
INTERVISTE

SULLA MUSICA

di Erika Dagnino

Nel gesto, nel suono

La percezione-decifrazione
dell'evento musicale

15⁺ interviste
a musicisti professionisti

EM1863
casa musicale eco

Indice

Prefazione	3
Introduzione	7
Francesco Denini La musica contemporanea tra sperimentazione e mercato	11
Biggi Vinkeloe Percezione, memoria, altrove	15
Chris Brown Suono, informatica, elettronica	19
Magnus Rosén Le linee del basso	21
Carla Magnan Composizione, musica, parola	25
George Haslam Free jazz	29
John Russel La narrazione	32
Evan Parker Circolarità, alternanza	35
India Cooke L'ascoltatore	37
Garrison Fewell Musica, memoria	39
Peeter Uuskyla La forma, il naturale	42
Lisle Ellis L'immagine nel suono	46
Claudio Lugo Il corpo, il suono	49
Donald Robinson Tra fisicità e linguaggio	54
Stefano Pastor Nel sonoro visivo	58
Roberto Masotti Il gesto visivo sonoro	62

INTERVISTE SULLA MUSICA di Erika Dagnino
Nel gesto, nel suono
La percezione-decifrazione dell'evento musicale



Carla Magnan
Composizione, musica, parola

D. La partitura come architettura ipotetica, dal piano puramente grafico alla sua realizzazione sonora che si dirama nello spazio. È possibile considerare la musica suonata una sorta di architettura, conseguenza e manifestazione nello spazio e nel tempo della notazione come partizione puramente grafica? Esiste insomma una doppia natura della musica, grafica ed eseguita? La notazione grafica non è mai inesistente, almeno come presupposizione, di fatto anche tacitamente presente...

R. L'architettura è la disciplina che ha come scopo l'organizzazione e la progettazione dello spazio in cui vive l'essere umano, tenendo conto di ogni sua esigenza specifica.

Più semplicemente si può dire che essa si adegua di volta in volta alla progettazione e costruzione di un ambiente *precostruito*. Lo stesso, in fondo, avviene per la musica. Potremmo definire la musica come l'arte di generare e combinare i suoni secondo una sorta di progetto architettonico, la partitura appunto, volta a rendere concreto il pensiero del compositore. Ma in architettura concorrono aspetti tecnici e artistici, che devono essere indicati e calcolati precisamente, mentre in musica questa precisione è raggiungibile che solo in parte. Nell'architettura concorrono aspetti tecnici e artistici, che devono essere indicati e calcolati precisamente, mentre in musica ciò non è in parte fattibile.

Bisogna tener conto, in musica, di almeno due possibili variabili: l'utilizzo del simbolo all'interno delle regole e delle convenzioni della notazione musicale e l'interpretazione che di esso ne fa l'esecutore.

Il simbolo è una realtà materiale le cui sembianze permettono ad una realtà spirituale e vitale di manifestarsi. Possiede una sua forza trascendente, invisibile, che traspare dall'oggetto concreto. La realtà simboleggiata, ossia l'interpretazione, non si deve confondere con il segno, che ne è il veicolo. La sua esistenza è indipendente. E, per certi aspetti, poco importa che l'esecutore sia capace o meno di comprenderla.

Lo sviluppo e l'invenzione di nuovi simboli, creati per incontrare le nuove esigenze espressive dei compositori, hanno portato alla composizione di pagine graficamente molto complesse.

Disse Kagel, dandone un chiaro esempio in opere come 'Transición II' del 1959: *Molte delle cose che ho tentato di esprimere sarebbero rimaste incomplete se mi fossi servito solo delle note, tanto ambigue quanto poliglote, e gli spunti riflessivi che ne derivano necessitano quindi di una trascrizione a parte.*

Come molti studiosi hanno osservato, la prima impressione dettata dall'ascolto di alcuni di questi brani, è di una estrema libertà, accompagnata, per paradosso, a una precisione maniacale nell'elaborazione della partitura. La partitura diventa così leggibile (sempre che questa sia la volontà del compositore) in due modi differenti: una sonora e una più estetica, ognuna imprescindibile dall'altra.

E da quella estetica, traspare non solo l'aspetto rappresentativo dell'opera stessa, ma anche quello teatrale. La musica si trova così 'messa in prospettiva'. Ma dietro ad ogni gesto (scritto, sottinteso o interpretato) e al di là di ogni eventuale provocazione, s'intravede sullo sfondo la vera abilità del compositore: piegare il segno e la forma al servizio della propria creatività creando un delicato equilibrio capace di mediare tra lo spirito come manifestazione del tempo e una materia (il suono) che può fare a meno di un qualunque rapporto durevole con lo spazio.

D. La composizione quasi geometrica, il mettere insieme suoni diversi che si devono armonizzare in funzione dell'evento musicale. Come il compositore mette in atto la musica, cosa si aspetta? Esiste un modo per assicurare una comunicazione musicale, come fa un compositore ad avere la ragionevole certezza di trasmettere quello che vuole trasmettere al ricevente utilizzando un linguaggio non immediatamente riconoscibile da tutti?

R. Questo si ottiene con la tecnica e l'esperienza.

Comporre non significa altro che "mettere insieme", dare una forma "adeguata" all'espressione di concetti, sentimenti ed emozioni, suscitati da cose spesso diverse e spesso sfuggenti ogni definizione precisa.

Così ogni valore materiale costituente il mondo delle arti (forma, colore, spazio e tempo), si fondono e si confondono in un reciproco scambio continuo, tracciando molteplici e potenzialmente infinite corrispondenze. In ondo, il pensiero (supportato dalla tecnica) cerca di fare la cosa più difficile, dare "la forma all'acqua".

Ideata la struttura, si cerca attraverso la forza del segno grafico e l'energia del suono, in una sorta di simbiosi, di creare ulteriori percezioni e stimoli, atti a raffigurare l'intuizione di partenza. Se l'occhio articola lo spazio, scindendo, ricomponendo e alterando le immagini, quasi fosse una sorta di lente, che modella visioni e illusioni in modi infinitamente diversi, parimenti l'orecchio capta la voce più interna di queste costruzioni e il senso più intimo di queste trasformazioni continuamente in evoluzione.

Il risultato potrà essere discutibile, potrà non piacere o suscitare entusiasmi, la cosa essenziale è che il messaggio contenuto nell'opera, ossia l'intuizione primaria, arrivi al pubblico.

Si potrebbe parlare di un'immagine trasferita sul piano acustico.

-D. Arbitrarietà della musica così come si intende che è arbitrario il segno linguistico, si può parlare di una maggiore arbitrarietà della musica rispetto al suo senso confrontata alle altre arti? Si crede abitualmente che la musica faccia appello a un sentimento universale che prescinde dalla parola; venendo meno al discorso significato esiste una sorta di 'super-arbitrarietà' della musica?

R. Quanto più risaliamo indietro nel tempo, tanto più vediamo che la musica compare in forme meno legate alle dimensioni del divertimento, avendo anzi tra i suoi elementi fondamentali qualcosa che coinvolge ogni tentativo di stabilire un contatto privilegiato con un qualsivoglia mondo metafisico.

Nelle cerimonie religiose, ogni azione svolta senza musica risulta debole al partecipante, perché è al suono, o alla parola sonora che i riti devono la loro efficacia. Nella filosofia taoista tradizionale cinese, il Tao ha come funzione fondamentale quella di rappresentare l'universo. "Tutto il mondo materiale è una musica gradatamente consolidatasi, una somma di vibrazioni, le cui frequenze s'allungano nella misura in cui si materializzano. Le più rapide vibrazioni sono quelle musicali. Esse costituiscono il vestibolo del Dio creatore e del punto di quiete immobile". Ma anche per il più occidentale Torquato Tasso "la musica è una di quelle vie per le quali l'anima ritorna al cielo". Visioni congiunte quindi, perché la musica porta a 'consuonare' tutto ciò che è capace di vibrare.

D: In relazione a composizioni che coinvolgono musica e parola fino a che punto la parola diventa musica? Soltanto attraverso il suono, o il contenuto stesso, in quanto veicolo di espressione, che diventa a sua volta suono, musica?

R: La frase biblica "All'inizio fu la Parola" appartiene al patrimonio concettuale più arcaico dell'umanità. E se esaminiamo tutte le fonti che ancor oggi ci consentono di acquisire alcune conoscenze sulla pratica musicale più remota, come ben dimostrato da Marius Schneider nel suo bellissimo libro "Il significato della musica", rimaniamo stupefatti dinanzi alla strettissima somiglianza delle idee che antiche culture sviluppano intorno a tale concezione. I simboli possono cambiare spesso, mediati dalle diverse condizioni culturali e geografiche, ma le visioni di fondo restano simili. Il concetto di 'Parola' rende soltanto in parte il senso originario; qui si tratta di un qualcosa di arcaico, indefinibile, inconcepibile, in cui la parola è qualcosa che improvvisamente risuona dopo una quiete immateriale.

Anzi, la parola diventa tale solo dopo che viene pronunciata e comincia a vibrare. Ma allora 'parola' e 'suono' non sono espressioni dello stesso significato? O meglio, sono forse 'riflessi' di una stessa 'essenza musicale primaria' in cui tutto - pronuncia, suono, significato e significante - concorrono nel dire qualcosa di più profondo, a cui la semplice parola può solo alludere? Forse il termine 'parola' in questa accezione può essere meglio tradotto col termine 'poeticità'? Se consideriamo la 'parola' in questi termini, allora essa e la musica hanno origini comuni. Non soltanto perché la parola è suono, molto prima che segno o immagine scritta, ma perché entrambe obbligano al lavoro formale: il fascino che generano è legato al controllo su un qualcosa che è creato dall'uomo ed è contemporaneamente misterioso, a cui non sfugge la componente di imprevedibilità apportata dal 'mezzo' sonoro, che trova nel timbro espressivo del cantante e del parlante, eterogeneità, compiutezza o ruvidezze. Se la 'parola' è potere, come disse Ralph Emerson, se si parla per persuadere, per convertire o per costringere, in una cognizione più materialistica ma forse più vicina alla nostra epoca, allora la possibile reiterazione e la ritmicità dei suoni aprono ulteriori prospettive al

compositore. Unite alle nuove possibilità fonetiche e timbriche, esse risultano non soltanto efficaci per la trasmissione del messaggio compositivo, ma inducono anche ad un gioco intenso tra la concreta tangibilità del suono e l'astrazione del pensiero. La maniera di utilizzare i segni, e quindi le espressioni, ogni loro gestualità, ogni loro presenza o trasformazione, va considerata non più e non solo come facente parte del calcolo strumentale del modello di un'opera musicale, ma come parti integranti di un'opera narrante. Come il suono modula il divenire, così la parola, trasformata in segno, vuol mantenere presso di sé la funzione di provocare l'intuito dell'ascoltatore lungo il percorso creativo del lavoro, sospingendolo verso i limiti del comprensibile, tra le visioni e le illusioni evocate laddove ri-suonano le parole.

D: Rapporto diretto di musica come messaggio, come trasmissione di sentimenti; fino a che punto la parola, intesa anche come segno grafico, si affianca o diverge dalla musica in quanto tale?

R: Suono e parola hanno in comune il fascino e la potenza espressiva di qualcosa che non deve necessariamente essere 'fisicamente' presente, ma che al tempo stesso è quasi controllabile, e proprio mediante la forza dell'espressione e del canto, quindi tramite la parola e le figure retoriche, il verso e il suono. Il costante gioco di equilibri tra queste realtà, fa sì che le forme si risolvano in continuità l'una nell'altra, i suoni si raggrumino e ne risulti qualcosa che, per sua stessa oscillazione e atmosfera nebulosa, contribuisce a rendere la nuova forma musicale più istintiva, e forse più facilmente percepibile. Ma è sempre la volontà del compositore, in base al desiderio di mascherare o rendere palese la propria progettualità, che da un senso ed una prospettiva alle forme formanti dietro le forme formate.

INTERVISTE

SULLA MUSICA di Erika Dagnino

Attività letteraria e musica, performance e scrittura si intrecciano profondamente nell'attività artistica di Erika Dagnino.

I suoi più recenti lavori sono stati pubblicati nel 2009: i libri di poesia *I Canti dell'Occhio* e *Dal fondo del metallo* e il volume in prosa *Gère Mâl*. Tra le sue collaborazioni si segnalano quella con il violinista Stefano Pastor, con cui nel 2007 ha pubblicato per l'etichetta inglese Slam l'opera multimediale *Cycles*, con il bassista e artista visivo Andrea Rossi Andrea, con il sassofonista inglese George Haslam, con il poeta e musicista inglese Anthony Barnett e il poeta americano Mark Weber. Suoi i testi del booklet (tradotti in inglese da Marco Bertoli) realizzato per il box di sei cd dell'Anthony Braxton Italian Quartet, *Standards (Brussels)* 2006, pubblicato nel 2009 (Amirani Records). Collabora a riviste letterarie e di cultura tra cui *Quaderni d'Altri Tempi*, la rivista di ricerca musicale *Suono Sonda* e il sito *musicboom.it*.

Ha tenuto performance poetico-musicali a New York con Dominic Ouval, Ken Filiano, Steve Dalachinky, Satoshi Takeishi, Jason Mears, Kevin Farrell, Mike Pride, Chris Welcome, Reuben Radding, Harris Eisenstadt, esibendosi, tra gli altri, in spazi quali Down Town Music Gallery, Bowery Poetry Club e The Stone.

casa musicale eco
via bracco 5
20052 monza MB

☎ 039 2003429 - 039 2180944

www.casamusicaleeco.com

EM1863 - € 12,00

ISBN 978-88-6053-393-7



9 788860 533937