologia cognitiva. Innanzitutto le ho studiate e poi mi hanno direttamente aiutato nell'elaborazione del mio pensiero compositivo.

La psicoacustica è, per me, come ti accennavo, un trattato di orchestrazione per la sintesi del suono astratta.

All'IRCAM ho imparato a misurarmi, dal punto di vista scientifico, con la logica dell'orecchio fisico, con la logica della percezione. Ho imparato a capire perché un suono è ricco nella sua evoluzione. C'è da dire, poi, che la macchina ti costringe ad un rapporto diverso. La macchina, in un certo sen-

so, non ha limiti meccanici o teorici in senso stretto; può creare un pezzo per i delfini, che nessuno sente, oppure suonare l'opera omnia di Bach. In realtà i limiti della macchina sono intellettuali, di concezione e di adeguamento al pensiero compositivo.

L'altra esperienza, molto più tardiva, è un'esperienza dell'85, al MIT, dove ho seguito un corso di psicologia cognitiva. Fra le varie aree della psicologia cognitiva, dal linguaggio, al riconoscimento di forme, al ragionamento induttivo, deduttivo ecc., una in particolare mi interessava, il campo della rappresentazione della conoscenza. Fortuna volle che fosse l'area di specializzazione del mio insegnante.

L'uomo, per conoscere, per vivere e sopravvivere, ha bisogno di riferirsi a categorie, inizialmente ad astrazioni di oggetti esistenti; è l'unico modo che ha per affrontare una realtà molteplice, continuamente mutevole. Deve trovare un nome per ogni segno che incontra, altrimenti saturerebbe la propria memoria mentale. Creare categorie è un modo per farsi strada di fronte ad una realtà molteplice e in continua trasformazione: un modo di garantire e riconoscere la permanenza nella varietà più sfrenata, proprio per controllarla, per mettersi in contatto con qualcosa che sfuggirebbe completamente. Per estensione, poi, si possono creare categorie astratte che non corrispondono a nessuna realtà fisica, da quelle matematiche e geometriche alle sensazioni o all'idea di bellezza. L'uomo è bravissimo, è rapido fin da bambino, nessuna macchina può competere con lui. La psicologia cognitiva vorrebbe capire come funziona il ragionamento mentale per inventare modelli di macchina un po' più intelligenti, non certo macchine creative, ma robot capaci di adattarsi meglio al contesto, magari per pulire il corridoio della metropolitana. Io ho applicato le conoscenze apprese in questo campo ai concerti e ai materiali musicali, ecco perché li chiamo, come ti dicevo, organismi, perché mutano nel tempo. Oltretutto, dopo l'esperienza eccessivamente integralista degli anni '50 e il sonno neoromantico, trovo importante che si torni o si riprovi a "spiegare". Non partendo dall'analisi di ogni componente sonora, una dopo l'altra, come fossero astratte, indipendenti, ma cogliendo l'interazione tra le varie parti, interazione che è certamente più complessa della semplice descrizione delle caratteristiche di ogni parte. La "scomposizione" degli elementi può servire a cercare di capire e di spiegare, purché la si consideri come un punto di partenza, non come un punto di arrivo. Nel momento in cui le parti o le componenti interagiscono non hanno più lo stesso valore, lo stesso peso percettivo.

Anche il tema nella musica tradizionale andrebbe contestualizzato. Il classico esempio è l'inizio della Quinta *Sinfonia* di Beethoven: sono tre note uguali più una nota a distanza di terza maggiore, con un ritmo: quattro note. Trovi questo disegno in moltissimi altri pezzi, eppure tutti pensano all'inizio della Quinta. Solo analizzando l'interazione dei diversi parametri comprendi perché. Ecco che riaffiora l'affinità con la neurobiologia, che indaga proprio la configurazione cerebrale, quella stessa che ci rende molto più veloci e sofisticati di qualsiasi computer. Questi studi sono molto interessanti per creare modelli di sviluppo del pensiero musicale; per me sono potentissimi strumenti di ampliamento dell'immaginario.

Nei tuoi progetti, oltre alla musica informatica, ti misurerai ancora con gli strumenti tradizionali?

Naturalmente, come ho sempre fatto; anzi, tra i progetti che metto nel cassetto perché non ho tempo, ci sono le sequenze per strumento solo; mi piacerebbe vedere se la sapienza elettronica mi permette di riconsiderare, per esempio, alcuni strumenti storicamente trascurati.

Sono attratto sempre più anche dal teatro e dal rapporto tra la musica e il linguaggio parlato.

Com'è il futuro per un compositore della tua generazione; pensi che esisteranno gli spazi perché i risultati che tu ottieni abbiano possibilità oggettive di divulgazione, non solo nei concerti ufficiali ma anche come volontà di diffondere tra la gente questo desiderio, questa voglia di crescere insieme?

Bisogna crederci. E lottare. Creare questa sintonia non significa solo fare la conferenza durante la quale spieghi il tuo pezzo. Certamente anche questo può essere utile, ma penso soprattutto a più capillari circuiti di diffusione come la scuola pubblica, i conservatori, i centri di studio, di analisi, di produzione musicale. Mi sembra che il pericolo, oggi, si annidi nella passività, nella noia, nella pigrizia. Stiamo un po' perdendo lo spirito avventuroso, anche perché, di fatto, sembra che non ci siano più terre da esplorare. La curiosità dovrebbe spingerci verso il profondo di ciò che già abbiamo scoperto. Le energie si muovono sempre più verso le *public relations*.

Non si esprimono giudizi, si sta molto attenti a ciò che si dice, a meno che questo non risulti funzionale per la carriera. E' un atteggiamento mentale legato all'esaltazione della cultura dell'immagine e dell'apparenza. Non conta quello che sei ma come appari, quello che riesci a dare ad intendere. Siamo diventati bravissimi a gestire la superficie. Ma è rischioso perché l'immagine non è la forma, anzi annulla la dialettica forma-contenuto. Tutto ciò ostacola la creazione di un ambiente fertile per l'attività artistica. Credo molto nello sforzo delle persone singole, perché tutto sommato sono ottimista. Siamo alla fine del secolo, la malinconia è in agguato. Penso sia importante affrontare il messaggio compositivo in maniera molto schietta, molto diversificata, nel maggior numero di luoghi e situazioni possibili. A Parigi ogni teatro ha il suo pubblico come punto d'arrivo di un lungo tragitto storico che continua a vivere nella contemporaneità; sarebbe importante anche per noi autori uscire dal ghetto della musica contemporanea.

Fare dell'arte qualcosa di importante e di significativo è già un gesto dinamico, proprio perché scuote una società dove ciò che conta è l'apparenza. Dal punto di vista dell'efficacia estetica, proporre un messaggio di valore forza la staticità, l'identico a se stesso che è poi il rischio della morte non solo ecologica.

Ludovico Geymonat dice una cosa fondamentale a proposito della libertà, che non è uno stato, è un limite cui si può tendere e se uno smette di tendere non ci arriva più. Io sono ottimista...

INDICE



9

MUSICA INFORMATICA

Alvise Vidolin

13

MEMORIA E ATTESA

IL PRESENTE NELLA MUSICA

Lidia Bramani

21

INTERVISTA A MARCO STROPPIA

Lidia Bramani

33

PROGRAMMA DEL CONCERTO DI

PIERRE-LAURENT AIMARD

Lidia Bramani

43

PROGRAMMA DEL CONCERTO DEL

QUARTETTO ARDITTI

Lidia Bramani

55

CURRICULA

59

CRONOLOGIA DEGLI AUTORI

Lidia Bramani

77

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE