

GIANCARLO CARDINI/PAOLO CASTALDI/DOMENICO GUACCERO/DANIELE LOMBARDI
BENIAMINO PLACIDO/SERGIO SALVI/GIANNI EMILIO SIMONETTI/DINO VILLATICO

SPARTITO PRESO

LA MUSICA DA VEDERE

The image displays a large, intricate musical score for orchestra and soloists, arranged in a triangular shape. The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The tempo markings 'LARGO', 'MODERATO', 'INTENSO', and 'PRESTO' are visible. The score is framed by a dashed line forming a triangle. At the bottom of the triangle, there is a section of the score with the tempo markings 'IMPETUOSO', 'MODERATO', and 'PRESTO'. The score is a complex arrangement of musical notation, including notes, rests, and dynamic markings, all contained within a triangular frame.

VALLECCHI

La mostra «Spartito preso»
è presentata dall'Assessorato per la Cultura del Comune di Torino
nell'ambito della rassegna «Settembre Musica»
in collaborazione con l'Istituto di Storia dell'Arte della Facoltà di Lettere,
l'Istituto di Storia dell'Arte della Facoltà di Magistero dell'Università
degli Studi di Torino e con l'iniziativa CAMT.
L'organizzazione della mostra è opera
dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze

*Per l'uso di frammenti di partiture da loro edite, si ringraziano
tutte le case editrici musicali citate nelle didascalie delle immagini.
Un ringraziamento particolare al Civico Museo Bibliografico Musicale
ed alla Biblioteca del conservatorio di musica «G.B. Martini»
di Bologna per il prestito delle opere che costituiscono in gran parte
la sezione «Notazioni dissidenti».*

*Si ringrazia Marina Brizzi per l'aiuto alla redazione del catalogo;
Maurizio Nannucci per i materiali sulla Poesia Sonora;
Franco Masotti per i materiali sulla musica americana degli anni 60/70
e Paola Bortolotti per alcune notazioni curiose dell'Ottocento.
Grazie anche ai prestatori di opere originali, tra i quali vogliamo
ricordare: Paolo Renosto, Christina Kubisch, Domenico Guaccero, Paolo Castaldi,
Gianni Emilio Simonetti, Maurizio Nannucci e Claudio Ambrosini.*

Catalogo a cura di Daniele Lombardi.
Progetto grafico: Angelo Pontecorboli.
Foto di Nicolò Orsi Battaglini.

In copertina: D. Lombardi, «Tumbling tumbleweed»
per pianoforte (1980) © D. Lombardi

Giancarlo Cardini/Paolo Castaldi/Domenico Guaccero/Daniele Lombardi
Beniamino Placido/Sergio Salvi/Gianni Emilio Simonetti/Dino Villatico

SPARTITO PRESO

la musica da vedere

Torino, Mole Antonelliana
26 agosto - 18 ottobre 1981

VALLECCHI

SPARTITO PRESO

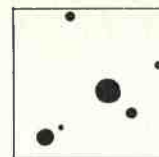
INDICE

- 9 Spartito preso: a proposito della scrittura musicale contemporanea
di Daniele Lombardi
- 20 Contributo giuridico-costituzionale al problema della lettura
della musica scritta
di Beniamino Placido
- 21 L'utopia nelle nuove grafie musicali
di Giancarlo Cardini
- 22 Viaggio di ritorno alle nuove notazioni
di Paolo Castaldi
- 30 Appunti teorici sulla grafia musicale
di Domenico Guaccero
- 33 La de/notazione musicale: dieci aforismi
di Gianni-Emilio Simonetti
- 35 Itinerarium mentis ad inferum: parola, suono, scrittura
di Dino Villatico
- 38 Il budino come cosmetico
di Sergio Salvi

MATERIALI

- 40 Notazioni dissidenti e curiose
- 54 Notazioni delle avanguardie storiche dei primi del Novecento
Notazioni dal 1945 ad oggi
- 66 Notazioni di azione
- 84 Notazioni di musica concettuale
- 102 Notazioni per la musica elettronica
- 110 Notazioni per il computer
- 116 Notazioni meccaniche e giochi speculativi della composizione
- 122 Notazioni di poesia sonora
- 128 Notazioni per azioni interdisciplinari
- 132 Notazioni supplementari
- 136 Notazioni tradizionali e trans/tradizionali
- 146 Notazioni a strutture mobili
- 155 Bibliografia

SPARTITO PRESO: A PROPOSITO DELLA SCRITTURA MUSICALE CONTEMPORANEA



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

(Denis Diderot)

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

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

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

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

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

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

autore — esecutore — ascoltatore

interagiscono nei seguenti tre momenti essenziali e successivi:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

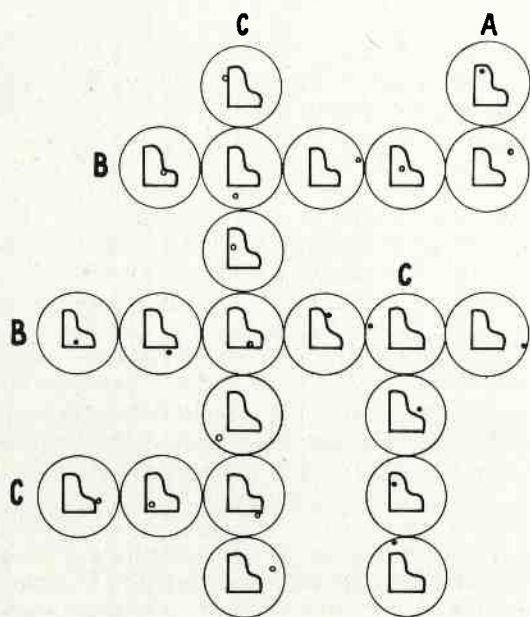
- Sì - le risposi. - Quando ci saremo sposati, e cioè fra un paio di settimane, ci prenderemo le vacanze. Andremo nel Devonshire, fra le brughiere d'erica. Ma ben presto, cara, sentirete nuovamente il desiderio di cantare. Cantare è la vostra stessa vita.

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

(Arnold Bennett)

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Jean-François Lyotard)

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

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

3. *musica da leggere*

esclusivamente visiva, quindi senza realizzazione sonora, da essa completamente autonoma e realizzata con grafismi, ideogrammi o comunque con sistemi riferiti alla percezione visiva;

4. *musica solo da udire*

intraducibile in una notazione, pratica di tipo improvvisativo;

5. *gradi intermedi di musica da leggere e da vedere*

un testo che fa da supporto alla esecuzione fisica in modo che la comunicazione musicale avvenga contemporaneamente tramite una analogia audio-visuale, oppure altri sistemi interdisciplinari non necessariamente analogici.

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

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

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

«Esatto».

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

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

(Olivier Revault d'Allones)

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

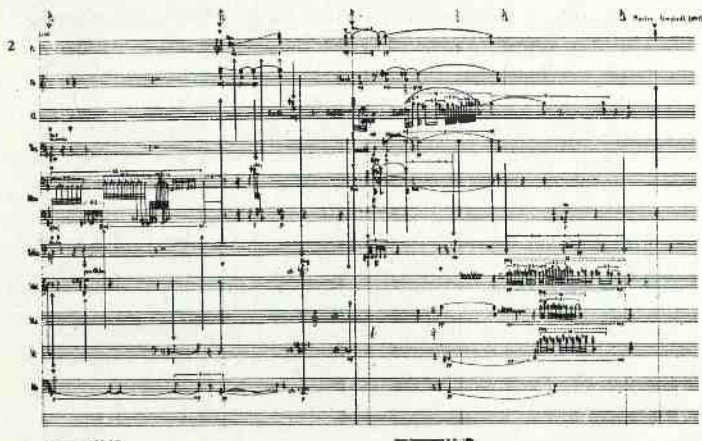
Karkoschka metteva in luce due problemi diversi, ma ambedue di fondamentale importanza: in primo luogo evidenziava la difficoltà insolubile di sintetizzare un nuovo *Esperanto* della scrittura musicale, che scegliesse tra tutti i segni arbitrari dei vari compositori il meglio del meglio in quanto a funzionalità.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

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

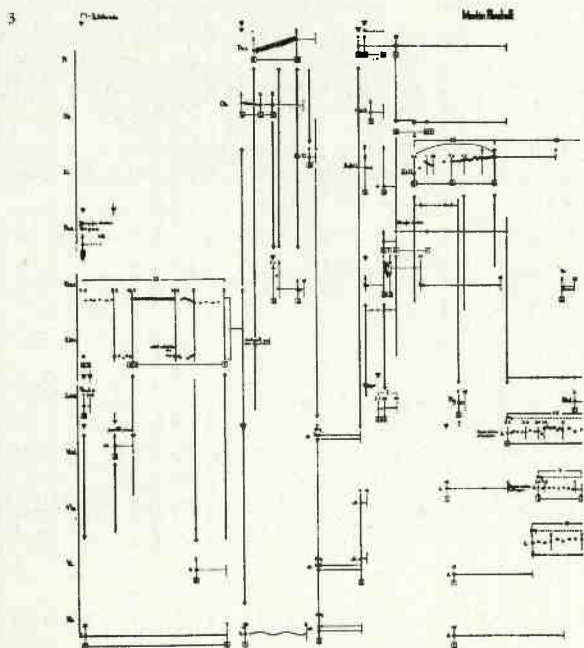
Karkoschka proponeva l'uso di *partiture d'ascolto*, notazioni di tipo supplementare per consentire all'uditorio una lettura strutturale dell'evento in tempo reale. Il compositore tedesco illustrava poi quei sistemi che secondo lui erano più precisi e razionali della notazione tradizionale, il *Klavarscribo*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

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

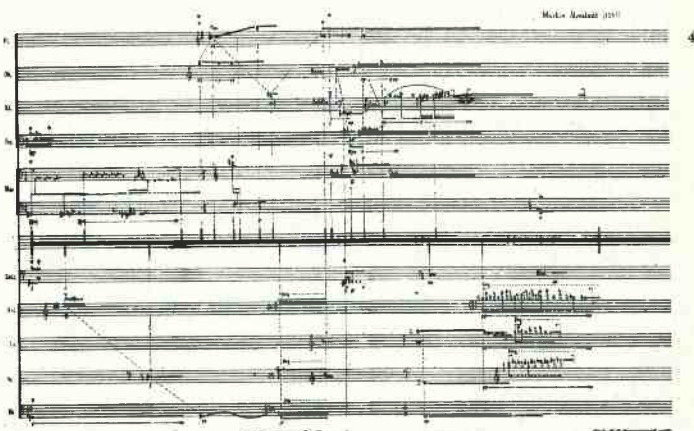
1. notazione tradizionale [fig. 2]:



e due altre ed antitetiche convenzioni grafiche:
2. quella per *Equiton*, la più tecnica e precisa [fig. 3]:

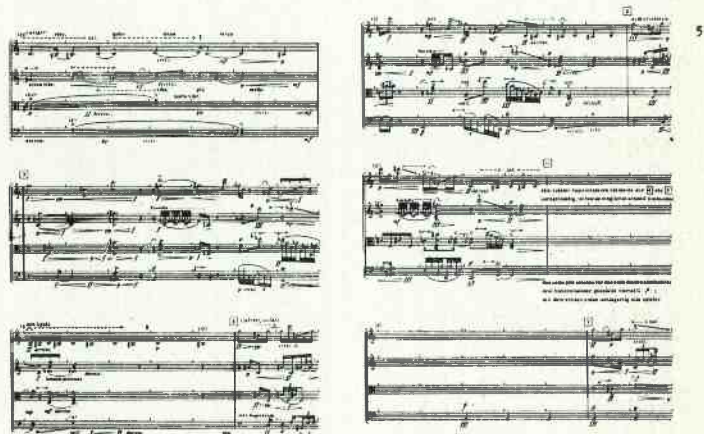


3. quella con *durate proporzionali*, meno tecnica ma più visiva [fig. 4]:

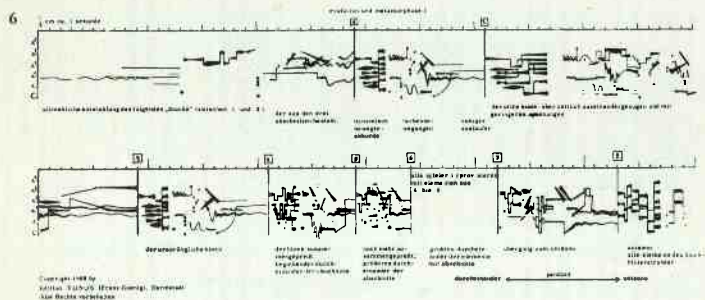


A questi esempi Karkoschka faceva seguire tre diverse notazioni di un frammento del suo quartetto per archi *Quattrologe*:

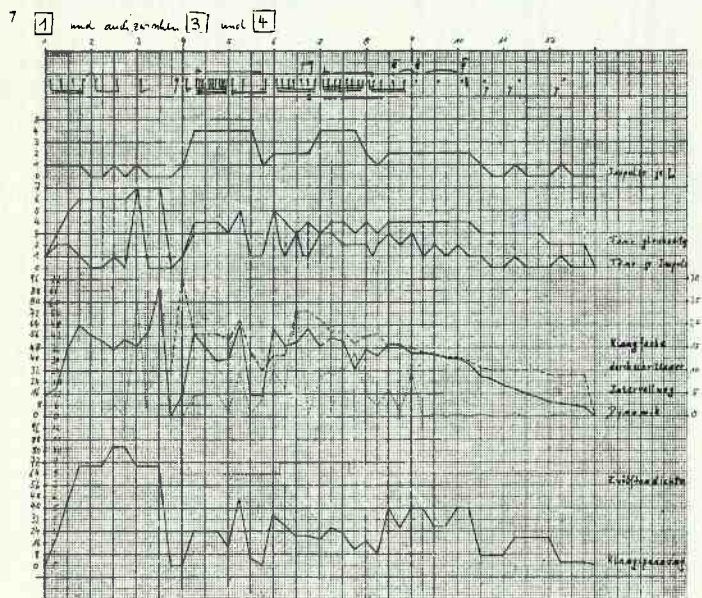
1. in notazione tradizionale [fig. 5]:



2. in una *notazione ideografica*, di supplemento all'ascolto, che si basa su una analogia tra segno grafico-suono, una visualizzazione, sintesi spazio-temporale dell'evento [fig. 6]:



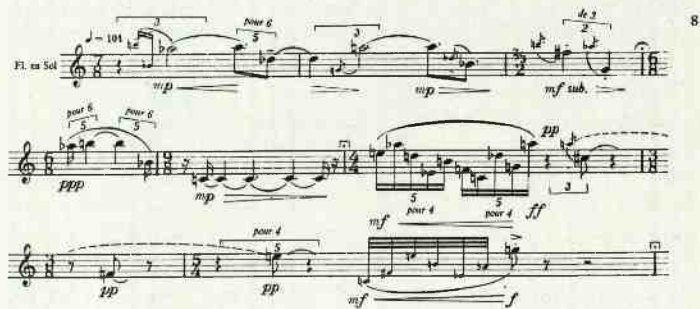
3. in uno sviluppo *diagrammatico*, nel quale altezza e durata sono espresse in ascisse e ordinate [fig. 7]:



Risulta evidente da questi tre esempi come ognuno di loro adotta un sistema tendente a privilegiare una particolare funzionalità: mentre il primo, in notazione tradizionale, è il migliore per una esecuzione, l'uso di una notazione grafica serve, come abbiamo già visto, come partitura d'ascolto, mentre il terzo ai fini di una analisi consente un rilevamento statistico più agevole.

Parrebbe che l'aspetto assunto dalla grafia sia prodotto da motivazioni di carattere funzionale, è logico pensarlo, ma spesso non è stato così perché a volte il compositore si è trovato a compiere più o meno coscientemente una sorta di speculazione. L'esempio di questo è dato da alcune notazioni grafiche particolarmente eccentriche o da scritture volutamente complicate o addensate di indicazioni feticizzanti l'atto di scrivere.

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



non potrebbe essere invece scritta con un sistema proporzionale di durate [fig. 9]:



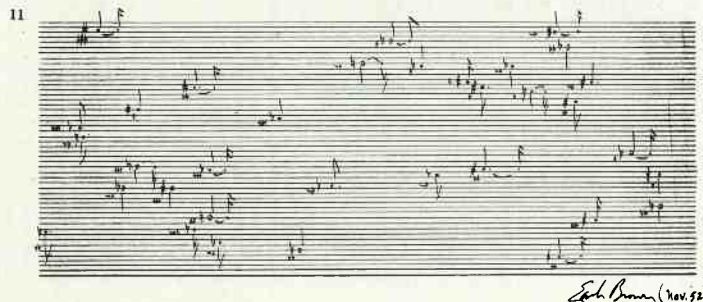
agevolando l'interprete senza che il risultato sonoro cambi nella sostanza. *Il colpo d'occhio* dell'interprete valuta la lunghezza delle note in base alla lunghezza del segno che le rappresenta, invece di *contare* il valore prescritto in modo tradizionale. È un problema tutt'ora aperto, questo, dato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

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

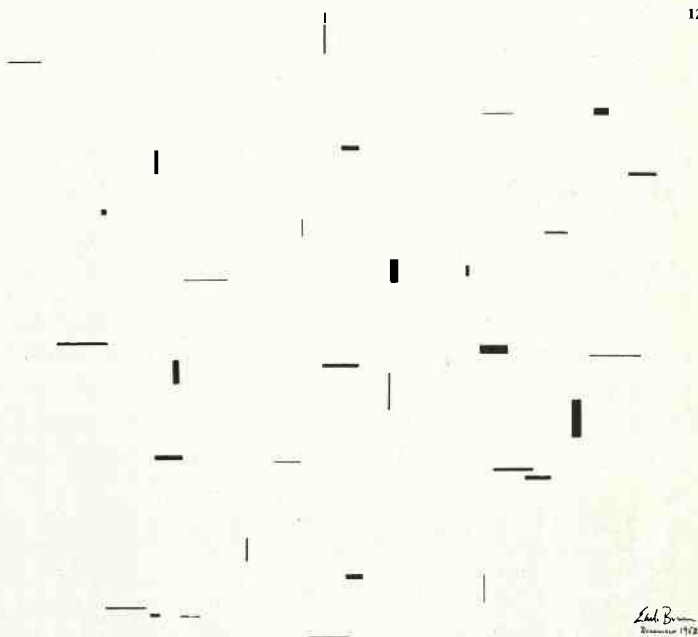
a. *October 1952* è in notazione tradizionale [fig. 10];



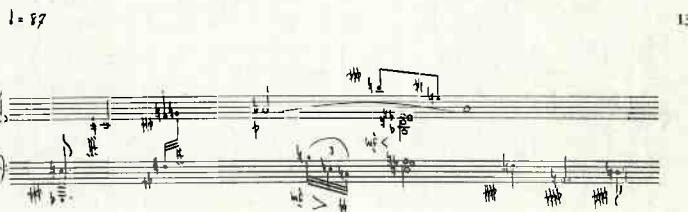
b. *November 1952* («*Synergy*») è un tessuto fitto di linee, una specie di pentagramma moltiplicato (che qualche anno dopo ispirerà Sylvano Bussotti per *Piano Piece for D. Tudor 4*) e su questa trama appare una costellazione di note [fig. 11];

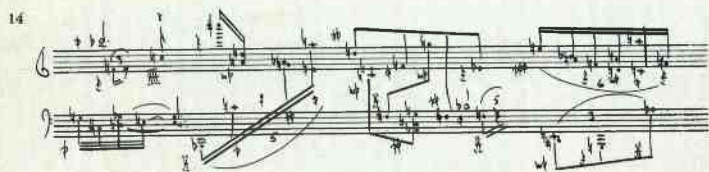


c. *December 1952* è una vera e propria *pittografia*, vagheggiante alcune composizioni di Piet Mondrian, che sviluppa l'analogia segno grafico-suono, con la possibilità di essere letto nei quattro versi del foglio [fig. 12];

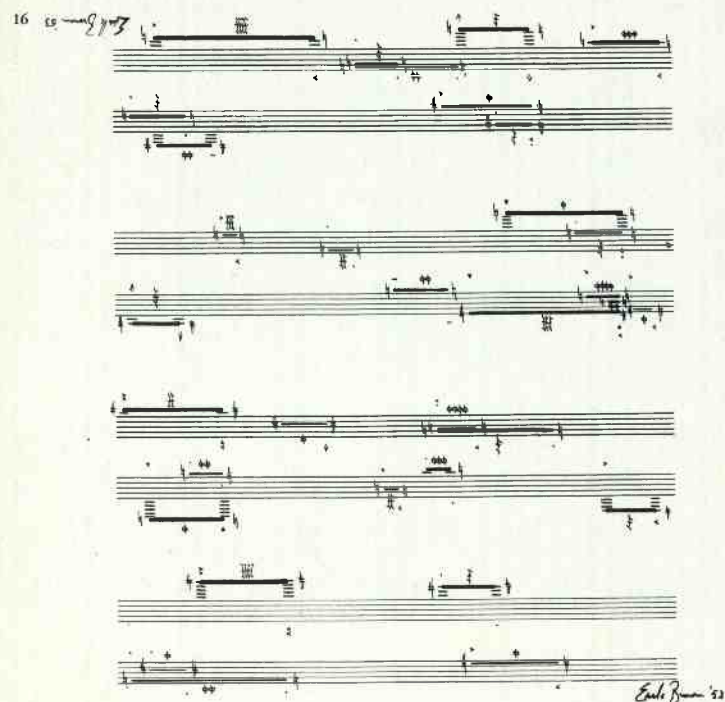


d. *MM 87* e *MM 135-March 1953* [figg. 13-14] sono altre due pagine scritte in modo tradizionale, come pure il successivo *Music for «Trio for five dancers» - June 1953* [fig. 15];

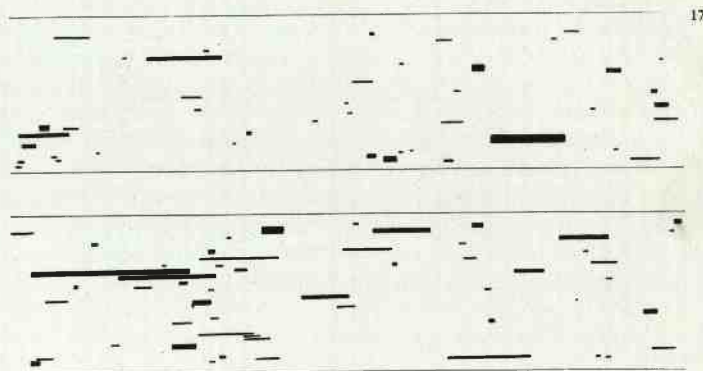




e. 1953 è in notazione proporzionale e deve essere letto prima nel senso di partenza, poi rovesciando il foglio; come un celebre canone di Mozart [fig. 16];



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



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

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

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

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

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

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

1. *Scrittura di progetto*

come tale abbiamo anzitutto

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

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

b. *scrittura di azione*

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

c. progetti per la *musica elettronica*;

d. progetti per la *computer music*;

e. procedimenti *meccanici* di scrittura;

f. intavolatura;

g. progetti di *poesia sonora*.

2. *Musica da leggere e da vedere*

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

a. progetti di *musica concettuale*;

b. *metanotazioni*;

c. progetti di *poesia visiva*.

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

a. progetti per azioni *interdisciplinari*;

b. progetti *supplementari*.

4. *Musica solo da udire*

improvvisazione, e con questo inutilità della pagina scritta.

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

(Filippo Tommaso Marinetti)

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

1. *codice cifrato*

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

2. *codice visivo*

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

3. *codice verbale*

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

Naturalmente non possiamo considerare ogni progetto riferibile strettamente né a uno solo dei tre codici, né ad una sola funzione di questa tassonomia, perché molto spesso in una composizione viene operata una contaminazione di forme e funzioni tale da farla appartenere contemporaneamente anche a molte voci. Si può parlare in questo caso di *notazione mista*, anche se è da tener presente che in genere una caratteristica prevale sulle altre e questo costituisce il motivo della scelta operata nel collocare l'opera in questione in una delle voci. *Spiegel II* per 55 archi di Friederich Cerha, per esempio, pur se scritto in notazione tradizionale con durate proporzionali, realizza l'intento di un grafismo costituito da arabeschi di linee ondulate che risultano dalla somma degli attacchi e stacchi dei vari strumenti in partitura: lo sottende quindi una analogia visiva-uditiva [fig. 18].

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

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

18

allargando

VI

VI

V

K

C

119 15908

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Wilhelm Heinrich Wackenroeder)

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

Auspicio che con questa iniziativa si renda possibile per tutti un

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

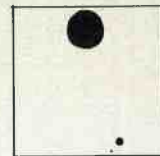
C'è da riflettere ancora una volta sulla bizzarria del destino di un'opera d'arte e domandarsi se la storia della musica, anche e soprattutto quella contemporanea, non corra il rischio di diventare menzognero patchwork cucito da critici *con il metro in tasca* di sterniana memoria.

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

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

(Alberto Arbasino)

Daniele Lombardi
Firenze, dicembre 1980



Non sorprenderà nessuno, anzi farà piacere a tutti, che si cominci con una citazione di Sandro Pertini. Punto di riferimento per tante cose, il nostro Presidente della Repubblica può ben esserlo anche per il problema di «come si legge» (una formula matematica, un disegno di legge, uno spartito musicale). Anzi lo è stato, con molta (anche se controversa, discussa) autoritevolezza quella sera del dicembre scorso quando si affacciò in televisione per porre il problema di una certa Legge sulle zone terremotate di cui lamentava la mancata applicazione.

Il Presidente Pertini rivelava in quella circostanza una concezione giustamente indignata e «dantesca» della nostra produzione legislativa («Le leggi son, ma chi pon mano ad esse?»). Si può fare un passo avanti rispetto all'indignazione (sacrosanta) del Presidente Pertini? Sì: in direzione di una concezione «kelseniana» della Legge (e del leggere).

Da Kelsen, il giurista viennese (dove, se non a Vienna potrebbe essere nato un intellettuale capace di inventare una teoria interessante sia il Codice civile che i codici musicali?) che ha proposto - ed imposto - alla cultura giuridica del '900 la sua «Stufentheorie».

«Stufe» in tedesco vuol dire «scala», anche «scala musicale» («stufenfolge»). Ma la teoria di Kelsen non è una teoria delle scale, è una teoria degli scalini, dei gradini lungo i quali la norma giuridica deve discendere (senza necessariamente attecchirsi alla Wanda Osiris) per arrivare fino a noi.

Non è vero che la Legge c'è e che bisogna soltanto por mano ad essa. La Legge non c'è, se qualcuno non ha posto mano ad essa. Anzi, se tutti quelli che possono e debbono non se la sono passata di mano, di gradino in gradino.

E quella Legge lì che sta scritta a chiare lettere nella «Gazzetta Ufficiale», a grandi lettere sulle Dodici Tavole? Ma non è ancora stata scritta, dice Kelsen. Perché non è vero che è il Legislatore (e sia pure Mosè, e sia pure un Parlamento liberamente eletto dal popolo) a scrivere le Leggi.

La Legge la comincia a scrivere, sì, il Legislatore, ma poi la continua a scrivere il Ministro che detta il regolamento di esecuzione, il Magistrato che la applica nei casi controversi, la Corte Costituzionale che ne valuta la congruenza con la norma costituzionale.

E come «concorrono» queste persone, queste istituzioni a scrivere le Leggi? Ma, ciascuno con il suo grado (o gradino) di libertà, di discrezionalità, se non che «concorso» sarebbe?

Ma pare evidente che tutto questo si può tranquillamente applicare al rapporto fra lo spartito musicale e chi lo legge, e chi lo interpreta.

Con due conseguenze. La prima: si può ben dare il caso di una Legge bella, e mai applicata, così come si dà il caso (questa mostra lo dimostra) di notazioni musicali belle (o almeno potenzialmente belle) come un quadro di Klee, di Kandinsky. Bellissime per esempio le Leggi fasciste degli Anni '30 sulla bonifica integrale. Anzi perfette. Prevedevano perfino l'espropriazione per i proprietari inadempienti all'obbligo di bonificare le terre. Mai applicate.

E i vari abbozzi di Legge sulla programmazione? Così belli da farsi facilmente definire «Libro dei sogni». Mai realizzati.

La seconda conseguenza è che non ci sono limiti, in realtà, al lettore-interprete dello spartito musicale o della «Gazzetta Ufficiale». O della Legge delle Dodici Tavole.

Se dei lettori-esecutori di musica si può dire quello che la Costituzione dice dei giudici (e cioè - articolo 101 - che «sono soggetti soltanto alla Legge»: non al potere esecutivo, nemmeno al Ministro della Giustizia, nemmeno al Presidente della Repubblica); se della Associazione degli esecutori di musica (ce n'è una?) si può dire ciò che la Costituzione dice della Magistratura (e cioè - articolo 104 - che essa «costituisce un ordine autonomo e indipendente da ogni altro potere») allora può accadere anche che un giorno un esecutore di musica sia rapito («exemplum fictum», esempio astratto, naturalmente) e che tutti gli altri esecutori decidano - senza dar conto a nessuno - che musica suonare nei confronti dei rapinatori.

Voglio dar voce al senso di disagio che *deve* attraversare chi visita questa mostra. Perché è vero - ce lo hanno insegnato in questi anni Massimo Cacciari e gli altri studiosi della Grande Vienna - che c'è stato un terremoto culturale, la «crisi dei fondamenti», contemporanea e parallela alla crisi dell'Impero austro-ungarico.

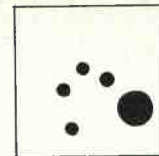
È vero che non ci sono più né panorami definiti, né certezze assolute, né leggi ferme. Ma percorsi erratici. Ma linguaggi autonomi e arbitrari.

Però è anche vero che nonostante tutto questo c'è un fortissimo bisogno di certezze, c'è una fortissima aspirazione alla Legge. È un paradosso che conoscono benissimo tutti i lettori di Kafka. Dove si respira insieme l'assenza di una Legge, e la presenza incombente ossessiva della Legge.

Tant'è vero che Massimo Cacciari, che della decadenza viennese è un appassionato studioso, e un fine musicologo, e un collaboratore di Luigi Nono, sta in Parlamento. Fa il Legislatore.

E prepara - a quanto è dato sapere - un libro sulla Legge.

Beniamino Placido



Nella pura contemplazione sinestetica il suono-segno delle grafie musicali «altre» si realizza nella sua radicalità più strenua, vivendo esso interamente nel mentale, e mantenendo perciò irrisolte le sue pregnanti anfibologie, il suo non facilmente traducibile senso; e questo proprio rinunciando a non essere altro che apparenza inafferrabile, labile barbaglio, offrendosi alla percezione come tracciato simbolico di masse, volumi, densità, gesti, ritmi, non bisognosi di venir concepiti primariamente come metafore, o come codici segnaletici indicanti qualcos'altro, ma reclamanti al contrario un'attenzione piena, incondizionata, priva di secondi fini.

Questo in prima istanza.

Secondariamente, nel caso di realizzazioni esecutive concrete delle nominate nuove grafie, chi scrive è dell'opinione che la rinuncia alla precisa definizione delle frequenze e delle durate ivi manifestantesi, oltre a presentarsi come fondatissima critica all'eccesso «culturale», punto utopistico e molto, invece, castigante, di certe ipercomplicate e iperdefinite partiture strutturaliste anni cinquanta-sessanta (oggi metamorfosate, specie in Italia, in rigurgiti di elegante velocismo liszt-raveliano), partiture richiedenti all'interprete, anzi meglio: all'esecutore, un lavoro alienante e ingrato di decifrazione e di successivo studio, questa rinuncia alla precisa definizione, dicevamo, dovrebbe altresì esigere soluzioni inaudite, prendendo questo termine nel suo significato anche più letterale.

E allora, in sede compositiva, si potrebbe stimolare, con qualche indicazione verbale, questa ricerca dell'inaudito. Ricorrendo a gesti estremi, sconfinando negli altri «media», facendo a meno, anche, e coraggiosamente, del suono.

Tutto nell'intento di evitare di cadere in situazioni sonore correnti, tipiche di quella musica seria e «ufficiale», non esente da sospetti di nuova accademia, con la quale non pare si vorrebbe avere molto a che fare.

Da ciò discende anche che qualunque tentativo di trascrivere, di rendere pronti per l'uso quei suggestivi geroglifici, non altro è apparso, quando ciò si è verificato, che come una inevitabile sottrazione di splendore al testo originale, o come una prudente difesa dalla minaccia dell'ancora incodificato.

Tanto varrebbe, allora, che il compositore usasse simboli grafici tradizionali, se poi di fatto, anche se non per suo volere, proprio in quegli orti troppo ben coltivati finirà per cadere.

L'inverso di tutto questo non sarebbe altro che consentire

all'opera, attraverso l'atto estemporaneo di traduzione sonora dell'interprete o dello stesso autore, di incarnarsi in sembianze ogni volta differenti, sfuggendo così alla cristallizzazione di un'unica fisionomia per lasciarsi invece plasmare in leggere, effimere forme, scompaenti nell'attimo stesso del loro manifestarsi, non desiderose di essere impacchettate e trasmesse alla storia, e sempre pronte a rinascere.

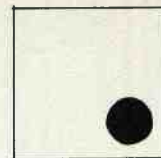
Invece che rivolgersi ad una visione utopistica e sperimentale della musica, certi compositori si sono accaniti in approcci quasi ingegneristici ad essa. Quanta ossessione per un sistema di scrittura che fissi anche il numero di respiri da farsi durante l'esecuzione di un pezzo! (cosa che, citandosi qui come paradosso, sarebbe evidentemente molto più interessante che il prescrivere astruse complicazioni di durate o del tutto astratti e teorici viluppi polifonici).

Bisognerebbe cercare di esaltare l'esecutore, di conferirgli una certa iniziativa, un certo suo proprio respiro, una sua facoltà di scelta, e non al contrario deprimerlo e angosciarlo con esose, quasi punitive imposizioni.

Esistono, nella musica degli ultimi vent'anni, opere facenti o no ricorso a grafie nuove, che si denotano come parzialmente o totalmente indeterminate, divenendo l'esecutore, in questi frangenti, come vero e proprio co-autore. Il guaio è che il pubblico non sempre si rende conto, e in questo andrebbe aiutato, che ci sono casi dove perlomeno il 50 per cento della composizione è da ascrivere all'interprete, e l'altro 50 per cento a colui che nominalmente appare come l'autore.

Sarebbe interessante dibattere più a lungo su questo argomento, per riuscire a capire in quale misura una notazione sperimentale può rappresentare l'oggetto sonoro immaginato dal compositore. In ogni caso si è tanto parlato di liberazione dell'esecutore dai lavori forzati dell'asservimento agli autori (tesi questa da applicare «cum grano salis»), ma ci si dovrebbe anche augurare, da questi ultimi, in simili casi di collaborazione creativa, una maggiore disponibilità e chiarezza nel riconoscerlo.

Giancarlo Cardini
Firenze 1981



«L'esterno è un interno elevato allo stato di mistero. (Forse anche viceversa)».

Novalis, *Frammenti*, 1785

Nel pullmann che per lo sci club, dietro congrua offerta, mi porta alla gita in montagna un gruppetto di giovinastri (assoluti) è in delirio, qualcuno mi sfiora a tratti: impressione o curiosità mie, forse riflessi. Le ciance sono quasi tutte interessanti: acusticamente! Il senso non c'entra, o più ancora fa parte materiale di un complesso panoramico di paesaggi appartenenti a un altro versante, pesante e palpabile.

Della stessa montagna!, mi accorgo da qualche tempo. Guardo fuori dal finestrino. Ecco, d'improvviso la doppia identificazione. Non si tratta, ne sono sicuro, di un'animazione dell'inanimato, piuttosto l'inverso. Infine nemmeno questo, è altra cosa, per grazia di Dio. Due esempi. Scrive Wittgenstein (nei *Quaderni*, alla data 4.9.1914): «Se segno e designato *non* fossero identici rispetto al loro pieno contenuto logico, allora ci dovrebbe essere qualcosa di ancor più fondamentale che la logica». È il caso della musica: c'è, evidentemente. Avevo scritto in un testo di presentazione (di *Moll*, 1964): «L'uso del familiare è qui considerato più accettabile e oscuro, l'uso dello straordinario più discitibile e familiare, in ogni caso, entrambi non cancellano la loro origine nel sacrificio formale. A differenza che nel collage classico ad ogni elemento si dovrà piuttosto adattarsi, che rapportarlo... non vi è interruzione fra il letterale e il letterario. Nessun conflitto si instaura fra la qualità fisica della materia e la funzione del segno», ma il senso di ciò (può essere un'illusione, mi pare assai comune) credo di valutarlo appieno solo in questo momento. Anche ora, dicevo, nella ciancia a flusso, nell'anonima furiosa bestia del parlare, sotto il continuo torrenziale della sua pelle inesplicabile, dibattente, qualcosa di sensato passa a tratti. Ma tendendo l'«altro» orecchio colgo a volo il suggerimento che questa, discriminatrice e classificatoria, è la buona e sbagliata via dell'ascoltare, almeno per il musicista in quel frangente. A meno che non si voglia, per chissà quale costruzione pratica convenzionale, servirsi proprio di *quel* mattone. Lo si afferri però subito, è precario: scivola via - non parlo del tempo breve; o non soltanto... mi sta scivolando.

Oltre il confine si percepisce un odore nuovo, o complesso, sottilmente impastato di vecchio al nuovo, o di revisione del passato in altra quasi fosse più duratura e brillante, e insieme più fluida, trasformazione; e sintomatico di qualche cosa di nuovo che, ci avverte il naso stesso involontariamente, ci dovrà impor-

tare. La si perde subito fissandone con l'intenzione il centro, indelicatamente. Come può accadere con le stelle più lontane, o come tante volte, per precisare si va fuori fuoco (troppo vicino).

«Il mondo deve essere romanzato. Così si ritrova il senso originario... noi stessi siamo una simile serie qualitativa di potenze».

Novalis, *ibid*, 1788

L'impiego secondo - o «ritorno» - delle Nuove Notazioni, dalla metà circa degli anni settanta (come le nostre opere vogliono testimoniare) non ha avuto lo stesso significato del primo (dall'inizio circa degli anni sessanta: o significativamente quasi subito dopo la scadenza di validità della Neue Musik come teoria della koiné, dominante linguistica unificatrice). Ci si indicava la prima volta, ancora in accordo con le precedenti poetiche di «avanguardia» (N.M. quivi inclusa), la necessità ulteriore di qualcosa di «nuovo» nel campo dei vocaboli; con una volontà anzi di «descrizione» fenomenologica diretta, non solo dei «fatti», ma quasi corporea della ricerca. Era questa condizione della scrittura una indubbia fisiologia di gesti e azioni provocatori, eversivi, ordita per la rottura con l'astrazione analitica darmstadtiana, resa intollerabile dalla sua intransigenza limitatrice «razionalista». Anche se questo era ovviamente implicito nelle sinuosità del segno e non oggetto di manifesti propositivi; ed anche se ci sono stati come sempre episodi d'incroci e interferenze, imprecisioni, cedimenti, divergenze-convergenze parziali da tutte le parti. (Come sempre, ripetiamo, accade quando fermenta e si solleva la massa tutta delle presenze che si provano necessarie).

Nel secondo momento, anche dove figurazioni non diverse dalle prime vengono apparentemente messe in gioco, di fatto interessano più delle evocazioni di essenze che non dei processi rappresentativi considerati come oggetti d'attenzione... la «realtà» (l'evento sonoro concreto, il dato, il rumore, il quotidiano nell'acustico) non si pone in relazione diretta con un soggetto «progettante» con la pretesa di conoscerla, non si dice di modellarla: e nemmeno, in fondo, di rappresentarla. Il concetto di rappresentazione viene assorbito e quasi cancellato in quello di «raffigurazione»: idealmente un'ottica - pura e semplice - con rispondenze indimostrabili ma probabili quasi dappertutto di sacralità intemporale, che subentra allo scatenamento confessivo, pregnante, organico, singolarmente «metae-

spressionista» se ci si passa il traslato un po' audace, della prima ondata della ricerca; di notazioni «nuove».

Ci si chiede ora alle spalle delle avanguardie: ma che criterio era poi quello della «novità»? Concediamoci che la novità di un procedimento, tecnico o meno, debba essere un dato indimostrabile, anche storicamente empirico; e non deducibile, e non assolutamente oggettivo. Per chiarire questo punto: la novità si trova nell'occhio di chi guarda, del commentatore, confrontatore e cronista, non mai nel procedimento stesso impiegato in quel punto di un'opera unitaria o più in generale «nella cosa pensata», guardata. L'artista serio, quanto a lui, è qui fuori questione perché baderà esclusivamente all'adeguatezza e si varrà dei mezzi come mezzi.

Questo sembra ai nostri tempi ancora un poco difficile da accettare, abituati come siamo alle piste di gara per la priorità di momenti accessori di ciò che di un'opera si vuole misurare. Ma non è che la evidenza banale *ad usum delphini* ovvero una semplice applicazione particolare di questa constatazione, che la adeguatezza, ben diversamente dalla «novità», può dipendere solo dalla mano di chi governa l'opera e non dalla nota (come potrebbe?) posta in quella posizione o da chi la osserva. Del resto, la banalità di questa evidenza è a sua volta sempre una qualità culturale del pensarla, non abita dentro la cosa considerata, valutata dal giudizio. Questa evidenza, che pare palmare, è a sua volta per contro un dato culturale; evidentemente, non possiamo nemmeno essere fuori di noi... siamo fuori di noi! Novalis proseguiva: «Questa operazione è ancora del tutto ignota».

«Il mago è un poeta. Il profeta sta al mago come l'uomo di gusto al poeta».

Novalis, *ibid.*, 1750

Secondo la tagliente formulazione della *Nascita della Tragedia*, è il «magistrato artistico, che maschera la parte formale che s'impone come necessaria, e la fa sembrare accidentale»: o naturale, come preferiremmo dire ora. Il pianismo di Chopin per esempio, che sembra nato da sé, con la sua levigata, iperfunzionale complessità fissata in perfetta scrittura, è capace di rendere apparentemente ovvie, *inevitabili* nella loro impeccabile naturalezza, che invece è tutta a posteriori, le sue «calcolate sorprese» (Mittner).

Ma ancora un passo, e saremo alla netta inversione di questa che pure è l'unica logicità formale che ci possa attrarre,

quella della falsa ovvietà. Il magistero dovrà adoperarsi allora a rendere intimamente necessario al tutto, come per magia (a rendere assumibili nel tessuto del contesto fino a farli del tutto sparire), ciascuno dei particolari accidentali.

Questo comporta certo in primo luogo una modificazione, franca e congeniale, dell'idea tradizionale d'insieme; che sembra un allentamento dei suoi nessi logico discorsivi o una deconcentrazione delle stringenti relazioni di antecedenza - conseguenza fra le parti: fra l'*ante* e il *post* non cronologici; della concezione medesima di causalità dunque, come si è già visto. Ma dopo il lungo viaggio attraverso le ideologie, l'esperienza può accogliere ogni oggetto con lo stesso sorriso di stupore lieve. Lo sguardo è come retrospettivo, le lingue diverse si parlano con facilità. Ciò che poteva sembrare a suo tempo indecente o paradossale viene accolto accanto al consueto, fa parte del consueto senza nessun significato di scalpore, senza andare mai fuori registro.

L'attenzione è intenta e un poco miope, ma non sfoca, mentre ci si trovano addosso facoltà di comporre qualcosa di irreconciliabile per semplice imposizione della mano: di tranquilla equilibrante compositiva dei materiali più eterogenei. La chiameremo musica, e speriamo che lo sarà.

Le Nuove Notazioni ritrovate, fra le adorne suppellettili della nonna, gli attrezzi ancora in ottimo stato del padre e care cose del nostro passato prossimo oltre che remoto, stanno al «rumore» di tanti eroici momenti più lontani come il contemplare Neodada al chiassoso Dada storico. Non c'è, soprattutto, atteggiamento dissacratore, parodistico, di antitesi o polemica contro nulla, in queste raffigurazioni del diverso. Diverso, da che?

Il rinnovato contatto dell'arte con la «realtà» si risolve in una sdrammatizzazione, o come procedendo a una occulta liquefazione del dramma, come al tempo di Strawinsky lo si solidificava. A questa, corrisponde d'altro canto un processo di aggregazione più intima, dall'interno delle materie, che trascorrono con un *plus* di autonomia d'oggettivazione simbolica oltre le posizioni «esistenziali» dell'Informale.

L'Informale - il groviglio inanalizzabile, il fascino biologico del tissulare, il proliferante micro-caos; l'infinitamente complesso intuito nello sfavillare a scroscio dei piccoli bagliori - era già un traguardo percettivo, ed artistico per la mimesi dell'anonomato naturale, sommo ed estremo. Ma può e deve essere superato da forme semplici che si offrano senza sbarramenti di mistero, in termini più nitidi e familiari, di inventario o di riconoscimento: i termini del noto, delle sue qualità, dell'intarsio delle sue forme. Questa raffigurazione, che precisamente le seconde Nuove Notazioni consegnano, deve costituire insieme realtà di

riporto, oggettualità integra, citazione immediata e se possibile il dominio poetico di tutto questo. L'assunzione senza trasformazioni appariscenti dell'esterno (che ci riporterebbero, quelle, all'interventismo attivistico soggettivo come matrice dominante - ciò che tuttavia ritornerà ad occupare il nostro campo fra non molti anni, accanto a tutte le altre tecniche e procedure e con gli stessi diritti inaspettatamente; o al contrario, coerentemente con quanto formulato) e l'appropriazione calamitata, in cui il peso materiale dell'oggetto gradualmente scompare, rimanendone l'immagine, sono le due modalità «soprappensiero» di questo pensiero, che si ricollega alla vita autonoma dell'altro da sé come a una fondazione originaria.

In questo la lezione più penetrante dell'Informale, dei suoi tessuti granulati a piccole cellule lieviti «spontaneamente» come crescessero dalla terra (penso soprattutto alla visione dell'arte, *brut* e preziosa, di Dubuffet) ci sarà conservata e non obliterata, come procedendo e non retrocedendo dev'essere. L'immagine sonora, suggerita dal processo descritto o «raffigurato» in suono, del fenomeno, dell'oggetto o del frammento conosciuto nell'esperienza previa, non lo potrà che di rado «spiegare»: non si tratta di musica a «programma»... come nel lampo che inchioda l'apparenza, il nostro rapporto con essa non è attivo, benché sia talora di complessa elaborazione. È letterale, non è psicologico. Soprattutto non è più interventista-concettuale. C'è una marcata «superficialità» in questa fisica frontale dei fenomeni, che non è crudezza empirica né grezza violenza, ma sospensione istantanea. Di un istante che può essere indefinitamente protratto, che ha ogni punto del decorso come centro e una testuale, abbacinante evidenza come unico argomento. Tutto potrebbe anche ritrovare in questa trattazione l'immediatezza dell'incontro fortuito, la minima variante equivale qui a una emergenza improvvisa. In qualsiasi momento, dati i mezzi del quotidiano e del banale, è plausibile e legittimo il comporsi con il resto di qualsiasi cosa. Come mostrano le Notazioni, i particolari della nuova immagine non mancano di contorni: non sfumano più di tanto. Hanno in genere un limpido valore «narrativo» - che ripropone l'immagine stessa, magari in una prospettiva simile ma variata, incantando i sensi in uno speculare «faccia a faccia» con la realtà contemplata: fermata, come si ferma un fotogramma cinematografico. Un «fotografare» - infatti, una raffigurazione - è questo atteggiamento contemplativo, totalizzante un vuoto armonioso e decorato della coscienza. Nel carattere o nel modo; anche quando (come molto spesso ma non sempre; nella più parte dei casi) non c'è il bisogno di ricorrere materialmente

al prelievo realistico mediante citazioni o collage ma solo ci si è ispirati ad un'illogica formale che è del mondo di fuori.

E dal «fuori» è bene derivato sempre lo spirito. Questo spirito: «della citazione», nella lettura iperespressiva, non partecipata! delle formanti psicologiche del fenomeno mostrate come le farfalle di un policromo campionario; e «del collage», nella sintassi formale dissociativa, per accostamenti netti e recisi di stati lontani. Un invito a questa pratica ci sembra il paesaggio urbano della civiltà dell'industria, il contesto massivo dall'incisività feroce e inesplicabile, che ci circonda in quest'epoca... non si tratta però di un impegno programmatico, sicuramente. Piuttosto non è un impegno, ma un'intenzionale-inintenzionale avventura della sensibilità fattasi ancella percettiva. E in quanto tale, salvaguarda e conserva forse anche più vividamente del museo (senza «sconsacrare», ripetiamolo; tutt'altro; ancora una volta) ogni valore convenzionale dell'arte e ogni aspetto del mondo o fa loro pagare, nell'accelerazione spietata dei ritmi di vita attuali, lo scotto minore possibile.

Teniamo presente che la fotografia è stata fin dagli inizi, non una imitazione né sorella, parente o amica della pittura, ma qualche cosa d'altro. È dappertutto normativa comune, se non proprio ancora per noi (in musica, non soltanto il critico ma poveretto anche l'inconscio collettivo, tenuto a regime ristretto dai programmatori, limita l'informazione alle poche cose di comodo locale e breve), che per esempio la riproduzione «fotografica» sia già in quanto tale una esperienza «tautologica» in cui l'identità può capovolgersi nel suo opposto: nell'estraneità pretestuale. Wittgenstein: «L'identità è il Diavolo in persona e *immensamente importante*; molto più di quanto io pensassi... non sono ancora potuto arrivare a qualcosa di definito. Tuttavia non mi perdo d'animo e continuo a pensare» (lettera a B. Russel, da Skjolden, 29.10.1913). Resta in ogni caso acquisito, pure, che possa, la fotografia, costituire forma «artistica» differente, ossia specifica, non meno mediata perché di seconda o indiretta mano. E poi, che quando per esempio è intensa, lo sia in modo, deliberatamente perseguito, affatto diverso da quello di un «paesaggio» a olio rifinito illusionisticamente bene quanto si possa.

Il fotografo è caso mai una versione attrezzata del Viandante... che identifica il gelo con il suo animo, perlustra, scopre, esplora; e percorre. Baudelaire della fotografia: «nemica mortale della pittura».

La matrice diretta di queste filiazioni è il gran letto di fiume dall'*objet trouvé* senza ombra di dubbio, dunque non meno, attraverso di esso, che il furore antiaccademico del vecchio Dada. Senza contare che «trouvé» significa sempre e comunque

«choisi»; e chi sceglie, nel collage? Non certo la parte esterna del «reale», se non lo si vuole. Così nella *Reise* romantica il disperante viaggiatore, noi fermamente crediamo, subiva tutto e soltanto quello che intimamente voleva.

«Soltanto dalla debolezza dei nostri organi e dall'autocontatto dipende il fatto che non ci vediamo in un mondo di fate».

Novalis, *ibid.*, 1756

Trapassano l'uno nell'altro i criteri privilegiati di *verità, esistenza, bellezza, bontà*, che nella filosofia antica, ed anche nascostamente in quasi tutta la moderna, venivano considerati fattori di trascendenza immanente - benché con orizzonti distinti. In questa generale cancellazione, già in atto, di tutti i confini, tutte le cose possono diventare essenze, le probabilità sono rimesse dal profondo in movimento, per ogni frammento del tutto verso qualsiasi cosa.

Non è un fatto negativo, questa trasformabilità. Come la tipica compresenza attuale, in potenza, di tutti i modi di scrivere esperiti dalla storia passata senza più «resistenze», senza divieti che non siano dettati da una norma interna e momentanea, da una qualità specifica della singola opera: dal giudizio del gusto. Non c'è più modo di parlare seriamente di attualità o di errore, in una odierna pagina. Tutto è affidato alla coerenza estetica, senza bisogno di altro.

Con la musicalità dei nessi, unica grammatica rimasta decisiva, ritrovata guardando più dall'alto, l'oggetto risultante globale dovrà avere queste caratteristiche: essere, dopo, vero; essere tale che non lo si potesse, prima, nemmeno immaginare; essere facilmente evidente, dopo: fino all'ovvietà.

Tutto ridiviene familiare, *of the day*, la meraviglia è a portata di ogni mano senza traumi in chiarezza di visione diffusa ed eguale.

Già con la musica di Debussy, e poi sommamente di Stravinsky (tutto: anche quello «russo» a ripensarci, cosa ben mostrata da chi volle demolirlo; e cose simili accadono spesso) il prima e il dopo, il tempo stesso su cui si accampa il necessario nel musicale, si confondono. Si tratta di un evento millennio, ci capita di descrivere con ciò una svolta decisiva.

E questo è stato esplicitato definitivamente solo dalle «grafiche» che prescrivono in campo visivo unitario, chiamate bene pittografie, promosse dalle prese di posizione teoriche, specialmente di Cage. Ma verso la fine della Neue Musik trapassavano già uno nell'altro i parametri «tecnici» (non si allude già alla

sublime armonia che tramuta il timbro di Chopin, come si vede): altezza (microritmo), forma (macroritmo) e ritmo, ci si accorge già verso il '56 che concorrono a definire, accanto alle velocità di scorrimento, le soglie di densità armonica di punti percepibili responsabilmente, o cioè scrivibili, come distinti, nei gruppi sonori, poi strutture. Di tali un poco primitive questioni sul materiale elementare non rimane quasi più traccia, erano nondimeno preziosi sussulti, sintomi di qualche cosa di più generale che stava per accadere.

L'arrivo, poi, dell'episodio Cage (doveva esserci anche per noi comunque questo punto), che sia esso stato sul piano miseramente personale dovuto - come quello Satie - alla libera determinazione o all'insufficienza del mestiere (o magari, a tutt'e due come tante volte sarà occorso, nel fare di necessità virtù) non fa la minima differenza: è una vetta invalicabile, che va perciò valicata. «Tutte le barriere esistono soltanto perché siano scavalcate», indica Novalis ancora, sottolineando («E così via», 796).

Al di là della vetta, come oltre una risoluzione corretta del gioco, il traguardo vitale, o lo zero assoluto (questi punti di discontinuità esistono dappertutto), non è più concepibile continuare ecc. il gioco; vale a dire seguire a discorrere nei termini della precedente ascensione evolutiva. Si è trovato lì il confine di un territorio montuoso, passato il quale si estendono pianure insospettate, che di qua del valico non si potevano vedere, senza scosciamenti o con resistenze di tutt'altro genere, non intensivo.

Qui si edificano città analoghe a quelle della memoria, a prima vista, ma che parlano altre lingue; qui si riprendono i viaggi (ci sono spazi di vastità sconcertante) con mezzi differenti. E qui ora il soggettivo può forse mettersi come nelle origini a rispecchiare tutte le cose come creature dell'apparenza, a riprodurre le loro forme come dati componibili in imperturbabilità di fondo: ma pur sempre meno, man mano che ci s'inoltra, della pelle della sua nuova sensibilità, della superficie.

Le «figure» del reale non sono apparenze rivali fra loro, se non negli schemi che il pensiero elucubante avrebbe loro imposto per significarle. Ossia, rendendole - come i personaggi teatrali della antica commedia - significative. Nella commedia di caratteri, secondo la geniale esemplificazione di un vecchio aforisma dell'ambiente di palcoscenico, se un fucile compare da qualche parte al primo atto, è per sparare contro qualcuno sicuramente entro il terzo. Mentre, questo non è necessario che avvenga per nostra fortuna, nelle categorie di reale che ci servono di modello, mai, se si pensano fino in fondo e nelle ultime conseguenze.

Un «realismo» trascendente come quello cui rinviano le Nuove Notazioni spesso deve rimandare, per attuarsi poeticamente, in contesto pratico, a qualche cosa di non scritto - di non fisico o semplicemente di metafisico - ossia altro da sé: ad una *quid-ditas* imponderabile, e cioè alla lettera, ad una forma latente di «surrealismo».

Le latenze divengono dopo un certo periodo di tempo (breve più che non si creda di solito) patenti; e gli accostamenti si fanno materialmente verificabili. Il Surrealismo storico, sull'onda della odierna nuova figurazione infatti pare avere attualmente ritrovato - contro ogni attesa e contro l'eventuale previsione valutativa di solo pochi anni fa - (a spese cioè del Dada!) una forte capacità di suggestione. La sua effettiva riapertura, benché mascherata appena da «indecifrabile» presso tanti autori attuali che ne dipendono, su possibilità figurative, o parafigurative o fenomeniche rivolte a un recupero della immagine in senso postinformale senza dubbio, supera in sostanza anche e tanto più l'astrattismo «eidetico» (Calvesi) o logistico aprioristico, che aveva respinto ogni esperienza di contaminazione con l'esistente come impura.

(Il Neodada assorto, calamitato e magico rimane sempre a rigore, però, a nostro parere la matrice più vicina; e il Dada arditissimo del «ready made», lo ripetiamo, resta la fonte determinante prima di ogni «objet trouvé»).

Si ritorna dunque a una sensibilità, non solo a una «percezione», freschissima - di base. Molte cose particolari, umili o qualsiasi sono diventate nel frattempo essenze primarie, e viceversa, come si era ipotizzato in materia, ma le convenzioni dei giochi possono cambiare in ogni attimo senz'ombra di dramma, anzi cambiano tutti gli attimi, per ogni opera vitale sono infatti già tutte diverse da se stesse.

Non ci sono proibizioni comode e mediocri grammatiche precostituite, nella nuova regione. E questo dà un po' di senso di freddo e del vuoto troppo eterico, non si ansima qui tanto bene, anche se nessuno ci bada. Si devono, anche quelle da ciascuno e per ciascun lavoro escogitare e pianificare, prima di applicarsele con severità. È più difficile che ai tempi di Darmstadt... non però tanto diverso da quelli di Parigi, cambiate le cose, verso la metà del Settecento: dove il sentimento, la fantasia e l'ispirazione infastidivano ed erano banditi - ma la sensibilità, la immaginazione e la grazia no.

Ogni combinazione, ogni forma e materia sembra qui aver dato le dimissioni da un ruolo che le assegnavano secoli di utilitarismo, di storia e di privilegi gerarchici. Eppure si parla di «ritorni». Direbbe un estraneo, quali mai straordinari rimescolamenti consente la nostra arte dello specchio!... non però tanto:

lo stesso, cambiate le cose, avrebbe potuto dire un uomo di Darmstadt o chi verso gli anni venti era in seno al gruppo De Stijl. Che cosa sta succedendo?

Ciò che è accaduto è - confermiamolo - capitale; si rivive ora, e nel mantenerlo in vita e nel superarlo, tutto quanto era stato esperito dai tempi precedenti, forse in tutti i tempi, quasi in una piccola mimesi del divino, simultaneamente. Lo si può scaricare di certo, e come no, della travagliosa tensione di dramma in cui sovente lo si era generato, non se ne ha memoria anzi, se non dalle ricostruzioni erudite degli storici di professione. Ma ce ne si può commuovere, al punto d'innamorarsene; e di volersene servire, perché no, violandolo con forza di dolce prevaricazione, per generare a nostra volta qualche cosa di vivo di cui prima non si fosse visto l'uguale. Può dunque succedere con facilità trasparente e con sciolta grazia ormai di tutto, oltrepassata quella vetta che più e più si allontana alle nostre spalle... quello spartiacque che aveva segnato la demarcazione dell'irrazionale come traguardo ultimativo degli sviluppi della plausibilità consequenziale. Amen. Citeremo per compendio un oscuro Pseudo-Scotus: «*Ex absurdo sequitur quodlibet*».

«Ogni cosa mistica è personale e quindi una variazione elementare dell'universo».

Novalis, *ibid.*, 1777

Non possiamo continuare a vedere, soggettivamente o «razionalmente», conflitti e infamie dappertutto. Non lo si dice qui per evitare di farsi cattivo sangue. Invece sappiamo che sarebbe comodo, e insieme la nostra rovina certa. Conviene spiegarsi.

È divenuto, dopo Kraus almeno (non parliamo delle geremiadi arrivate più tardi) un poco troppo facile smascherare l'alienazione su ogni viso che ci circonda - decifrare con un fremito l'orrore in tutti i pensieri, gesti ed atteggiamenti del prossimo. Siamo ora giunti al, ed «oltre il punto in cui la macchinosa esplicitazione di Adorno comincia a girare a vuoto» (se lo dice Calasso, senza dubbio). E ci pare opportuno chiedere che si provi ad invertire la posizione mentale di chi apre gli occhi per guardare. Potrebbe, chi sa, trovarsi più savio e distaccato, imperturbato e commosso ugualmente da ogni molecola del mondo creato. Si può forse altrettanto bene vedere, in ogni nervatione vivente di una foglia cadutaci per caso sulla mano sinistra, in ogni piega nell'angolo di un volto rugoso che appare

improvvisamente nel riquadro di una finestra (certo, ci vuole una vista molto esercitata, e la illuminazione assoluta dell'amore), come nelle parole di un frammento di carta stampata che sembra scritto con passione e inconsapevolmente con vera conoscenza, qui destinato ai rifiuti (si rimarrà stupefatti constatando con quanta facilità se ne trovino nel raggio di pochi metri dalla persona): il mirabile moltiplicarsi di implicazioni possibili; spesso, immediatamente tanto chiare e stringenti sotto l'imperio di tale suggestiva potenza, da doverci ricredere sulla povertà di opinioni e progetti dell'espressione soggettiva lasciata soletta a manifestarsi su carta bianca, se resta *in posizione inattiva*.

Goethe aveva già messo in guardia a proposito di ciò, e tanti altri prima e dopo variamente ancora l'hanno scoperto. Conoscenza è azione, ed è amore. La sintonia presuppone accordo, non lo determina già come effetto. Lo presuppone, al solito, in tempi diversi con modulazioni diverse, ma niente come il soggetto attraverso la storia si comprende, quasi fossimo fuori a radiografare, dal tempo di ogni simultaneità, il nostro: che è antisoggettivo ed anche, più dall'alto, antistorico. Ora, si possono amare e conoscere le ragioni, i drammi in cifra - per gli uomini dell'epoca totalmente inesplicabili, come vediamo dalle recensioni per noi incredibili affatto - di Debussy e di Bizet, di Van Gogh e di Kafka. Ora mi meraviglia di sentire a fondo la distesa malinconia dai colori accesi e slegati, un autunno camuffato da energia classico romantica estiva, la ruminazione del vitale in un autore come Brahms che mi lasciava freddo anni fa, ed ecco due note mi sommergono con emozione, devo averlo anche scritto da un'altra parte, di rivelazioni struggenti e suggestive nell'«Adagio» della sua *Seconda Sinfonia*.

Ma l'amore per la cosa è quasi come quello per la persona, richiede con forza il suo, come una necessità: e se non può darlo, son dolori. Non si potrà per questo «amare» Grétry come Bizet, o pur il gran Telemann come Bach; o Saint-Saëns... altro che essendo affini per motivi personali, e seppure. Si può, invece, come si deve con Mozart e Haydn: o quell'oggi multiplo non sarebbe vero. È richiesto ormai un fare in grande, non basta più il fare serio.

Quanto all'ipertrofia del pensiero rispetto all'azione, questa ha effetti, sul piano pratico e inesorabilmente di rimbalzo anche per la salute del pensiero stesso, paralizzanti. Questa esacerbazione è una caratteristica patologica nostra, e del tempo. Per decidere se convenga attraversare o no la strada e da che parte voltarsi (o da che parte per prima in piena cognizione di causa) occorre mettere al lavoro, sembrerebbe, un calcolatore di media capacità carico di dati.

Si avverte, poi, che era stato un errore: perché se c'è mai stato un tempo nel quale basti la risolutezza per «fare», fare e insistere a fare, tutto il rimuginare giustificativo accampato sul lecito e sul possibile, e perfino sulla qualità delle scelte, essendo secondario: questo tempo, è il nostro.

«Ogni caso è meraviglioso, un contatto di un essere superiore, un problema, un dato del senso attivamente religioso».

Novalis, *ibid.*, 1780

Come rappresentare graficamente il rombo di quella cascata? E i rombi di due cascate? Secondo che aveva scoperto la mentalità tecnologico analitica prima maniera, come insieme densi di piccoli segni su carta, meglio se millimetrata per garantire o millantare la esattezza «oggettiva»; perché il mio rombo non è che una fitta successione di ticchettii di gocce, certo? Ma non è vero. Invece, se si oltrepassa una soglia decisiva, alla percezione tutto cambia e nemmeno la «struttura» risultata equivale più alla somma delle componenti elementari. Come nelle lettere che fanno parola, o nelle parole che fanno senso direzionale, di un'azione intesa teleologicamente non si possono tracciare i diagrammi descrittivi delle trazioni tendineo muscolari, mi sembra, senza rinunciare davvero a descrivere; ma ogni caso è a sé; bisogna scegliere. Fra le notazioni, e i suoni; scegliere perfino se scrivere «alberi» o «bosco», è come decidere in penultima analisi fra pane e Pan. Nell'ambito semantico le differenze non sono quantitative. Né le aure si misurano in scale graduate, ma si definiscono e rapportano fra loro come modalità e relazioni interne del pensiero. Hanno dunque un loro astratto significare secondo, che è la fisionomia propria che si portano dietro come un ruolo ordinatore; mentre le «cose» che indichiamo non ne hanno; né pur hanno il primo (non designano nient'altro); né come tali esistono per se stesse.

La musica, nei suoi elementi ha solo questo significato secondo; non essendo semantica lo sembra dunque tuttavia, di «quel» senso secondo il quale viene trasmessa. È un fatto di codice che gioca con se stesso: scegliere come scriverla è sceglierla, dunque è tutto. I suoni c'entrano fino a un certo punto, si direbbe... Ma non dobbiamo dirlo.

Persi i criteri per la discriminazione «certa» (ma ci resta qualche dubbio retrospettivo) dei valori, non è per ciò stesso cancellata anche la nozione di valore, come si è creduto sulle prime un poco troppo frettolosamente. Ben al contrario. Un'estetica,

un'etica senza norme vanno scoperte di fine orecchio assoluto momento per momento, e sono in generale le più dure da applicare.

Ma che cosa allora si può scrivere, per nostro conto, e leggere dagli scritti. La questione deve sempre debordare, perché le sue risposte saranno sempre «un'altra» composizione di segni. Oppure, che non si parli più affatto; almeno... che non si componga, come è stato - infelicemente! quando mai - proposto: ora ci torneremo. Più credibilmente, che non si ponga «più domanda alcuna; e appunto questa è la risposta»: Wittgenstein sul problema della conoscenza o sui limiti del pensiero. Al linguaggio, mi sembra che ormai sia quasi ovvio, non è possibile «conoscere» ma solo notar delle convenzioni e comporle e scomporle fra loro. Un linguaggio come segnatamente quello musicale, è eminentemente uno strumento melodico amplificato; di poiesis, d'azione inventiva: composizione creativa. Poesia. Con sparsi e pochi elementi... come con i pezzi degli scacchi, mettendoli insieme.

Ma scomponendoli e separandoli di nuovo eccessivamente (gli errori della mentalità assiomatica, della critica dei fondamenti e della Neue Musik) non si fanno affatto più giochi ahimè né analisi di gioco, si ritrovano poco più di venti suoni insensati, dodici note e dei pezzi di legno.

I tempi «moderni» - ossia di tanti anni fino quasi ad ora - sono stati contrassegnati da uno scientismo esasperato in tutti i campi, tranne forse solo quello, seriamente problematico, delle scienze ad alto livello. Questi tempi erano, e sono ancora pieni di tentazioni alla rinuncia... (si era anche concluso per la morte dell'arte, a più riprese, facciamo qualche sforzo di memoria, come vertice dell'avanguardia). È la tentazione peggiore. Bisogna superarla. Tutto è ora sempre più diversificato, più lontano ci pare, da una norma esprimibile qualsiasi. Tutto quello che ora conta non era facilmente prevedibile soltanto un quarto d'ora prima dell'idea; che spesso innova più che non inventi di sana pianta.

«La illusione alchemica di conquistare l'immortalità trasformando il carbonio in oro - di cui l'uomo a poco a poco, non senza fatica, guarì - non era che una metafora trasparente, senza mende sostanziali» (dal mio testo di riporti intessuto per *Sunday Morning*, 1975). L'uomo stesso è fatto di fango con quel piccolo soffio in più, o consiste di una bestia qualsiasi con qualche cosa d'impercettibilmente mutato.

«(Magia). Simpatia fra il segno e il designato».

Novalis, *ibid.*, 1752

Una riprova. Nei momenti di eterna-felicità, di pace perfetta si avverte la sazietaà della «logica» del discorso: del suo querulo arrovellarsi ad applicare vincoli, a dare nomi, a pararsi di fronte alle apparenze per sostituirsi e costituirsi a «spiegare». La sua pretesa di edificare ipotesi petulanti che puntualmente vanno contraddette da altre non meno vacue e precarie subito dopo, questo avvelenato brulicare... sembra avere, in dati momenti, qualcosa di immondo.

Non si chiede la ricostruzione della complicata macchina edenica (lo spettacolo della natura ricomposto!) da parte della scimmia linguistica, o una definitiva inchiesta protratta fino all'esecuzione del colpevole. Ma ad un'intesa più comprensiva del racconto di *Genesis* ci ricompono, per istanti, lo spettacolo della natura. Una occhiata di giovinetta commossa, un grumo di cellule che cresce ordinatamente, mari in tempesta o in calma scintillante, trasformazioni, dispersione spettacolare della perfezione nelle forme viventi, anche se qui l'uomo sfugge un po'... non avrà messo in bocca per caso, tempo fa, qualcosa di poco digeribile; leggi della meccanica celeste, casi concomitanti... le differenze delle cose simili o «uguali».

Non si tratta di umiliare il soggetto in liquidazione, se non per metafora. Né di abbandono allo scetticismo vecchio stile, che sarebbe imperdonabile. Tutt'al contrario! Si potrebbe invece confermare che il pensiero venga infine con una sua grazia disposto ad assumere su di sé «tutte» le forme di un nichilismo ascetico, cioè ad anteporre anche a se stesso il segno radicale negativo. Sarebbe in verità concesso per questo segno (che postula o nega i valori in ogni cosa) di sposare tutto - di condividersi, credere allo stesso modo in ogni senso in senso di amarne e di imitarne, per assimilazione mimetica attimo per attimo incondizionata, tutte le forme facendole ineccepibilmente «proprie»: anche nel senso della correttezza tecnica e della proprietà stilistica.

«Questo immane stomaco» (come scrisse Feldman, sebbene parlando d'altro) si è mangiato anche la *tabula rasa*. Lasciandola ovviamente là ferma dove si trovava collocata in forza delle evoluzioni storico linguistiche, ma passando oltre e però trasformandola, per così dire, senza aggiungerci certo quello che si chiama un contributo «personale», in giardino fiorito. Fioriture di conseguenze tanto vaste, numerose e diverse quante un'arte imitativa può immettere in una visione creativa del

reale; e viceversa. Penso qui all'atto della fecondazione che pure non riusciremo mai a spiegarci a fondo, e questo ha sempre avuto per noi una grande attrazione... *Tema* cfr.

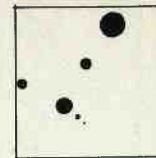
Tornando a un tono più serio, oppure riprendendo la polemica contro l'avanguardia dell'ammutilire, pertanto non possiamo ammettere delle interruzioni nelle operazioni. Occorre parlare sempre nuove parafrasi del mondo naturale, del linguaggio stesso, della cosa metafisica e dell'impulso d'amore o associativo; e fare riflessioni, non perdersi di speranza - non arrestare la produzione.

L'episodio evangelico della maledizione del fico, non ha perduto nulla della sua manifesta terribilità per alcune contingenti vicende «storiche»: perché non vale accampare le tesi esilaranti dell'esaurimento oggettivo, della sterilità di tutto il resto

dell'universo; né il viceversa triste argomento tanto meno, che accolla sempre ad altri la responsabilità del passo decisivo (il solito «contesto falsato» in cui non ci rimarrebbe posto per alcun motto «autentico», secondo il tale). Ma perché? (Autentico: che vuol dire?) Le tesi «pragmatiche» o dell'impossibilità, vengono poi sempre nel mondo medesimo travalicate: da chi credeva altrimenti; perché nulla è impossibile alla vera fede. Come ogni volta è dimostrato a posteriori, non hanno valore, né teorico né pratico, che per il loro tempo breve.

Lo si sapeva bene, da sempre. Sbalorditivamente, «infatti» - come riferisce Marco - anche allora «non era il tempo dei fichi» (11:13)!

Paolo Castaldi



1.

In che senso parlare oggi di «grafia musicale»?

In che senso posso *io* parlarne?

O all'interno dello sviluppo delle grafie musicali, una storia che va avanti dalle «tavole d'Alipio» sino a noi, con più o meno influenze extramusicali.

O dall'esterno, come un fatto grafico (visivo), accanto ad altri fatti grafici, per cui il risultato fonico non è il «precedente», il «condizionante», «ciò-che-può-stare-anche-senza-grafia».

Si tratta, nel primo caso (sviluppo della grafia musicale), di mettersi sempre e in primo luogo con l'angolazione sul fatto grafico a inserire la grafia (musicale) nella storia della grafia - il fatto sonoro è non strettamente essenziale.

2.

Una storia della grafia musicale può ben essere una storia della musica, tanto il fatto grafico si è intrecciato da sempre col fatto sonoro.

Credo sia utile rifarsi alla storia delle grafie musicali, per ricavarne eventuali leggi e sistemazioni.

Per quella che è la mia storia personale di compositore, ho utilizzato la ricerca storica per giungere a delle conclusioni teoriche o, per dir meglio, di poetica personale, forse utilizzabili da altri.

È quello che ho fatto nei miei scritti specifici sull'argomento, e cioè: *L'«alea», da suono a segno grafico* (1961), *Per un fondamento critico alle grafie aleatorie* (1961), *Contributo alla de-composizione* (1973). Rimando alla lettura di quei testi, che in generale rispecchiano il mio attuale pensiero sulla grafia musicale.

3.

Richiamo i problemi che erano affrontati in quei testi.

In *L'«alea» etc.* il problema centrale era quello dell'alea in musica e delle grafie che vi si riferivano; era il problema concomitante dell'*autonomia* della grafia musicale (aleatoria) e del suo collocarsi all'interno della catena logica-pratica che passava dal pensiero dell'autore, all'azione dell'autore, all'opera come oggetto grafico, all'azione dell'esecutore, all'opera come oggetto sonoro. (Notavo, allora, che questa successione era fatta a titolo di sistemazione logica, sia perché potevano consistere in una sola persona la peculiarità di autore e interprete, sia perché poteva ben esserci una posposizione di azioni, come dire: prima può venire l'esperienza dell'oggetto sonoro, poi quella della sua grafia.)

L'essenziale è che non perdeva di vista l'esito definitivo, cioè l'oggetto sonoro.

Il problema dell'*autonomia del segno grafico*, che era al centro di quello scritto, era inteso all'interno della «doppia serie di problemi: quella dell'autonomia e relazione fra lingua e opera, fra sintassi e dimensioni sintattiche da una parte, e quella dell'autonomia e relazione fra autore, interprete e pubblico, che è il problema della comunicazione dell'arte, dall'altra».

Quello che, in sostanza, individuavo era la tendenza all'*autonomia assoluta* dalla grafia, nel senso del non-mediato e la possibilità che i momenti successivi nella catena autore-grafia-interprete-suono possano funzionare da canali per la comunicazione o al contrario come diaframmi «i quali operano una irrecuperabile dispersione sulle operazioni e sulle realizzazioni precedenti».

Che è quello che affermerà Cardew nel 1972 al *Symposium* di Roma, quando criticherà il proprio *Treatise*, in quanto non strumento, ma impedimento per la comunicazione.

È evidente che, data quest'impostazione, io terminassi lo scritto interrogandomi direttamente sul posto e la funzione della musica aleatoria, e non solo della sua grafia, all'interno della società tecnicizzata; finendo per respingere la «pura» tecnica, così come la «pura» grafia, in quanto non relazionate, assolute, regressive.

4.

In *Per un fondamento etc.* l'indagine si spostava sull'inquadramento logico e storico della grafia musicale.

Mi serviva di studiare il problema del «segno» e delle funzioni semantiche della grafia musicale, intrecciate alle dimensioni pragmatiche e sintattica della musica.

Da qui derivava una proposta di «evoluzione del segno musicale», che combinava l'ordine logico, secondo gradi successivi di complessità sintattica (dalla pittografia alle indicazioni le più minute) e l'ordine storico:

a. segno minimo d'esecuzione senza sistema sintattico musicale ed è il caso dei cenni d'esecuzione o degli incitamenti urlati nelle civiltà semibarbare; *b. segno minimo entro un sistema musicale*, com'è il caso delle chironomie, ad esempio di quella egiziana antica, il «far musica con la mano», di cui parla Sachs; *c. segno grafico senza sistema sintattico musicale*, un caso - dicevo nel 1961 - «storicamente non documentato e in linea di fatto difficile a verificarsi: potrebbe essere lo stadio di pittografie a scopo originario incantatorio, che vengano usate come simboli o segnali di musiche, anch'esse a scopo magico» (è possibile una verifica da parte degli storici?); *d. segno grafico entro*

un sistema musicale, che è il caso in cui può catalogarsi tutta la civiltà musicale, da quando coesistono un sistema sintattico e una grafia musicale, con la seguente distinzione in vari stadi: I. *grafie e ideografie* suggerenti, con l'immagine pittografica, l'immagine musicale emozionalmente (cioè senza una interdipendenza fra segno e dimensione sintattica, presente nella musica eseguita); II. *grafie ideografiche*, suggerenti non un'immagine musicale in sé compiuta, ma uno schema melodico, un «nomos» combinabile con altri frammenti; III. *grafie con segni convenzionali indicati un «nomos»*, cioè segni mnemonici che suggeriscono frammenti melodici già conosciuti (grafie di musiche sumera o ebraica nell'età cristiana); IV. *grafie con segni convenzionali indicanti singole altezze o i singoli intervalli d'altezza*, e qui entrano tutte le notazioni alfabetiche, come quella greca e quella Hucbaldiana, o la notazione daseana o quella bizantina; V. *grafie con segni riproducenti la chironomia gestuale*, ma indicanti un «nomos», come in alcune notazioni neumatiche giapponesi; VI. *grafie con segni riproducenti la chironomia gestuale*, con la riproduzione visiva della curva del suono, com'è la notazione neumatica in campo aperto; VII. *grafie con segni che indicano puntualmente i valori intervallari per ogni dimensione musicale*, indicante valori precisi sia utilizzando righe o carta millimetrata (diagrammi) sia utilizzando indicazioni diverse (notazione di Ermanno il contratto o notazione tecnica di alcuni pezzi per strumenti elettronici).

Vorrei mettere (e mettermi) in guardia circa l'utilizzazione di questo schema evolutivo, e cioè che non bisogna affidargli nessuna intenzione «verso il meglio» (dalla barbarie alla civiltà), ma lasciarlo come un quadro (da integrare, perfezionare, correggere, respingere) di quello che può accadere ed è accaduto, in maniera da non scoprire l'acqua calda, per un verso, e in maniera da riferirsi e cogliere suggerimenti (storici), per l'altro.

5.

La seconda parte di quel saggio trattava dei problemi connessi all'opera (oggetto artistico) e all'operare, con i riferimenti all'operazionismo (Bridgman) e al vitalismo, e da qui alla nozione di opera connessa alla nozione di forma e alla grafia come strumento per «fissare» (anche questo mi pareva fosse stato il suo compito storico) e quindi per «formalizzare», in qualche maniera.

Si connettevano a questi problemi quelli riguardanti: *a.* il controllo (controllo logico-sintattico e controllo fisico-scientifico), *b.* la possibile distinzione fra opera e operazione d'arte, *c.* l'intenzionalità dell'arte, cioè l'individuazione dello spazio

dell'evento artistico e delle funzioni di progettatore, realizzatore, percettore dell'evento artistico, anche in casi di arte collettiva, *d.* la funzione della grafia (musicale), che può cessare di essere utile in casi di improvvisazione («la grafia poteva benissimo cessare d'esistere, poteva benissimo essere soppiantata da un preventivo accordo su determinate operazioni: e, per logico trapasso, anche l'accordo logicamente chiaro poteva venir sostituito da eventuali partecipazioni intuitive, mistiche-ermetiche per i non iniziati, scambiabili tra gli esecutori-autori».)

Oggi posso aggiungere alcune integrazioni a questa indagine, e cioè: è da chiarire sempre e meglio il problema del «controllo», non sempre chiaro dal momento che si continua da qualcuno a scambiare la sicurezza del controllo tecnico-scientifico con il controllo linguistico; è da mantenere chiaro lo spazio dell'evento artistico, in relazione e in continuo scambio con gli altri spazi, ma senza superficiali confusioni: un pezzo di musica, realizzato in certe condizioni e ambienti, è certo una operazione politica, ma lo è di tipo e tecnica diversa dall'operazione politica svolta in sede di assemblea sindacale o di partito; bisogna aver chiara, ormai, la caratteristica comunicativa dei linguaggi artistici e aver chiara la diversa funzione degli altri tipi di comunicazione (ad esempio quella con fondamento ermetico o mistico, basata, quando si fa sul serio, su precise tecniche, di cui, a volte, il fatto sonoro fa parte); occorre continuare a studiare il rapporto fra improvvisazione (assenza di grafia) e grafia (con assenza di musica?), in quanto, comunque, la grafia (anche musicale) ha leggi comportamentali connesse ad altro dal suono.

6.

Lo scritto più recente, *Contributo alla de-composizione*, mi è servito per tornare sull'argomento dopo undici anni e dopo che, tra il '64 e il '68, avevo scritto alcuni pezzi «grafici».

Oltre ad un aggiornamento sul problema del «segno», del «segno musicale» in particolare, oltre ad una scorsa storica delle ricerche e degli studi sulla grafia musicale (da Stockhausen, a Kagel, a Stone, a Schäffer, a Karkoschka etc.) e ad un riassunto-interpretazione delle relazioni e discussioni effettuate al *Symposium* sulla grafia musicale tenuto a Roma (1972), la tesi e il risultato fondamentale dello scritto consiste in una accentuazione dell'aspetto socio-politico del linguaggio (musicale) e del carattere primario del far musica (della sintassi musicale) sulla grafia, intesa questa come proliferazione, escrescenza, tentativo di uscire dall'impasse della musica d'avanguardia nella direzione di un «altro-dal-suono», la grafia, appunto. Mi pareva

evidente che occorre battere la tesi escatologica della «musica grafica» come altro esito nella linea dello sviluppo serialità-puntilismo-strutturalismo-alea-gesto-grafismo.

Occorre e occorre indicare come questo sviluppo sia avvenuto all'interno della società borghese occidentale e come il fatto grafico possa risolversi in fenomeno reazionario e regressivo, quando si sviluppi in concomitanza di situazioni socioculturali che privilegiano l'irrazionale, il «puro», l'«assoluto» musicale. Mi preme ribadire, per altro, che bisogna sempre parlare di situazioni precise e ben conosciute, per evitare le possibili cacce alle streghe, accusate, magari, di irrazionalismo.

Questo per dire che non ci possono essere superficiali e facili condanne per irrazionalismo - come dire che oggi qualsiasi ricerca sulla grafia (teoria e prassi) e sulla musica grafica è tendenzialmente irrazionale.

7.

Anche il considerare prioritario il fatto grafico a fronte di quello musicale (il suono è un'appendice non necessaria della grafia) non può essere inquadrato senz'ombra di dubbio in un fenomeno distorto o regressivo.

Non vedo perché si possa interpretare visivamente o spazialmente quello che è nato come fatto sonoro (una realizzazione per balletto d'un'opera musicale) e debba respingersene per principio l'inverso.

Né è detto che non possano darsi opere nate all'origine per una percezione sinestetica, né che grafie ideografiche, di quelle che appaiono in primo luogo «oggetti visivi», siano necessariamente «per élite».

Anzi! Esperienze di grafizzazioni di suoni fatte da bambini offerte a non addetti ai lavori dimostrano la loro possibile uti-

lizzazione più larga delle notazioni precise e in certa misura sofisticate della musica tradizionale.

Addirittura ci sarebbe da temere il risvolto contrario. E cioè che, essendo tali notazioni ideografiche immediatamente percepibili e in qualche misura «di massa», non rappresentino una «facilitazione» e una «deformazione» molto vicina allo spontaneismo.

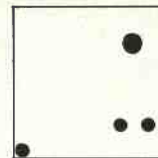
Che è lo stesso problema del suonar strumenti autocostruiti o suonare strumenti tradizionali in maniera «primitiva» (cioè rimanendo a tecniche esecutive falso-primitive) e credendo di suonare «sperimentalmente».

Anche qui (e specie qui) deve passare la precisa distinzione, la precisa scelta di campo fra la storia e la non-storia, fra il fermarsi entro uno stadio grafico, assolutizzandolo, e il suo sviluppo, fra l'offerta consumistica alla «massa» e l'appropriazione da parte delle classi popolari di tecniche (anche grafiche) sempre più raffinate.

In sede tecnica si tratta di muoversi dal facile verso il complesso, senza con questo inferire circa la validità artistica del facile o del complesso e senza rimanere al facile (tecnico) per comodità o per malinteso semplicismo.

Perciò le «questioni previe» di cui parlava al *Simposium* di Roma il compositore cileno Becerra-Schmidt sono sì le questioni sintattico-linguistiche, ma sono, andando ancora più alla base, quelle di ordine sociale e ideologico. E sono le più difficili a scoprire e a dominare, anche se alla lunga emergono in evidenza dalle opere e dai comportamenti degli intellettuali della musica.

Domenico Guaccero



«Pensate ad un pianoforte che desse settantacinquemila suoni differenti. Questa è la situazione dei pittori».

(Salvador Dalí)

Sulla natura del contratto. L'interpretazione - intesa di per sé come un processo allucinatorio in cui l'intenzione fagocita una traccia - poggia su una figura retorica elementare, quella dell'asemia, in pratica, sulla insignificanza del segno. Questa insignificanza - questo mero augurio - ha per scopo di favorire la reiterazione eventuale, soprattutto, d'impedire che la coazione a ripetere si forcluda, prenda il sopravvento la tensione verso la dualità dell'oscuro. (Dice Lacan, il suo «truc» d'identificazione con la regola. Ovvero, l'effetto di «pharmakon» del canto gregoriano.) Nella partitura, va da sé, manca ogni effetto di verità dei suoi contenuti, eseguire vuol dire in ogni caso smarrirsi sulle rive del Lete, smarrirsi a dispetto di ogni eccesso denotativo, dell'amore di Mnemosine.

La questione non è da poco se si mette in conto l'astuzia del compositore di regolare le sospensioni di senso della notazione con l'espressione. Come non vedere, qui, la «svaporizzazione» dei fini ermeneutici della notazione classica ad onta degli effetti? Facciamo il caso del silenzio, d'oro alchemico o sacro esso è ancora troppo simile al suono che lo rinchioda come mero orrore dell'essere, di ciò che è stato.

Mia madre l'Oca. Dalla composizione alla tessitura, quello che emerge è la categoria «tra», fondamentale qui come nella topologia. Legare, annodare, praticare ponti, costruire pozzi, montare *relè* «tra» tempi assolutamente diversi. Nella notazione contemporanea il silenzio è *altrove*, sineddoche generalizzata di una crisi senza ritorno.

La sindrome dell'antimetabole. Che cosa regola la polisemia del fatto musicale? Chi gioca sulla compatibilità dei risultati? È da ieri che i segni ci tirano a destra e a manca diventando segnali. Ora che non c'è più una religione essi sono vincoli sacri. Vincoli di una indicibile solitudine.

Cave canem. La fedeltà dell'interprete all'involucro formale della traccia è un sintomo, il suo contrario uno sbaglio. (La partitura, in quanto pagina doppia - ambigua - surrogato, è immediatamente visibile come collasso formale della denotazione, come smemoratezza.) Oppure: Che cos'è un'Identità letta su una carta d'identità? Chi se ne frega di un po' di musica, una carta omeomorfica contiene ben altro, per esempio, l'equivalenza fra spazio euclideo e tempo musicale. Fra la pietra inghiottita da Crono e la fatica di sopportare il silenzio.

La cosa in sé. La notazione è un surrogato dell'incoscio, un surrogato eroico, essa è il discorso dell'altro che diventa legge. Così: Quando l'interpretazione diventa turbamento primitivo della percezione? Oppure: Quando è delirio? (L'allucinazione - di contro - è da un'altra parte, essa è la *femme visible* del desiderio musicale.)

Quando il contenuto è piégée. È con l'epoca bella, con la dodecafonia che il contenuto smette di fare corpo con l'interpretazione. D'ora in poi chiunque può rimuovere le mine del significato, chiunque può fare musica con la scrittura.

Il mito di Giocasta. Il solco di Giocasta è stato seminato due volte, il padre ha inseminato i suoi figli proprio dove egli stesso era stato inseminato. Il solco o il rigo, fa lo stesso: in gioco è il destino dell'ascolto come forma partorita da un'idea che vuole essere reiterativa di un senso prendendoli tutti, *alla lettera*. Con il laccio dell'espressione. L'incesto soccombe soltanto davanti alla complicazione linguistica che esso stesso produce, esattamente come la partitura alla supremazia del significante, intendendo questo come un'estasi temporale, come l'ombra di una preda che ci distrae dalla preda stessa. Come la farcia dell'opera.

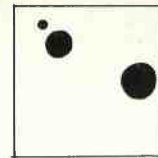
Elogio della pazienza. L'esecuzione è possibile solo nella pazienza, essa inganna la generosità dell'interpretazione dando all'opera il tempo del trionfo. (Un po' come la fede e i misfatti della virtù presso i cristiani.)

La ricerca dell'intenzionalità. Ogni eccesso di senso non equivale alla coscienza del processo temporale della composizione, il significato proprio dell'interpretazione consiste, invece, in un «oltrepassamento», qualcosa di simile all'husserliano «riempimento» o, per altre strade, alla sensazione del succedere. Ma l'esecuzione è anche un «tatto», un puro avvicinamento. Nel contatto la mano abbozza una carezza, involontariamente, essa tocca il duro cuoio della groppa animale, urta le righe del pentagramma. La prossimità dell'opera è poesia, per

questo di essa si parla come se fosse una vestigia, un segno tangibile del linguaggio. Di contro, la notazione moderna è pura solitudine, quasi pittura, il contatto con essa è simile a quello con la terra, con i minerali. La mano si raffredda e s'irrigidisce.

Tranne l'impossibile. Che cosa vuol dire che l'interpretazione è all'origine del sapere e che il dolore è all'origine del negativo? Che nella musica è messa in questione la spontaneità stessa della libertà pena un doppio silenzio. O la notazione è questo freddo cammino della pazienza o non è nulla.

Gianni-Emilio Simonetti
autunno 1980



«L'inautentico non crede alla autenticità in genere. E, se ci credesse, non comprenderebbe come si possa essere autentici in un'epoca in cui nessuno ha realmente bisogno di essere autentico».

«Per nausea della vita metter mano al pensiero: un suicidio per mezzo del quale ci si dà la vita».

«Nulla di più incomprensibile dei discorsi della gente a cui il linguaggio non serve a nient'altro che a farsi capire».

«Il linguaggio è la madre, non l'ancella del pensiero».

«L'arte mette in disordine la vita. I poeti dell'umanità ristabiliscono ogni volta il caos».

«La bruttezza del presente ha valore retroattivo».

«Cercasi deserto adatto per Fata Morgana».

Karl Kraus.

Funambolo della parola, Karl Kraus c'introduce in un luogo dove gli opposti coincidono, dove, nonostante la profondità, la pura apparenza delle cose sono le cose: tale luogo è la Forma. I sette aforismi dicono un po' meno e un po' più di quanto si desidererebbe da parte di chi *vuole* capire: non una sillaba è spreca per chi non cerca *oltre*, si arresta a ciò che dicono, *vede* ciò che i suoni significano. Certo, questo è un *mondo capovolto*: a segnarne i confini non sono i concetti, ma le parole. «Mon cher Degas», direbbe Mallarmé: la poesia non si fa con le idee, ma con le parole. Ascoltiamole, queste parole.

A la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
A même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu
Les sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène.

C'è di che stupire (e scandalizzare) ogni accademia, anche la più avanguardistica, non a caso, spesso, insieme la più regressiva. Ma il sonetto è *solo* quello che dice: se però accogliamo le parole per quello che suonano, un impasto di memorie musicali. Il cervello umano, del resto (ma solo quello umano? Pa-

vlov non insegna niente?), funziona solo per contatti di memorie: abbiamo l'idea del dolce perché vi contrapponiamo, taciuto, l'amaro; e così bello e brutto, buono e cattivo, cotto e crudo, suono e silenzio. Alle origini gli opposti venivano compresi in una sola parola: *sacer*, in latino, significa sia sacro che esecrando. L'orrore nasce, giustamente, dall'attrazione. La civiltà si costruisce sul rifiuto di ciò che più si desidera: lo spasimo è asociale. Estremamente civile, però, la formalizzazione dello spasimo. E questo, è l'arte. Non quella degli esteti, con la A maiuscola, fonte di epidermiche estasi, né quella, distorta, di chi pretende un immediato uso, un senso tangibile della sua socialità. È sociale perché «ristabilisce il caos», riafferma l'urgenza dei desideri, istilla dubbi sulla nostra comprensione del mondo. È sociale perché *inutile*. In un mondo dove tutto deve *funzionare* scandalizza costruendo funzioni che bastano a se stesse, che non si rapportano ad altro che al proprio, chiuso, esistere. La materia usata per questa sublime scompaginazione della conoscenza è il linguaggio. E in un mondo dove anche il linguaggio è merce di scambio, la scompaginazione del linguaggio assume il supremo significato di rovesciare le funzioni: lo scambio proposto è inutilizzabile. Il presente diventa così l'attimo in cui la memoria brucia il suo desiderio di perpetuarsi. Per secoli la cultura umana si è nutrita esclusivamente di figure e di suoni. Si memorizzavano formule, si combinavano, ritualizzati, lacerti sonori, che fossero parole o il battito di un bastone su un tronco cavo. Poi qualcuno, per primo, fissò in una figura un grumo di suoni: e nacque la scrittura. Alla memoria si aprivano nuove prospettive. L'atto di *comporre* una poesia, un poema, un discorso si complicava d'una infinita rete di possibilità combinatorie che la semplice composizione orale non permetteva. All'inizio le figure fonetiche assomigliavano alla cosa rappresentata dai suoni che la figura fissava. Poi, a po-

co a poco, la figura si fa più astratta. Un segno, soltanto, del suono. Ma l'elemento fondamentale della poesia resta il suono. Tra parola e musica non si percepisce differenza, perché non c'è. E anche la notazione musicale segue il cammino di una progressiva astrazione. Si pensi alle chiavi: C per quella di do, F per quella di fa, G per quella di sol. La rivoluzione da cui nasce la notazione moderna (e la musica moderna) avviene con l'Ars Nova: si fissano i principi con cui segnare le durate. Alla combinazione polifonica si dischiudono spazi sconfinati: il musicista può controllare, sulla carta, le più intricate intelaiature, i più intellettualistici giochi. Come era avvenuto per la poesia, la scrittura finisce con assumere significato predominante: e si scrivono artifici che l'udito non percepisce. Il motetto isoritmico è un capolavoro di musica visiva. L'aspetto grafico della musica oltrepassa la sua funzione di memorizzare la composizione: è esso stesso composizione. Tra compositore e interprete si istituisce una sorta di sfida: la decifrazione del criptogramma musicale fa parte del gioco, è un evento in più che connota il fare musica. E allora anche il modo di interpretare le scritture diventa tradizione, codice, che i musicisti si tramandano. La spaccatura, tra compositore e interprete, è cosa recente, di poco più di un secolo. Ed è contemporanea della dissoluzione della figura in pittura, del disordine della sintassi in poesia. Ogni poeta, ogni pittore, ogni compositore s'inventa allora un proprio codice che traduca in segni le nuove strutture sintattiche, i diversi rapporti figurativi, le inaudite combinazioni sonore. Se già una pagina mozartiana appare all'occhio come inconfondibilmente mozartiana, tanto più è necessario che una pagina di Bussotti sia solo di Bussotti. A evitare il solipsismo, la babele muta basta che i segni rinvino, e sia pure in minima parte, a qualcosa di noto. Il resto si dedurrà per associazioni. L'interprete è così chiamato a prendersi, quasi integralmente, la responsabilità della decifrazione. Non che questo non avvenga anche con le musiche del passato: che cosa dice una pagina di Chopin sul *modo* di suonare Chopin? L'uso, la consuetudine d'ascolto, il logoramento del consumo hanno contrabbandato per ovvio ciò che ovvio non è: e cioè che qualunque pianista suoni Chopin, suoni Chopin e non il suo Chopin. Il compositore contemporaneo obbliga invece ciascuno a prendere atto che suonare è un *arbitrio*. Il rischio, naturalmente, è quello di una radicalizzazione dell'*arbitrio*: ma ben venga, se evitarlo potrebbe significare l'appiattimento d'un'abitudine. Che si restauri una koiné qualsiasi non è decisione di musicista a renderla cosa possibile. Se disordine, e perfino solipsismo, esiste, è perché la koiné agognata è solo il pio desiderio di chi vorrebbe la società già trasformata. O dobbiamo ricordare

Zola? non si accusi l'artista di descrivere situazioni immorali, l'artista descrive quello che vede, e finché esisteranno situazioni immorali descriverà situazioni immorali. L'impegno, morale, anzi, consiste proprio nel descriverle. Ma se ormai sembra superata la confusione tra arte e morale (tranne che per certi procuratori), non altrettanto superata è invece, e proprio tra gli artisti, la confusione tra impegno estetico e impegno sociale. Con ciò non si vuole dire che non si debba raffigurare situazioni «impegnate», si afferma soltanto che la raffigurazione avrà valore estetico solo perché riuscita e non perché «impegnata». Non si ascolta Bach perché era un credente, ma perché la sua musica è straordinaria. Certo, ciò significa introdurre, di nuovo, un giudizio di valore «estetico». Ma perché averne paura? non basta? o siamo così spaventati dal riconoscere «valore» a qualcosa di inutilizzabile, che dobbiamo per forza inventarci un uso, un significato, una funzione? Del resto: in un'arte così strutturalmente asemantica come la musica, la ricerca di significati non musicali ha mai prodotto altro che aborti concettuali? Diverso è il discorso se la ricerca *formalizza* le corrispondenze, le insinua come metafore, costruisce insomma sul linguaggio musicale un linguaggio verbale *analogo*, ma comunque mai veramente *identico*. E anche qui, sarebbe il caso di procedere con estrema cautela. Senza perdere mai di vista, in ogni caso, la provvisorietà e la scommessa di tutta l'operazione. Ecco, perfino all'interno della musica avviene qualcosa di *analogo*: che l'appunto, la memorizzazione si consideri *già* musica, che la scrittura pretenda di porsi per quello che non è: ragnatela di suoni. Da questo equivoco nascono molte insopportabili interpretazioni sedicenti «filologiche». Come se la restituzione del segno fosse la restituzione del suono (ma già: essi usano anche *originalinstrumenten*), quando invece anche la semplice lettura è *già* una traduzione, un'interpretazione. Il segno è sempre allusivo: invita a una tensione tra silenzio e suono, contiene nel suo muto sguardo (ma c'è chi *si suona dentro*, com'è giusto, già la lettura di una partitura) illimitate incarnazioni sonore. E qui sta il senso, forse, di tutta la musica d'occidente: nel suggerire, appunto, la rottura del silenzio, nel far germinare dal grembo silenzioso del tempo un ordine effimero, che dura lo spazio d'un suono, e riprecipita nel murmure amorfo del quotidiano e inavvertito silenzio fatto di rumori. La scrittura aggiunge all'enigma sonoro un enigma grafico: lo genera, generata. Non dispone d'altro (ed è molto!) a evitare risposta, a sfuggire le insidie di chi vorrebbe incasellarla in comode consuetudini, imbrigliarla in decomposte ideologie. E pensare che Marx ha dedicato un intero volume alla demolizione di qualsiasi ideologia. Chi sa, forse, la funzione è trovata: la musica si

rifiuta a qualsiasi ideologia, non è funzione di nessun ordine che non sia l'appello al dubbio di tutti gli ordini, di tutti i valori esistenti, l'invito a diffidare, insomma, dei fossili che si credono vivi. L'ordine proposto dalla musica è un ordine puramente formale: e con ciò denuncia come disordine l'imposizione di qualsiasi ordine esistente, fosse pure il più giusto, che non esiste. E Zdanov lo sapeva bene. Come lo sanno tutti i reazionari che ancora fischiano Boulez. Fosse anche soltanto puro gioco, divertimento, leggerissima inezia, la musica cancella giocando la serietà dei Lager. Ricordate Guillaume de Machaut?

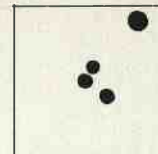
Et musique est une science
Qui veut qu'on rie et chant et dence.

Scienza, dunque (e che altro significa la parola *Ars*?), ma del gioco, del canto, della danza; a vivere come possibile la *douceur* del cuore, irrazionale solo per chi ha un concetto assai limitato della razionalità. La razionalità dell'arte è dare forma ai fantasmi: inventare corpi dove c'è vuoto, suoni dove si minaccia silenzio. *Segno*, se non altro del dolore di un'assenza.

Dino Villatico

IL BUDINO COME COSMETICO

ovvero Lo shampoo da bere, la musica da vedere, il plumcake come make-up, la nascita come morte.



Ventiquattro anni fa, Giulio Preti osservava, in *Praxis ed empirismo*, che la famosa frase di Engels «la prova del budino è nel mangiarlo» era soltanto una constatazione, per di più ovvia, che non escludeva l'eventuale successo operativo di un qualunque budino quale cosmetico. Di qui un deciso contributo al crollo di ogni metafisica materialistica ancorché dialettica. Probabilmente, se si prescindesse dall'impiego di alcuni additivi francamente velenosi, uno shampoo al midollo di bue sarebbe più nutriente di un omogeneizzato «al» vitello e un detersivo al limone più gradevole e dissetante di una bibita intitolata al medesimo agrume. Siamo partiti un po' da lontano per sostenere, cosa del resto ormai nota, che la prova di uno spartito musicale non è la sua esecuzione (e nemmeno la sua eseguibilità) in quanto niente esclude una sua autonoma esistenza come «pura» operazione visuale. Già negli anni Sessanta, critici come Willet affermavano qualcosa di simile. Questa considerazione vale, beninteso, per tutta la musica «scritta» e non soltanto a proposito di ciò che viene ormai comunemente classificato come «musica da leggere e da vedere», assai specializzato in tal senso. E potrebbe indicare anche una sorta di principio di reciprocità: alcuni quadri di Kandinskij possono agevolmente essere intesi ed eseguiti, infatti, come «pittura da suonare». Ma tutta l'arte visiva può essere intesa come «musica da vedere», considerando come tale musica non debba essere necessariamente eseguibile.

Con questi teneri paradossi si giustificano allora alcune concrete esperienze che tutti possono compiere: trovare uno spartito di Cardew più «bello» di una serigrafia di Adami o un foglio di Chiari più suggestivo di una poesia di Sereni. Ad ogni modo non è soltanto questione di chiarezza e di serenità, doti o dimensioni che pertengono agli umanissimi «cuore & mente», quanto di un postulato circa un nuovo modo di «leggere» e di «vedere» i prodotti di quella pervicace attività degli uomini, frazionata in generi ma sostanzialmente unitaria, che ha preso, lungo la storia, il nome di «arte», e poi, via via, quello di «arte moderna» e infine di «arte contemporanea». Infine? Naturalmente, no. Siamo già, infatti, all'arte «post-moderna».

Il post-moderno postula, come ancora una volta si sa, la contemporaneità e la mescolanza degli stili (intesi tanto in senso storico, cioè verticale, quanto in senso etnico, cioè orizzontale). Altre esperienze ad esso contemporanee (post-contemporanee?) postulano invece la mescolanza e la contem-

poraneità dei livelli: ad esempio il rock, inteso quale musica di consumo, che si fa musica di avanguardia attraverso *new wave* e *no wave*. Da alcuni decenni si verifica, infine, una interessante mescolanza e contemporaneità dei generi e, per conseguenza, dei *media*: il cinema degli artisti, la poesia visiva, la performance, la poesia sonora, lo spartito musicale «altro», eccetera eccetera.

Dalla mescolanza e dalla contemporaneità degli stili, dei livelli e dei generi (meglio sarebbe dire dei *media*) stanno forse nascendo un nuovo stile, un nuovo livello, un nuovo genere, un nuovo *medium*. È a questa probabile nascita che una mostra come *Spartito preso* viene dedicata. Per ora, i dati in nostro possesso indicano che è in corso un concepimento più che una nascita. L'architettura post-moderna è chiaramente ancora architettura anche se si situa sull'orlo dell'architettura medesima; la poesia sonora è ancora poesia anche se si situa sull'orlo della poesia. Eppure non è affatto detto che il punto «nascita» sia più importante del processo «gravidanza e parto». Inoltre, l'orlo è qualcosa di più di una linea di confine: è infatti una fascia, dotata di una propria organicità, che appartiene ancora ad un campo precipuo pur risentendo appieno degli effetti del campo, o dei campi, confinanti. Del resto, la stessa geopolitica considerava l'esempio più brutale di confine, il confine territoriale tra due stati, non come una linea ma come una fascia dotata di autonomia categoriale. E se la geopolitica fu una «scienza» nazista, la nuova «scienza» democratica ed europeistica del MEC ha teorizzato il concetto di «regione transfrontaliera» (concetto sicuramente post-moderno).

Una mostra come *Spartito preso*, per il fatto stesso di essere una mostra, si situa facilmente nell'ambito della visualità. Eppure, la sua ascendenza musicale è ancora determinante, anche se gli oggetti per l'udito sono stati selezionati come oggetti per la vista. Di qui nasce una «fascia» (un «orlo») tra la musica e le arti visive, sufficientemente autonoma anche se non autofondata. Si documenta, insomma, ancora una volta, immergendoci in questa fascia, più un concepimento che una nascita. Ma il nostro compito è ancora e sempre quello di mostrare un processo e non il risultato, statico e pertanto davvero finale, di tale processo. Un processo giunto alla propria conclusione, alla propria fine, significa infatti sempre morte, anche se tale fine viene virata nella fattispecie della nascita.

Sergio Salvi

MATERIALI

In tutto l'arco dell'Ottocento e primi del Novecento, con l'enorme sviluppo della produzione di musica strumentale, molti teorici e compositori cercarono di formulare nuovi sistemi semiografici che sostituissero o integrassero la notazione tradizionale, a scopo di semplificarla o renderla più razionale. Essendo rapidamente caduti in disuso, questi sistemi oggi possono essere definiti *notazioni dissidenti*.

Uno dei precedenti più illustri risale al bizzarro tentativo di Jean-Jacques Rousseau; il filosofo-musicista aveva presentato nel 1742 una relazione all'Accademia delle Scienze di Parigi su un suo sistema numerico di codifica, rispondente ad un criterio di matematicizzazione della prassi compositiva anche nella sua semiosi¹. Pare che Rousseau avesse desunto questo metodo da un certo abate Souhaity, che nel 1677 pubblicava un metodo di notazione «con la sola scienza dei numeri».

Verso il 1843 Gaspare Romanò, un musicista allievo di Meyerbeer, pubblica un piccolo trattato *Sténographie de la Musique* dove, ad avvalorare la bontà del suo sistema, afferma: «...si può leggere a grande distanza, ed a colpo d'occhio con una chiave si può con tal metodo di scrittura comprendere ed esprimere tutte le note del Basso e del Violino, non del canto in generale. Ciò che è più importante, vengono tolte con questo modo di scrivere la musica le sette chiavi diverse che recano allo scrittore tanto disturbo. Più ancora resta eliminato tutt'è le ottave sotto e sopra il rigo, e tutti gli accidenti appariscono con un solo segno ponendogli alla chiave si o no come piacerà allo scrittore. Parrà a taluni che osservano superficialmente la cosa che sia per riuscire difficile l'intelligenza di una tale scrittura, dovendosi distruggere tutta la musica antica e studiare da capo, dimenticando quanto si è appreso finora. Ma se bene osserverà, dovrà scorgere che anzi d'essere difficoltosa l'intelligenza di tal metodo, aiuta anzi a coltivare la mente, a conservare sempre più franca la memoria, alleggerisce la fatica, rende facile ai principianti l'intelligenza, agli scrittori, ai maestri

arale sommo vantaggio per la brevità, per la semplificazione con la quale è scritta...»².

Esiste un numero incredibile di questi inventori, che Machabey definisce «spiriti difficili»; molto spesso ci troviamo davanti a mere promesse che sul sistema pratico si rivelano non funzionali, ma qualche rara volta ci si può imbattere in qualche uovo di Colombo che è rimasto inutilizzato, come nel caso del sistema che Busoni aveva ideato per gli strumenti a tastiera. Si tratta di una tessitura di righe corrispondenti ai tasti neri del pianoforte, con la prerogativa di rendere a *colpo d'occhio* in strutture di particolare complessità cromatica.

Ci sono poi alcuni casi di *Notazioni curiose*, per lo più disegni umoristici per i quali sono stati utilizzati segni convenzionali della musica, in genere non suonabili. Tra queste vignette più o meno divertenti, analoghe ad alfabeti antropomorfi, si ricordi la *Musica Figurata* di Grandville (1840), nella quale le note diventano personaggi, e la *Musica dei gatti* di M. Schwind, il pittore che ha più volte ritratto l'amico Schubert.

In tempi recenti di queste notazioni curiose ne sono state prodotte molte, in special modo negli Stati Uniti. Tom Johnson ha disegnato il volume *Imaginary Music* dove troviamo numerose situazioni divertenti, come pure paradossali sono le vignette di Bill Hellermann, disegnatore di dentifrici e di vernici a strisce musicali. Già con questi disegni ci avviciniamo molto allo specifico della poesia visiva, ma con intenti sicuramente meno «impegnati» rispetto a quella, e quella di Luciano Ori, presa a confronto, ne è un esempio.

¹Cfr. ROUSSEAU, J.J., *Project concernant de nouveaux signes pour la musique*, Paris 1742.

²Cfr. ROMANO, G., *Sténographie de la musique*, Milano 1843, Lucca, e *Rudimento Musicale*, Milano 1843, Ed. Libr. Silvestri.

TABLE GENERALE

De tous les Sons et de toutes les Clefs.

	X	A	B	C	D
Cle de Fa	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1
de Mi	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1
de Mi.B	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1
de Re	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1
d'Ut D.	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1
d'Ve	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1
de Si	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1
de Si.B	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1
de la	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1
de la.B	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1
de Sol	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1
de Fa D.	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1	1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1
	A	B	C	D	E

MENUET DE DARDANUS.

Re Volez, plaisirs, volez, Amour prête leur tes charmes, répare les allarmes qui nous ont troublez.

3 || d 3, 4 3, 2 3 | 4, 3 | 2, 3 2, 1 2 | 3, 2, 1 | 1, 2 1, 7 6 | 5, 4, 3 | 6, 5, 4 | 7 c

Que ton empire est doux, vien, vien, nous voulons tous sentir tes coups, enchaîne nous; mais ne te fers que de ces chaînes dont les peines font des bienfaits.

c 7, 1 2 | 3 4, 5 6, 7 1 | 4, 5, 7 | id.

CARILLON MILANOIS EN TRIO.

Ut 1er Dessus. Campana che sona da lu to è da fef... c,, 3 | 6, 7, 1 | 7, 6, 5 | 6, 7, 1 | 2, 7 | 1, 2, 3 | 2e Dessus. 3 Campana che c,, 0 | . | . | . | ., 3 | 6, 7, 1 | Basse. b,, 0 | . | . | . | . | . | .

----- ta Fa d 2, 1, 7 | 1, 2, 3 | 2, 1 | 7, 0 | . | 4 | sona da lu to è da festa Fa d 7, 6, 5 | 6, 7, 1 | 7, 6 | 6, 5, 0 | . | 2 | Faromper la tef--- b 0 | . | . | ., 3 | 6, 7, 1 | 2, 3, 4 |

romper la tef----- ta, Din di ra din di d 4, 3, 2 | 3 | 4, 5, 3 | 2, 5 | 5, 4, 3 | 2, romper la tef----- ta, Din di ra din di d 2, 1, 7 | 1 | 2, 3, 1 | 7, 3 | 3, 2, 1 | 7, ----- ta don b 5, 6, 7 | 1, 2, 3 | 2, 1 | 5, 5, 0 | . | 5,

ra din di ra din don don don, dan di ra din d 3, 4 | 5, 4, 3 | 2 | 3 | 4, 3 | 4, 3, 2 | ra din di ra din don don don, dan di ra din c 1, 2 | 3, 2, 1 | 7 | 1 | 2, 1 | 2, 1, 7 | don don don don dan di ra din b ., . | 5 | 5 | 1 | 6, 1 | 4, 2, 5 |

don don don. d 3 | 3 | 3, d. don don don. d 1 | 1 | 1, d. don don don don don don don. b 1, 3, 5 | 1, 5, 3 | 1, b.

Campana che sona da lu ---- to è da fef- d 5 | 5, 3 2, 3 4 | 5, 3 2, 3 4 | 5 | ., 4, 3 | 4, Campana che sona da lu ---- to è da fef- d 3 | 3, 1 7, 1 2 | 3, 1 7, 1 2 | 3 | ., 2, 1 | 2, Fa romper la tef- b 0 | . | . | ., 6 | 6, 6, 6 | 2,

J.-J. Rousseau - Dissertation sur la musique moderne, Paris 1743, D. Vincent, pp. 92-93.

Fig. 50.

Fig. 51.

Fig. 52.

Fig. 53.

Fig. 54.

	A	B	C
Do Re Mi Fa Sol La Si			
Re Mi Fa Sol La Si Do			
Mi Fa Sol La Si Do Re			
Fa Sol La Si Do Re Mi			
Sol La Si Do Re Mi Fa			
La Si Do Re Mi Fa Sol			
Si Do Re Mi Fa Sol La			

Fig. 55.

Fig. 56.

Alterazioni delle note	Nome e figura di asse						
	do	re	mi	fa	sol	la	si
Note naturali.....	/		\	-	/		\
.. bemolli.....	p	p	q	o	b	b	b
.. diesis.....	q	q	a	a	d	d	d
.. doppie bemolli..	p	p	q	o	b	b	b
.. doppie diesis..	q	q	a	a	d	d	d

Fig. 57.

Serie di	do	re	mi	fa	sol	la	si
	oppure						

quante volte occorre

- 9 -

E per leggere le note scritte a questa forma comune guai se niente uno soffra abbagliamento di vista o tra-veggole o nuvole. E in ogni modo è impossibile rile-vare a colpo d'occhio siffatte note acutissime o pro-fonde senza numerare ad una ad una le lineette che le attraversano.

Ma la mia estesissima scala non finisce così subito; tienle dietro se puoi!

P. Selvatico - Tavola VII, in «Quattro opuscoli musicali - ossia Nuovo Sistema di Notazione», Milano 1847.

B. Montanello - *Intorno allo scrivere la musica. Lettera di B.M. a Marco Beccaticchi*, Milano 1843, p. 9.

LA PARTENZA DEI MILITI LOMBARDI

CORO DI BARDI

Tenori
Al-la voce degli ita-li bar-di, che il guerrie-re riten-ta ave-

Bassi

gliar su cor-re-te, o solda-ti Lom-bar-di, sovra il campo nemi-co a pu-gnar.

Coroivo

Tenori
Dall'a-mu-re di pa-tria a-ni-ma-to mostri-o-gna-no l'ar-do-re gue-

Bassi

rier: d'im-per-ter-ri-to core infan-ta-ma-to ol-tre l'al-pi si cac-ci il stran-ier.

Quell'antico, primiero coraggio, Via: de' bardi ascoltate l'invito, Non bagnate le ciglia di pianto, Quando il canto s'udrà vittoria,
Che già Roma mostrò ne suoi dì, Della patria vi chiama l'onore; Belle andrò de' figli al partir! Lorché unito sia l'Italo sen,
Or che splende di sorlei il bel raggio, Deh! mostrate che sol fu sopito, Vuol l'Italia ogni giogo qui infranto, Torneranno ricolti di gloria
Mostri Italia d'aver oggiidi, Dell'Italia l'antico valor. Egli è questo il comune desir. Agli amplessi del patrio terren.
Glacinto Longoni.

L'Accordatore degli istrumenti a tast. 55 Ascend. 57 Sua prova per X^a

Scampato 58 Discend.

N.B. Le 55 cantanti un quarto di comma. L'85 ben perfetta è asscoste.

Romanografia musicale e Valtz del C.^{re} M.^o ROSSINI.

Violino Sol

Planoforte a due chavi eguali e note

Bassi Pausa

Sol La Si Do Re Mi Fa Semibreve 0 Minima 0

Clave per due Rigo come sopra

Clave centrale

Sol Semibreve 0

Biscrome E Semibiscrome M

Sol Scumfalsime c

Grome 3

note cres. b) celan. 4) poi natura. +)

35 pei tuono INTROD^{te}

Tempo a 3

VALTZ

ascendenza sorprendente

VERDEROSA DANZA

Moderato

pp

81

Fine

sempre leggero

82

B. Cal Fine

Romanografia
Verderosa:

Piano forte

Moderato

5

15

25

35

45

55

65

75

85

95

105

115

125

135

145

155

165

175

185

195

205

215

225

235

245

255

265

275

285

295

305

315

325

335

345

355

365

375

385

395

405

415

425

435

445

455

465

475

485

495

505

515

525

535

545

555

565

575

585

595

605

615

625

635

645

655

665

675

685

695

705

715

725

735

745

755

765

775

785

795

805

815

825

835

845

855

865

875

885

895

905

915

925

935

945

955

965

975

985

995

1005

1015

1025

1035

1045

1055

1065

1075

1085

1095

1105

1115

1125

1135

1145

1155

1165

1175

1185

1195

1205

1215

1225

1235

1245

1255

1265

1275

1285

1295

1305

1315

1325

1335

1345

1355

1365

1375

1385

1395

1405

1415

1425

1435

1445

1455

1465

1475

1485

1495

1505

1515

1525

1535

1545

1555

1565

1575

1585

1595

1605

1615

1625

1635

1645

1655

1665

1675

1685

1695

1705

1715

1725

1735

1745

1755

1765

1775

1785

1795

1805

1815

1825

1835

1845

1855

1865

1875

1885

1895

1905

1915

1925

1935

1945

1955

1965

1975

1985

1995

2005

2015

2025

2035

2045

2055

2065

2075

2085

2095

2105

2115

2125

2135

2145

2155

2165

2175

2185

2195

2205

2215

2225

2235

2245

2255

2265

2275

2285

2295

2305

2315

2325

2335

2345

2355

2365

2375

2385

2395

2405

2415

2425

2435

2445

2455

2465

2475

2485

2495

2505

2515

2525

2535

2545

2555

2565

2575

2585

2595

2605

2615

2625

2635

2645

2655

2665

2675

2685

2695

2705

2715

2725

2735

2745

2755

2765

2775

2785

2795

2805

2815

2825

2835

2845

2855

2865

2875

2885

2895

2905

2915

2925

2935

2945

2955

2965

2975

2985

2995

3005

3015

3025

3035

3045

3055

3065

3075

3085

3095

3105

3115

3125

3135

3145

3155

3165

3175

3185

3195

3205

3215

3225

3235

3245

3255

3265

3275

3285

3295

3305

3315

3325

3335

3345

3355

3365

3375

3385

3395

3405

3415

3425

3435

3445

3455

3465

3475

3485

3495

3505

3515

3525

3535

3545

3555

3565

3575

3585

3595

3605

3615

3625

3635

3645

3655

3665

3675

3685

3695

3705

3715

3725

3735

3745

3755

3765

3775

3785

3795

3805

3815

3825

3835

3845

3855

3865

3875

3885

3895

3905

3915

3925

3935

3945

3955

3965

3975

3985

3995

4005

4015

4025

4035

4045

4055

4065

4075

4085

4095

4105

4115

4125

4135

4145

4155

4165

4175

4185

4195

4205

4215

4225

4235

4245

4255

4265

4275

4285

4295

4305

4315

4325

4335

4345

4355

4365

4375

4385

4395

4405

4415

4425

4435

4445

4455

4465

4475

4485

4495

4505

4515

4525

4535

4545

4555

4565

4575

4585

4595

4605

4615

4625

4635

4645

4655

4665

4675

4685

4695

4705

4715

4725

4735

4745

4755

4765

4775

4785

4795

4805

4815

4825

4835

4845

4855

4865

4875

4885

4895

4905

4915

4925

4935

4945

4955

4965

4975

4985

4995

5005

5015

5025

5035

5045

5055

5065

5075

5085

5095

5105

5115

5125

5135

5145

5155

5165

5175

5185

5195

5205

5215

5225

5235

5245

5255

5265

5275

5285

5295

5305

5315

5325

5335

5345

5355

5365

5375

5385

5395

5405

5415

5425

5435

5445

5455

5465

5475

5485

5495

5505

5515

5525

5535

5545

5555

5565

5575

5585

5595

5605

5615

5625

5635

5645

5655

5665

5675

5685

5695

5705

5715

5725

5735

5745

5755

5765

5775

5785

5795

5805

5815

5825

5835

5845

5855

5865

5875

5885

5895

5905

5915

5925

5935

5945

5955

5965

5975

5985

5995

6005

6015

6025

6035

6045

6055

6065

6075

6085

6095

6105

6115

6125

6135

6145

6155

6165

6175

6185

6195

6205

6215

6225

6235

6245

6255

6265

6275

6285

6295

6305

6315

6325

6335

6345

6355

6365

6375

6385

6395

6405

6415

6425

6435

6445

6455

6465

6475

6485

6495

6505

6515

6525

6535

6545

6555

6565

6575

6585

6595

6605

6615

6625

6635

6645

6655

6665

6675

6685

6695

6705

6715

6725

6735

6745

6755

6765

6775

6785

6795

6805

6815

6825

6835

6845

6855

6865

6875

6885

6895

6905

6915

6925

6935

6945

6955

6965

6975

6985

6995

7005

7015

7025

7035

7045

7055

7065

7075

7085

7095

7105

7115

7125

7135

7145

7155

7165

7175

7185

7195

7205

7215

7225

7235

7245

7255

7265

7275

7285

7295

7305

7315

7325

7335

7345

7355

7365

7375

7385

7395

7405

7415

7425

7435

7445

7455

7465

7475

7485

7495

7505

7515

7525

7535

7545

7555

7565

7575

7585

7595

7605

7615

7625

7635

7645

7655

7665

7675

7685

7695

7705

7715

7725

7735

7745

7755

7765

7775

7785

7795

7805

7815

7825

7835

7845

7855

7865

7875

7885

7895

7905

7915

7925

7935

7945

7955

7965

7975

7985

7995

8005

8015

8025

8035

8045

8055

8065

8075

8085

8095

8105

8115

8125

8135

8145

8155

8165

8175

8185

8195

8205

8215

8225

8235

8245

8255

8265

8275

8285

8295

8305

8315

8325

8335

8345

8355

8365

8375

8385

8395

8405

8415

8425

8435

8445

8455

8465

8475

8485

8495

8505

8515

8525

8535

8545

8555

8565

8575

8585

8595

8605

8615

8625

8635

8645

8655

8665

8675

8685

8695

8705

8715

8725

8735

8745

8755

8765

8775

8785

8795

8805

8815

8825

8835

8845

8855

8865

8875

8885

8895

8905

8915

8925

8935

8945

8955

8965

8975

8985

8995

9005

9015

9025

9035

9045

9055

9065

9075

9085

9095

9105

9115

9125

9135

9145

9155

9165

9175

9185

9195

9205

9215

9225

9235

9245

9255

9265

9275

9285

9295

9305

9315

9325

9335

9345

9355

9365

9375

9385

9395

9405

9415

9425

9435

9445

9455

9465

9475

9485

9495

9505

9515

9525

9535

9545

9555

9565

9575

9585

9595

9605

9615

9625

9635

9645

9655

9665

9675

9685

9695

9705

9715

9725

9735

9745

9755

9765

9775

9785

9795

9805

9815

9825

9835

9845

9855

9865

9875

9885

9895

9905

9915

9925

9935

9945

9955

9965

9975

9985

9995

10005

10015

10025

10035

10045

10055

10065

10075

10085

10095

10105

10115

10125

10135

10145

10155

10165

10175

10185

10195

10205

10215

10225

10235

10245

10255

10265

10275

10285

10295

10305

10315

10325

10335

10345

10355

10365

10375

10385

10395

10405

10415

10425

10435

10445

10455

10465

10475

10485

10495

10505

10515

10525

10535

10545

10555

10565

10575

10585

10595

10605

10615

10625

10635

10645

10655

10665

10675

10685

10695

10705

10715

10725

10735

10745

10755

10765

10775

10785

10795

10805

10815

10825

10835

10845

10855

10865

10875

10885

10895

10905

10915

10925

10935

10945

10955

10965

10975

10985

10995

11005

11015

11025

11035

11045

11055

11065

11075

11085

11095

11105

11115

11125

11135

11145

11155

11165

11175

11185

11195

11205

11215

11225

11235

11245

11255

11265

11275

11285

11295

11305

11315

11325

11335

11345

11355

11365

11375

11385

11395

11405

11415

11425

11435

11445

11455

11465

11475

11485

11495

11505

11515

11525

11535

11545

11555

11565

11575

11585

11595

11605

11615

11625

11635

11645

11655

11665

11675

11685

11695

11705

11715

11725

11735

11745

11755

11765

11775

11785

11795

11805

11815

11825

11835

11845

11855

11865

11875

11885

11895

11905

11915

119

ESEMPLARE per canto e suono ed accompagnamento con Variazioni comunemente sufficienti ad abilitarsi alla nuova e facile forma su qualsivoglia strumento.

TEMA

tratto dall'Opera la Cenerentola

Non più mes - ta a can - to il fu - co sta - rò so - la a gor - ghug - gi - ar Non più

mes - ta ec. Fu un tempo un so - gno un gio - co il mio

lungo pal pi - ta Non più mesta ec.

vdagio nel Corelli

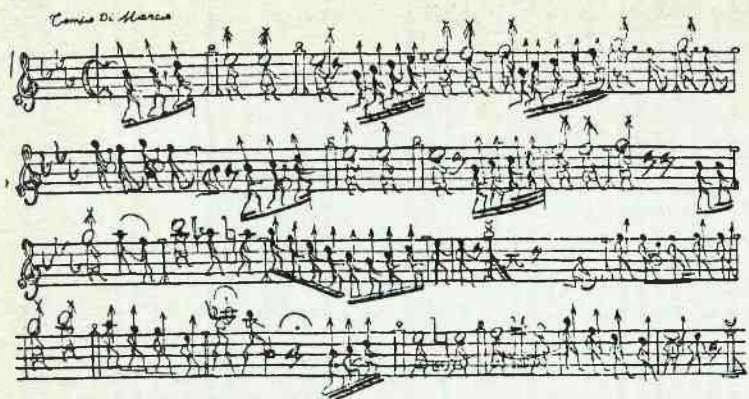
a) In precedenza manifesto, come che la cosa sia di poco momento, che una o due trombe, o così dette coperte di cristallo, e meglio tre se il Piano-forte fosse codato, appese a contatto sotto il timpano per mezzo di un cordone di seta, servono a rendere una eco più estesa, ed una voce più sensibile, delicata ed oscillante. Se quattro basi cristalline alle piante quali isolauti concorrono a rendere miglior effetto all'orecchio, molto più lo avremo con questi accessorj.

b) Trovai ancora ottimo a prolungazione dell'accordatura di applicare una lamina di metallo, che va a premere i penoli o metallici con, a cui sono avvolte le corde, dopo di aver reso più eguale la superficie, mercè di rotolini di cera malleabile, e con doppi lembi di panno sovrapposti; molto più se i fori avessero sofferto un qualche insensibile attrito col tempo, o fossero dalla parte de' martelletti, dove spicca maggiore la vibrazione.

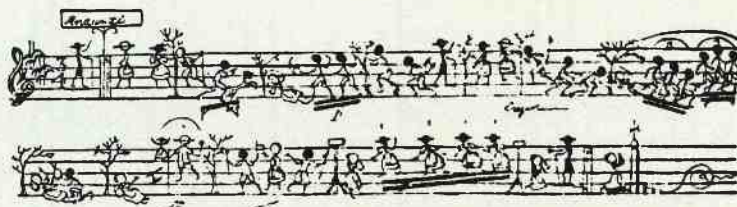
La pruova iterata parve persuadermi di un qualche più durevole vantaggio e più di lunga mano nel verno relativo alla maggior esatta compressione; nè ci rimane del tutto che l'inconveniente dell'incostante impressione atmosferica.

c) In mancanza di un *Voltipresto*, adatti ad un piccolo bastoncino, o vergchetta, indi fermata sul lettorile, alcuni cordoncini con brevi intervalli, e stirati da globetti di osso, di vetro, o metallo. Inserirli i medesimi a qualche distanza coll'ordine loro nel mezzo delle pagine raccomandate se sien poche a fermaglio od altro, in modo però che seguono di mano in mano i cordoni, i quali per non togliere la vista devono sempre così cadere dopo nel mezzo delle carte, ajutano la mano a rivolgerle con più di sicurezza e celerità nell'atto della non interrotta esecuzione, ed a conservarle più lunga pezza.

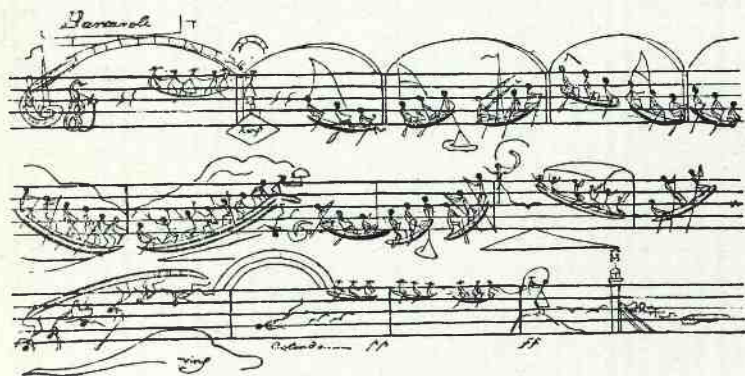
d) Troverei forse ad ajuto del discepolo il collocare uno specchio della lunghezza della tastiera, perpendicolare alla stessa e parallelo al lettorile, dove senza dipartirsi gran fatto colle pupille dalla carta si scorgerebbono i tasti e la varia posizione delle mani; imperciocchè l'una e gli altri in luogo di essere in retta linea coll'occhio, senza punto piegare il capo, diverrebbero come dirimpetto o di prospettiva, quasi fossero prolungati.



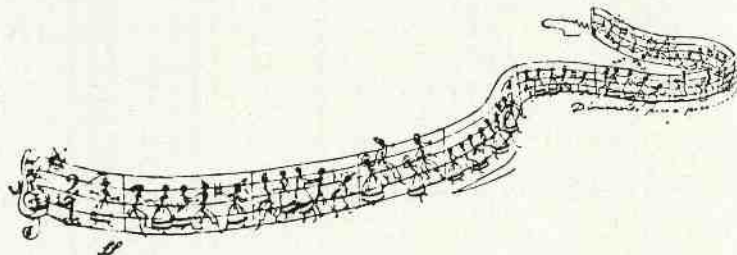
Marcia militare orientale.



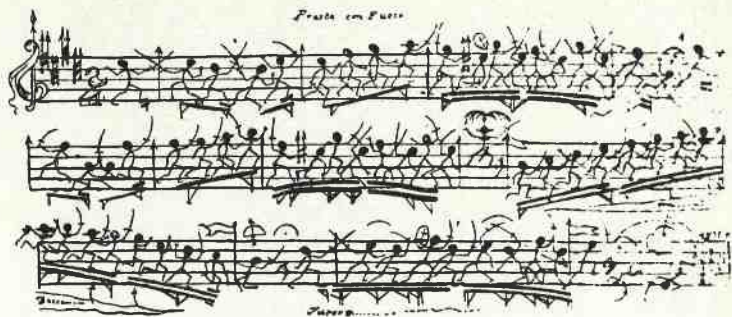
Pastorale in re maggiore.



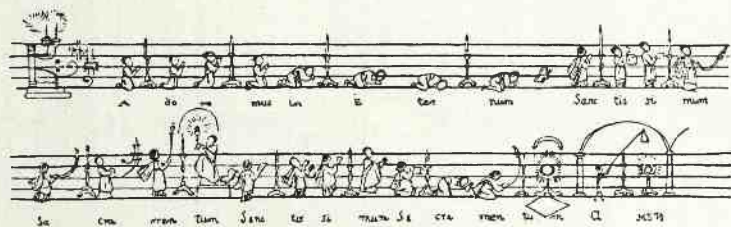
Barcarola.



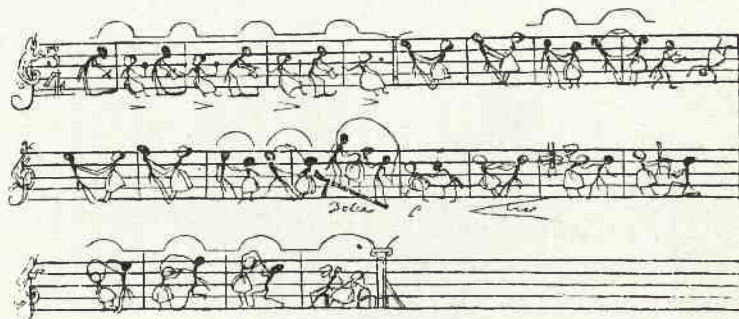
Galop di maschere.



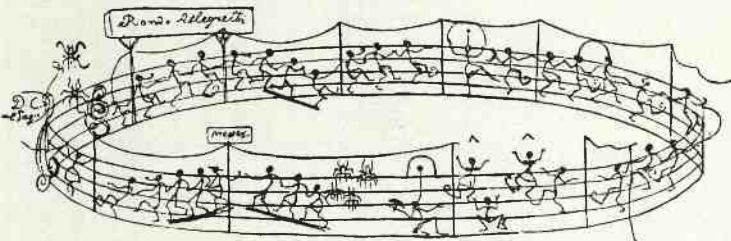
Marcia eroica.



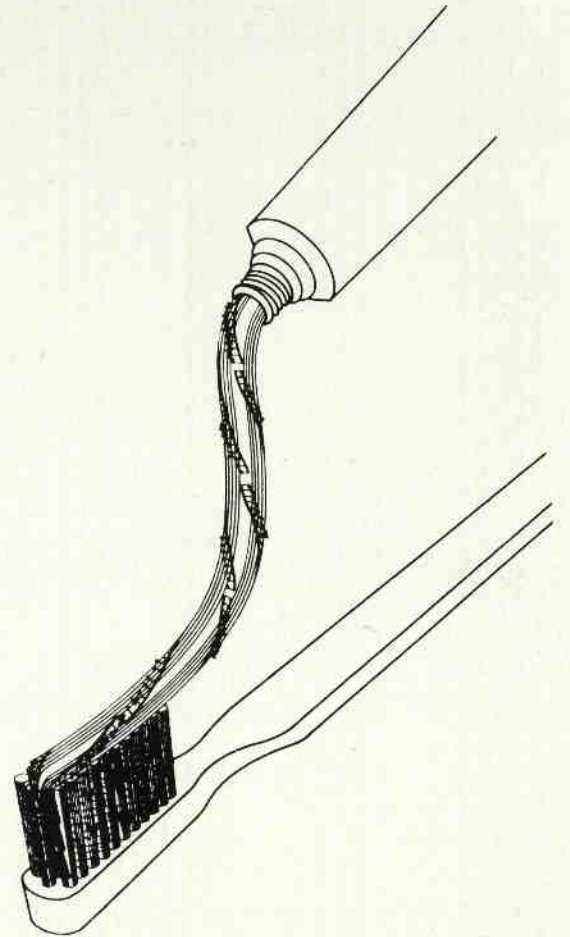
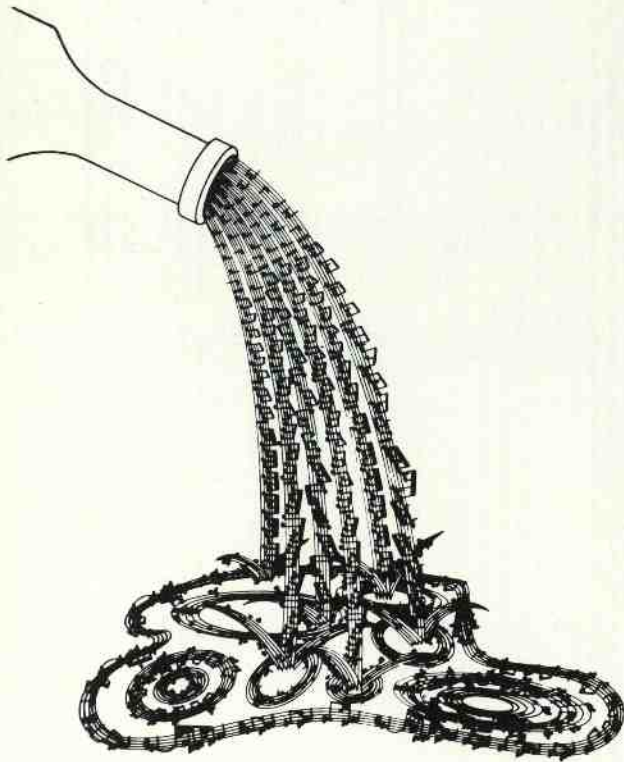
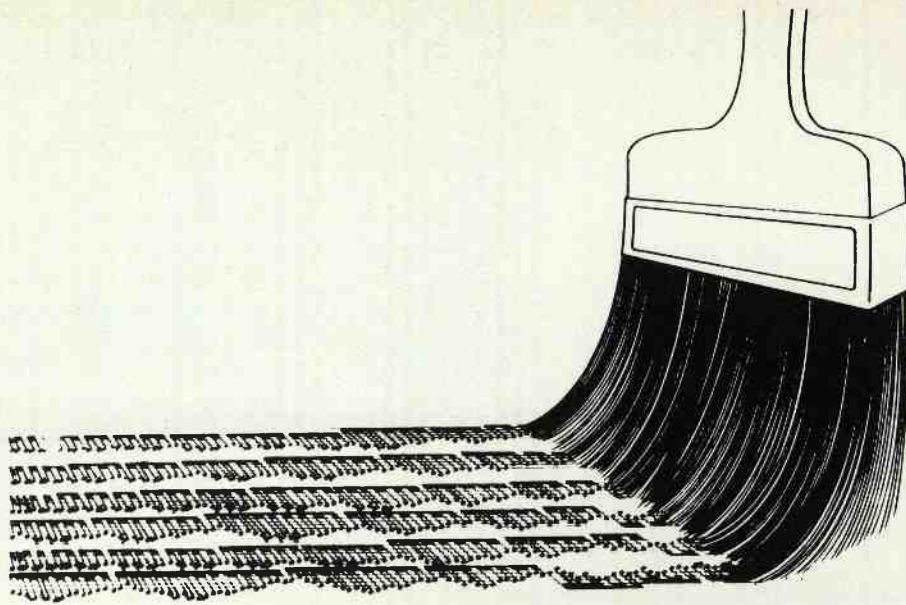
Musica religiosa.



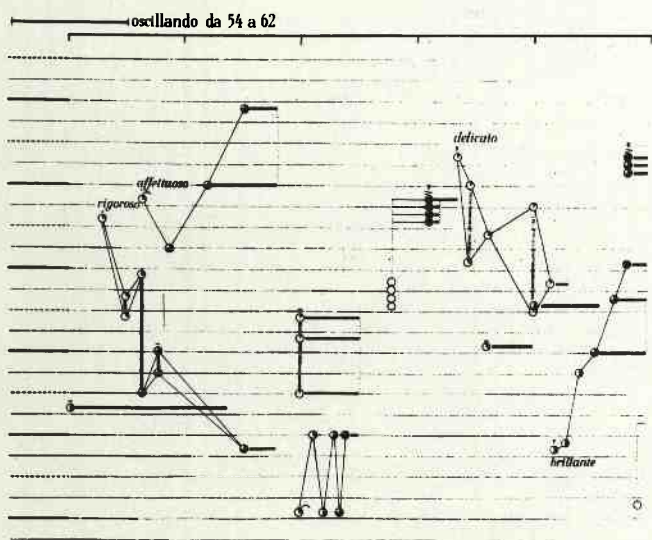
Valzer.



Tarantella.



B. Hellermann - *Graphic*, in «Ear Magazine», New York 1978-79,
vol. 3, n. 8/9.



Violino

Allegretto

Andante

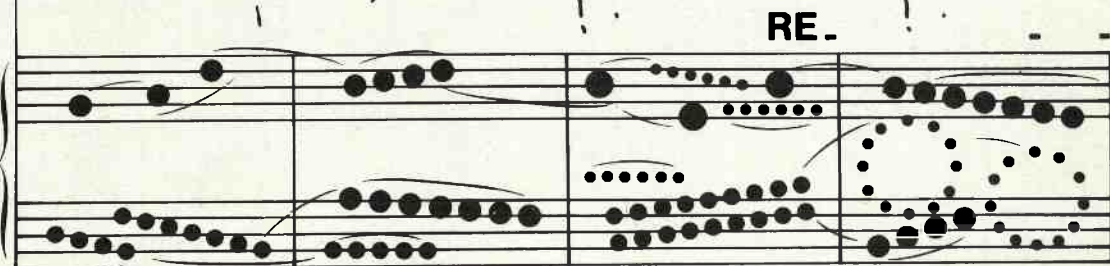
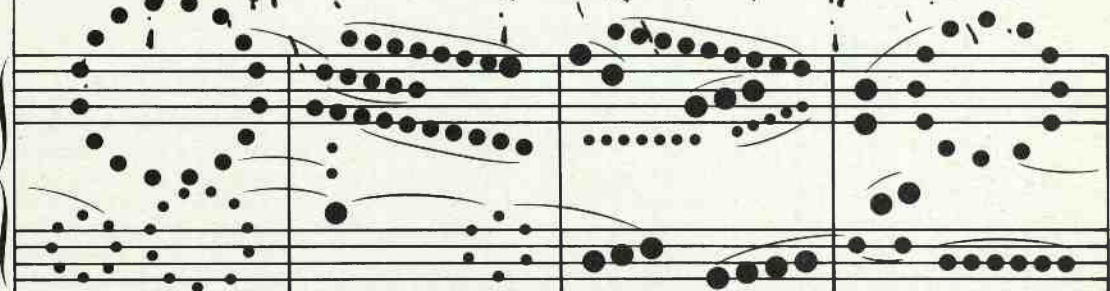
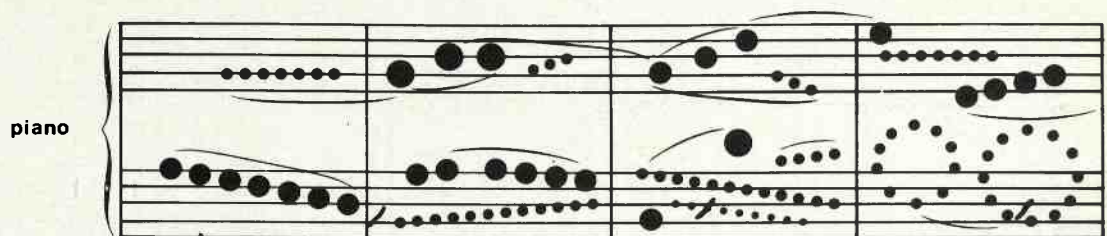
Solo *Smorganio*

Andante

Preto finale

The image shows a handwritten musical score for a violin, titled "Violino". The score is written on ten staves. The first staff is marked "Allegretto". The second staff is marked "Andante". The third staff is marked "Solo" and "Smorganio". The fourth staff is marked "Andante". The fifth staff is marked "Preto finale". The score is filled with black silhouettes of cats in various poses, such as jumping, stretching, and walking, which are integrated into the musical notation. The cats are drawn in a simple, stylized manner, with their bodies and tails clearly visible. The overall style is whimsical and playful, reflecting the title "Ordine dei gatti neri" (Order of the Black Cats).

M. Von Schwind - *Ordine dei gatti neri* di Clara e Robert Schumann, in «La musica del futuro».



L.Ori - *Requiem per opera*
 K755 (1976), collage
 plastificato su cartone,
 cm. 50 x 70.

NOTAZIONI DELLE AVANGUARDIE STORICHE DEI PRIMI DEL NOVECENTO

Se Ettore Pozzoli, il musicista più conosciuto e meno apprezzato ed amato dagli studenti di conservatorio, potesse aver assistito ad una serata futurista o dadaista, scoprirebbe allarmato e deluso che la sua definizione incrollabile «la musica è l'arte dei suoni» è stata messa a dura prova dalle avanguardie storiche dei primi del Novecento. Con l'*Arte dei Rumori* il futurista Luigi Russolo teorizza l'inglobamento del rumore nella dimensione musicale, evento basilare per tutta la musica contemporanea; purtroppo questo aspetto non ha avuto lo sviluppo che si meritava da parte degli stessi futuristi, principalmente Filippo Tommaso Marinetti e Francesco Balilla Pratella.

Soltanto oggi, dopo John Cage e Brian Eno è apparso in tutta la sua importanza questo assunto che Russolo aveva puntualizzato, fino a scrivere un saggio dal titolo *Grafia enarmonica*, nel quale si configura un'attuazione pratica di un sistema per scrivere le sue «Spirali di rumori» adottando ancora il pentagramma ma con un criterio diagrammatico.

Il *Fox-Trot del Teatro della Sorpresa* di Virgilio Mortari è una utilizzazione della pagina scritta per un divertissement sulla carriera frustrata e agrodolce di un libertino. Pentagrammi ondulati, indicazioni agogiche e vignette da *Travaso* costituiscono un progetto eterogeneo che resta un caso unico nella storia della notazione.

Anche il poeta Filippo Tommaso Marinetti, l'animatore del futurismo, va ricordato in questa sede per le sue poesie sonore che aveva nominato *mots en liberté*. Queste tavole sviluppavano una libera composizione nella pagina di caratteri tipografici, o lettere manoscritte o segni di vario tipo, un conglobamento di materiali che risultano essere le prime notazioni che scardinano il senso normale di lettura (sinistra-destra e alto-basso) per adottare una serie di percorsi liberi da dedurre, un primo esempio di *alea* nel progetto.

Nello sviluppo del teatro musicale contemporaneo ha avuto una grande influenza l'opera delle avanguardie storiche dei primi del Novecento. Fino da allora sono state realizzate *notazioni* riferite ad eventi *interdisciplinari*, le quali aderiscono alla necessità di fissare in partitura particolari effetti di sinestesia, rapportando in modo più o meno preciso luci, suoni, colori, scene, testi, odori, diapositive, films etc.

Nella sua *Analisi di Die Glückliche Hand*, Arnold Schönberg parlava di «far musica con i mezzi della scena», cioè di concepire

un evento di teatro musicale prefissando, come si fa con la musica strumentale, anche gli effetti scenici etc.

Già nel 1911 Alexander Scriabin aveva scritto il *Prometeo* o *Poema di fuoco*, nel quale erano codificati in partitura particolari effetti di luce colorata da realizzare con un *Clavier à lumière*, morendo prima di poter condurre a termine un mastodontico progetto di teatro globale: il *Misterium*.

È interessante leggere cosa scrivevano i fratelli Corradini in *Arte dell'avvenire* (1911), primo trattato di sinestesia delle arti: «Sul palcoscenico si svolge una *azione* (pura azione senza parole, mimica). Al posto occupato dall'orchestra nel dramma musicale, stanno degli strumenti atti a produrre (ognuno con modalità proprie) tutti i colori semplici. Durante lo svolgimento dell'azione sul palcoscenico, questa orchestra cromatica inonda il teatro di luci diverse, che si svolgono in motivi: questi motivi cromatici devono esprimere le situazioni ed i caratteri del dramma mimico. Naturalmente, i colori saranno stati determinati e notati (con una segnatura simile alla musicale) dall'artista (pittore); il direttore d'orchestra avrà davanti lo spartito».

Nell'importante libro dei fratelli Corradini si legge anche: «Esempio di romanzo musicale: uno spartito su cui, di pari passo con la musica, è descritta un'azione drammatica. L'azione deve essere *descritta* per sommi capi, in modo che chi legge, abbia pressappoco la stessa impressione che se assistesse a una rappresentazione mimica: i motivi musicali, che si svolgono lungo lo svolgersi dell'azione raccontata, devono esprimere i caratteri, le situazioni, i contrasti... Tutto ciò che ha ufficio d'arte (espressione dei pensieri) deve essere fatto dalla musica, il resto dalle parole. Similmente per il romanzo cromatico, di forme, di linee».

Tutte queste operazioni sull'uso della scrittura di progetto hanno inevitabilmente risvegliato, come il principe sveglia la bella addormentata nel bosco, un interesse per le insospettite possibilità espressive della scrittura, a volte specchio della nuova realtà musicale, cioè medium della nascente espressione contemporanea, a volte proprio per quel portato *concettuale* che ha teso a rendere autonomo il progetto nella sua realizzazione come opera *in sé*. Il legame tra Satie, Marinetti e tanti altri protagonisti delle avanguardie storiche dei primi del Novecento e musicisti come Cage o Kagel è molto forte; tuttavia non è ancora stata realizzata una mappa esauriente di questi tessuti connettivi.

etwas langsamer *Brett.*

pppp *r.H.* *pp* *l.H.* *pppp* *ff* *l.H.*

*

beschleunigt

pp

Un père de famille prend la parole
(A patriarch speaks out)

p

Ils se mettent tous à pleurer
(They all begin to cry)

(Citation de la célèbre mazurka de SCHUBERT)

A. Schönberg - *Klavierstück op. 11 n. 3*
(1910), Wien © Universal, p. 13 della
partitura.

E. Satie - *d'Edriophthalma (II degli
Embryons desséchés)* per pianoforte (1913),
New York © E. Demets (AMP), p. 53
della partitura.

A. Scriabin - *Sonata n. 6 op. 62* per
pianoforte (1912), London © (1947) Boosey
& Hawkes Music Publishers Ltd, p. 20 della
partitura.

L'épouvante surgit, elle se mêle à la danse délirante.

p

Ululatori

Rombatori

Crepitatori

Stropicciatori

Scoppiatori

Ronzatori

Gorgogliatori

Sibilatori

The image shows a musical score for seven different types of noise-makers. Each type is represented by a staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The staves are labeled from top to bottom: Ululatori, Rombatori, Crepitatori, Stropicciatori, Scoppiatori, Ronzatori, Gorgogliatori, and Sibilatori. The notation consists of various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings (F, FF, P) indicating the intensity of the sounds.

F

FF

P.

FF

P.

The image shows a musical score for seven different types of noise-makers. Each type is represented by a staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The staves are labeled from top to bottom: Ululatori, Rombatori, Crepitatori, Stropicciatori, Scoppiatori, Ronzatori, Gorgogliatori, and Sibilatori. The notation consists of various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings (F, FF, P) indicating the intensity of the sounds.

L. Russolo - *Risveglio di una città* per intonarumori (1913), in «L'arte dei rumori», Milano 1916, Edizioni Futuriste di Poesia.

Ho sempre avuto presente, nelle mie ricerche per un sistema di scrittura per la musica enarmonica, questo bisogno di lettura rapida e facile, ed ho subito scartato la scrittura cifrata.

Ho potuto così risolvere il non facile problema della grafia enarmonica, conservando l'attuale pentagramma e variando solamente la forma e il modo di segnare sopra questo le note.

Non è stato quindi necessario variare il numero delle righe, come altri aveva proposto, poiché il risultato, se pure qualche volta logico (p. es. il tono intero segnato sulla riga, il semitono nello spazio) aveva però l'inconveniente di allargare lo spazio occupato da una sola ottava, con necessità quindi di numerosi trasporti all'ottava sopra o all'ottava sotto. (L.R.)

SENSUALITÀ - MORBIDEZZA - SVENIMENTO

ORGIA - PAZZIA

CALMA - RASSEGNAZIONE

CONVULSIONE - BRUTALITÀ

SENSUALITÀ - MORBIDEZZA - SVENIMENTO

CONVULSIONE - BRUTALITÀ

TUTTO DA CAPO - POI

SENSUALITÀ - MORBIDEZZA - SVENIMENTO

FINE.

V. Mortari - Fox Trot del Teatro della Sorpresa per pianoforte (s.d.),
Napoli, Casa Ed. Musicale C.A. Bixio.

V. MORTARI

ca. F. To. Martirelli

TEATRO DELLA SORPRESA

Casa Editrice Musicale
C.A. BIXIO Via Roma
765 Napoli

Applause (non-protest)

(a) Musical notation for part (a) in C major, 4/4 time, featuring a melody of eighth notes.

(b) Musical notation for part (b) in C major, 4/4 time, featuring a melody of eighth notes.

(c) Musical notation for part (c) in C major, 4/4 time, featuring a melody of eighth notes.

Musical notation for 'Applause (non-protest)' in C major, 4/4 time. It consists of two staves with chords and a central section of wavy lines representing a sound effect.

Musical notation for 'Varied Air and Variations' in C major, 4/4 time. It features a single staff with various dynamics (p, mf, ff, dim), articulation (accents), and performance instructions like 'Faster', 'Presto', and 'Slow'.

C. Ives - *Varied Air and Variations* (Study n. 2 for Ears or Aural and Mental Exercise!!!), Bryn Mawr, Pa. © (1971) Merion Music.

H.D. Cowell - *New Musical Resources* (1930) New York © Alfred A. Knopf, Inc. p. 128.

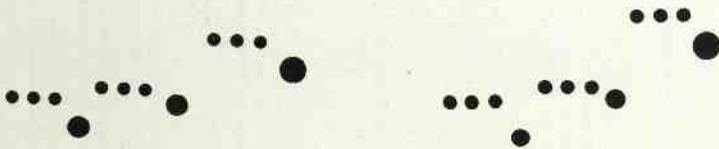
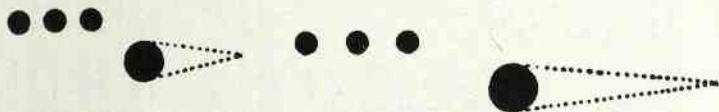
H. Cowell - *The Banshee* per pianoforte (1925), New York © (1959) Associated Music Publishers, Inc.

«The Banshee» è suonato nella cordiera del pianoforte, l'esecutore sta in piedi davanti alla coda. Un'altra persona deve sedersi alla tastiera e tenere pigiato il pedale di risonanza ininterrottamente per tutta la composizione. Si suona un'ottava sotto rispetto a quella nella quale è scritta.

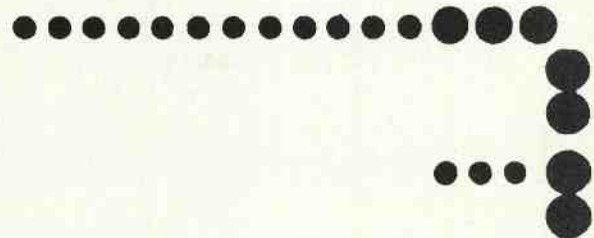
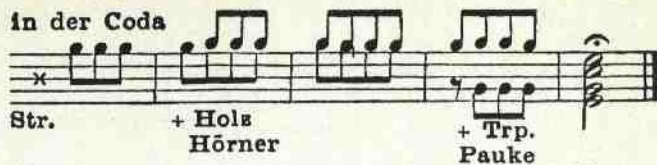
H. Cowell - *Tiger* per pianoforte (1928), New York © (1960) Associated Music Publishers Inc.

Musical notation for 'Tiger' in C major, 4/4 time. It features a single staff with a melody of eighth notes and a dynamic marking of 'cresc.'

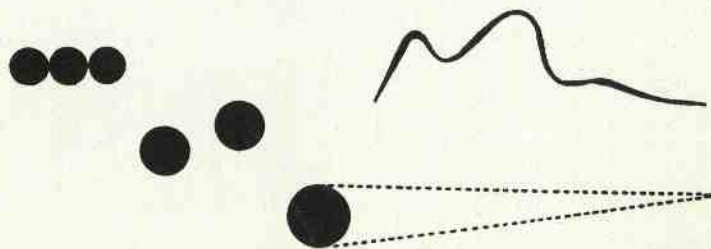
Streicher u. Cl



in der Coda



2. Thema



W. Kandinsky - *Raffigurazione in punti e linee di alcuni frammenti della Quinta Sinfonia di L. Van Beethoven* (1923), in «Punto linea superficie», Milano 1968 © Adelphi, pp. 42-44

In queste trasposizioni mi è stato di prezioso aiuto il Maestro Franz von Hösslin, al quale voglio esprimere il mio cordiale ringraziamento (nota a p. 44 del libro).

PAESAGGIO + TEMPORALE
 Szuuuuiiii Looouuuuuu
 ffuuuuuu 11111vvvvvv
 STAMMuuuuu TAUMuuuuu
 CIO CICI CIO CIO TÈTETIT
 CICI 11111111 CCCCCC
 CRAEMM TI BOUMMM
 SAETTAN TI BOUNUUMMI
 CALMAAAA
 PIPi CIÙ CICIÙ ZOZI ZOZI
 fffrrrr fffrrrr fffrrrr
 GRAN PALLA DI FUOCO SI
 SPAAAAAANDE
 NELLO SPAZIO

FRANCE
 BEL LE
 GUERRE
 PRUSSEIENS
 TOUAB TOUM
 LÉGER LOURD
 Mon AMI
 MaAA
 Verbalisation
 dynamique
 de
 la route
 TOUAB TOUM

G. Balla - *Paesaggio + temporale* (1915), inchiostro su carta.

F.T. Marinetti - *Après la Marne, Joffre visita le front en auto*, in «Les mots en liberté futuristes», Milano 1919.

Einleitung:

Fumms bö wö räa zää Uu,
pögiff,
kwii Ee.

Ooooooooooooooooooooooooooooooooooooo,

dll rrrrrr beeece bö,
dll rrrrrr beeece bö fumms bö,
rrrrrr beeece bö fumms bö wö,
beeece bö fumms bö wö räa,
bö fumms bö wö räa zää,
fumms bö wö räa zää Uu:

erster Teil:

Thema 1:
Fumms bö wö räa zää Uu,
pögiff,
kwii Ee.

Thema 2:
Dedesnn nn rrrrrr,
li Ee,
mpiff tillff too,
tillll,
Jüü Kaa?
(gesungen)

Thema 3:
Rinnzekete bee bee nnz krr müü?
ziuu ennze, ziiuu rinnzkrmmü,
rakete bee bee.

Thema 4:
Rrumpff tillff toooo?

stonato con fuoco

Orches
Ped. mf f ff fff

trale f ff fff

Violino mf ff fff 2^{no}

Scro mf ff fff $Violino$

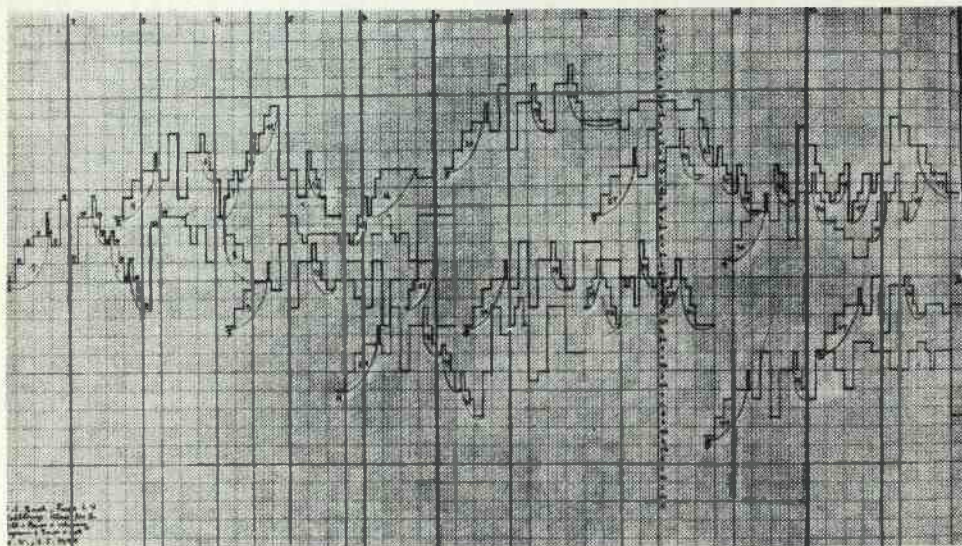
gan mf ff fff pe di $flauti$ 8^a

allavini mf ff fff bo li di $contrabbassi$ 8^a

mf ff fff $stridenti$ $tramenti$ di

The image shows a musical score for the film *Alexander Nevskij*. The score is divided into sections labeled A₁, B₁, and A₁. The first staff contains musical notation with dynamics like *mf* and *ff*. Below the staff is a graphic rhythm line with various time signatures: 1/2, 7/8, 1/8, 1/2, 1/2, 3/4, 1/4, 1, 1, 1/4. Below the rhythm line are silhouettes of soldiers in armor. At the bottom is a graphic line with numbers 1, 2, 3, 4 and a dashed line.

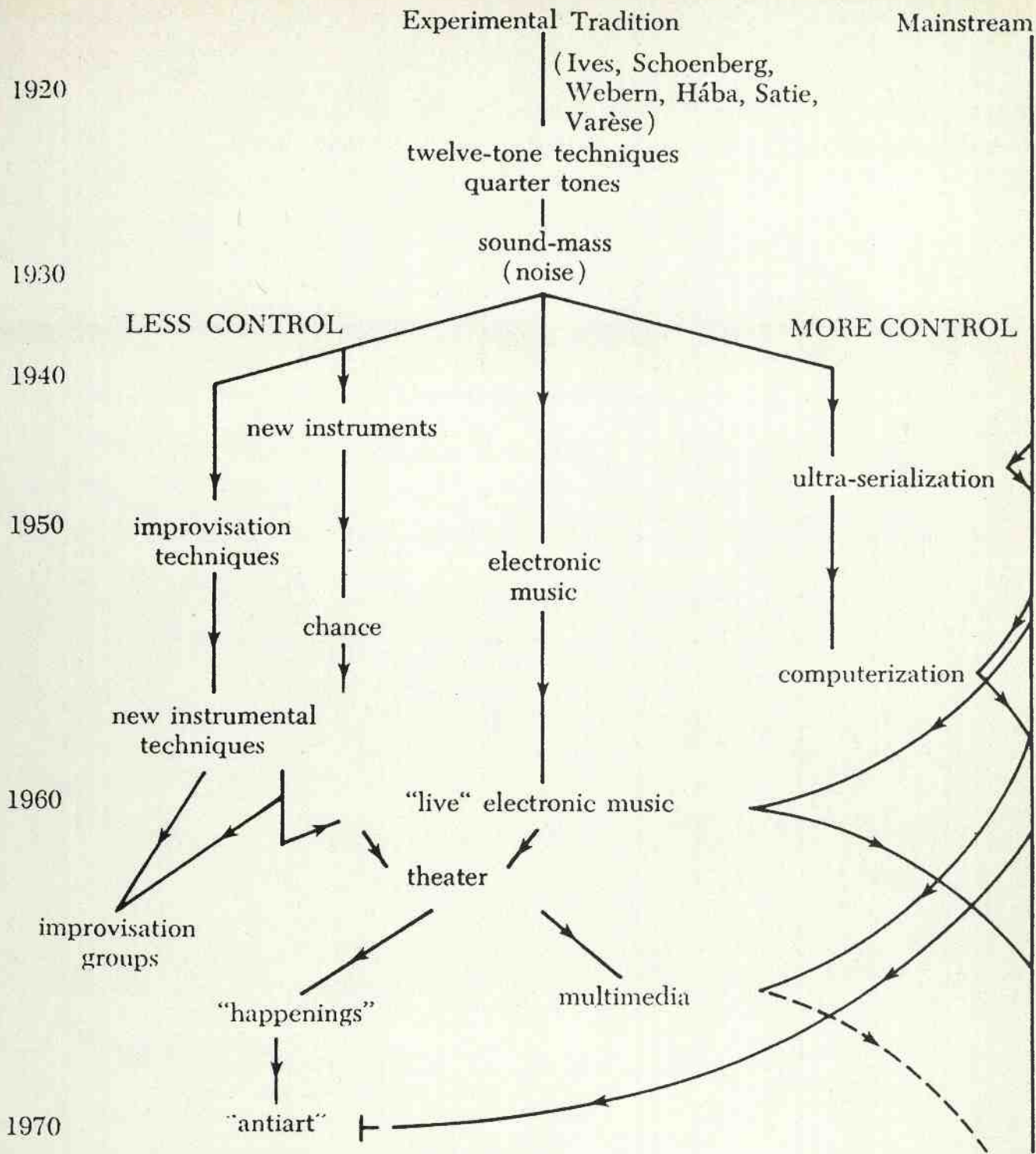
S. Prokofiev/S. Eisenstein - *Alexander Nevskij*, pagina della partitura di sonorizzazione del film, produzione *Mosfilm*, Mosca 1938 (g.c. Ass. Italia Urss).



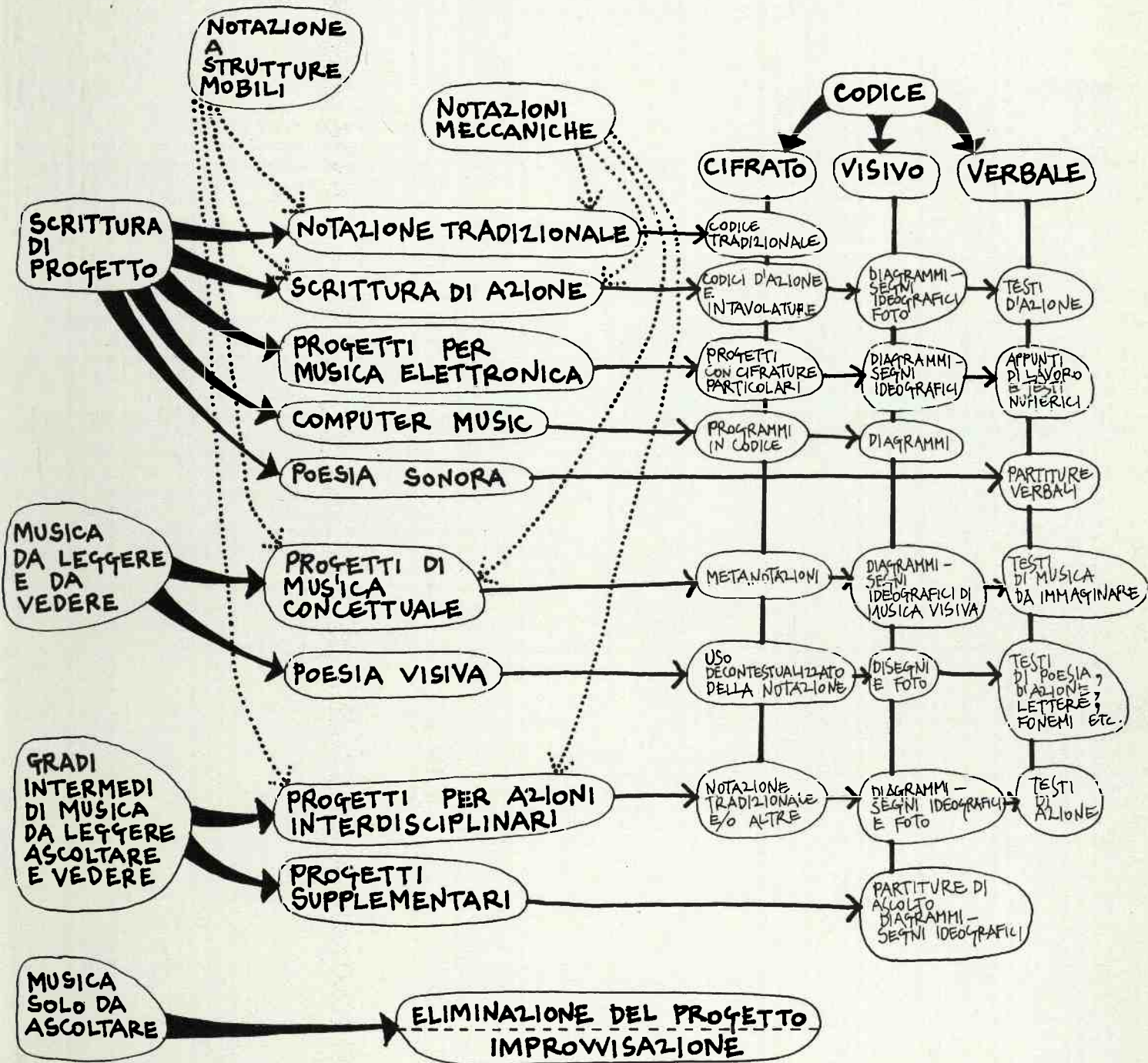
H. Neugeboren - *Raffigurazione grafica (planimetrica) della fuga n. 1* dal «Clavicembalo ben temperato» di J.S. Bach, su carta millimetrata, (1928), Darmstadt Archivio del Bauhaus (in «Il Bauhaus», Milano 1972 © Feltrinelli), p. 424.

Le... figure presentano parti di una fuga di Bach raffigurata graficamente (in due dimensioni). Illustrando nel contempo la possibilità di una raffigurazione tridimensionale (progetto di un monumento a Bach). In entrambi i casi non si tratta di interpretazioni personali influenzate dal sentimento, ma di una trasformazione scientificamente esatta di un altro sistema. La rappresentazione in piano scaturì non solo dal desiderio di udire il decorso temporale e spaziale della musica, ma anche di vederlo, e di vederlo in un modo più chiaro di

quanto lo consenta la notazione musicale tradizionale... le diverse chiavi non fanno che nascondere il senso dell'occhio imparziale, così come la testa, - vuota o piena, delle note significa solo la durata dei suoni senza però mostrarla... Per far fronte a queste lacune, con la cui semplice enumerazione non si può però risolvere il problema difficile e non certo ricco di prospettive di una nuova e migliore notazione, sorse la raffigurazione bidimensionale su carta millimetrata di una fuga del «Clavicembalo ben temperato»... (H.N.)



D.H. Cope - Un diagramma dell'Avanguardia (in «New Directions in music», Dubuque, Iowa 1976).



È così definibile quel tipo di notazione che tende a descrivere, in vario modo, le azioni per produrre i suoni, invece di fissarne i parametri. Questa modalità deriva dalla necessità di ricavare dallo strumento particolari effetti, soprattutto timbrici, per i quali i segni tradizionali sarebbero inadeguati. Si può risalire a piccole notazioni d'azione inserite in partitura da Stravinsky e da Bartók, quali primi esempi di questo genere; d'altronde possono essere considerate d'azione e non di espressione tante didascalie come: «Lasciar vibrare a lungo» o «Cantando la parte superiore», che si trovano comunemente in tutta la musica dell'Ottocento.

Nella ricerca di questo nuovo materiale l'indagine delle possibilità semiografiche è stata molto vasta e si è assistito negli anni Cinquanta-Sessanta ad una proliferazione di scritture arbitrarie quale non era mai avvenuta in precedenza nella storia della musica. Infatti le modalità delle scritture di progetti di azione si sono avvalse di tutti e tre i codici:

1. *cifrato*, con sistemi di simboli grafici analoghi alla *Intavolatura* cinquecentesca, corrispondenti ad unità minimali di azione;
2. *visivo*, con disegni o (più di rado) fotografie che indicano l'azione, sia descrivendo l'esecutore o ciò che egli usa, sia le parti dello strumento, o gli oggetti, tutto quello cioè che viene a costituire l'evento (per esempio una mano aperta che batte in un preciso punto della cassa del violoncello, etc.);
3. *verbale*, con testi che descrivono con parole l'azione da compiere.

Ci troviamo davanti ad una molteplicità di esperienze che rappresentano tra l'altro una conseguenza della diffusione estesa della pratica *aleatoria*, la quale è stata la risposta vitalistica ad una sclerosi dell'espressione costituita dal fissaggio feticistico del progetto. La ventata di vacanza scolastica portata da Cage ha

determinato questo spostamento nella ricerca musicale e se da una parte è sintomo della crisi di alcuni sistemi compositivi, non si è configurata soltanto come gesto provocatorio, costituendo per contro una sostanziale indagine sulla materia stessa della musica. La pagina scritta ha acquistato la stessa importanza delle precedenti forme astratte, sostituendole: al posto della variazione si è messa l'azione, si è slegata la catena ed i suoni hanno ottenuto lo svincolamento dalle gabbie formali. Molti hanno attribuito a questo la loro fine, e sembrerebbe dimostrarlo il fatto che, per tornare al suono, negli anni Settanta, si è passati nuovamente per il vecchio sentiero della *notazione tradizionale*.

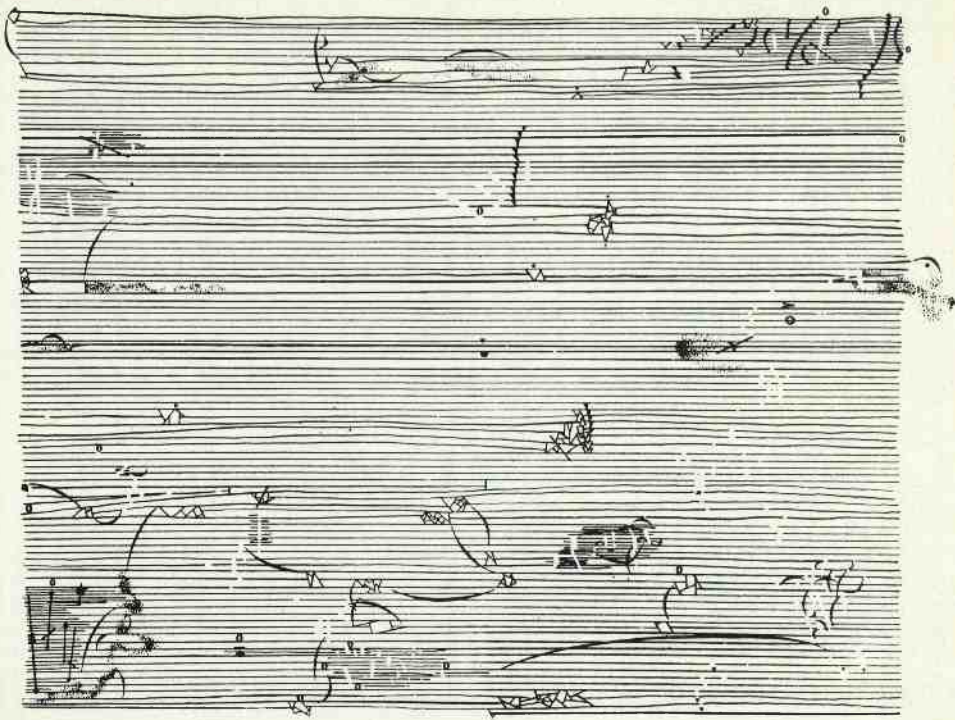
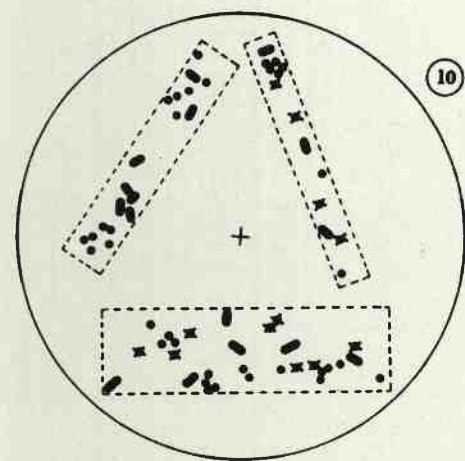
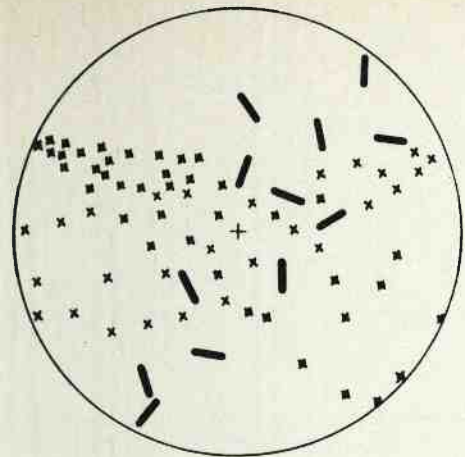
Nata da un'espansione della ricerca *timbrica* nell'oggetto sonoro, la *scrittura di azione* costituisce un sintomo dello spostamento dal *sonoro* al *visuale*, in quanto il *gesto* che privilegia (ed il *segno* che lo fissa) tende a prendere il sopravvento sul suo effetto.

Mauricio Kagel ha prodotto un vasto repertorio di opere usando *scritture d'azione*: da *Match* a *Improvisation Ajoutée*, da *Transicion II* a *Diaphonie*.

La vasta produzione di Paolo Castaldi annovera opere di questo tipo come *Moll* o *Sunday Morning*; ma si ricordi anche Franco Donatoni con *Quartetto IV (Zrcadlo)* (una *struttura mobile*), o *Babai*, realizzato come una *intavolatura*.

A volte si sente eseguito anche *Aus des Sieben Tagen*, di Karlheinz Stockhausen, anche se inteso in genere come progetto di *musica concettuale*.

Molto spesso si trovano partiture nelle quali si fondono insieme notazioni di azione con brani in notazione tradizionale, come nel citato *Sunday Morning* di Castaldi, esempi di partitura *mista*, materiali eterogenei in cui prevale però un continuo riferimento all'*azione*.



S. Bussotti - *Piano Piece for David Tudor n. 3* (1959), in «Piecès de chair II», pour piano, baryton, une voix de femme, instruments, Milano © Ricordi, p. 28 della partitura.

Sul tracciato che scorre

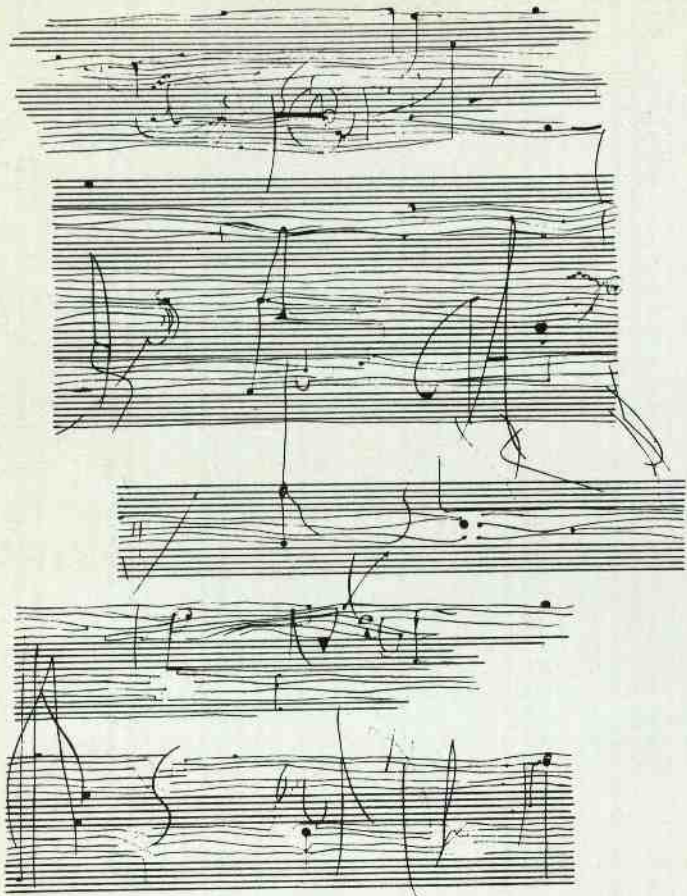
Sul tracciato che scorre di sfondo all'immagine, viene ad incrostarsi tutto un repertorio di segni minuti, a volte impercettibili, piccoli agglomerati di figurazioni geometriche, brevi tratti, legature, punti, rare zone sfumate di pointillé. Si riconosceranno segni allusivi all'ordinaria scrittura musicale, come armonici e frecce di glissandi, che potrebbero far pensare ad una scrittura d'arpa (già in questo si scoprirà di fatto che la realizzazione sonora del pezzo vada intesa nell'uso della totalità dello strumento, non soltanto la tastiera, dunque, ma le corde direttamente sollecitate all'interno e la cassa in legno dello strumento con tutte le sue parti metalliche) e, in due o tre casi, vere e proprie note. Tutte queste figurazioni interrompono, ricoprono, deviano ed in certi casi contraddicono il decorso orizzontale delle linee. A questo proposito le legature rivestono particolare importanza poiché è prescritto di seguire la curva in ogni senso

allo scopo di determinare la sequenza dei vari attacchi o gruppi sonori.

Dato un senso ad ogni segno, stabilendo così un rigoroso codice per le modalità di lettura, e fissata in una scelta strumentale la sua veste sonora, il tradursi dell'atto grafico in atto musicale provocherà la scoperta sperimentale in tutta la sua estensione.

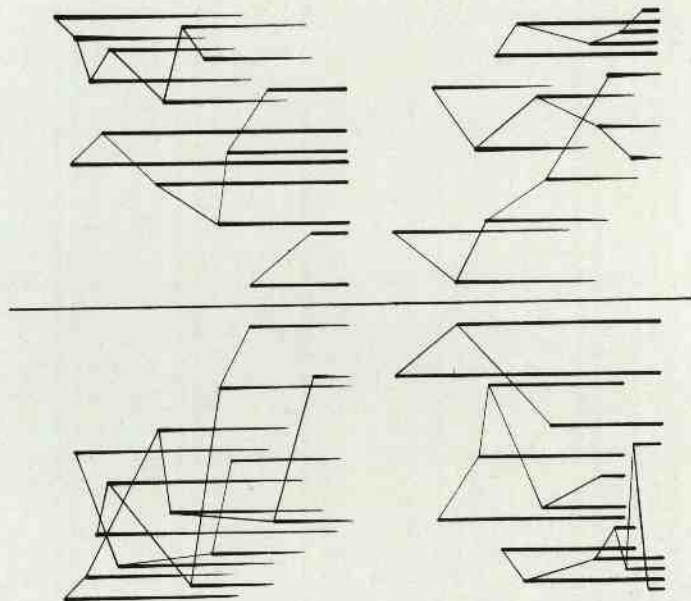
Da parte autorevole, ci si è spesso compiaciuti nell'ipotesi - tendente a relegare nel solito ambito passepartout della «pura astrazione» tali esperienze, lusingandone, con cattiva coscienza, la pretesa emancipazione assoluta dell'atto grafico dall'atto sonoro ed al tempo stesso sbarrando così il cammino ad ogni probabilità di progresso inteso, quest'ultimo, come precisa acquisizione tecnico musicale - secondo la quale a simili composizioni non si potrebbe di certo, attribuire alcun «significato» musicale, se non quello di un vago stimolo visivo per delle improvvisazioni lasciate al più libero «arbitrio dell'interprete». Si è veduto sopra, al contrario, quanto poco l'interprete sia libero qui di abbandonarsi all'«improvvisazione», per cui un sistema tanto complesso d'induzioni in senso obbligato lascerà trapelare solo una infima chance; ed in che poco conto sia tenuto lo «stimolo visivo» (che, in quanto ed esclusivamente tale potrebbe si venir tacciato di squisita vaghezza) durante l'elaboratissimo e faticoso atto pratico della lettura. (S.B. in «Marcatré», 2, 1963)

M. Kagel - *Transición II* per pianoforte, percussione e due nastri magnetici (1959), Wien © Universal (frammenti).



S. Bussotti - *Sensitivo* per arco solo (1959), da «Sette fogli - una collezione occulta», London © Universal.

Impaginazione e scrittura presentano in questa collezione esperienze grafiche variamente sviluppate, in molteplici sensi, a partire dal segno musicalmente significativo secondo le tradizioni più o meno recenti, sino a segni di libera invenzione, musicalmente ancora ignoti: veri e propri disegni. (S.B.)



A. Logothesis - *Tonbündel* (1961), München © Edition Modern.

S₁ sich in mehreren dem (Stimmen) (gruppen)

hochsprechen, Sprechtöne kann verändern

सन् १९६५ में, सरकारी कार्यों में प्रयोग
can be used publicly with, सरकारी कार्यों में प्रयोग

الاصبان تر-مع
"Tropen" 5/17/1964 New York

Fig sprechen
Flöte enäällaa
"SLE" 7/20/64

我能够沟通和平的道路消滅劍刺

(Temperature)

Klav. (Klavier)
Hörn. (Hörn.)
Trom. (Trom.)
Xyl. (Xyl.)
Lokal
Hörn. (Hörn.)
Trom. (Trom.)
Xyl. (Xyl.)
Lokal
Hörn. (Hörn.)
Trom. (Trom.)
Xyl. (Xyl.)
Lokal

(5-6')

(6-8')

↑↑↑↑↑↑↑↑

100-140 2-3'

90 rtt - - - - - (95)

Zuerst oben Sprechen und Instrumental, dann gleichmäßig einen Einsatz geben, dann alternierend den übrigen

Sprechen bis ca. 1' nach dem Einsatz des letzten gesprochenen Laufs

Sprecher (S) und 3 Instrumentalisten abwechselnd Einsatzes geben

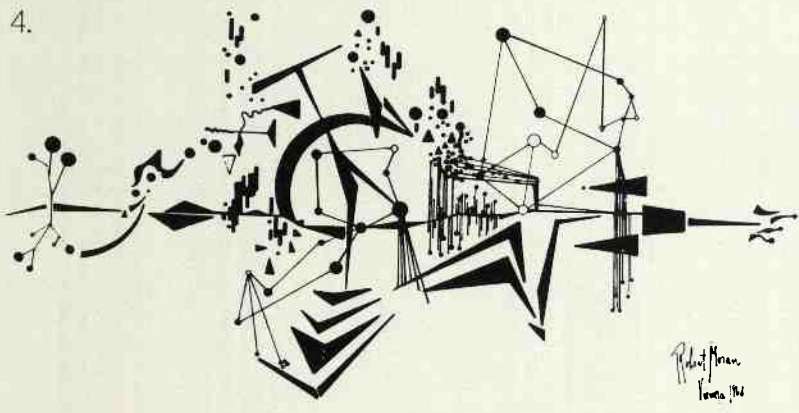
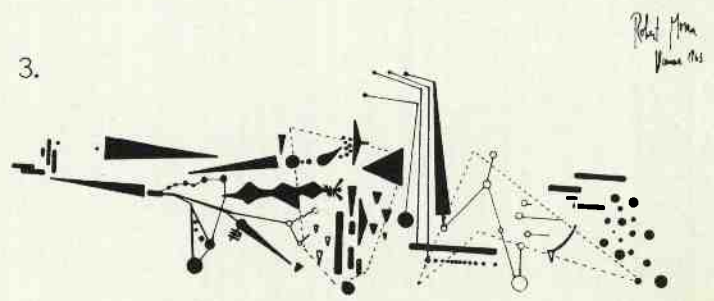
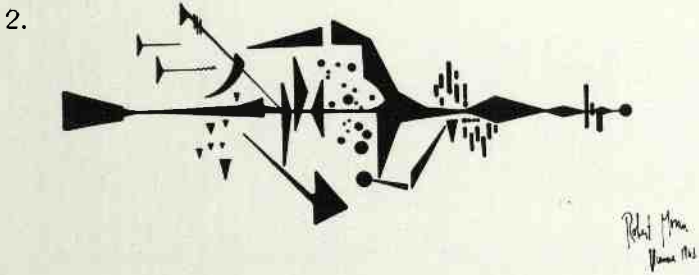
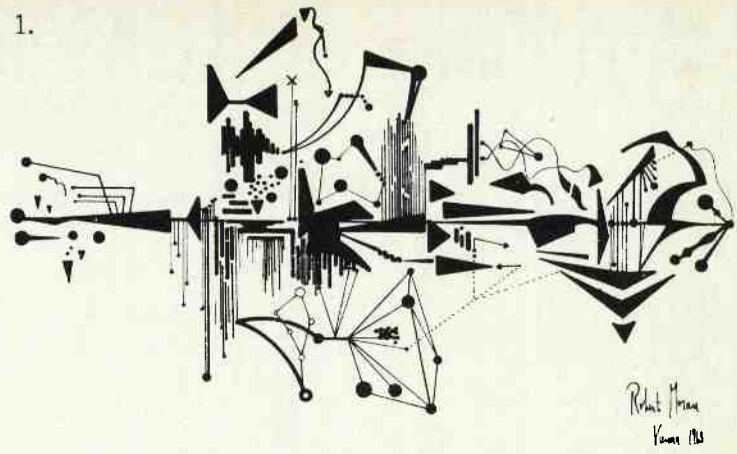
D

K. Stockhausen - *Plus Minus* 2 x 7 pagine per elaborazione (1963),
Wien © Universal.

D. Schnebel - *Glossolalie* per voci recitanti e strumentisti (1959-61),
Mainz © Schott.

Moll
für das Klavier

The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a single system. The score is heavily annotated with handwritten notes in German, which are enclosed in hand-drawn boxes and circles. These annotations provide detailed performance instructions and technical advice. The overall layout is dense and detailed, typical of a professional musical manuscript.



R. Moran - *Four Visions* per flauto, arpa e quartetto d'archi (1963),
Wien © Universal.

I 4/8
II 8/4

I GP

II GM

h
o

S1

S2

S3

V

E
D
B
C

R. Kayn - *Signals* per orchestra (1964-66), Milano © Suvini Zerboni, p. 5 della partitura.

.245



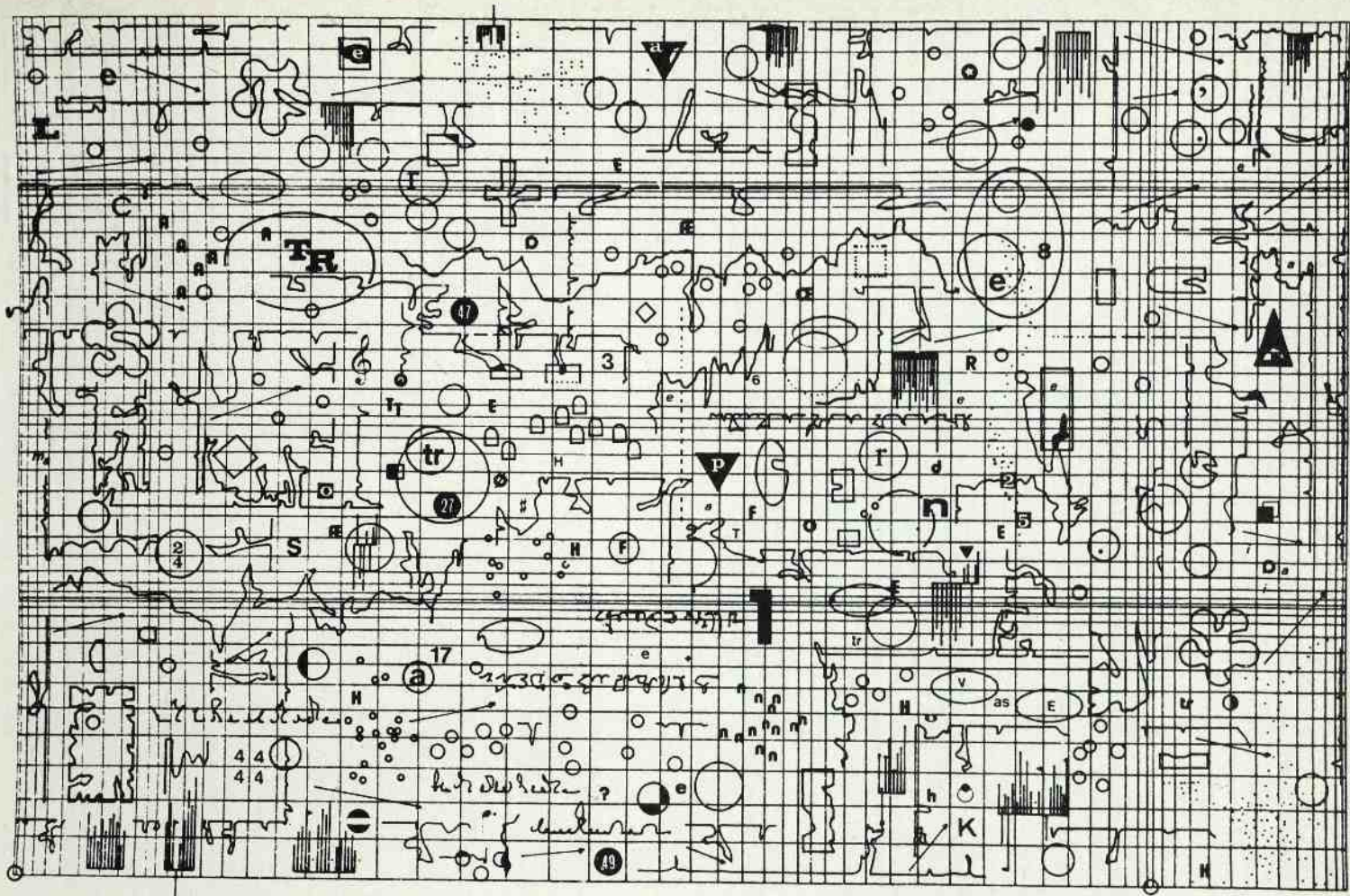
.30

DUCK WHISTLE IN
BOWL OF WATER
(AS LONG AS BREATH HOLDS--
BUT NOT PAST 52.5)

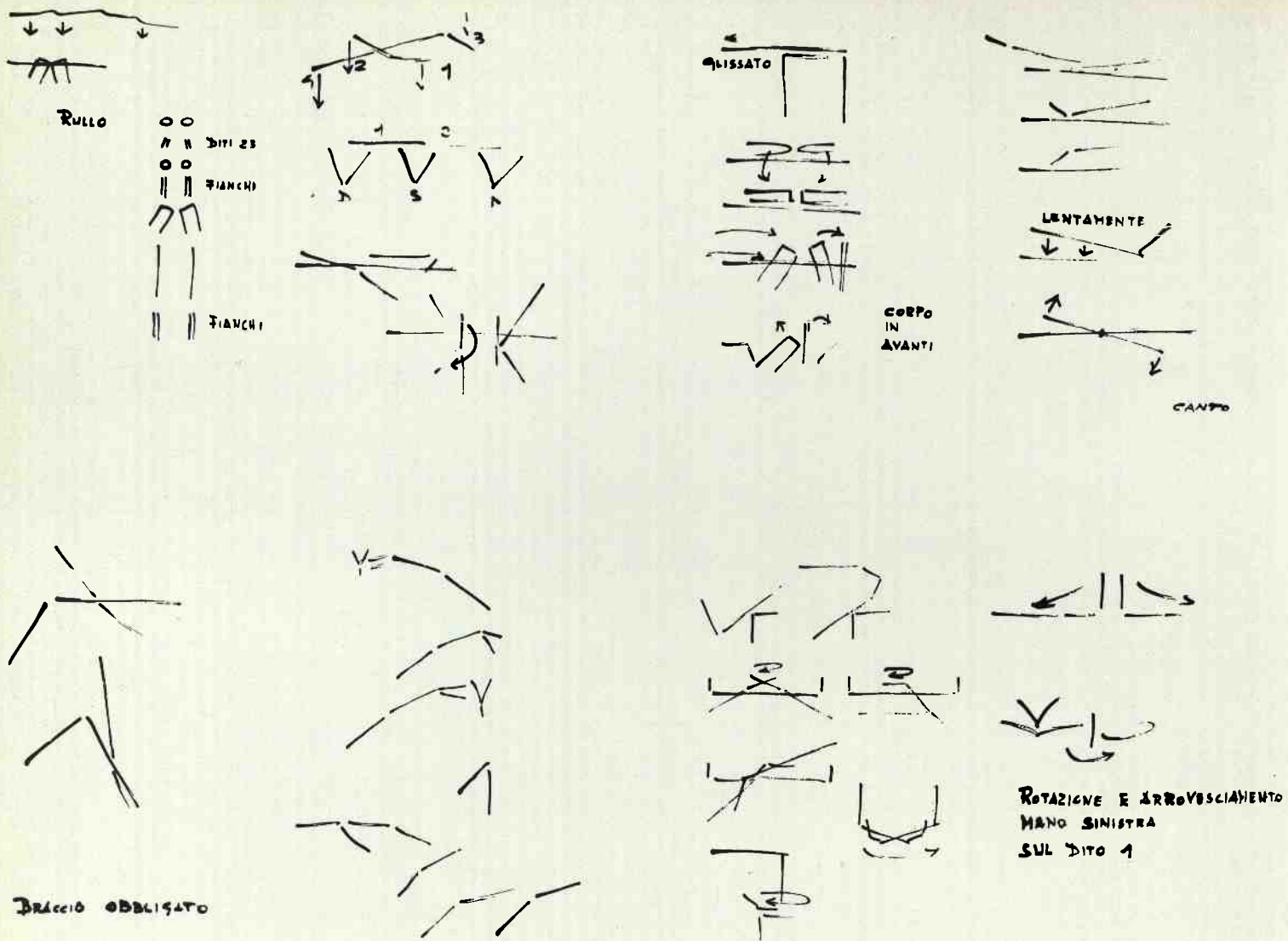
F. Donatoni - *Babai* per clavicembalo (1964),
Milano © Suvini Zerboni.

J. Cage - *Water Music* (1959), New York
© Henmar.

R. Kayn - *Phasen* per una o più voci, coro,
quattro gruppi di percussione ed eventuale
nastro magnetico (1962), Milano
© Suvini Zerboni, p. 34 della partitura.



numerals indicate quantity of tones; sizes - dynamics; letters: d - deep, e - expressive, f - fine music, h - high, l - let sound, n - noise, p - percussive sounds, r - tone repetitions, s - (very) short notes, tr - tremolo. Other letters and marks are to interpret freely; \rightarrow acc., \sim rit



G. Chiari - *Gesti sul piano* (1963), in «Musica senza contrappunto»,
Roma 1969 © Lerici.

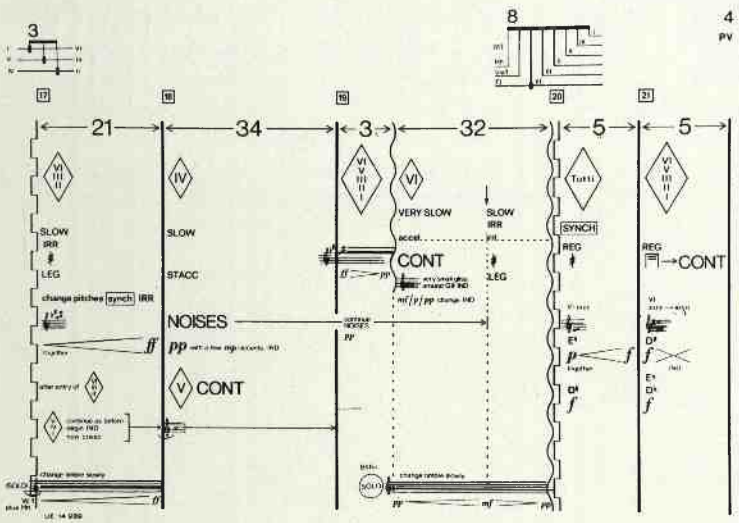
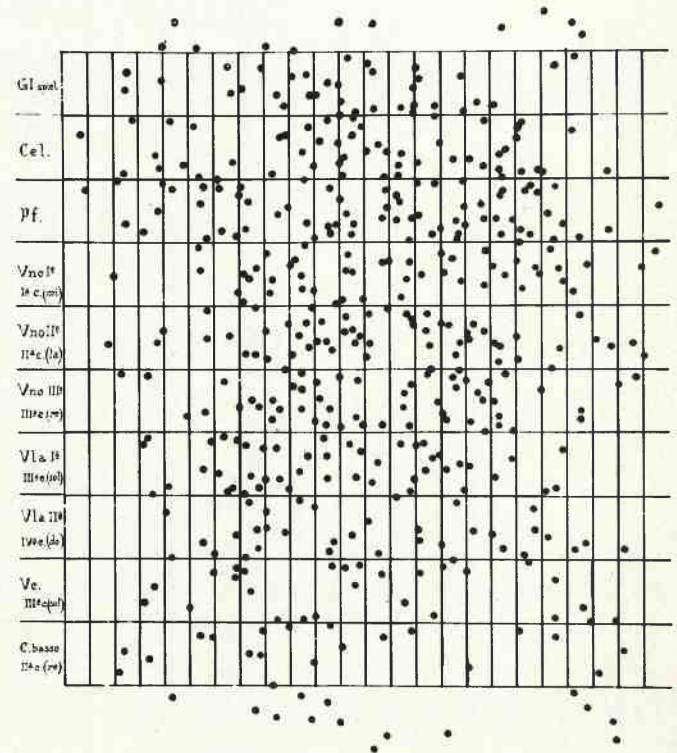
l'uomo non conosce l'esistenza dei tasti la tastiera è per
lui una lunga striscia bianca
egli ha però capito che le sue mani le sue braccia
possono lasciare un'impronta sulla tastiera come sulla sabbia
ha capito
che la sua rabbia la sua ansia la sua tensione la sua fissità
la sua apatia la sua tenerezza lasceranno per un attimo
sulla striscia bianca un'impronta rabbiosa tenera...

non ha mai visto suonare il piano
non concepisce che un dito serva per un tasto

INFORMEL 2

ALDO CLEMENTI

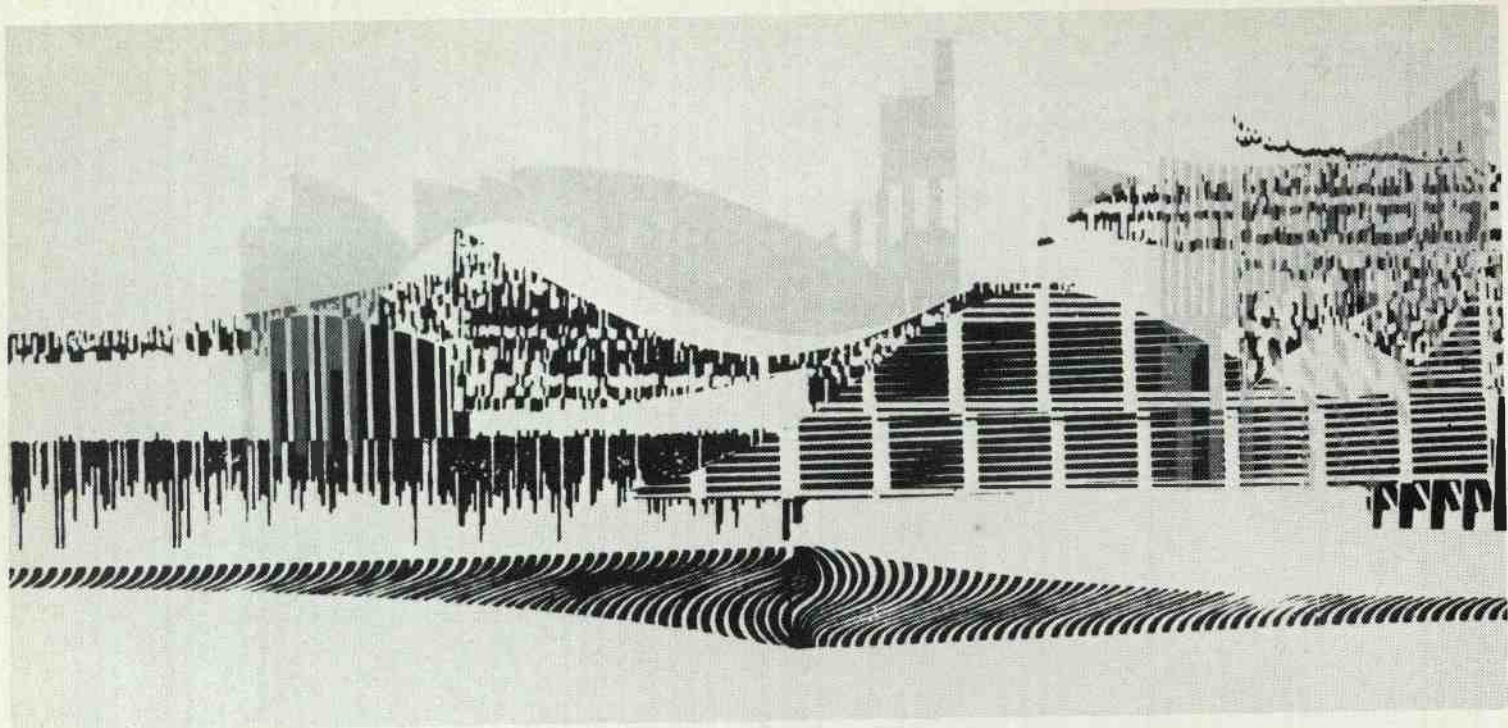
COSTELLAZIONE A



K. Stockhausen - *Stop* per orchestra (1965). Wien © Universal, p. 4 della versione parigina.

Durante il «Kölner Kurse für Neue Musik 1964-65» i partecipanti della classe di composizione chiesero a Stockhausen di discutere il processo di scrittura di un'opera, nei suoi esatti dettagli. Stockhausen rispose componendo *Stop* alla lavagna durante una sessione pomeridiana di sette ore, spiegando ogni singola decisione.

A. Clementi - *Informel 2* (1966) Milano © Suvini Zerboni, Costellazione A.



2. Handglocke
auf den Tisch legen

am Rand des SIZZLE-BECKEN
schlagen

1. Cellisten
anschauen und
mit der linken
Hand Einsatz
geben (I)
Cellist be-
ginnt zu spielen

in die Partitur
schauen

Bogen auf die
Saiten legen

lang
LT II
sehr lang

kein Tremolo
des Bogens

pp - mf

Raumtastliche Lautstärkenänderungen (zwischen pp - mf).
Die Dichte des Tremolos ist furchenhand zu variieren.

an den II.
Cellisten
gerichtet

sprechen: NEIN!

U

an den II.
Cellisten gerichtet,
mit offener Hand
an linken
Mundwinkel

flausende

flausende

2. Trillerpf.

1. Trillerpf.

sehr lang

den II. Cellisten
anschaun

fff

an den II. Cellisten
gerichtet,
pfeifen

lang

sehr lang

ppp

mindere LT

den II. Cellisten
plotzlich anschauen

lang

sehr lang - 10"

ab und zu
flausende

lang

sehr lang

an den I.
Cellisten
gerichtet

lang

sanft

sprechen: NEIN!

NEIN!

V

Die Dichte des Tremolos ist furchenhand zu variieren.

F. Furrer - *Interstrukturen* für beliebige
klangerzeuger (1971), München © Edition
Modern.

M. Kagel - *Match* per tre esecutori (1967),
London © Universal, p. 17 della partitura.

à ANTONIO BALLISTA

Animé (avec une légèreté fantôme mais précise)

En animant

au Mouvé!

J. Levine - PARENTHESES

J. Levine - PARENTHESES

J. Levine - PARENTHESES

J. Levine - *Parentheses* piano d'esecuzione per qualsiasi strumento ad arco (1970), Milano © Suvini Zerboni.

Parentheses è un piano d'esecuzione per qualunque strumento a corda. (Può essere suonato come una esecuzione solistica oppure come una serie di diverse esecuzioni simultanee fino ad un massimo di otto).

Comprende 49 eventi, ciascuno composto da 4 caratteristiche e da un numero di modificatori, relativi e tali caratteristiche, che va da uno a quattro. L'esecuzione può cominciare da qualsiasi angolo in alto a sinistra del foglio e procedere sia orizzontalmente da sinistra verso destra passando alla riga successiva, sia verticalmente, dall'alto verso il basso, passando alla colonna successiva. L'esecuzione termina quando sono stati eseguiti (da tutti gli strumenti) i 49 eventi.

Ciascun segno rappresenta o una caratteristica o un modificatore (di caratteristica) dell'evento in cui appare. A prescindere dalla direzione scelta per la lettura del pezzo, è sempre la posizione del segno all'interno del quadrato che determina la caratteristica o il modificatore rappresentati dal segno.

S. Sciarrino - *Prélude* per pianoforte (1970), Milano © Ricordi.

Le linee orizzontali delimitano approssimativamente le ottave del pianoforte.

Le legature delineano soltanto alcuni raggruppamenti di figurazioni. Gli accenti suggeriscono semplicemente le inflessioni metriche del discorso e mai valgono come vere accentuazioni dinamiche. Essi sono sottointesi ogni volta che una determinata figura si ripresenti. (S.S.)

Four staves of musical notation for piano. Each staff begins with a '1' and a vertical dashed line. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *ff* and *p*. Each staff concludes with a box containing a diagram of a piano keyboard with notes and arrows indicating fingerings or dynamics.

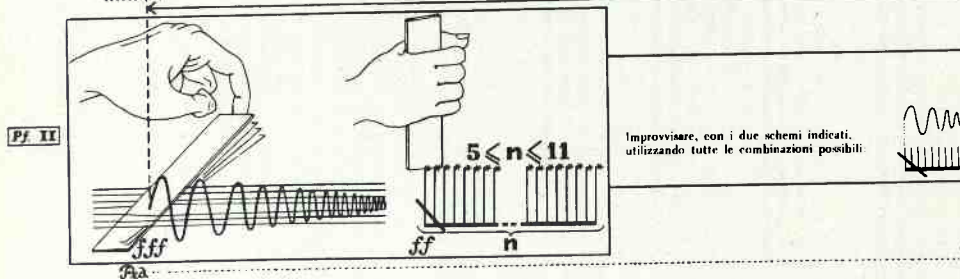
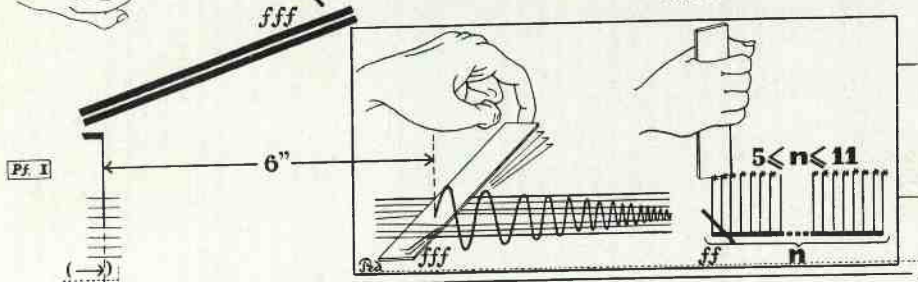
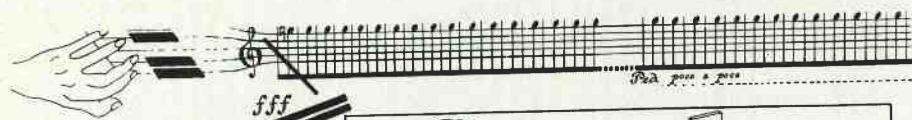
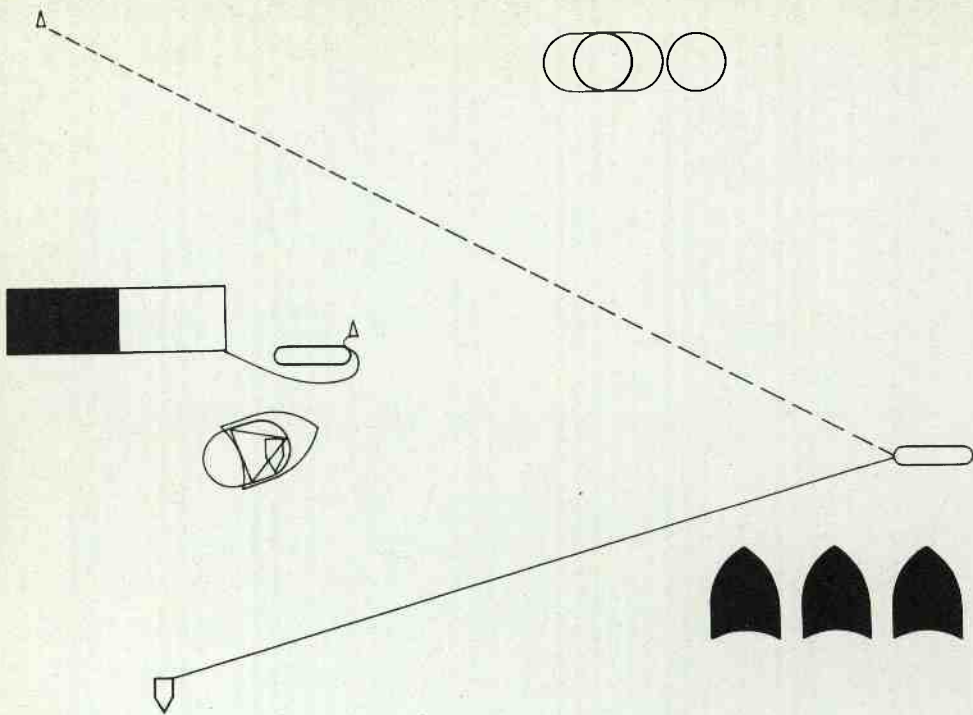
A large, complex musical score for piano, enclosed in a dashed rectangular border. It features a dense arrangement of notes, stems, and dynamic markings such as *mp* and *f*. The notation is highly abstract and includes various symbols and markings.

Three diagrams of musical notation, each showing a different arrangement of notes and stems. The notation is highly abstract and includes various symbols and markings, possibly representing different voicings or fingerings.

W. Szalonek - 1+1+1+1, in «Collage», n. 9, Palermo 1970, Vitone.

A. Walacinski - *Allaloo* per pianoforte (1970), Kraków © Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

C. Wolff - *Duo for pianists II*, New York © 1970 Peters.

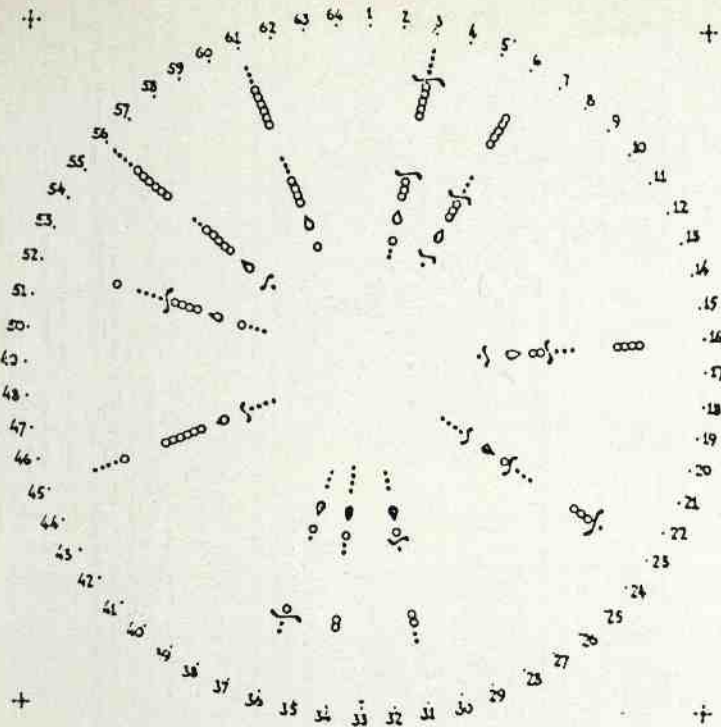


Improvvisare, con i due schemi indicati, utilizzando tutte le combinazioni possibili.

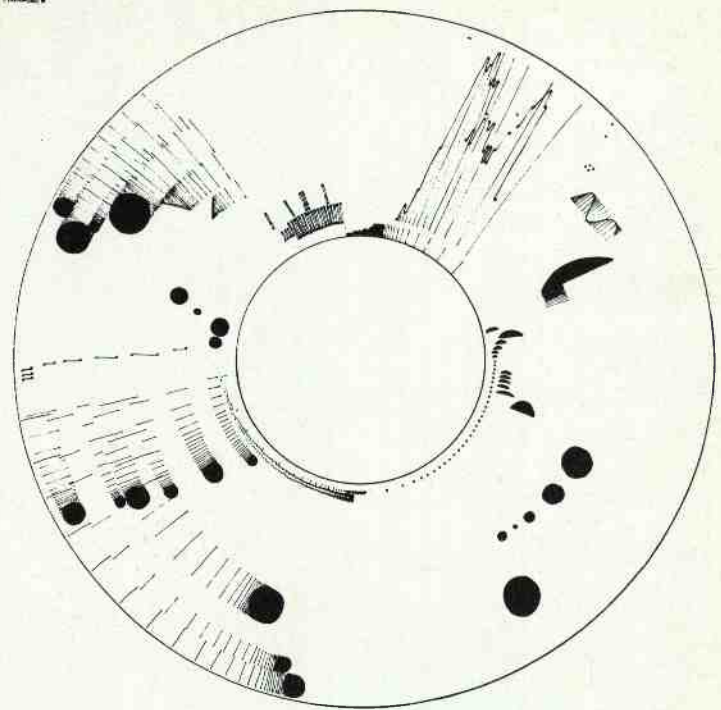


J. Fulkerston - *Patterns VII* for any solo instrument (1972), München © Edition Modern.

J. Antunes - *Reflex* per due pianoforti (1971), Milano © Suvini Zerboni, da p. 4 della partitura.



5
Pizzicato



Robert Ashley - *In memoriam... Crazy Horse*, in «Collage», n. 9, 1970, Palermo, Vitone.

D. Lombardi - *Anamorphosis per cinque strumenti e slides* (1977), Firenze © D. Lombardi.

illumina il mondo, accendilo

Fl. plays a tonal rhythmic little Cadenza *mf espr.* (taking up with radio signal)

la bestia muore dell'In. - tutto ciò

Voice *medium-high p* (slow speech, quasi-choral) with joy

Large glasses clink *mf* speak & freely (with *mf*)

Transistor Radios 3 at least (2 performers)

Drum *f*

Drum (others) *mp*

Drum (others etc.) *mf*

Toy trumpet (or a 'choir tuner') with jesse, abnormal sound *mp*

Voices (sassy) *pp* *irregular*

Voices (sassy) *pp* *irregular*

Every clear

Punch on table

Heavy electric motor (etc.) *mf* (many of others) Heavy *mf* a Drum

(with closed fist)

(1) Follow diagram as faithfully & accurately as possible in density, intensity, register & (also) choice of sound-imagery; never exceed

In this pause, All move Chairs *p* (*mp* & *pp*)

Object drop onto Drum (*mp* *pp*)

Org. *mf* *irregular* most, compass

Some love kisses *mf* (A always all performers)

Always all perfor. *mf* *irregular*

Irregular Chatter: familiar, expressive, tender, sweet

Voice *mf cant.* *ff* *as if* (press female) incidental, very short

high *pp* *irregular*

middle *pp* *irregular*

middle *pp* *irregular*

metal can

Drum *pp* *pp*

A bass tone, ten. *mp* perfectly pitched

G.C. *fff*

All. Moderato

Panof. *mf* *irregular*

molto Ed.

P. Castaldi - Sunday Morning per tre o più esecutori (1977), Milano © Ricordi, p. 3 della partitura.

«Affermare l'eterogeneità indipendente e totalmente irrelata del segno significa promulgare la sua estraneità dal suono che, pertanto, nella sua impertinenza ne condiziona l'autonomia. Come affermare il sesso quale totalità autosufficiente significa non negare l'amore ma piuttosto esistere in una condizione nella quale l'amore è soltanto una sconosciuta latenza».
(Franco Donatoni)

La pratica dell'*alea* ha messo in crisi la prassi compositivo-esecutiva al punto di delegare (alcuni pensano relegare) ad un progetto in quanto *utopia* l'espressione di un evento musicale che, fino agli anni Cinquanta, era connessa soltanto con i suoni.

L'assenza del suono era già stata argutamente sottesa in molta della *musique en tapisserie* che Erik Satie scriveva tra il 1910 e il 1920. Il *postino di Arcueil* legava didascalie a frasi musicali, compenetrando l'una nell'altra, vietando la pubblica lettura dei testi durante l'esecuzione; ne risulta che l'ascolto *en tapisserie* è secondario o perlomeno successivo ad una fruizione visiva del progetto nel quale prevale questo aspetto *concettuale*.

Trent'anni fa finiva con l'*alea* e il *silenzio* di Cage l'altra utopia, quella che tagliava i suoni in carati e si faceva irreversibile la spaccatura tra scrittura e suoni, già divenuti con Schönberg due duellanti vicini quasi a toccarsi, ma di spalle, pronti a contare i passi e sparare uccidendo a vicenda.

Parallelamente all'architettura radicale degli anni Sessanta, anche in musica è stata sperimentata questa concettualizzazione dell'oggetto sonoro in modo vario e multiforme. La scrittura di azione, la vasta produzione di partiture si è resa autonoma ed ha avuto realizzazioni nei tre codici, destinate a:

1. (cifrato) una riflessione metalinguistica con e sui segni convenzionali della notazione;
2. (visivo) notazioni ideografiche che congelano eventi sonori *visualizzandoli* e richiedendo allo spettatore una lettura mentale nel silenzio fisico. Si possono avere anche fotografie e disegni

«Ma se era vero che il tempo diventava spazio, allora le mie notazioni musicali potevano diventare arte grafica. Da questo nacque l'idea di produrre litografie, serigrafie, acqueforti, utilizzando i miei spartiti musicali. E cerco di proiettare nel mio lavoro quelle intuizioni che mi si sono rivelate con i suoni».
(John Cage)

di azioni da immaginare o narrate successivamente dallo stesso autore/esecutore;

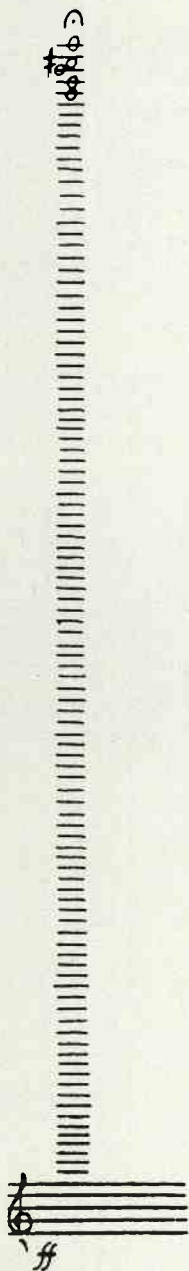
3. (verbale) testi di azioni da immaginare o narrate successivamente dallo stesso autore/esecutore.

Stockhausen nel 1960 avvertiva un pericolo di banalizzazione della composizione, mediante questa *Kunst-Graphik*, mentre Cornelius Cardew, l'autore del *Treatise*, tra i più interessanti prodotti dell'autonomia del segno grafico, faceva nel 1972 una aspra autocritica sul suo lavoro. Ambedue parlavano di azioni-speculazioni connesse con questo approccio *meta-musicale*, ma è bene rimandare alla lunga serie di saggi sull'argomento che dal 1963 Domenico Guacero pubblicò in varie riviste.

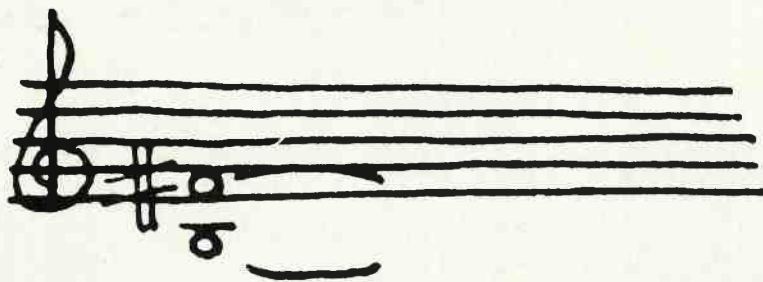
In sostanza il momento attuale è molto lontano dall'avallare tesi di autonomia del progetto, dato che nella logica dei mass-media ciò che si vende non è il menù del ristorante, ma i vari piatti che il menù stesso promette.

Resta aperto se un pezzo come *Metapiece (Mimeties)* di Kagel non sia più significativo come progetto che come oggetto, come d'altronde tante partiture grafiche assai suggestive come apparizioni di eventi sonori, che poi tradotte in suoni, riaffondano nel grande fiume delle esperienze di conglomerazione sonora che verso il 1970-72 rischiava di rompere gli argini dell'interesse per dilagare in un mare di *noia (noise?)*.

Ma l'accademia dell'avanguardia si è spostata verso la *musique vérité / environmental* o verso il ritorno all'intervallo, come il tempo (proustiano) ritrovato.



Composition 1960 #7



to be held for a long time

La Monte Young

July 1960

SYMPHONY NO.2

(turning)

THREE YELLOW EVENTS

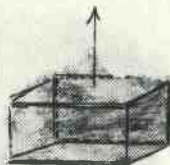
I ● yellow
● yellow
● yellow

II ● yellow
● loud

III ● red

to Rose
Spring, 1961
G. Brecht

CATS AS CATS CAN



L'elenco degli autori dell'opera di A.S. è diviso in tre parti.

Zamboni, Vercelli, 1920-23

CERTEZA 1980

Spagnoli recitati secondo il modo
di pronuncia di questo dialetto
e del dialetto di Napoli e tutti del
territorio di Certosa.

GAMBRINUS 2132

L'ARTE SI RICONFERMA SU STUO

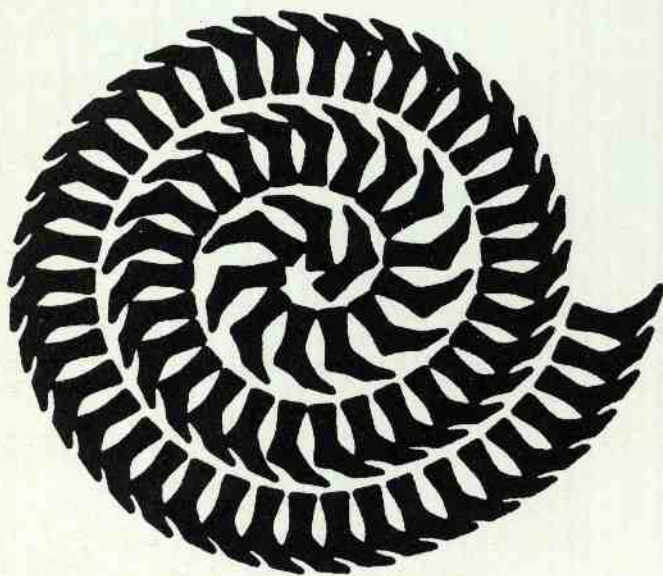
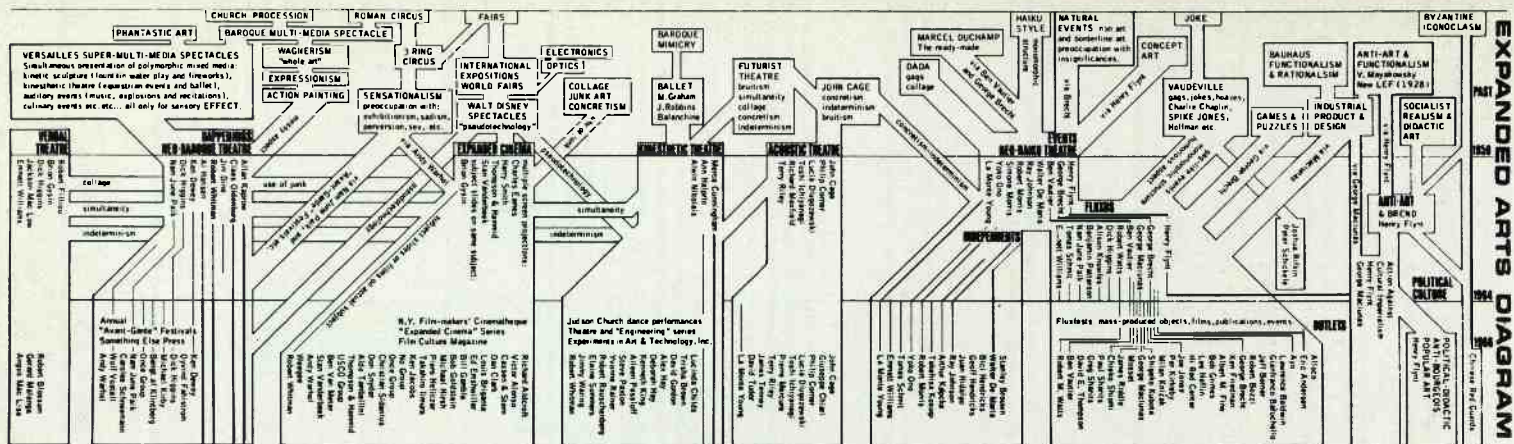
di forma di
cosa che è propria di tutti coloro
che subiscono il travaglio della ricerca

Un pittore usa il suo contemporaneo

G.E. SIMONETTI

G.E. Simonetti

G.E. Simonetti - *Cats as cats can*, tratto da «Mutica», pagine di musica muta (per pianoforte, vento e fischi), tecnica mista su carta (cm. 50 x 70).



THEATRE MUSIC

Keep walking intently

T. Kosugi

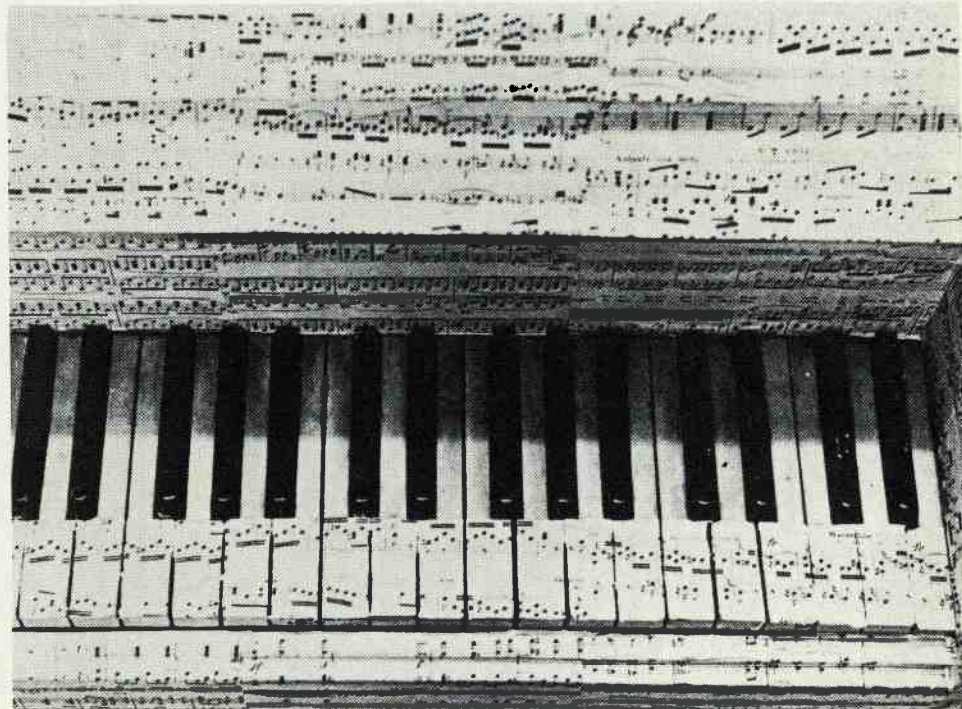
G. Maciunas - *Expanded arts diagram* (1966), Fluxest information.

T. Kosugi - *Theatre Music* (1964).

Musical score for piano, featuring dynamic markings and fingerings. The score is divided into sections with various dynamics and articulations:

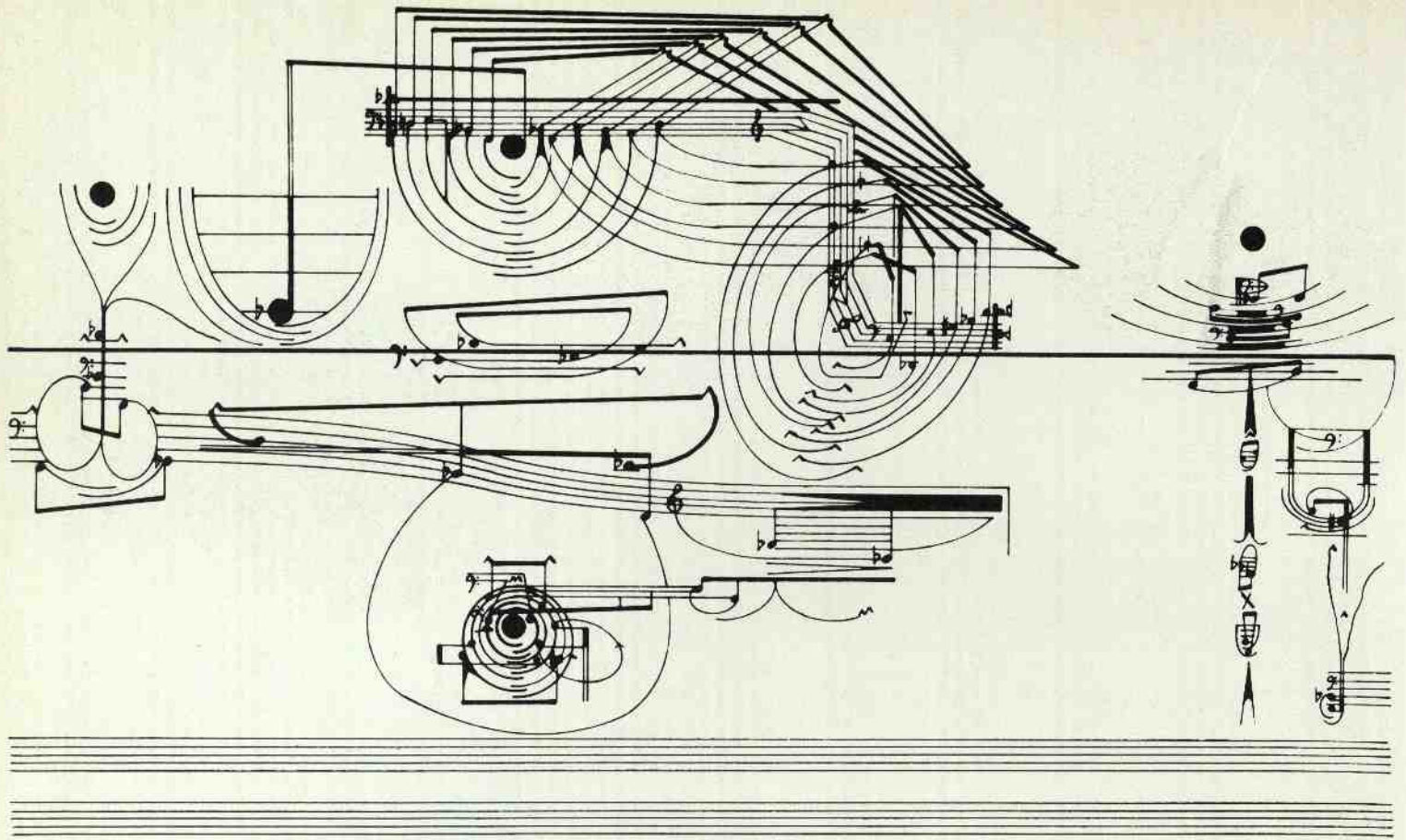
- Section 1:** Starts with a forte (**f**) dynamic. Includes a piano (**p**) dynamic marking and a first fingering (**1**).
- Section 2:** Features a forte (**f**) dynamic, a piano (**p**) dynamic, and a first fingering (**1**). Includes a fingering sequence: **f 1 5 3 4 2**.
- Section 3:** Features a piano (**p**) dynamic, a piano (**p**) dynamic, and a second fingering (**2**).
- Section 4:** Features a piano (**p**) dynamic, a piano (**p**) dynamic, and a piano (**p**) dynamic.
- Section 5:** Features a forte (**f**) dynamic and a piano (**p**) dynamic.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Below the score, there are dynamic markings: **P**, **PP**, and **PP** with arrows indicating the direction of the dynamics.

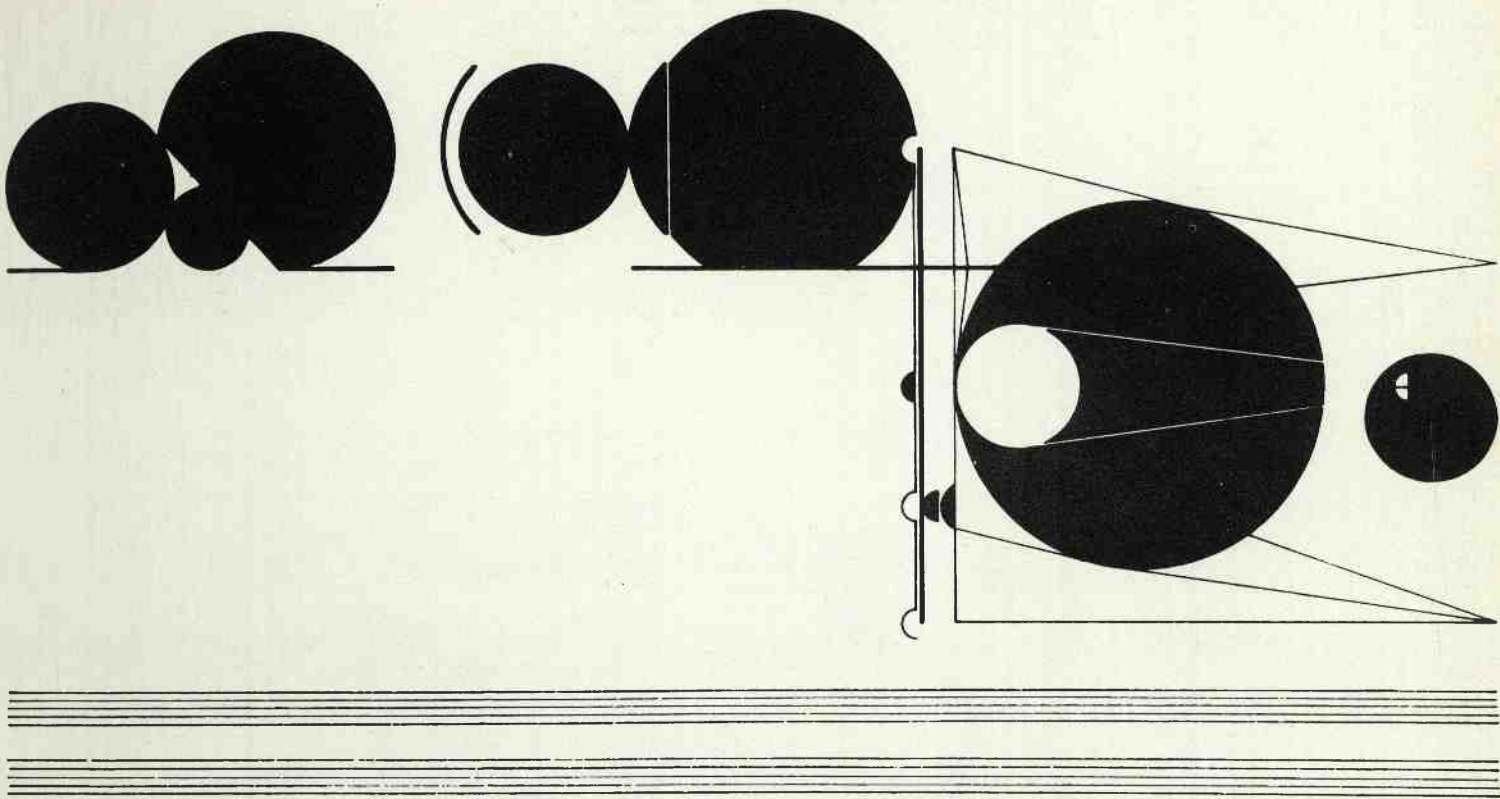


M. Kagel - *Metapiece (mimetics)* per pianoforte (1961), London © Universal, p. 6 della partitura.

M. Kagel - *Ludwig van (Hommage von Beethoven)* (1970), London © Universal, p. 1 della partitura.



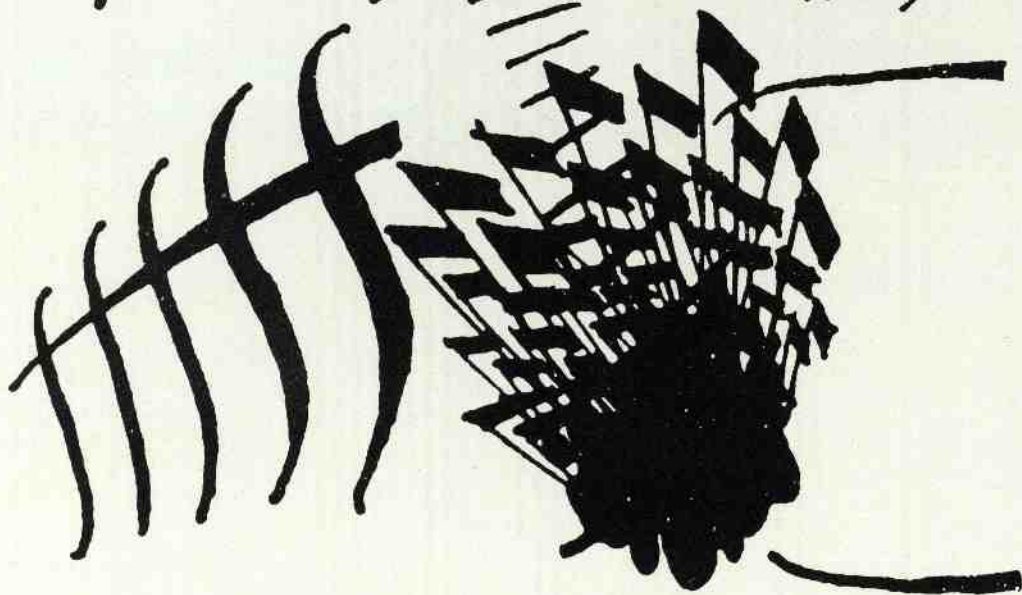
C. Cardew - *Treatise* (1963-67), Buffalo 1967 © Gallery Upstairs Press,
p. 183 della partitura.

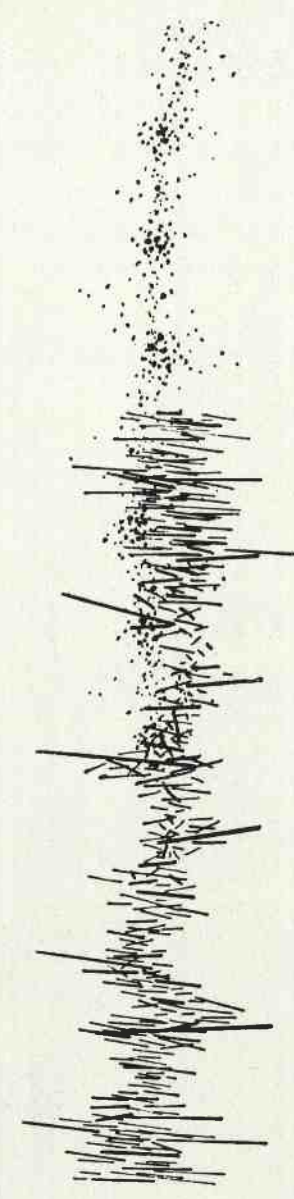
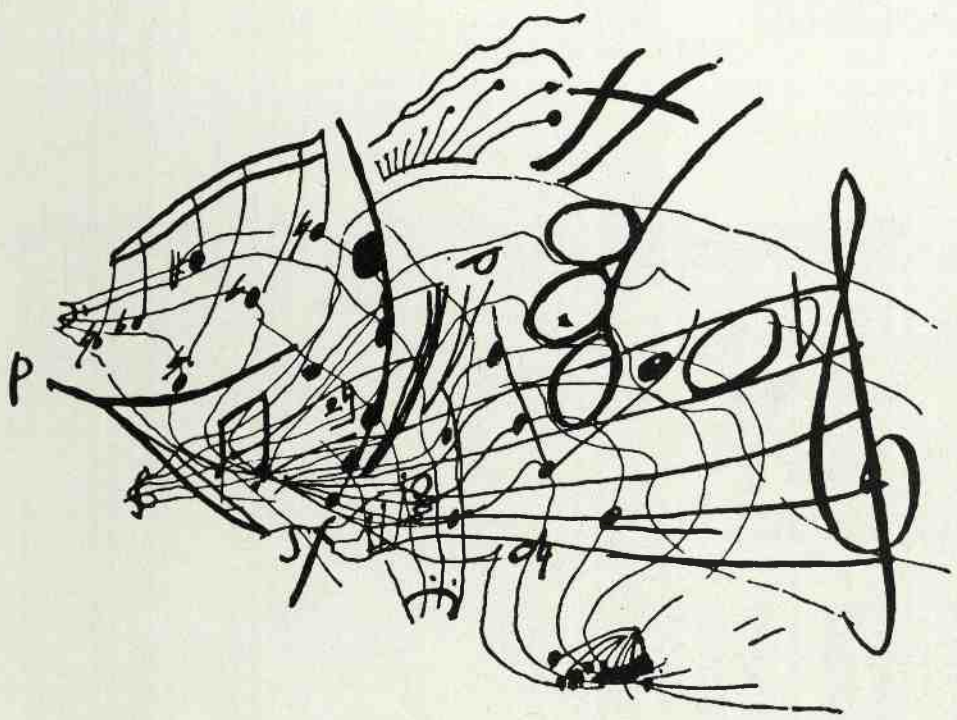


C. Cardew - *Treatise* (1963-67), Buffalo 1967 © Gallery Upstairs Press,
p. 134 della partitura.

ppppp
(flautando) → ∞
1/17 Violino

1,7²³ Pos. (maximaler Hall)





Ogni persona presente pensa:

«Questa musica è mia»

«Questa musica è esistita nel mio pensiero»

«Sono state le mie mani a suonare questa musica per la prima volta»

Vocals

tree
you
me
mother

scale: length of a breath

with hand, lips pulled right back

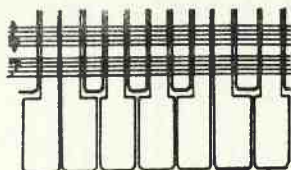
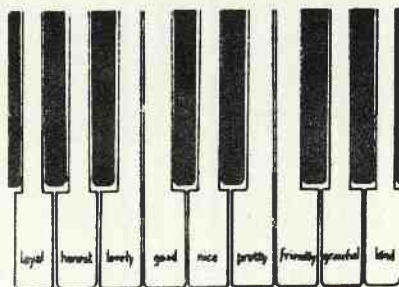
Melody

If the *assap* is used, the second and penultimate notes of the mode should be omitted.

Making A

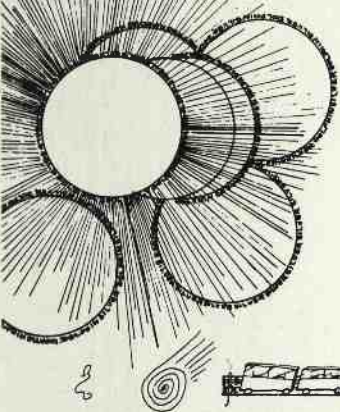
When A in the A-gauge glass becomes level with white line, make more A as follows:

1. Place WET B in glass bamer.
2. Empty one pack of A into the wet B.
3. Draw off two full measures of hot boiling C and pour them over the dry A in the B (using circular motion).
4. Draw off one FULL measure of A and repour it into B.
5. Close B between pours.
6. Never make more A if the A in A-gauge glass is above white line.

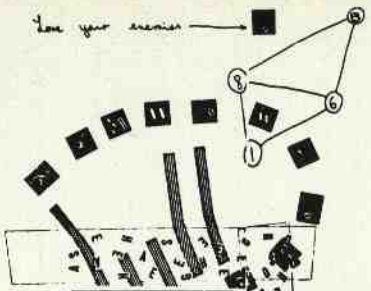


G. Chiari - *Studio su un'opera pianistica* a La Monte Young (1967), in «Musica senza contrappunto», Roma © Lerici.

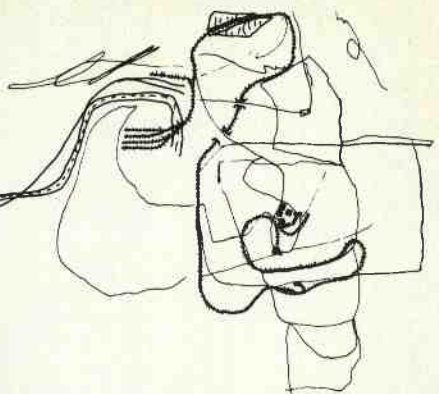
C. Cardew - *Schooltime Compositions* (1968), London © Experimental Music Catalogue.



Handwritten note: "Make a sketch of the pattern"



BELLEVUE	B-E
KANT	A
WHITBOSTON	G-B-E
LEE	B-A
FALCON	C
BIRD	D-F (B-E)
BEAN	D-A-E (B-A-C-E)
PARADEISE	D-A
IMPER	A-B
KAPA	B-A-E
DIRAC	D-A-E
CARD	C-A-B-E
DE ME HOPPE	(D)
JONASSEN	C-A-E (B-A-E)
BALLER	B-E (D-A-E)
THURF	B(D)
PARADISE	E-F-C
TRUMP	E-A (B-A-E)



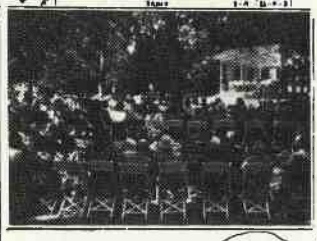
FRED SQUER.
FOR
**TABOR BIRD
PLANNED
SUITS,**
COOL AND
COMFORTABLE



*Swiftly
fit and
Fashioned*

Wholesale
Branch in
London
France

8/11 to 45/-



Handwritten notes:
"The crowd..."
"The crowd..."
"The crowd..."
"The crowd..."

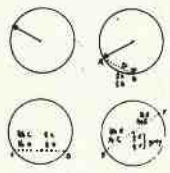
Event
Arrange an audience by the side of a road or a river. After it has been waiting for some time a piano is driven past (if a road) - or carried past in a boat (if a river) - as fast as possible the piano should be played continuously. The piano should be moving fast during slow.

Variation 1: Any sound producing means can be used.

Variation 2: 2 horses, boat, etc. draw past 2 sides of the audience simultaneously, in opposite directions.

Handwritten text:
Sound is invisible.
Even without the sound
we lives & moves freely in complete silence

Handwritten word: "Sweeping"



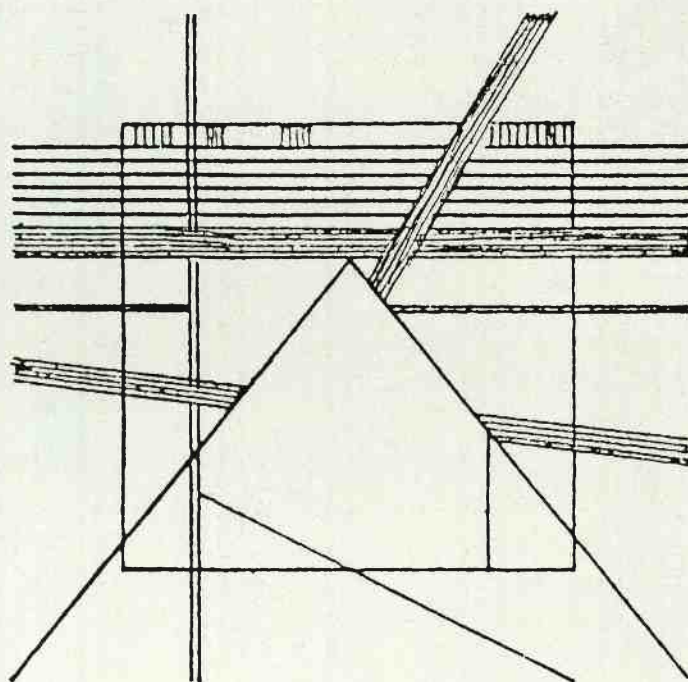
Conclusion
Select a person nearby and play him - his eyes, gestures, physical expressions

You may advise him to shut his eyes or to stand with his arms upstair down.

Handwritten note: "Play when upstair down."

AA.VV. - *Scratch music* (di C. Cardew, S. Cardew, C. Finder, L. Gare, P. Gebbet, B. Harris, C. Hobbs, D. Jackman, C. May, T. Mitchell, J. Nash, M. Parsons, T. Phillips, H. Skempton, C. Williams), London 1972, Latimer, pp. W della partitura.

00 00	01 00	02 00	03 00	04 00	05 00	06 00	07 00
00 01	01 01	02 01	03 01	04 01	05 01	06 01	07 01
00 02	01 02	02 02	03 02	04 02	05 02	06 02	07 02
00 03	01 03	02 03	03 03	04 03	05 03	06 03	07 03
00 04	01 04	02 04	03 04	04 04	05 04	06 04	07 04
00 05	01 05	02 05	03 05	04 05	05 05	06 05	07 05
00 06	01 06	02 06	03 06	04 06	05 06	06 06	07 06
00 07	01 07	02 07	03 07	04 07	05 07	06 07	07 07
00 08	01 08	02 08	03 08	04 08	05 08	06 08	07 08
00 09	01 09	02 09	03 09	04 09	05 09	06 09	07 09
00 10	01 10	02 10	03 10	04 10	05 10	06 10	07 10
00 11	01 11	02 11	03 11	04 11	05 11	06 11	07 11
00 12	01 12	02 12	03 12	04 12	05 12	06 12	07 12
00 13	01 13	02 13	03 13	04 13	05 13	06 13	07 13
00 14	01 14	02 14	03 14	04 14	05 14	06 14	07 14
00 15	01 15	02 15	03 15	04 15	05 15	06 15	07 15
00 16	01 16	02 16	03 16	04 16	05 16	06 16	07 16
00 17	01 17	02 17	03 17	04 17	05 17	06 17	07 17
00 18	01 18	02 18	03 18	04 18	05 18	06 18	07 18
00 19	01 19	02 19	03 19	04 19	05 19	06 19	07 19
00 20	01 20	02 20	03 20	04 20	05 20	06 20	07 20
00 21	01 21	02 21	03 21	04 21	05 21	06 21	07 21
00 22	01 22	02 22	03 22	04 22	05 22	06 22	07 22
00 23	01 23	02 23	03 23	04 23	05 23	06 23	07 23
00 24	01 24	02 24	03 24	04 24	05 24	06 24	07 24
00 25	01 25	02 25	03 25	04 25	05 25	06 25	07 25
00 26	01 26	02 26	03 26	04 26	05 26	06 26	07 26
00 27	01 27	02 27	03 27	04 27	05 27	06 27	07 27
00 28	01 28	02 28	03 28	04 28	05 28	06 28	07 28
00 29	01 29	02 29	03 29	04 29	05 29	06 29	07 29
00 30	01 30	02 30	03 30	04 30	05 30	06 30	07 30
00 31	01 31	02 31	03 31	04 31	05 31	06 31	07 31
00 32	01 32	02 32	03 32	04 32	05 32	06 32	07 32
00 33	01 33	02 33	03 33	04 33	05 33	06 33	07 33
00 34	01 34	02 34	03 34	04 34	05 34	06 34	07 34
00 35	01 35	02 35	03 35	04 35	05 35	06 35	07 35
00 36	01 36	02 36	03 36	04 36	05 36	06 36	07 36
00 37	01 37	02 37	03 37	04 37	05 37	06 37	07 37
00 38	01 38	02 38	03 38	04 38	05 38	06 38	07 38
00 39	01 39	02 39	03 39	04 39	05 39	06 39	07 39
00 40	01 40	02 40	03 40	04 40	05 40	06 40	07 40
00 41	01 41	02 41	03 41	04 41	05 41	06 41	07 41
00 42	01 42	02 42	03 42	04 42	05 42	06 42	07 42
00 43	01 43	02 43	03 43	04 43	05 43	06 43	07 43
00 44	01 44	02 44	03 44	04 44	05 44	06 44	07 44
00 45	01 45	02 45	03 45	04 45	05 45	06 45	07 45
00 46	01 46	02 46	03 46	04 46	05 46	06 46	07 46
00 47	01 47	02 47	03 47	04 47	05 47	06 47	07 47
00 48	01 48	02 48	03 48	04 48	05 48	06 48	07 48
00 49	01 49	02 49	03 49	04 49	05 49	06 49	07 49
00 50	01 50	02 50	03 50	04 50	05 50	06 50	07 50
00 51	01 51	02 51	03 51	04 51	05 51	06 51	07 51
00 52	01 52	02 52	03 52	04 52	05 52	06 52	07 52
00 53	01 53	02 53	03 53	04 53	05 53	06 53	07 53
00 54	01 54	02 54	03 54	04 54	05 54	06 54	07 54
00 55	01 55	02 55	03 55	04 55	05 55	06 55	07 55
00 56	01 56	02 56	03 56	04 56	05 56	06 56	07 56
00 57	01 57	02 57	03 57	04 57	05 57	06 57	07 57
00 58	01 58	02 58	03 58	04 58	05 58	06 58	07 58
00 59	01 59	02 59	03 59	04 59	05 59	06 59	07 59



T. Phillips - *4 pieces for John Tilbury* per pianoforte, in «Collage»,
n. 9, 1970, Palermo, Vitone.

Clouds for Piano
for Geoffrey Hendricks, Cloudsmith

1 unit = approximately 2 1/4" 1 cm = approximately 9"

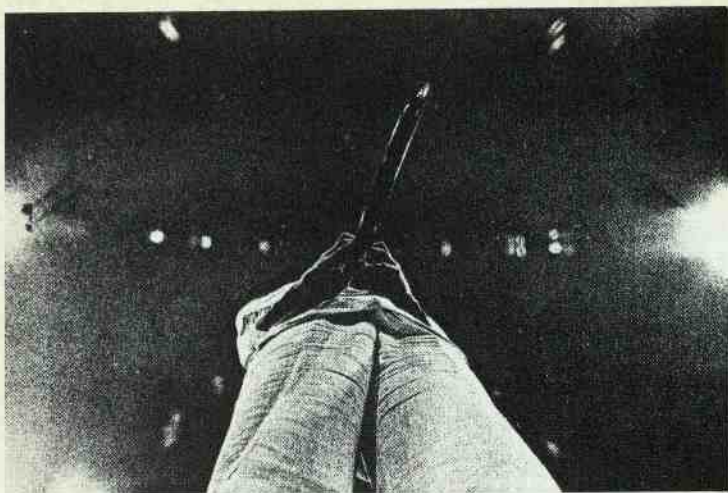


8



9

West Glover, Vermont
April, 1974



C. Ambrosini - *De photographia* (1976), Venezia © C. Ambrosini.

Sia musica che fotografia hanno bisogno di «strumenti» di realizzazione, che hanno caratteristiche (di costruzione, di funzionamento, ecc.) particolari. È possibile, analizzando da vicino il nostro modo di usare questi oggetti, individuare delle affinità, delle identità, oppure invece delle antitesi, delle opposizioni totali? Che risultato può dare l'operazione necessaria sullo strumento di un'arte applicata, riportata su quello dell'altra?

«*De Photographia*» è un'analisi in 25 tavole dei possibili rapporti tra far musica e far fotografia.

Ognuna delle 25 tavole presenta un parallelo tra un'operazione propria dell'esecuzione musicale, confrontata con quella «corrispondente» fotografica.

Ogni tavola contiene perciò una possibile risposta alle precedenti e molte altre (serie, scala, glissato, moto contrario, crescendo, diminuendo, forte, piano, compensazioni, improvvisazione, gesto, corpo, ecc.) domande.

I risultati fotografici in tutte le tavole sono *dipesi* da questo rapporto foto-suono. (C.A.)

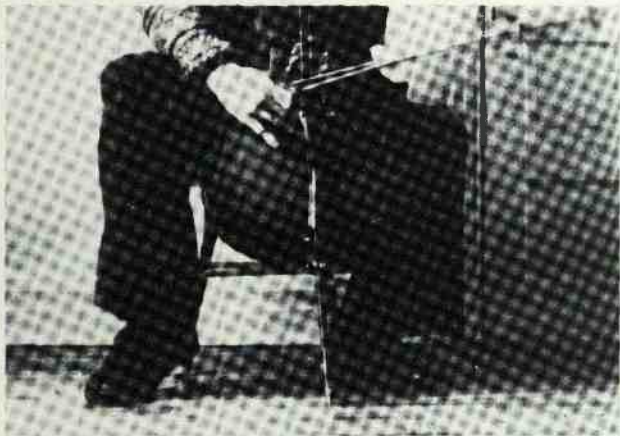
C. Palestine - *Aggressive Monologue*, performance in «A Space», Toronto, il 19 marzo 1976 (foto: Kathleen Agnoli), in «Parachute», n. 5, Hiver 1976, Montréal.

Topographie (solo)

durée longue
trois timbres différents
mp/p
durée courte suivie d'un bruit
silence
un mot
bruits de pas
activités
silence
un mot
porte refermée
sourdine
quelques exercices
registre moyen
peau
silence
deux timbres différents
pôle

durée longue
bois
durée moyenne
son blanc
métal
attaques simultanées
un mot
sifflement
bois
silence
durée courte
cinq double croches
durée longue suivie d'un bruit
son blanc
bruit sourd
porte ouverte
bruits de pas
voix
bruissement de l'eau
note
bruits de pas

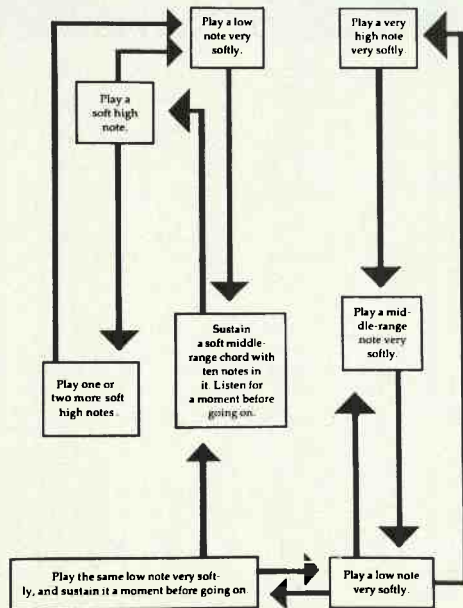
porte refermée
sifflement
bruit
un mot
nord
bois
silence
phrase ascendante
durée moyenne
deux timbres différents
durée courte
battements
un mot
accord
durée longue
pp/af/p
métal
bruits de pas
mursure
d'une pièce vern...
pénombre/lumière



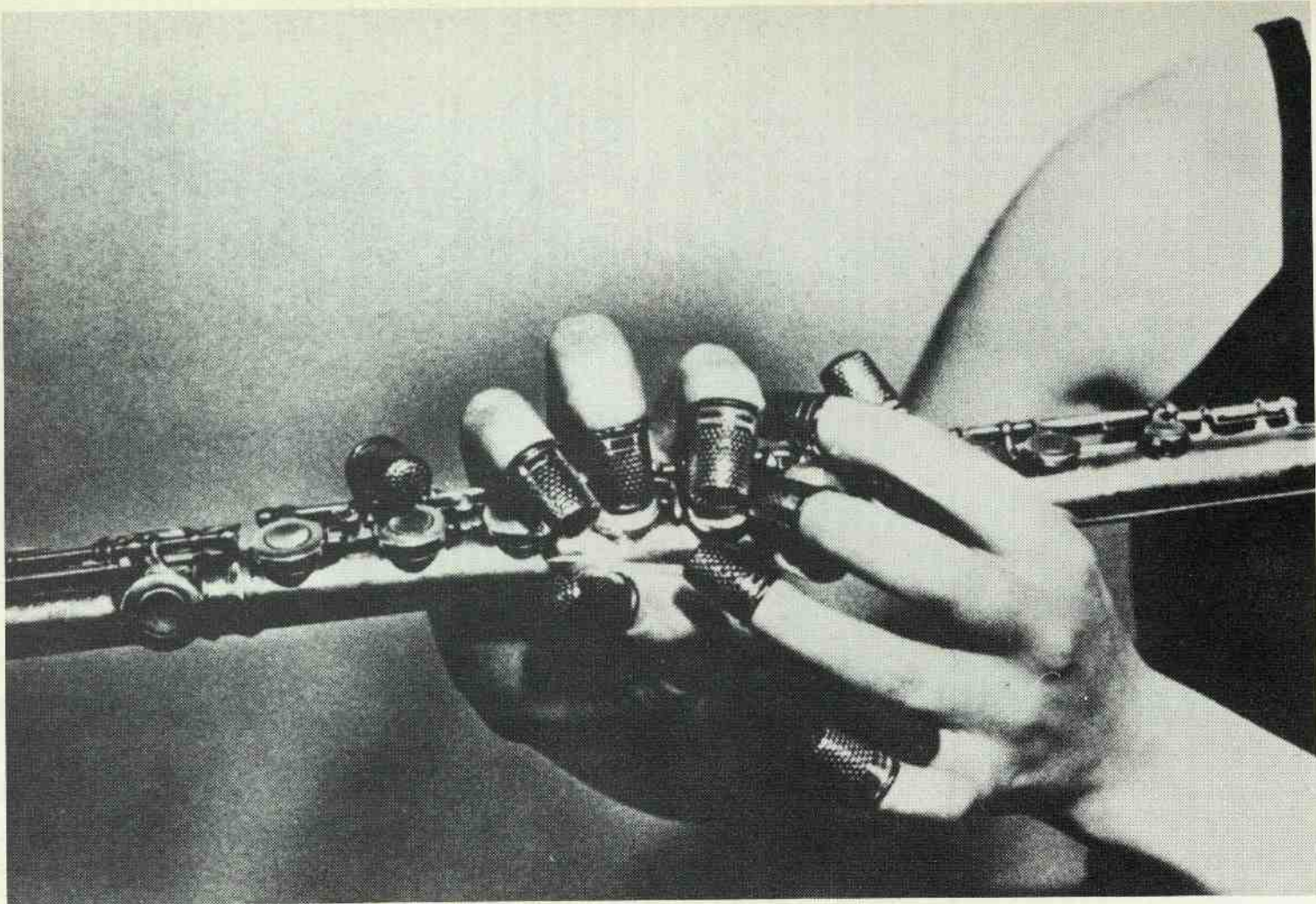
reminiscent

note acoustique des réflexions

Y. Bouliane - *Topographie (solo)* (1977), in
«032303» Premières rencontres internationales
d'art contemporain, Montréal, p. 24.



T. Johnson - *Private pieces*, piano Music for
Self-Entertainment (1976), New York
© Two-Eighteen Press.



C. Kubisch - *Emergency Solos* (1975), in «Weekend», Milano
© Giancarlo Politi ed.

R. Masotti - *You toured the table on me*
 (1974-79) frammento di 20 musicisti dai 100
 dell'intera opera, Milano © R. Masotti.

Musicalità, nuovamente, di questa logica o illogica fotogenica o fotofonica. Perché il narrativo a grado zero di ognuna delle fotografie di Roberto Masotti - anche se la sequenza dei ritratti non è animata da alcuna successione lineare di avvenimenti - *agisce sul tempo*. Per il solo gesto di sfogliare l'album, il lettore costruisce un ritmo; e questo ritmo fa del libro nel suo insieme una partitura, nel senso in cui Germano Celant aveva diagnosticato, in *Silence* di Cage, in *Book as Artwork*: leggere quel libro equivaleva necessariamente a eseguire un certo brano musicale, visto che si trattava di ambienti sonori, di *soundscape*s... (Daniel Charles).



Mauricio Kagel
 Paul Burwell
 David Toop
 Antony Braxton

Walter Marchetti
 Juan Hidalgo
 Alvin Lucier
 Paul Lytton

Elisabeth Wiener
 Kenny Wheeler
 Steve Beresford
 Leo Cuypers

Vinko Globokar
 Max Neuhaus
 Steve Lacy
 Robert Ashley

Jesus Villa Rojo
 Garret List
 Alvin Curran
 Richard Teitelbaum

La sempre più accentuata ansia di precisazione ha teso a rendere l'esecutore una specie di congegno meccanico, un ipertecnico preparato a seguire le istruzioni nel modo più mirabolantemente preciso possibile.

Con la nascita dei mezzi di produzione e riproduzione elettronica del suono, tanti di questi compositori intrapresero un lavoro che eliminava la figura dell'interprete, in quanto la macchina poteva registrare direttamente e riprodurre la volontà esatta dell'esecutore. Ai corsi di Darmstadt del 1963 il direttore di un laboratorio di musica elettronica ad Urbana (Usa), Lejaren A. Hiller, delineava una suddivisione cronologica dello sviluppo della musica elettronica in quattro fasi successive:

1. musica scritta per strumenti elettronici, dal 1920;
2. musica elettronica su nastro magnetico, dal 1949;
3. musica per sintetizzatori, dal 1955;
4. musica d'elaboratori, dal 1957.

Naturalmente ognuno di questi quattro tipi di applicazione del mezzo elettronico ha avuto sistemi diversi come supporto semiografico. Un sistema di grande interesse visivo fu introdotto da Stockhausen con i due *Elektronische Studien*, nei quali visualizzava, in tre fasce sovrapposte, le onde quadre, il tempo di scorrimento in secondi e le varie intensità con picchi di misure diverse. Questo sistema di tipo *diagrammatico* va riferito alle teorizzazioni che A. Schillinger faceva nel precedente *Mathematical basis of the arts* (1949), un grande trattato oggi sconosciuto.

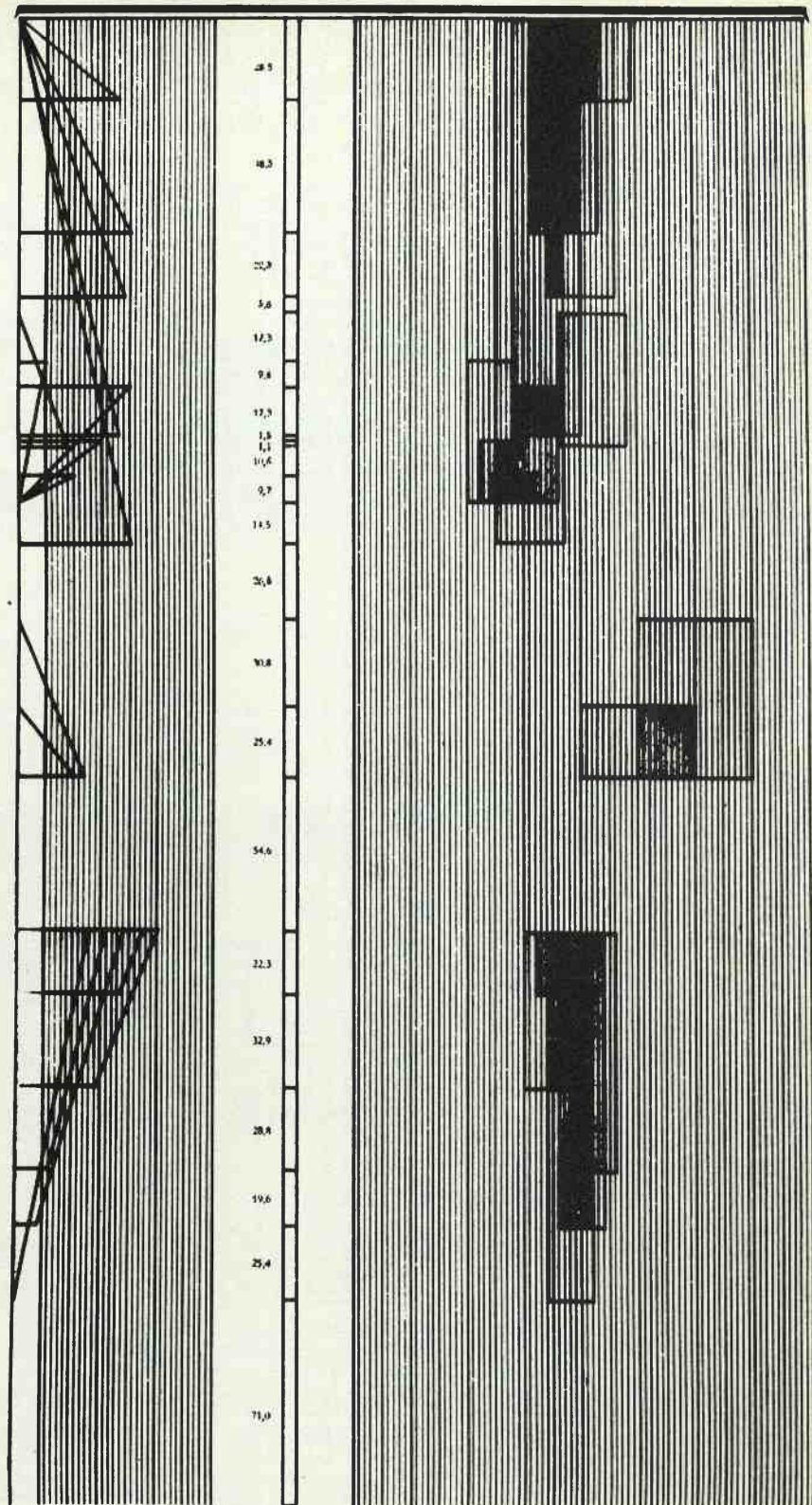
Se in una prima fase abbiamo osservato decisamente separati i lavori estetico-strutturalisti dello studio di Colonia e quelli degli eredi ideali del filone Russolo-Varèse, i «concreti» parigini, nel breve volgere di qualche anno si ebbe a notare tra i rigorosissimi discepoli di Eimert una tendenza all'assorbimento dei procedimenti della musica concreta, una consapevolezza della necessità evolutiva di una ricerca che non poteva più non spingersi verso la costruzione di «objets musicaux nouveaux», tendenza che attenuò notevolmente il processo di serializzazione e di livellamento sul materiale sonoro, quell'ostinato puntiglio elettronico che caratterizzò il primo decennio di ricerca dello studio di Colonia.

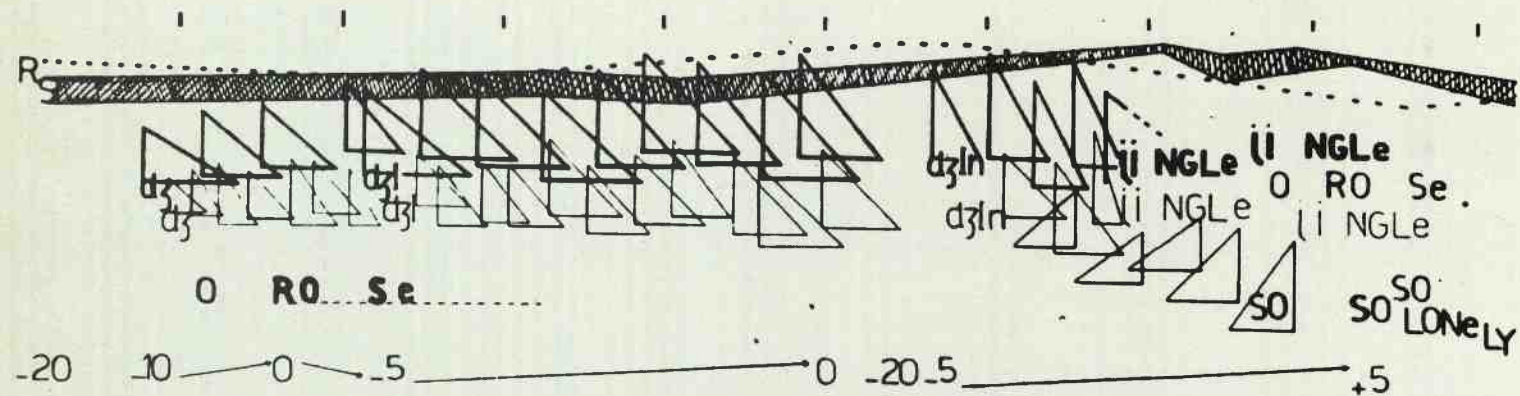
Evidenziano questo passaggio lavori come *Gesang der Jünglinge* di K. Stockhausen, *Scambi I e II* di H. Pousseur nonché *Thema* (Omaggio a Joyce) di Berio. Si noti poi *Transicion II* di M. Kagel per pianoforte, percussioni e due nastri magnetici che, insieme a *Kontakte* di Stockhausen, evidenzia quel passaggio in cui la ricerca di agglutinamenti sonori procede di pari passo con interreazioni gestuali dei musicisti che operano dal vivo, con veri «corpo a corpo» con la sostanza sonora e con la struttura simbolica dei segni, ampiamente facenti ricorso alle problematiche dell'alea, o apertura sull'interprete.

Finché la composizione elettronica rimase limitata entro ambiti ben circoscritti, volutamente schematica, esisteva ancora la possibilità di scrivere una partitura di accettabile approssimazione. Da un certo momento in poi però, la complessità dei mezzi impiegati non ha più permesso la sedimentazione di una scrittura onnicomprensiva; più che di notazioni e partiture si può parlare di veri e propri incontri di materiali diversi, ciascuno relativizzato o allusivo ad un proprio sistema di riferimento, ad un preciso linguaggio conduttore.

«Sino da oggi - scriveva Eco qualche anno fa¹ - la notazione della musica elettronica ha ubbidito a criteri così personali (dovendo il musicista inventare un sistema di notazione diverso per ogni composizione, dato che ogni composizione si basava sulla produzione di diverse possibilità sonore e sulla loro organizzazione secondo diversi criteri di montaggio) che le partiture esistenti appaiono pressoché illeggibili, e possono interessare più come contributi alla biografia dell'artista che come strumenti pratici di lavoro». Oggi è possibile distinguere nei tre diversi codici (cifrato-visivo-verbale) un ventaglio di sistemi di semiosi che hanno avuto più o meno vasta utilizzazione, ma la tendenza più recente è rappresentata dalla realizzazione di opere in *tempo reale* con sintetizzatori di vario tipo, anche se ancora poco maneggevoli e senza una notazione diffusamente acquisita.

¹ECO, U., *La musica e la macchina*, in «Apocalittici ed integrati», Milano, 1964, Bompiani, pp. 295-307.





120

MATERIAL B

MATERIAL B

121

Gesamtlänge: 256.5 cm.

Total length: 256.5 cm.

Teilung in 6 Sektionen:

Division into 6 sections:

12.3 cm	}	Quotient:	3/2		
18.6					
27.8					
41.7					
62.5					
93.7					
	}	Reihenfolgen: a	3 6 4 1 2 5		
				Sequences: b1	5 2 1

Sektionen der Reihenfolge a:

Sections of sequence a:

.11	2.3 cm	}	Quotient:	10/9
	2.6			
	2.9			
	3.2			
	3.6			
	3.9			
	4.4			
	4.9			
	27.8 cm			

.12

6.4 cm

7.5

-

L. Berio - *Thema (omaggio a Joyce)* voce e nastro magnetico (1958), Milano © L. Berio.

C.M. Koenig - *Essay* composizione per musica elettronica (1957), Wien © Universal.

38 ALTOPARLANTI SOLI

(♩ = 420)

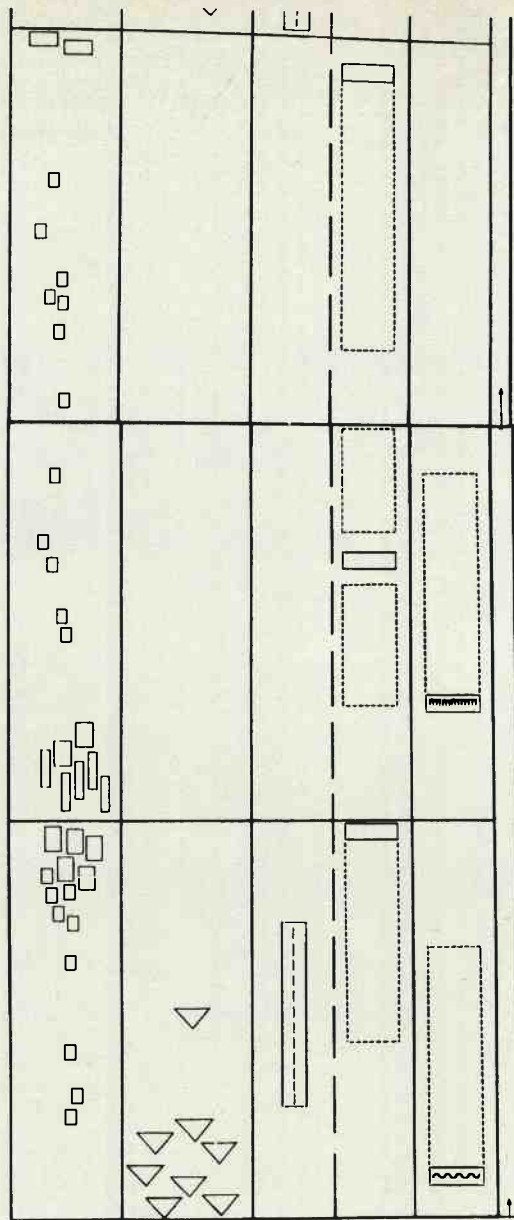
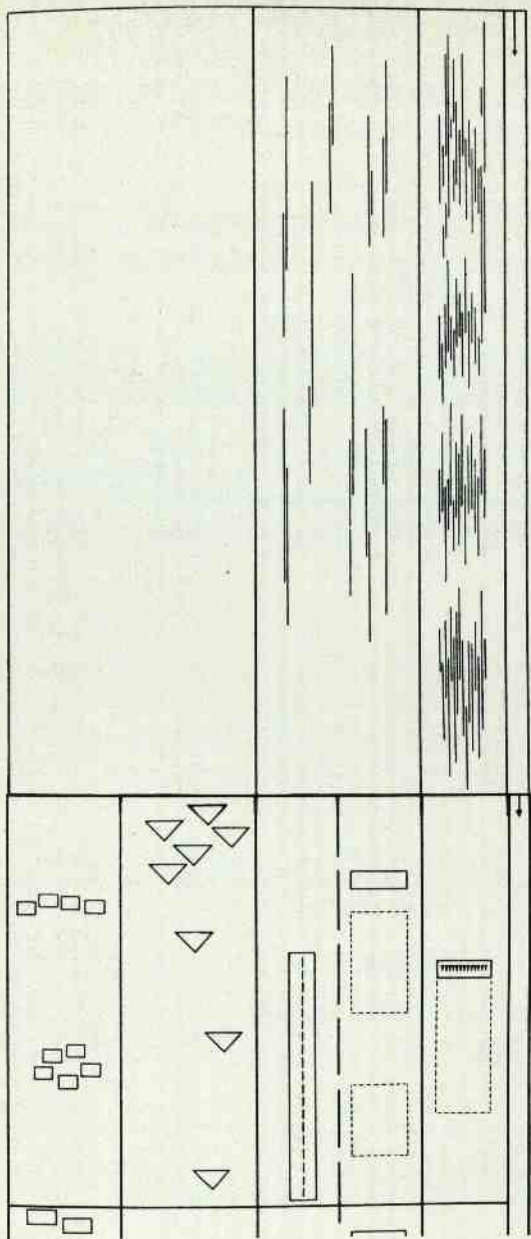
A musical score for four solo speakers, arranged in four staves. The score features a complex rhythmic structure with various note values and rests. The dynamics are marked with 'ff' (fortissimo) at the beginning of each staff. The notation includes stems, beams, and various note heads, with some notes having vertical lines through them. The overall structure is highly rhythmic and abstract.

A diagrammatic musical score for eight channels, numbered 1 through 8 on the left. The score is highly abstract, featuring various dynamic markings and rhythmic patterns. The tempo is marked as 8775 (110) 2/65. The markings include 'Duvv.', 'Ever Cevv.', 'Avee Bacc', 'Baccacc.', 'Avee', 'Bacc.', 'Evvv.', 'Bacc.', 'Duvv Fvvc.', 'Duvv Aevv.', and 'etc.'. The score is characterized by long horizontal lines and arrows indicating the duration and dynamics of the sounds.

A diagrammatic musical score for eight channels, numbered 1 through 8 on the left. The score is highly abstract, featuring various dynamic markings and rhythmic patterns. The tempo is marked as 8775 (110) 2/65. The markings include 'Avee Bacc (Bacc Bacc)', 'Duvv.', 'Cevv Facc.', 'Cevv Facc.', 'Avee Facc', 'Avee Facc', 'Buvv.', 'Duvv.', 'Buvv Cevv.', 'Duvv Fvvc.', 'Cevv.', 'Cevv.', 'Cevv.', 'Duvv.', and 'Duvv.'. The score is characterized by long horizontal lines and arrows indicating the duration and dynamics of the sounds.

H. Pousseur - *Rimes pour differentes sources sonores* (1962), Milano © Suvini Zerboni, p. 18 della partitura.

J. Cage - *Diagramma per William Mix* (1960), New York © Henmar Press Inc.



Handwritten musical score for L. Nono's *Per Bastiana Tai-Yang Cheng*. The score is written on a grid background with vertical lines labeled 10, 20, 30, 40, 50, and 60. The score includes staves for various instruments: 1^a Ob. - 1^a Vc. A, 2^a Ob. - 2^a Vc. A, 1^a Cl. - 1^a Vc. B, 2^a Cl. - 2^a Vc. B, 1^a Tr. - 1^a Vc. A, 2^a Tr. - 2^a Vc. A, 1^a Tr. - 1^a Vc. B, 2^a Tr. - 2^a Vc. B, 1^a Vln. - 1^a Vln. A, 2^a Vln. - 2^a Vln. A, 1^a Vln. - 1^a Vln. B, 2^a Vln. - 2^a Vln. B, 1^a Vla. - 1^a Vla. A, 2^a Vla. - 2^a Vla. A, 1^a Vla. - 1^a Vla. B, 2^a Vla. - 2^a Vla. B, 1^a Vcl. - 1^a Vcl. A, 2^a Vcl. - 2^a Vcl. A, 1^a Vcl. - 1^a Vcl. B, 2^a Vcl. - 2^a Vcl. B, 1^a Db. - 1^a Db. A, 2^a Db. - 2^a Db. A, 1^a Db. - 1^a Db. B, 2^a Db. - 2^a Db. B, and Piano. A large black silhouette of a landscape is drawn across the middle of the page. The score is for a magnetic tape recording.

L. Nono - *Per Bastiana Tai-Yang Cheng* per nastro magnetico e strumenti (1967), Milano © Ricordi, p. 6 della partitura.

4. Incidences/Résonances

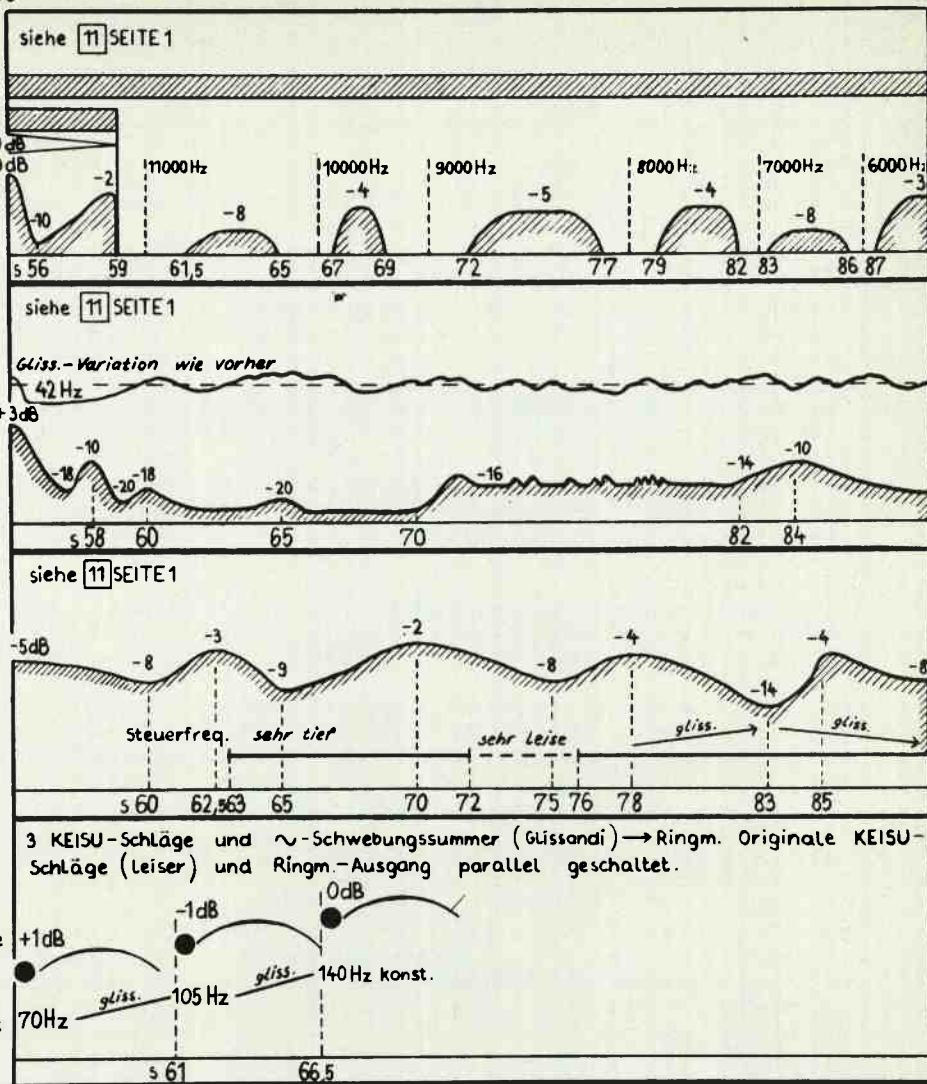
The score consists of five staves. The first staff has time markings at 9, 18, 27, 36, 45, 54, and 63. The second staff has markings at 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, and 80. The third staff has markings at 4:00, 4:15, 4:30, 4:45, 5:00, 5:15, 5:30, and 5:45. The fourth staff has markings at 6:00, 6:15, 6:30, 6:45, 7:00, 7:15, and 7:30. The fifth staff has markings at 7:45, 8:00, 8:15, 8:30, 8:45, 9:00, and 9:15. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'ff'. A small diagram of a speaker is labeled 'sans pulsé'.

- Sources
Sonnets:
- Générateur sinus.
 - Verre cristal
 - Triangles dural
 - Vagues métallique
 - Spirales métalliques
 - Tambour acoustique bronze

The score is a complex arrangement with multiple staves. At the top, there are time markings: 00", 15", 22", 27", 32", 37", 42", 47", 52", 57", 62", 67", 72", 77", 82", 87", 92", 97", 102", 107", 112", 117", 122", 127", 132", 137", 142", 147", 152", 157", 162", 167", 172", 177", 182", 187", 192", 197", 202", 207", 212", 217", 222", 227", 232", 237", 242", 247", 252", 257", 262", 267", 272", 277", 282", 287", 292", 297", 302", 307", 312", 317", 322", 327", 332", 337", 342", 347", 352", 357", 362", 367, 372, 377, 382, 387, 392, 397, 402, 407, 412, 417, 422, 427, 432, 437, 442, 447, 452, 457, 462, 467, 472, 477, 482, 487, 492, 497, 502, 507, 512, 517, 522, 527, 532, 537, 542, 547, 552, 557, 562, 567, 572, 577, 582, 587, 592, 597, 602, 607, 612, 617, 622, 627, 632, 637, 642, 647, 652, 657, 662, 667, 672, 677, 682, 687, 692, 697, 702, 707, 712, 717, 722, 727, 732, 737, 742, 747, 752, 757, 762, 767, 772, 777, 782, 787, 792, 797, 802, 807, 812, 817, 822, 827, 832, 837, 842, 847, 852, 857, 862, 867, 872, 877, 882, 887, 892, 897, 902, 907, 912, 917, 922, 927, 932, 937, 942, 947, 952, 957, 962, 967, 972, 977, 982, 987, 992, 997, 1000". There are several boxes containing musical notation and diagrams. Labels include 'IA', 'IB', 'IC', 'ID', 'IE', 'IF', 'IG', 'IH', 'II', 'III', 'IV', 'V', 'VI', 'VII', 'VIII', 'IX', 'X', 'XI', 'XII'. There are also labels like 'Klavier' and 'sans pulsé'.

B. Parmegiani - *De Natura Sonorum* suite in dodici movimenti (1975), Paris, Ina-Grm.

K. Stockhausen - *Kontakte* (1966), London © Universal, p. 1 della partitura.



FORTS. von [11] SEITE 1

K. Stockhausen - *Telemusik* (1969), Wien
© Universal, p. 14 della partitura.

Telemusik fu realizzata dal 23 gennaio al 2 marzo 1966
nello Studio di Musica Elettronica della Nippon Hoso
Kyokai (NHK) in collaborazione con gli studi Wataru
Uenami ed i tecnici Hiroshi Shiotani, Shigeru Satō,
Akira Honma.

Il progresso nel campo dei calcolatori elettronici ha aperto nuovi orizzonti nelle possibilità di produzione ed elaborazione del segnale sonoro.

I progetti in genere sono realizzati con il linguaggio del calcolatore cui sono riferiti, attraverso la compilazione di un programma, che lungi da essere un accadimento del tutto meccanico, rappresenta in realtà un passaggio estremamente delicato, una ricerca di equilibrio tra la consapevolezza, per il compositore, di fino a che punto sono programmabili i desideri, le conoscenze musicali, la propria esperienza, e una tecnologia avveniristica in grado di creare, attraverso sofisticati codici, simboli e riferimenti mnemonici, un piccolo universo disponibile.

Il programma di un calcolatore esprime e genera un sistema di comunicazione ad alto contenuto di informazione per poi successivamente ridurne il contenuto di informazioni al grado desiderato.

Lejaren A. Hiller, direttore di un laboratorio di musica elettronica ad Urbana (Usa), riferendosi ai primi esperimenti di scrittura di un linguaggio assemblatore destinato alla composizione musicale, il *Musicomp*, definisce i tre momenti necessari per scrivere musica con il calcolatore: «In primo luogo facciamo generare alla macchina dei numeri casuali (random) e associamo ogni numero intero casuale ad un particolare elemento di una struttura musicale (altezze, ritmi, dinamiche, modi di esecuzione, etc.). In secondo luogo sottoponiamo i numeri così generati a test, un procedimento che ricorda un setaccio, attraverso il quale i numeri devono passare. Questi test riflettono i divieti delle regole compositive tradizionali, regole dettate dalla fantasia, risultati di analisi statistiche o regole autogenerate dall'elaboratore stesso. In terzo luogo uniamo i risultati a formare unità o parti di unità musicali»¹.

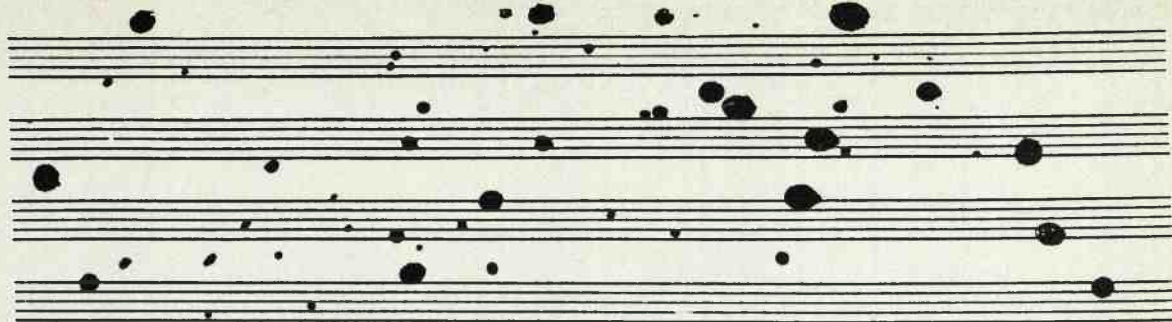
Grande è la tentazione dell'utente a non programmare l'elaboratore solamente con una serie di numeri, tutti precedentemente determinati e memorizzati, ma far compiere alla macchina determinati ordini di scelta, a diversi livelli, impiegando numeri aleatori, almeno in qualche parte del processo compositivo; ciò significa in realtà che il programma deve essere una combinazione di sequenze stabilite e di istruzioni compositive, poiché la macchina è anche in grado di accettare istruzioni tipo: «suonami qualcosa di simile, ma più denso» oppure «questo suono si chiama Elefante», senza definire ogni volta queste indicazioni in senso matematico.

Ricordiamo le esperienze pionieristiche, nella seconda metà degli anni '50, di Milton Babbitt al lavoro con il «sintetizzatore» dell'ing.

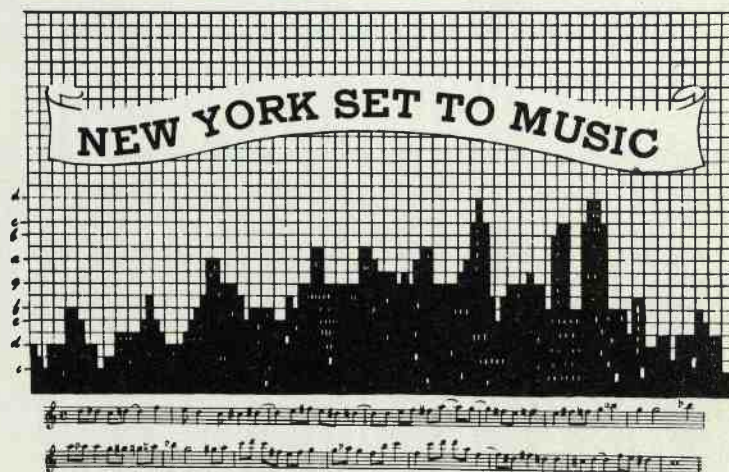
Henry Olson che permetteva per la prima volta di realizzare, con l'aiuto di diverse schede o nastri perforati, un'imitazione che pretendeva di essere perfetta di musiche tradizionali; i lavori di Max Mathews, nei laboratori della società telefonica Bell che posero le basi e svilupparono progressivamente, in particolare con il programma da lui ideato *Music 4*, gli strumenti teorici della programmazione per fini di generazione; lo studio di Monaco con i contributi di Josef Anton Riedl e dell'ing. Alexander Scharf, primo esempio di lavoro di équipe tra personale di realizzazione propriamente detto e personale di ricerca. Va poi indubbiamente citato l'enorme contributo di ricercatori come G.M. Koenig e dell'italiano Pietro Grossi, da anni impegnato nella ricerca, che è giunto alla realizzazione di un sistema di «Codificazione integrale-autocreazione», con la possibilità di dialogare con il calcolatore attraverso operazioni in tempo reale al terminale. In questa direzione negli ultimi anni sono stati compiuti innumerevoli progressi; oltre alla realizzazione del *Progetto Tau Mus 2*, presso il *Cnuce* di Pisa ad opera dello stesso Grossi, si deve ricordare ciò che viene realizzato all'*Ircam* di Parigi dove Luciano Berio e tecnici come P. Di Giugno elaborano strumenti sempre più perfezionati per la realizzazione di musica elettronica in tempo reale. Altri lavori tra i più significativi per il tempo di progettazione, «Progetto Viarp I» di L. Nilson, realizzato all'EMS di Stoccolma, «For Dance» di B. Buxton, che usa il programma POD6, formulato da B. Truax. Va infine citata, come passaggio tra i più aperti e suggestivi, l'esperienza di Zinoviev che si serviva del sistema analogico per far leggere alla macchina, opportunamente predisposta, strisce di carta con veri e propri schemi grafici di tutti gli aspetti compositivi del programma, non necessariamente in assetto lineare. «In certo modo le mie partiture tendono a divenire sempre più diverse da ciò che considero dei grafici postmusicali inutili. Perciò i modelli tridimensionali esprimono quelli che potrebbero, da alcuni, essere considerati fattori molto slegati e impropri, per esempio: catarsi, tensione, sorpresa, noia, grigiore, attesa, ansietà, e ciascuno di questi è stato espresso con un algoritmo; la partitura è perciò una sorta di *post medium* di un evento musicale, cosicché si può affermare a posteriori che *ciò era musicalmente teso* oppure che *ciò era musicalmente catartico*»².

¹HILLER, L.A., in Brook, Harry S., «*Computer Application in Music*», edition Gerald Lefkoff

²ZINOVIEV, P., in *Electronic Music Reports*, settembre 1969, n. 1, Institute of Sonology, Utrecht State University, pp. 61-67.



L.A. Hiller - *Random Music* (1959), in «Scientific American», Dec. 1959, New York.



Manifesto per «The Schillinger System of Musical Notation» (1946), in «Cybernetic Serendipity - the computer and the arts», special issue, London 1968, Studio International, p. 17.

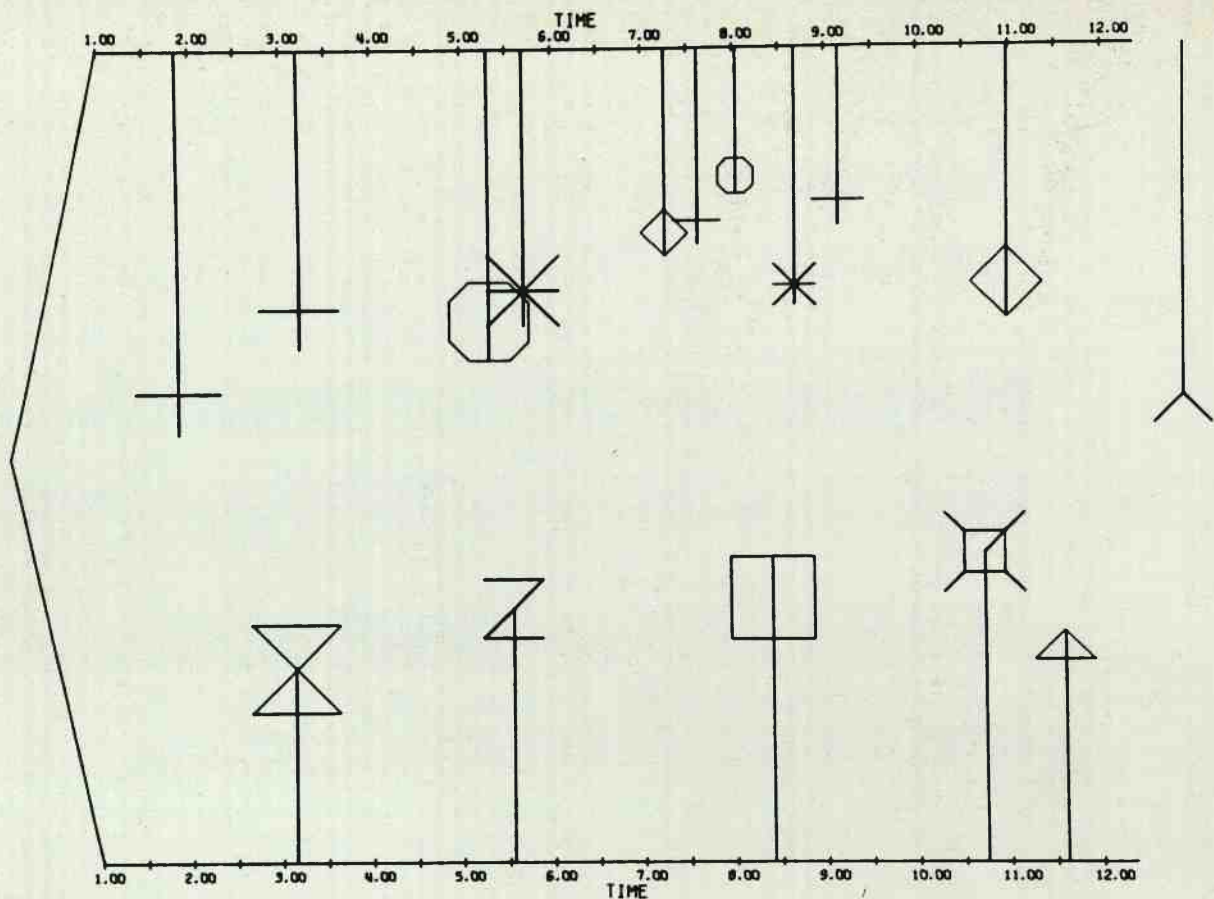
New York Skyline è stato composto come pezzo per pianoforte da Heitor Villa-Lobos. Il Sistema è stato usato anche da molti altri compositori, anche da George Gershwin, in *Porgy and Bess*

THE SKYLINE HAS ITS OWN MUSICAL PATTERN TRANSLATED FROM SILHOUETTE TO MUSIC NOTES WITH THE HELP OF
THE SCHILLINGER SYSTEM OF MUSICAL COMPOSITION
 by JOSEPH SCHILLINGER

A scientific approach to writing music • Now available in Two Volumes
 PRICE FOR THE SET: \$30.00

Published by
CARL FISCHER, Inc.

Boston • Chicago • Dallas • Los Angeles • New York



2. the performer of STALKS AND TREES AND DROPS AND CLOUDS:



You need two sets of instruments.

Set A, for STALKS AND TREES: Seven non-reverberating instruments, wooden, dry, dead, explosive, whipping, rattling, etc. Preferably, but not necessarily, just one of each of seven very different kinds. The seven symbols for Set A, and the number of times each appears in the score:



48 31 17 16 14 9 8

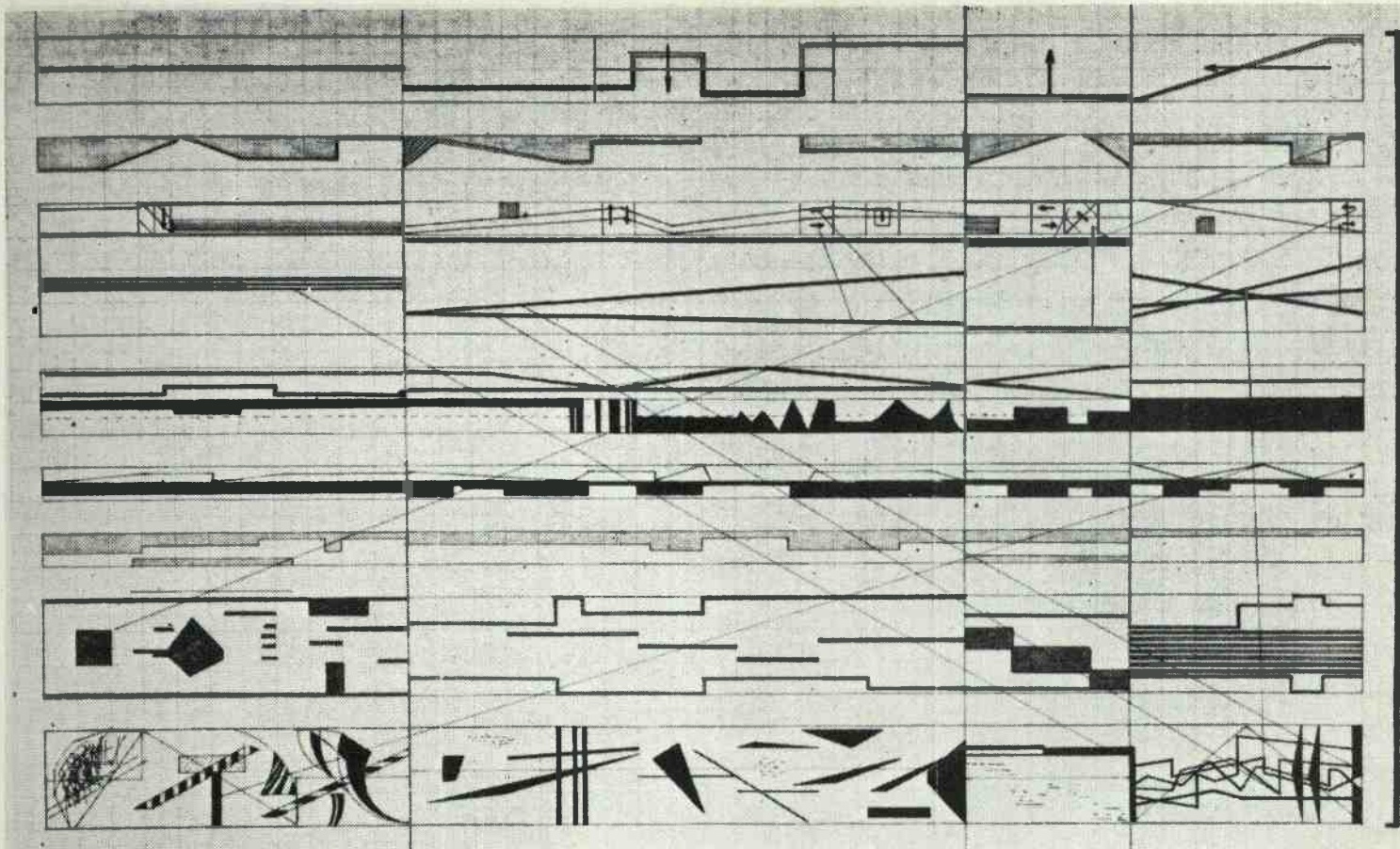
Set B, for DROPS AND CLOUDS: Six reverberating instruments, resonating, ringing, vibrating, rattling, noisy, whispering, etc. Preferably, but not necessarily, several of each of six very different kinds. The six symbols for Set B, and the number of times each appears in the score:



68 43 37 18 18 15

During the first preparatory stage (see General Preface) you have to determine the particular kind of instrument, which each symbol will represent throughout the piece.

H. Brün - *Stalks and trees and drops and clouds* (1967), in «Cybernetic Serendipity - the computer and the arts», special issue © Studio International, p. 20.



P. Zinovieff - *Four sacred april*, in «Cybernetic Serendipity - the computer and the arts», special issue, London 1968 © Studio International, p. 29.

Lfd. Nr.	KLANG	KOMBINATION
1	4 BASIS 5	RING 27 FILTER 1
2	21 MEL 1	RING 21 (6) FILTER 1 (20)
3	2 BASIS 7	FILTER 1
4	29 PULS 4	HALL (14) FILTER 1 (14)
5	19 BASIS 11	RING 8 FILTER 1 (7)
6	3 BASIS 9	FILTER 1 RING 14
7	13 BASIS 2	FILTER 1 (11) RING 1 (13)
8	17 BASIS 1	FILTER 1 HALL (26)
9	9 MEL 8	RING 5
10	27 MEL 4	RING 10 (24) FILTER 1
11	30 MEL 5	HALL (13) FILTER 1 (15)
12	34 BASIS 3	HALL (5) RING 20
13	18 PULS 8	FILTER 1 HALL (21)
14	11 MEL 7	RING 6
15	1 BASIS 12	
16	12 MEL 10	RING 19 FILTER 1
17	6 PULS 3	FILTER 1
18	36 MEL 3	HALL (9) RING 7
19	26 PULS 12	RING 11 FILTER 1
20	23 PULS 7	RING 16 HALL (6)
21	8 PULS 6	RING 9 FILTER 1
22	5 PULS 13	RING 17
23	33 MEL 6	HALL (15) RING 13
24	25 BASIS 10	RING 4 FILTER 1
25	32 PULS 1	HALL (10) RING 12
26	10 MEL 2	RING 25 FILTER 1
27	22 BASIS 4	RING 3 HALL (3)
28	35 PULS 9	HALL (12) RING 24
29	15 BASIS 8	FILTER 1 (22) HALL
30	24 MEL 9	RING 18 HALL (17)
31	31 BASIS 6	HALL (23) RING 22
32	20 PULS 5	RING 26 FILTER 1 (9)
33	14 PULS 10	FILTER 1 (21) RING 23 (17)
34	7 PULS 11	FILTER 1 RING 2
35	28 BASIS 13	HALL (4) FILTER 1 (25)
36	16 PULS 2	FILTER 1 (13) HALL (7)

TAB. 9 Daten für die Produktion des Kanals 1

10 21 22 16 0 1 1 0
 J. 19C1 2.9744 2.9171 3.1479 3.7533 3.2339 3.6963 2.8841 2.5879 2.7420
 2.2219 - 0.9590 1.2821 1.8144 1.2339 - 1.1807 0.7126 0.4813 0.4813
 - 0.1931 - 0.3100 1.2115 2.1674 2.1253 1.8947 1.4341 0.8729 0.5565 0.2242
 0.1318 - 0.0748 - 0.0274 - 1.5676 - 0.7611 - 2.0653 - 1.1387 2.0182 - 1.7492 - 1.4642
 - 1.4021 1.0611 - 1.1107 1.2255 - 0.5878 - 0.8218 0.1750 0.1682 0.1571 0.4880

NOTAZIONI MECCANICHE E GIOCHI SPECULATIVI DELLA COMPOSIZIONE

Con un controverso sposalizio tra aspetti lucidi e rigorosa ricerca formale, sono state prodotte molte opere che rappresentano un uso particolare della composizione, caratterizzato da una speculazione interessata al processo formativo ed incuriosita sul risultato sonoro imprevedibile che ne è la secondaria soluzione. Dal punto di vista notazionale risulterà sorprendente la mole dei 4 fascicoli di *Music of Changes* per pianoforte di John Cage, derivante dall'uso anomalo dell'antico testo cinese di divinazione l'Ching. Ma l'idea di simili meccanismi è molto più antica.

Curioso è il precedente di un gioco di scacchi musicale di un certo Bermudo del 1555 che è fatto con lo stesso principio del *Chess pieces* di Cage e del romanzo *Alice oltre lo specchio* di Lewis Carroll.

Nel Seicento era molto diffuso questo gusto speculativo, si pensi all'*Arca Musarithmica* con la quale Athanasius Kircher affrontava il diluvio della ragione nella sua *Musurgia Universalis* (1605).

Successivamente si attribuisce ad Haydn e Kirnberger dei sistemi di notazione mediante l'uso di dadi, e nel 1795 l'editore Simrock pubblica a Bonn quel famoso *Sistema per comporre valzer e contraddanze* mediante l'uso dei dadi, costituito da tabelle di cifre corrispondenti a battute musicali *mobili*, attribuito a Mozart.

Ma il «gioco delle perle di vetro» ha avuto un'altra stagione molto ricca con la ricerca formale dal 1945 in poi (vedi Schillinger).

L'indagine più approfondita sulla forma appare quella espressa negli scritti e nelle opere da Jannis Xenakis, nei quali si mette in luce l'uso del calcolo delle probabilità come aspetto metodologico. Pierre Boulez testimonia un'altra presenza di questo genere; la prima versione di *Structures I* per due pianoforti ne costituisce un esempio.

Con l'uso del computer, infine, si è favorita questa «pruderie» realizzando a volte anche buffi esperimenti tra i quali alcuni non certo degni di particolare rilievo.

I	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	8	4	5	6	11	1	9	12	3	7	10
3	4	1	2	8	9	10	5	6	7	12	11
4	5	2									
5	6	8									
6	11	9									
7	1	10									
8	9	5									
9	12	6									
10	3	7									
11	7	12									
12	10	11									

ecc.

Serie originale

I	7	3	10	12	9	2	11	6	4	8	5
7	11	10	12	9	8	1	6	5	3	2	4
3	10	1	7	11	6	4	12	9	2	5	8
10	12	7									
12	9	11									
9	8	6									
2	1	4									
11	6	12									
6	5	9									
4	3	2									
8	2	5									
5	4	8									

ecc.

Serie invertita

P. Boulez - *Quadri di permutazione*, in «Note di apprendistato», Torino 1968 © Einaudi, p. 141.

Zahlentafel. Table de Chiffres.

	A	B	C	D	E	F	G	H
2	70	14	164	122	25	153	18	167
3	10	64	100	12	149	30	161	11
4	33	1	160	163	77	156	168	172
5	36	114	8	35	111	39	137	44
6	105	150	57	71	117	52	132	130
7	165	152	112	15	147	27	73	102
8	7	81	131	37	21	125	49	115
9	142	106	40	69	43	140	23	89
10	99	68	86	139	120	92	143	83
11	85	45	90	158	82	123	78	58
12	145	97	6	121	56	67	63	16

INSTRUCTION

To compose, without the least knowledge of Music, Country-dances, by throwing a certain Number with two Dice.

- 1.) The Letters A--H, placed at the head of the 8 Columns of the Number-Tables show the 8. times of each part of the Country-Dance, Viz. A, the first, B, the second, C, the third, &c: and the Numbers in the Column under the Letters show the Number of the time in the Notes.
- 2.) The Numbers from 2. to 12, show the sum of the Number than can be thrown.
- 3.) For instance, in throwing for the first time of the first part of the Dance, with two Dice, the Number 6, one looks next to that Number in the Column A, for the 105th time in the Notes. This time is written down, and makes the beginning of the Dance. — For the second time, for instance, the Number 8, being thrown, turn to the same table Column B, and the Number 81. shall be found. This time is put next to the first, & one continues, in this manner till the eight times shall be thrown, when likewise the first part of the Dance shall be finish'd. — The sign of repetition is further placed & the second part begun.



W. A. Mozart - Istruzione per comporre delle «Walzer» oppure «Schleifer» col mezzo di due Dadi senza aver la minima notizia di Musica ovvero della Composizione (1795), Bonn, Simrock.

Detta Pian av Jørgen Solensen

J.P. Kirnberger - *Tabella delle note*, in «Der Neue Menuetten, Trio, und Polonesen-Compositor» (manoscritto conservato nella Osterreichische Nationalbibliothek, Vienna), in «Musica ex machina» di F.K. Prieberg, Torino 1963 © Einaudi.

J. Cage - *Music of Changes (II)* per pianoforte (1951), New York © Peters.

TAVOLA

PER LA PRIMA PARTE.

I SOTTOPOSTI NUMERI ROMANI INDICANO LE BATTUTE

GETTO DELLI DADI	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
2	150	142	18	85	62	3	152	94
3	71	89	149	137	113	56	5	132
4	81	13	111	10	96	154	27	179
5	140	184	55	2	9	175	73	90
6	180	34	59	98	141	166	78	143
7	122	127	174	192	24	46	107	183
8	82	15	112	58	133	118	16	105
9	43	38	136	116	170	193	129	92
10	44	181	39	109	29	63	197	172
11	160	48	72	182	80	42	138	4
12	104	68	114	47	124	86	52	162



A. Calegari - *Tavole*, in «Gioco pitagorico musicale, col quale potrà Ognuno, anco senza sapere di musica, formarsi una Serie quasi infinita di piccole Ariette, e Duettini per tutti li Caratteri, Rondò, Preghiere, Polacche, Cori ec., il tutto con l'accompagnamento del Piano-Forte, o Arpa, o altri Strumenti», Venezia, Sebastiano Valle, 1801.

Prima di tutto questo Gioco si fa con due Dadi. Ognun sa, che due Dadi non possono dare né meno di due, né più di dodici; per conseguenza undici sono li differenti Getti, che si possono dai medesimi cavare. Ecco, che la Colonna *Getto delli Dadi* (a) incomincia dal Due, e v'è sino al Dodici.

Si gettino dunque tante volte li Dadi quante sono le Colonne, che compongono la

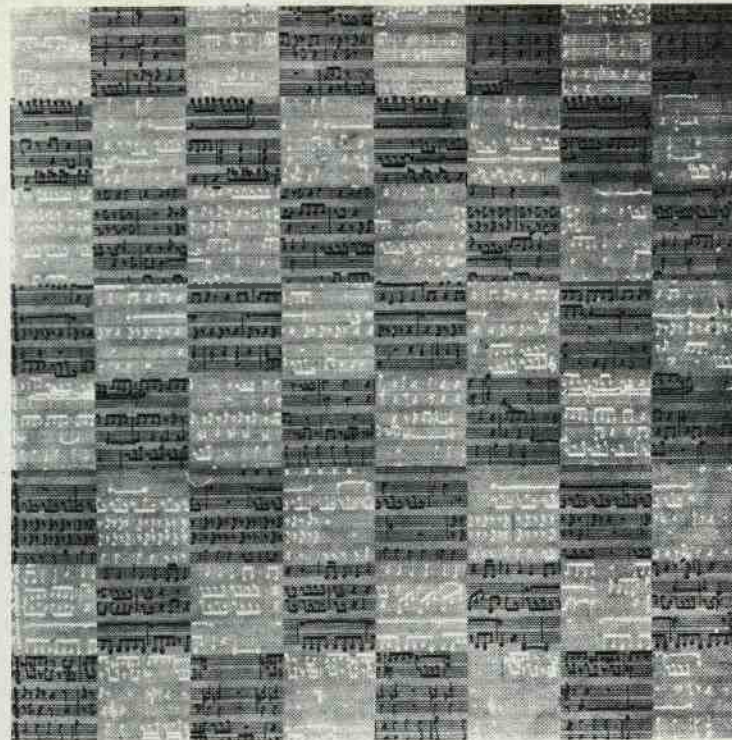
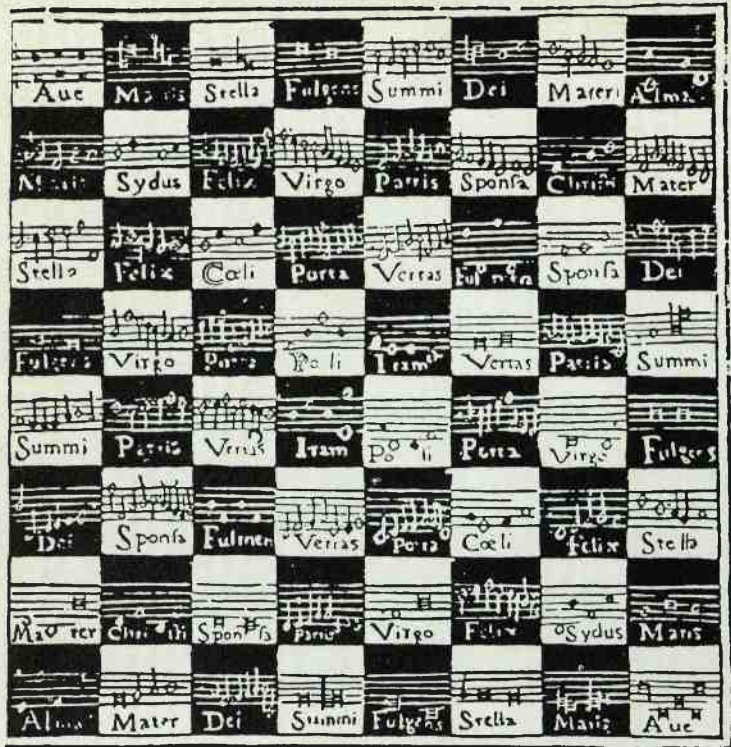
SERIE

DI TUTTI LI NUMERI
CONTENUTI NELLA TAVOLA.

Tavola. Questi possono facilmente ripetere il loro getto: per esempio dar *quattro* due volte, dar *otto* tre volte, ec. Ciò non fa caso, poiché di dice *quattro* per la prima Battuta; *quattro* per la seconda Battuta; *otto* per la sesta Battuta; *otto* per la settima Battuta, ec.

Li Numeri Romani indicano le Battute. Per esempio. Nella colonna sotto al numero Uno (b) vi sono undici numeri, ognuno dei quali deve servire per la prima Battuta di ogni differente Composizione: ciascuno altro di quelli sotto al numero Due (c) per una seconda Battuta, e così sino al fine di ogni Composizione.

Per fare con più sollecitudine il Gioco, ecco come si fa. Si gettino li Dadi tante volte quante sono le Colonne, che compongono la Tavola, che si vuol soddisfare, e ad ogni getto si metta in una Cartella quel numero, che orizzontalmente corrisponde al numero, che han dato li Dadi; come più chiaro vedremo nel seguente Esempio.



Bermudo - *Canon - Quatuor Vocum Unio* (Quod appositum est et apponetur, per verbum Dei Benedicetur), in «El libro llamado declaracio de instrumentos», Ossuna, 1555.

J. Cage - *Chess Pieces* (ca. 1944), Collection Alfred and Rue Shaw, Chicago, in «John Cage» di R. Kostelanetz, London 1974, Allen Lane.

71 Moins lent (♩ = 138-160)

quasi f

pour 6

pour 6

3 6 4

32 32 32

quasi f

sempre

II

71 Moins lent (♩ = 138-160)

pour 6

pour 6

3 6 4

32 32 32

mf

f

fff

fff

fff

ppp

céder

W. III

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

W. III

P. Boulez - Structures 1 per due pianoforti (1963), Wien, Universal.

J. Xenakis - Pithoprakta per un'orchestra di 50 strumentisti, London © Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd.

NOTAZIONI DI POESIA SONORA

Avulse da notazioni verbali di azione, troviamo delle partiture di poesia sonora destinate ad una realizzazione vocale. Glissando sul ruolo della voce come suono, al di là della crisi della parola nella poesia contemporanea, è interessante avere una presenza di questa modalità all'interno dello specifico della notazione musicale.

Si ha quindi una costellazione di esperienze molto varie, a volte distaccate dallo specifico del *fare musica* (dal quale per esempio Henri Chopin tende a distanzarsi), o tese a coinvolgere il pubblico in una partecipazione collettiva (come Bob Cobbing) o tramite i media (radio, tv etc.).

Nata con i futuristi la poesia sonora si è sviluppata con il *Dada* e, attraverso le *glossolalie* di Antonin Artaud, ha avuto una lunga stagione creativa ad opera dei poeti Isidore Isou e Maurice Lemaitre, animatori del Lettrismo. Questo movimento trova in Isou un teorico che, preoccupato di sintetizzare aspetti sonori della fonazione, ha formulato un codice di segni fonetici, alcuni desunti da quello esistente, altri da lui inventati, codice che si chiama *Hypergraphologie*.

Grande è l'uso dei sistemi di registrazione per i risultati che questi offrono nel campo della realizzazione di effetti vocali e di miscelazione, playback e sovrapposizione con suoni preregistrati. Dobbiamo ricordare l'opera di Henri Chopin, tra l'altro teorico

della suddivisione tra poesia fonetica e poesia sonora, definendo appunto quest'ultima quale quella che prevede l'uso del registratore.

Con Chopin va ricordato Bernard Heidsieck, Françoise Dufrière, Jean-Paul Curtay e Marc Texier, autore di un *Manifeste de Musique Architecturale - pour une écriture spatiale et atemporelle de la musique* (Boulogne, G.M.A. 1977).

In Italia va ricordato Mimmo Rotella, attivo fin dagli anni Cinquanta e autore anche di un *Manifesto dell'epistaltismo*. Anche Arrigo Lora Totino è una figura di estrema importanza per le ricerche sulla voce e i suoi studi sulle avanguardie storiche dei primi del Novecento; autore di «Poesie liquide» per le quali usa uno strumento particolare chiamato «Liquidofono», ha anche realizzato «Poesie ginniche» che necessitano di una gestualità nell'azione declamatoria. Con Patrizia Vicinelli, si ricordano Adriano Spatola, Maurizio Nannucci e Luciano Caruso che sono importanti presenze anche per aver curato le più importanti rassegne e pubblicazioni antologiche sulla poesia sonora di questi ultimi anni in Italia. Un cenno a parte merita Demetrio Stratos, questo musicista prematuramente scomparso cui si deve l'espansione incredibile delle potenzialità espressive della voce, verso effetti sonori inauditi e così fertili di possibilità che non ha potuto sviluppare.

12 : 4
für vier stimmen

soschnell wie möglich aber präzise (= kleinste Takteinheit)

1. st. 2. st. 3. st. 4. st.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

M dngoun, m diahl ⊖¹hna iou
 hsn ioun inhlianhl M²pna iou
 vgaîn set i ouf ! saî iaf
 fln plt i clouf ! mglai vaf
 Λ³o là ihî cnn vîi
 snoubidi î pnn mîi
 A⁴gohà ihihî gnn gî
 klnbidi Δ⁵blîglîhlî
 H⁶mami chou a sprl
 scarni Bgou cla ctrl
 guel el inhî nî K⁷grîn
 Khlogbidi E⁸vî bîncî crîn
 cncn ff vsch gln ié
 gué rgn ss ouch clen dé
 chaîg gna pca hi
 ⊖⁹snca grd kr di

1. ⊖, t = soupir.
2. M, m = gémissment.
3. Λ, λ = gargarisme.
4. A, a = aspiration.
5. Δ, λ = râlè.
6. H, n = ahannement.
7. K, x = ronflement.
8. E, ε = grognement.
9. ⊖, t = soupir.

frarô zalü kéapri norévé
 nayakoler koramin atürsi
 karsôpéti dani povra züvé
 tieu soraya lilô koramési.

klaroid éponèm lorümési
 kotaléchir ora barü jéri
 ola daji korü dévôbari
 ani, lôsas, blokalami dépuadr
 danosttrimèl parsi nômôsari
 blokajoèl klimayalü réuadr

sonéklami, fréri, panédové
 avor dédi, kokéfamü zaksi
 barjistôs, totéfôs vazové
 kétozim, nonavôs bonazaksi.
 akskizona, poska samé troksi
 avirlofas dolavirjü mori
 késôgris nazôparni tori
 késôgris nôzapèrnü boraudr
 nazomarmor, oma nanu lari
 blokajoèl klimayalü paudr

lôs ! dantsé buch ékeulévé lévé
 rokamadur nonavis bozaksi
 évor dédlü, koklifoma züvé
 ovirlafôs dalôvarji mori
 okskizénô, paskô somi graksi
 ovirlafôs dolavirjü mori
 kôsagris nézôparni tari
 kosâgris nôzapèrnü pérôudr
 nôzamarmir, amô noni lori
 blokajoèl klimalayü saudr.

Envoi

Proséjâzi, kézortizas matri
 gardikofèr, nonadi sognari
 alonavi kôfari nékijudr
 am, ozénapi domanküri
 blokajoèl klimayalü naudr.

1. Isou - *Larmes de jeune fille - poème clos* (1947), in «Poesia sonora»
 (Matteo d'Ambrosio), Napoli 1979 © Spazio Libero, p. 10.

M. Lemaître - *La ballade des Mordus* (1965), in «Poesia sonora»
 (Matteo D'Ambrosio), Napoli 1979 © Spazio Libero, p. 11.

Ramine-ton, cannibale! Savachira, va, sa
Vache para ~~la~~ papeter, dru, hippopotame!
Popote, rata, ~~ripeau~~, tantam, cymbales! Balpeau!
Garde ta tumbale hippy ~~chacra~~! Tintez, tocsins!
Tintoxi ~~quira~~ Socrate occis, Cité! Saint Oc-
cident, qu'écinde et déchire à dessein l'Agartha,
Tes déma ~~raties~~ moquent, tes syndicats, dictés
Chipotent... Emaux ~~crames~~, caméléons ~~camés~~,
Les mots solipsistes tégarent ~~de~~ en Scylla,
C'syllabis ~~ne~~ oscille, absurde, et, sur l'abysse, il
A semé ceci - label hypothétique
Téthys s'immole, éhonté Caliban, bancal
En la scissipar syllabe ~~en~~ ~~ruban~~ belle..
«A cana, cannabis,» ricana ~~Alexis~~ Beyle
Et on a hana: ~~Ca~~ ~~na~~ ~~an~~!..."

[Ho-za - nna! ...]

F. Dufrene - Cantate des Mots Camés (extrait) (1977), cm. 100 x 65
(foto A. Morain/Paris) © Zona Archives.

MAURIZIO NANNUCCI COLOURS NOMENCLATURES

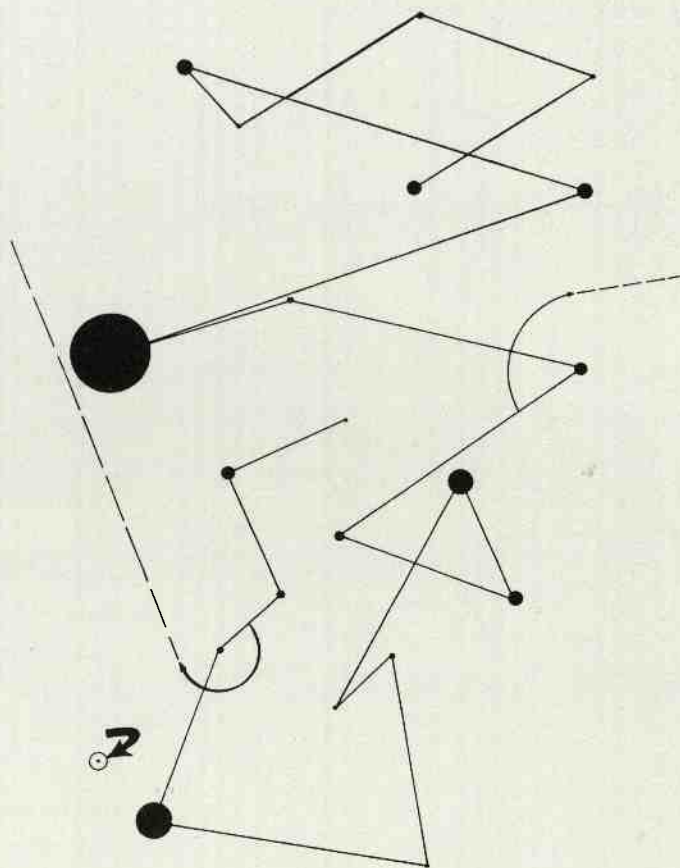
TIME	0	10	20	30
TRACKS	1	AMBER YELLOW AUREOLIN YELLOW OADMUM YELLOW CANARY YELLOW OHROME DEEP GORN		
	2		ALZARINE RED BLOOD RED BLUSH RED CARDINAL RE	
	3			APPLE PINK AUROR
	4			
	5			
	6			
	7			
	8			
TIME	40	50	60	70
TRACKS	1	YELLOW DEEP YELLOW GAMBOGE YELLOW GOLDEN YELLOW FLAME YELLOW INDIAN YELLOW LEMON YELLOW		
	2	D CARMINE CARNATION RED CHERRY RED CHINESE RED CRIMSON LAKE ENGLISH RED FLAME RED FLESH		
	3	A PINK BLUSH ROSE PINK CARNATION PINK GERANIUM PINK HOLLYHOCK PINK MADDER PINK OLD ROSE		
	4	ALICE BLUE ANTWERP BLUE CARMINE OF INDIGO OERULEAN BLUE COBALT BLUE DEEP B		
	5		AMETHYST HELIOTROPE LAVANDER ORCHID LAVANDER	
	6			APPLE GREEN BLUE
	7			
	8			
TIME	80	90	100	110
TRACKS	1	MAIZE YELLOW MARIGOLD YELLOW MOON YELLOW NAPLES YELLOW ORANGE YELLOW PANSY YELLOW PRIMR		
	2	TINT GARNET RED GERANIUM LAKE HOLLY BERRY RED INDIAN RED JACKQUEMINGT RED JAPONICA SCAR		
	3	OROHID PINK ROSE FONTANA SEA SHELL PINK TEA ROSE PINK WILD ROSE PINK		
	4	LUE DELFT BLUE FORGET ME NOT BLUE FRENCH BLUE INDIGO BLUE ITALIAN BLUE LARKSPUR BLUE MA		
	5	FLORENTINE VIOLET MIDDLE VIOLET PERIWINKLE VIOLET ROTHKO VIOLET ROYAL VIOLET VIOLET MAU		
	6	GREEN BOTTLE GREEN BRONZE GREEN CHROME GREEN DARK GREEN DISTANT TREE GREEN EMERALD GREE		
	7	CHINESE WHITE CREAM WHITE ICE WHITE IMPERIAL WHITE LIGHT WHITE OXIDE WHITE		
	8		BLACK IVORY BLACK NEUTRAL BLACK SLATE BLACK	
TIME	120	130	140	150
TRACKS	1	OSE YELLOW RAW SIENA SAND YELLOW STRAW YELLOW SUNSET YELLOW YELLOW ALBERS YELLOW EARTH		
	2	LET LIGHT RED MAGENTA RED NEON RED NEWMAN RED POINSETTIA RED RED EARTH RED ROSE ROBIN'S		
	3			
	4	RINE BLUE MIDNIGHT BLUE NAVY BLUE NEW BLUE PEACOCK BLUE PRUSSIAN BLUE ROBIN'S EGG BLUE		
	5	VE VIOLET CARMINE VIOLET WISTARIA VIOLET		
	6	N GREEN ALMOND GREEN BICE GREEN LAKE GREEN KELLY GREENISH YELLOW HOLLY LEAF GREEN HOOKE		
	7	SAND WHITE SNOW WHITE SPECTRUM WHITE WHITE MALEWITSON WHITE POLAR		
	8	SPOTTING LAMP BLACK LONDON BLACK STRONG HELL BLACK PEARL BLACK REINHARDT BLACK		
TIME	160	170	180	190
TRACKS	1	YELLOW LAKE YELLOW OCHRE FIRE ORANGE ORANGE WARHOL		
	2	BREAST RED BUCKET RED ROOF RED ROYAL ORIMSON RUBY RED SALMON RED SCARLET VERMILION SEA		
	3			
	4	ROYAL BLUE SKY BLUE STEEL BLUE STONE BLUE TROPICAL SKY BLUE TURQUOISE BLUE KLEIN BLUE U		
	5			
	6	R'S GREEN HUNTER'S GREEN LEAF GREEN MAPLE GREEN MISTLETOE GREEN MOSS GREEN MOUNTAIN GRE		
	7			
	8			
TIME	200	210	220	230
TRACKS	1	SHELL RED STAINED GLASS RED SUNSET RED TERRA COTTA RED VENETIAN RED VERMILION WINE RED		
	2			
	3	LTRAMARINE DEEP		
	4			
	5	EN NILE GREEN OLIVE GREEN OXIDE OF CHROMIUM PALE GREEN PRUSSIAN GREEN SAGE GREEN SEA GR		
	6			
	7			
	8			
TIME	240	250	260	270
TRACKS	1	REEN SPRING GREEN STONE GREEN SUNSHINE GREEN VIRIDIAN GREEN WATER GREEN WILLOW GREEN		
	2			
	3			
	4			
	5			
	6			
	7			
	8			

Costituiscono questa sezione tutti quei progetti riferiti ad azioni teatrali e quei mixed-media che si caratterizzano per la precisazione di particolari situazioni sonore-visive-gestuali, sia descritte singolarmente, sia indicate in precise relazioni di simultaneità.

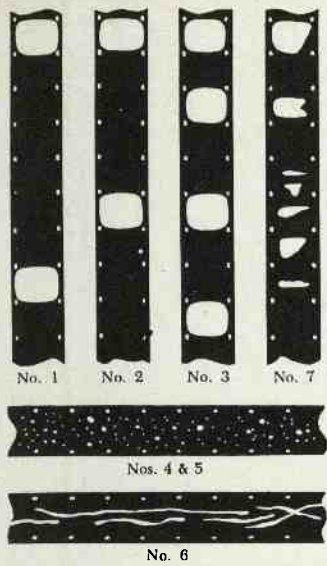
Questa modalità era stata introdotta nel panorama semiografico fin dai primi anni del Novecento e sviluppata soprattutto nelle ricerche condotte da Lazlo Moholy-Nagy al Bauhaus e da molti altri, per cadere poi in un certo disuso verso gli anni intorno alle due guerre mondiali, mentre con l'esplosione della visualità e della gestualità come spazio di ricerca degli anni Sessanta, si è avuta una vasta produzione di queste partiture interdisciplinari.

Documenti di grande suggestività sono le partiture che Bussotti ha realizzato per i suoi spettacoli di suono, danza e immagini, come pure quella di Stockhausen per *Herbstmusik* o quella di tante opere di Kagel. Recentemente soprattutto negli Stati Uniti si è diffusa la ricerca nel campo degli effetti speciali di suono-immagine, utilizzando sofisticati mezzi di produzione elettronica del suono, video-tapes, films, laser etc.

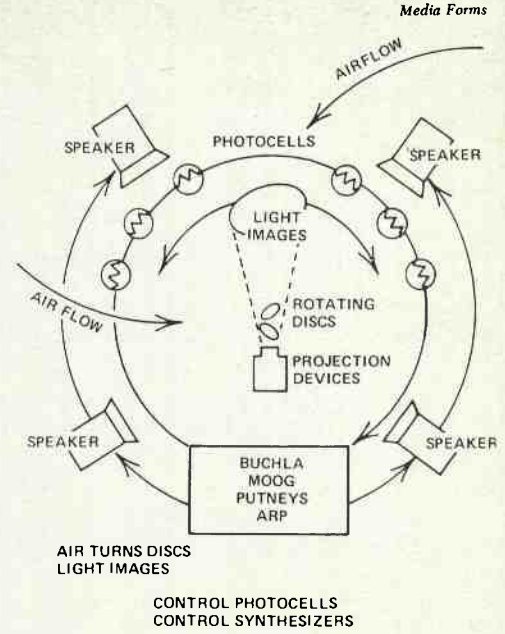
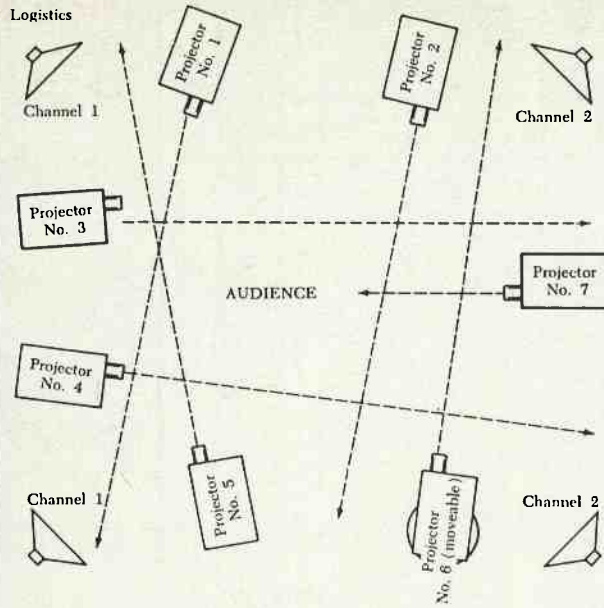
Il repertorio semiografico va quindi da piccoli testi verbali per azioni *minimal* a complessissime partiture di azione nelle quali è segnato con estrema meticolosità ogni singolo effetto sonoro e visuale.



16mm Loop Design



Logistics



A. Strange - *No Dead Horses on the Moon* (1969), mixed media, Champaign, Ill. © Media Press.

R. Pellegrino - *Metabiosis V* (A light, sound and audience environment), New York 1972 © ASUC Inc.

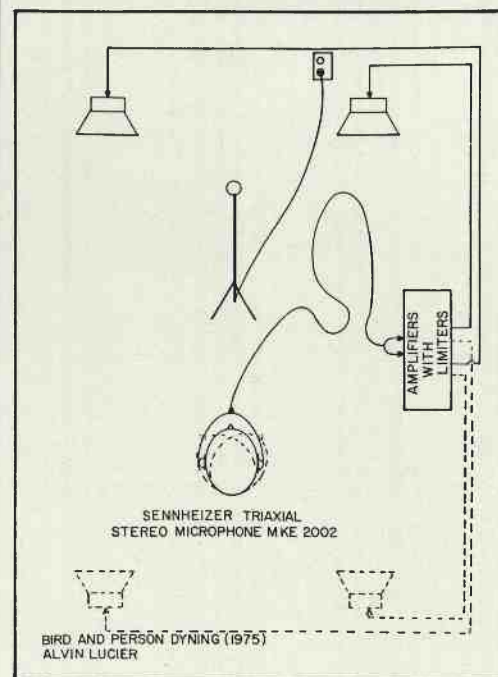
e pluribus unum*

Choose an appropriate space and lighting (i.e. sunlight, candles, stage lights, lanterns, darkness...). Distribute the performers around the space. Each performer choose a single note, some rests, and a tempo from a favorite piece of music. Begin softly playing (or singing) your loop...independently, but simultaneously with the others. After a while begin to gradually synchronize your tempo with another member's and... when these "duos" finally exist among all the others, allow the process to continue until everyone is performing his note on a common pulse... then eventually with a common note length. At this point begin to find your closest neighbor's note by gradually moving toward it in 2 steps or slow glissandos at each pulse until the entire group arrives at a unison or octave transposition of the unison.

Begin to crescendo... and as the crescendo builds... gradually leave the unison (or octaves) and return to your original notes the same way you came. On the way back linger on 3rds and 6ths you might create with other members of the group. At fortissimo and on the signal given by a member of the ensemble... S T C F !! together.

* "From many, One" the motto on the Great Seal of the USA

Stephen Montague
London, Mar. '76



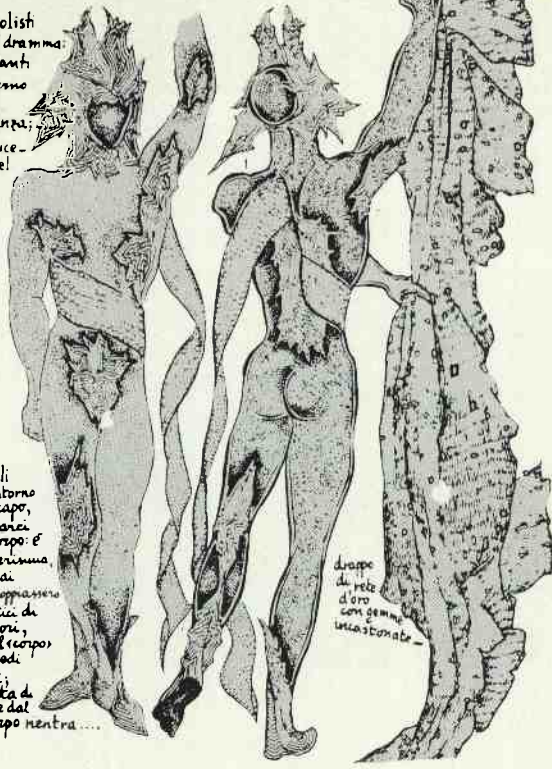
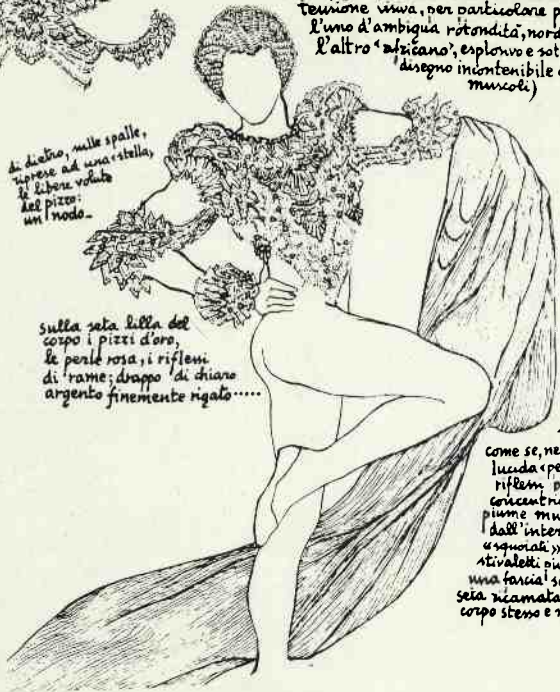
A. Lucier - *Bird and Person Dying* (1975), in «Studio international», n. 984, nov.-dec. 1976, London, p. 289.

2 luoghi "privilegiati:" (che nel balletto d'azione s'intendono solisti con un preciso modo d'articolazione del dramma: hanno speciale rilievo che costumi sgargianti sottolineino; si distinguono nel coro almeno delle figure, che mescola le carte della tematica viva, per particolare prestanza; l'uno d'ambigua rotondità, nordica luce - l'altro "afriicano", esplosivo e sottile nel disegno inimitabile dei muscoli.)



di dietro, sulle spalle, riprese ad una stella, le libere volute del pizzo: un modo.

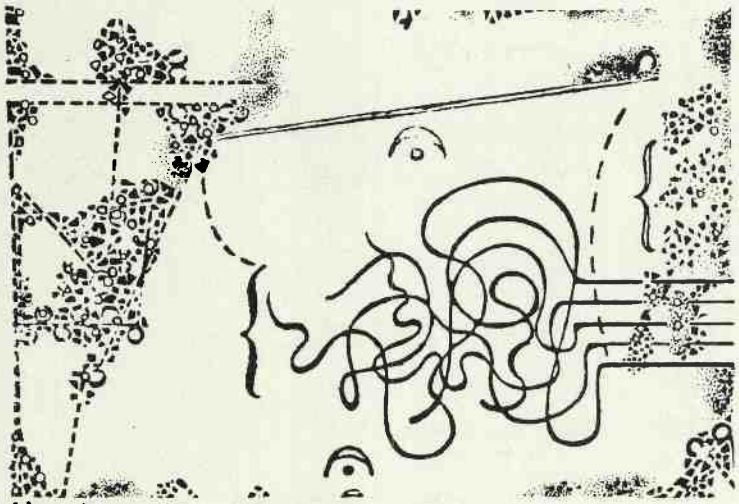
sulla seta bella del corpo i pizzi d'oro, le perle rosa, i riflessi di rame; drappo di chiaro argento finemente rigato.....



l'ali d'intorno al capo, s'annara nel corpo: e

come se, nella nera inno lucida «pelle» dai riflessi più scoppierosi concentrica vortice di piume multicolori, dall'interno del corpo «squarati»; ai piedi stivaletti piumati; una fascia scarlatta di seta ricamata nasce dal corpo stesso e nel corpo mentra....

drappo di seta d'oro con gemme intaccate -



idea di un siparietto

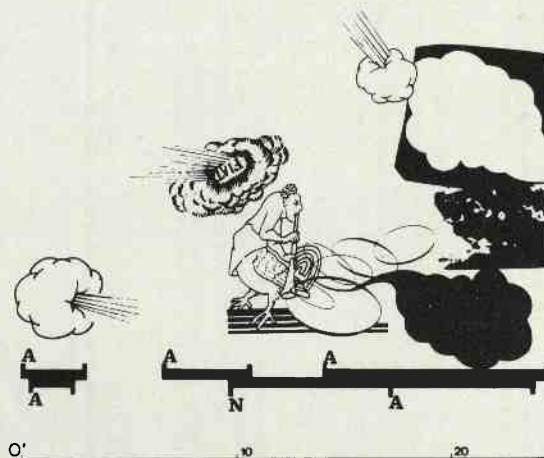
che potrebbe calare immediatamente dopo il boccascena (quindi risulterebbe parzialmente coperto in alto ed ai lati); da realizzarsi secondo le istruzioni generali per l'allestimento con la possibilità di venire illuminato in controtela di modo che il grande intreccio serpentino ziberrato al centro si stagli netto con grande rilievo; pulsazioni e sonorità decorative in materia lucida brillante. Atti due siparietti si possono realizzare riproducendo il piano-pièce for David Tudor 3" e ricovando, dal piano pièce for David Tudor 26" l'idea di un "mobile" metallico filiforme.

S. Bussotti - *L'oggetto amato* (1975), mitologie danzate da un'idea di Romano Amidei, con pianoforte, baritono, una voce di mezzosoprano, altre voci parlate e percussioni; ricomposte per nastro magnetico, con progetti di allestimento scenico, testi e musica (partitura di appunti), Milano © Ricordi, dalle pp. 33 e 38 della partitura.

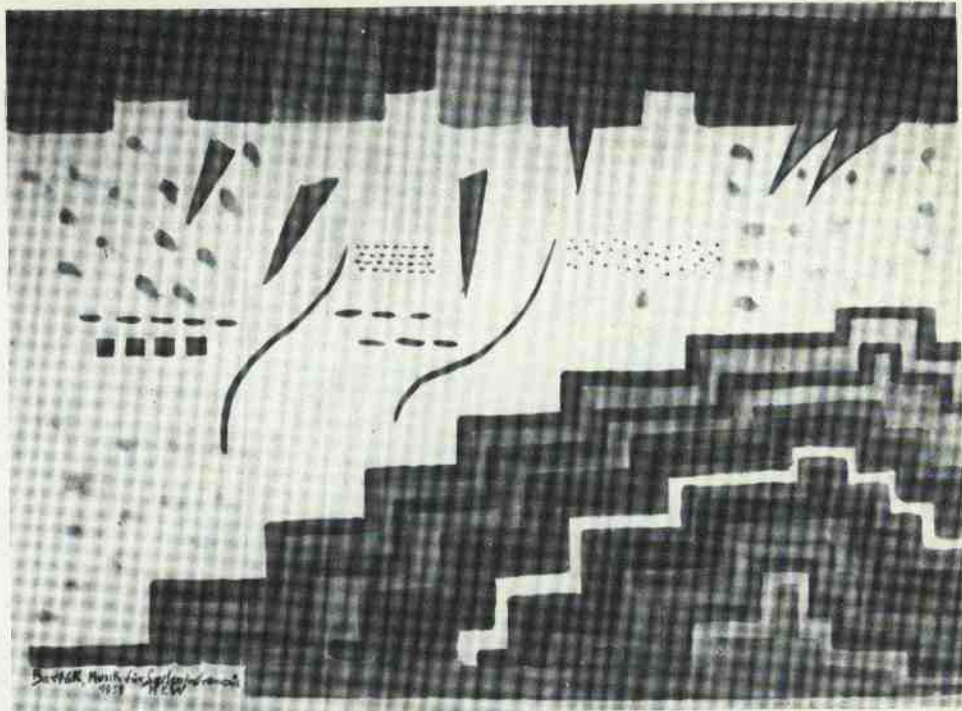
NOTAZIONI SUPPLEMENTARI

Si definiscono *supplementari* quelle notazioni, diagrammi o disegni che valgono come trasposizione visiva di una musica pre-esistente, realizzate cioè sull'ascolto e per l'ascolto. Si possono avere:

1. *schemi e diagrammi per l'analisi*, tendenti a mettere in luce caratteristiche di carattere strutturale;
2. *partiture d'ascolto*, con le quali favorire l'ascolto strutturale di partiture particolarmente complesse;
3. *disegni* realizzati da bambini che visualizzano impressioni di ascolto, esperienze condotte nelle scuole elementari e medie.



Musical score for Wind Quintet with supplementary notation. The score includes staves for Flauto, Oboe, Clarinetto (in SP), and Fagotto. The Flauto part is accompanied by a large, dark, abstract shape. The score is marked with "13"

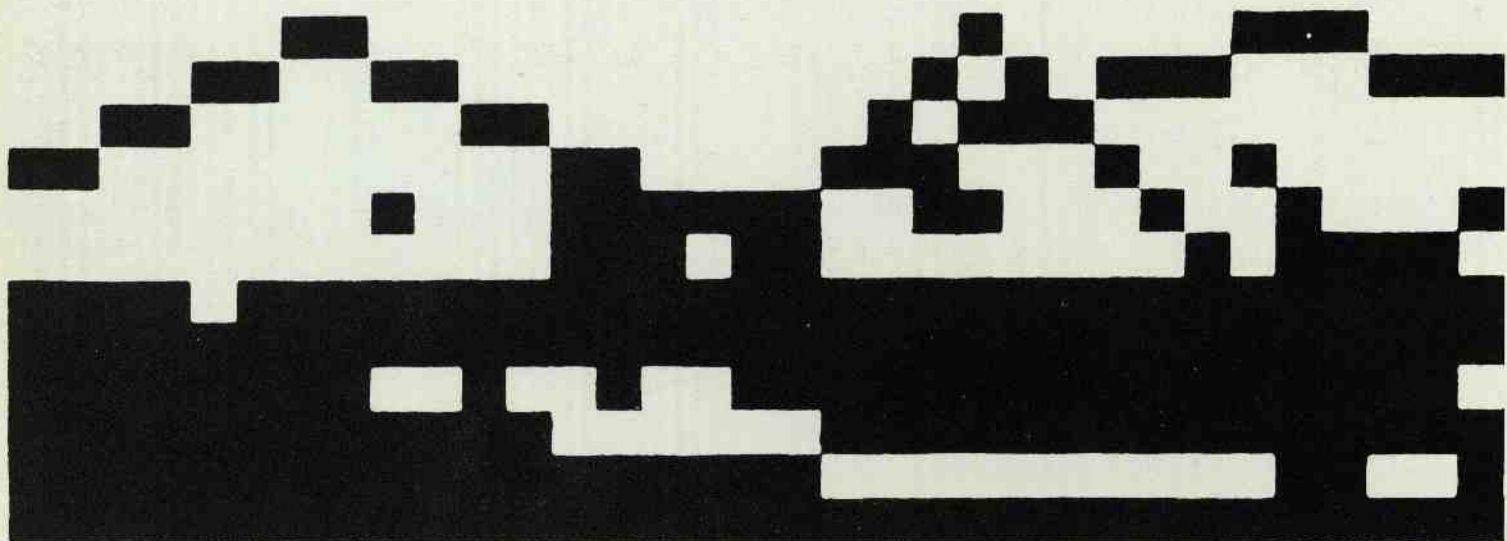


CARRE

1			
2			
3			
4			
5			
6			
7			

C. Wolff - Bartók, *Musik für Seiteninstrumente* (1959), in «La Rassegna Musicale», n. 4, Torino 1972, Einaudi.

H. Chiarucci - *Schema per un'analisi di Carré per 4 orchestre* di Stockhausen, in «Musique en jeu», n. 12, Paris 1972.



NOTAZIONI TRADIZIONALI E TRANS/TRADIZIONALI

La grande stagione strumentale, dalla fine del Seicento in poi, ha determinato il consolidamento di sempre più precise convenzioni semiografiche, in un arco storico che culmina con la produzione del primo Novecento. È intorno agli anni Dieci e Venti che sperimentatori come Cowell cominciarono ad usare in modo nuovo gli strumenti tradizionali, espandendone le possibilità foniche fino al rumore, e staccandosi dalla cifratura per rivolgere l'attenzione a sistemi di descrizione di *azioni*, per cui la *notazione tradizionale* risultava inefficace.

Nel momento in cui questo sistema aveva raggiunto il massimo della sua funzionalità, con Schoenberg e i suoi contemporanei, cambiava il linguaggio musicale a tal punto da mettere in crisi non solo la notazione, ma l'idea stessa di musica e di *fare* musica.

In questo solco nel dopoguerra si aprivano due diverse direzioni:

da una parte compositori come Cage, Stockhausen e Kagel inventavano nuovi sistemi, nuove modalità, con estrema spregiudicatezza, nell'altra autori come Boulez, Nono e Berio si attenevano alla tradizionale cifratura, integrata da innovazioni che però non trasformavano di fondo lo statuto della notazione e del processo di comunicazione musicale.

Negli anni settanta la *notazione tradizionale*, discussa e confrontata con sistemi arbitrari in vari convegni, è stata riutilizzata in modo generalizzato, sono decantate le eccentricità *meta-musicali* *pulsioni feconde*, tornando la scrittura alla più stretta funzionalità, scrittura che usa anche nuovi segni, ma che ritrova esclusivamente il criterio di *cifratura*, eliminando la visualità del progetto, in una ortodossia del rapporto progetto-esecuzione-ascolto.

Si può definire questa scrittura *trans/tradizionale*.

The image shows a musical score for a section of Webern's Quartet, Op. 15. The title is "Schwungroll" with a tempo marking of "♩ = ca 108". The score is in 3/4 time and consists of four staves. The first staff is the Violin I part, the second is Violin II, the third is Viola, and the fourth is Cello/Double Bass. The score includes various dynamics such as *pp*, *f*, and *pp*, and performance instructions like "calando" and "a tempo". The music features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

A. Webern - *Quartetto* per violino, violoncello, sassofono e pianoforte (1930), Wien © Universal.

VI.
1
2
3
4

Alt.
1
2
3
4

Cymb.
grave

Soprano Solo

1^o Ex. 2^o Ex.

Parte INSERT obbligato

Parte INSERT facultatif

ch... ra... ra... ra...

d e l p

Cymb ant

Cel

Xyl

Tr

Z Inc

4 Cano

Gong

2 Tamtam

2 P scop

Piatti

Mar

Guero

Pi

Whi

Cl

4 Tr bl

Cl on

Trom

LC ruti

2 Gr c

2 Tromm

2 Tambas

4 Bongas

Tb. b

Vibr

Glock

Cp

1 2 3 4

(pp) (mf)

P. Boulez - *Don* per orchestra, (1958-1960), London
© Universal.

A. Clementi - *Informel 1* per percussion e strumenti a
tastiera (1961), Milano © Suvini Zerboni, p. 5 della
partitura.

FIG. DATA 6 LW

10

Martellato (♩ = 112)

IV

f non troppo ma rude

K. Stockhausen - *Klavierstück VIII* (1965), London © Universal, p. 4 della partitura.

G. Scelsi - *Action Music IV* per pianoforte (1959) © G. Scelsi, New York Schirmer.

8"

45

4

C

S-C

T-B

O

TR

TK

TKH

TKA

A

VL

VL

W

CB

K

KL

OR

CL

CLB

FC

SA

TR

CLV

CC

121001

F. Manzoni

J = 124

G. Manzoni - *Parole da Beckett* per due cori, tre gruppi strumentali e nastro magnetico (1971) © Ricordi, p. 9 della partitura.

7

(25)

22

(25)

A Long Letter

the musiC
 yOu make
 isN't
 Like
 any Other:
 thaNk you.

oNce you
 sAid
 when you thought of
 musiC
 you Always
 thought of youR own
 never
 Of anybody else's
 that's hoW it happens.

John Cage

C. Nancarrow - *Study for piano player n. 25*, notazione di preparazione per la «bucatura» del rullo d'autopiano, in «Soundings», n. 9, 1975, pp. 7 e 22 della partitura.

Any table-top is amplified by means of a contact
Mike amplifier and speaker

The player performs 1+1 by tapping the table-top
with his fingers or knuckles.

The following two rhythmic units are the building
blocks of 1+1:

a) and b)

1+1 is realized by combining the above two

units in continuous, regular arithmetic progressions

Examples of some simple combinations are:

1)

2)

3)

4)

5)

6)

The tempo is fast.

The length is determined by the player

E **PIU VELOCE POSSIBILE**

F 60

Musical score for page 10, featuring a small orchestra. The score includes staves for strings, woodwinds, and percussion. Dynamics include *mp* and *ff*. The score is partially obscured by black redaction bars.

Musical score for page 48, featuring a vocal line and a small orchestra. The score includes staves for Chit., Arpa, Clav., Cel., Camp., Timp., Voce, and Cb. Dynamics include *ppp*, *pp*, *mf*, and *pp*. The vocal line includes the lyrics: -ce, - II semble qu'il -

Arpa: *Mib*, *Solb*, *Sol# La#*

Camp.: *smorza tutto*

Cb.: *arm. pizz. (vz)*, *arm. pizz.*

N. Castiglioni - *Inverno in-ver* (1973), undici poesie musicali per piccola orchestra, Milano © Ricordi, pp. 30-31 della partitura.

C. Togni - *Rondeaux per dieci*, Tre Rondeaux di Charles d'Orléans per soprano leggero e nove strumenti (1963-64), Milano © Suvini Zerboni, p. 48 della partitura.

DOPO 3 VOLTA TUTT.
TELE PARTI CON RITOR.
NELLO MASS. CRESC.
E ACC.

A

di denaro corviti oculti i' ombra delle cos' tutto per averli noi vive meco: in quest' agone toltano te perché tu solo ti sarti tu solo l'attirami

I e v' amare da sonni salici non zoccoli zoccoli zoccoli. atmirlo come fuco come tu alca ne fuco leso e i' l'aso leso e i' l'aso leso in messo matone
 II base
 III la colza
 IV la colza
 V la colza
 VI la colza

I e almeno sono venuto qui per leggero un'aria in quel
 II MILANO E
 III il vedere
 IV quanto
 V quanto
 VI quando

I non vale
 II il biglietto
 III non vale
 IV il biglietto
 V non vale
 VI e girare chissà

I la colza
 II la colza
 III la colza
 IV la colza
 V la colza
 VI la colza

I quanto
 II quanto
 III quanto
 IV quanto
 V quanto
 VI quanto

I quanto
 II quanto
 III quanto
 IV quanto
 V quanto
 VI quanto

I quanto
 II quanto
 III quanto
 IV quanto
 V quanto
 VI quanto

16'50" 16'55" **fff**

Fg

CFg

CR

TRB

TRBCB

TUBA

TIMP

GC

NASTRO

AL VLE
PONTE VC
TUTTI
CB

L. Berio - *Passaggio* per soprano, due cori e strumenti (1963), Wien © Universal.

L. Nono - *Como una ola de fuerza y luz* per soprano, pianoforte, orchestra e nastro magnetico (1971-72), Milano © Ricordi, p. 51 della partitura.

3. 30. 59

Very fast. Soft as possible. Durations are free for each hand

F. Grillo - *Paperoles* per contrabbasso (1977), Milano © Suvini Zerboni, da p. 1 della partitura.

M. Feldman - *Last Pieces* per pianoforte (1959), New York © Peters, p. 4 della partitura.

S. Sciarrino - *Grande sonata da camera* per orchestra (1972), Milano © Ricordi, p. 2 della partitura.

NOTAZIONI A STRUTTURE MOBILI

Nelle note al *Klavierstück XI* (1956), Stockhausen indicava: «L'esecutore guarda il foglio a caso e comincia da un gruppo, il primo su cui gli è caduto l'occhio; lo suona scegliendo a suo piacere il tempo (escluse sempre le note stampate più piccole), l'intensità dinamica e il tipo di attacco. Terminato il primo gruppo legge in coda le indicazioni di tempo, dinamiche e relative all'attacco, e guardando un altro gruppo a caso, suona questo secondo con le tre indicazioni suddette... Ogni gruppo si può congiungere con ciascuno degli altri diciotto e può così essere suonato in base a ciascuno dei sei tempi e livelli dinamici e con ciascuno dei sei modi d'attacco... Questo pezzo per piano dovrebbe venire possibilmente eseguito due volte, o più, nel corso di uno stesso programma». Negli stessi anni Pierre Boulez realizzava il progetto di una monumentale *III Sonata* per pianoforte comprendente cinque sezioni mobili: *Anthiphonie*, *Trope*, *Constellation*, *Strophe* e *Sequence*.

Nel testo introduttivo descrivevo due tipi di strutture mobili, oltre alle pagine pianistiche di Stockhausen e Boulez, appartengono al primo tipo molti altri lavori come *Scambi* o *Miroire de Votre Faust* di Henry Pousseur, molta della produzione di Roman Haubenstock Ramati etc.

Anche il secondo tipo di *mobiles* è rappresentato da una nutrita produzione; ricordiamo *Refrain* di Stockhausen, nel quale un regolo mobile, concentrico con la partitura circolare, determina situazioni grafiche mutevoli.

La lunga serie di *Variations* di Cage è un esempio di mobili composti con grafici d'azione, mentre *Players* di Paolo Renosto e *Mobile* di Earle Brown o l'omonimo *Mobile* di Henry Pousseur usa materiale in notazione tradizionale. Abbiamo quindi un modo

di procedere compositivo che si esprime in tutti e tre i codici. Ambedue i tipi implicano un discorso sul tempo musicale in relazione a percorsi diversi, cioè stabiliscono uno scardinamento della pagina come senso normale di lettura (sinistra-destra alto-basso) per privilegiare un tempo ed un percorso a discrezione dell'esecutore, stavolta unico fruitore «visivo» della pagina, alla quale si sovrammette con decisioni non scritte. Questa sovrapposizione diviene talmente forte, in opere come *Serenata per un satellite* di Bruno Maderna, o *Solo* (dalla «Passion selon Sade») di Bussotti, da rappresentare l'ultima spiaggia della progettazione versus improvvisazione.

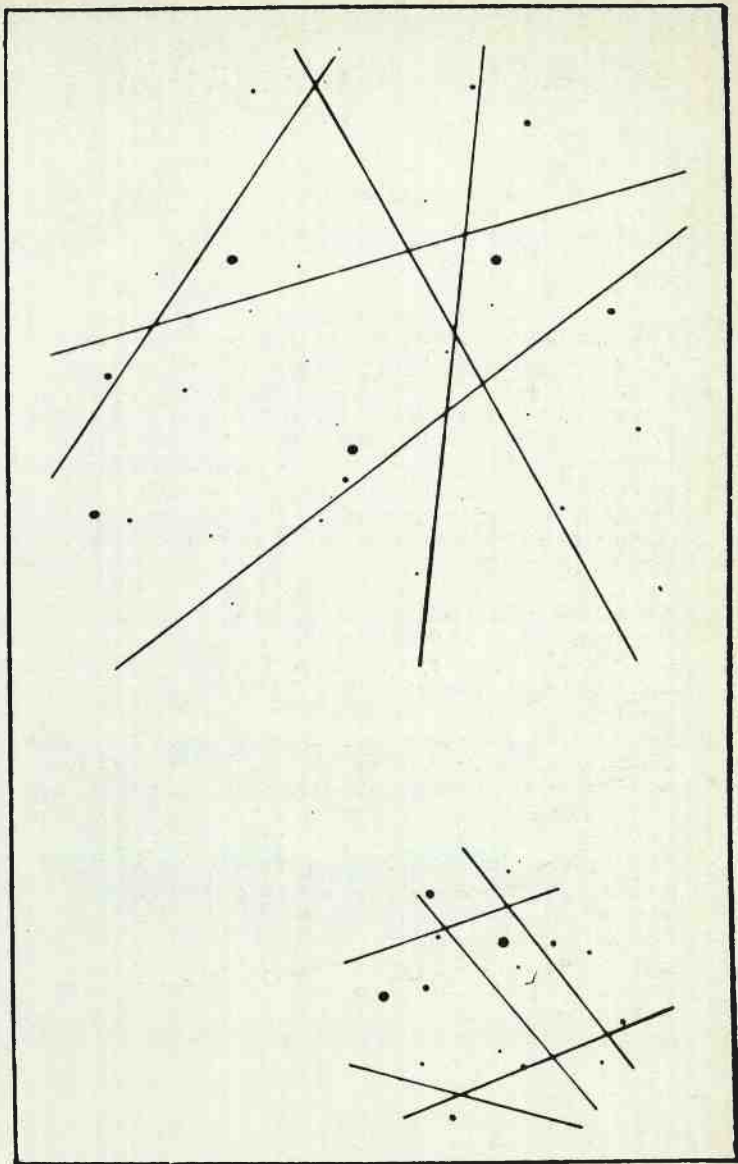
Questi ultimi, poi, sono forse i responsabili della sparizione della pratica improvvisativa dal panorama concertistico in quanto molti musicisti hanno preferito trincerarsi dietro opere come queste nel proporre al pubblico le loro creazioni estemporanee, dividendo con gli autori delle stesse gioie e dolori. Ecco perché un piccolo stormo di questi schemi per improvvisazione ricorrono così di frequente nel mondo concertistico, spesso accolti non come delle improvvisazioni, mentre tutto questo non è accaduto nel jazz dove, peraltro, tanti dei musicisti classical-free hanno trovato uno strapuntino.

La rottura del percorso per una simultanea apertura di un ventaglio di possibilità è nata come un'altra risposta dei musicisti seriali e post-seriali alla libertà che l'*Alea* di Cage regalava all'interprete. Quanto alla resa espressiva, indubbiamente con questa *mobilità* l'opera si apre a continue nuove valenze espressive, ma il senso di «compromesso» traspare quando l'ascoltatore si rende conto di non sapere bene a chi attribuire esattamente segmenti e cesure dello svolgimento temporale dell'opera, una sorta di *non-sensical* «che cosa apparirà?».

mobile
for voice (solo, or, à 2")

Musical score for *Klavierstück XI* by Karl Stockhausen. The score is written for piano and consists of several systems of staves. Key features include:

- Dynamic markings:** *ppp* (pianissimo) and *pp* (piano).
- Tempo/Performance instructions:** *ad lib.* (ad libitum).
- Structural markers:** *T° 6* and *T° 7* indicating specific time points or sections.
- Performance techniques:** *Wiederholung* (repetition), *Verlangsamung* (ritardando), and *beschleunigen* (accelerando).
- Instrumentation:** *(2 Okt.)* (two octaves) and *(1. Setz)* (first set).



K. Stockhausen - *Klavierstück XI* (1956), London © Universal.

J. Cage - *Variations 1* (1961), New York © Henmar Press.

This musical score is highly complex and abstract. It features a large, curved, overlapping structure of multiple staves, possibly representing three performers. The notation is dense and includes various symbols, including what appears to be a large 'V' or similar character, and some text that is difficult to read. The overall layout is curved and non-linear, suggesting a non-traditional musical structure.

This section of the score consists of several staves of music. The notation is dense and includes various symbols, including what appears to be a large 'V' or similar character. The overall layout is more linear and traditional than the first section, but still highly complex and abstract.

9

legno pont.
pp, il più poss.

arco pont.
legno pont.
ff, il più poss.

SCo ↓ barré I, II, III, IV
RiTe
PA, tast. (3-7 US)
pp → ff

11

SCo ↓ barré I, II, III, IV
RiTe, 4cB
legno batt. tast. (3-7 US)
pp → ff

SCol

arco tast.
arco pont.
ff (♯)
pp (V)

SCo ↑ 4c
RiTe
arco gett. tast. (3-7 US)
pp → ff

3)

o ↑ 4c

RiTe 3-7 • ff, legno batt.
RiTe 3-7 a b ff, pizz. pont.
RiTe 3-7 a b c c pp, arco balz.
RiTe 3-7 a 1 pp, arco
RiTe 3-7 pp, metà legno pont.

IV

SCo ↑ 4c
RiTe
legno balz. pont. (3-7 US)
pp → ff

PoF

15

pizz.
ff opp. pp
(ff pont., pp tast.)

arco
ff sempre, pont.

V

cassa ↑
RiTe
i, m (3-7 US)
pp → ff

SCo

cassa ↑
RiTe
unghie: i, m, a (3-7 US)
pp → ff

17

legno batt. pont.
pizz. b
ff, sempre

SCo SCo

arco tast.
arco pont.
pp, sempre

[arco tast. pont.

10

PREMIÈRE STRUCTURE DE PRÉPARATION

pp sempre

pp

Retourner
à la
partition
principale

SECONDE STRUCTURE DE PRÉPARATION

fff sempre

ff

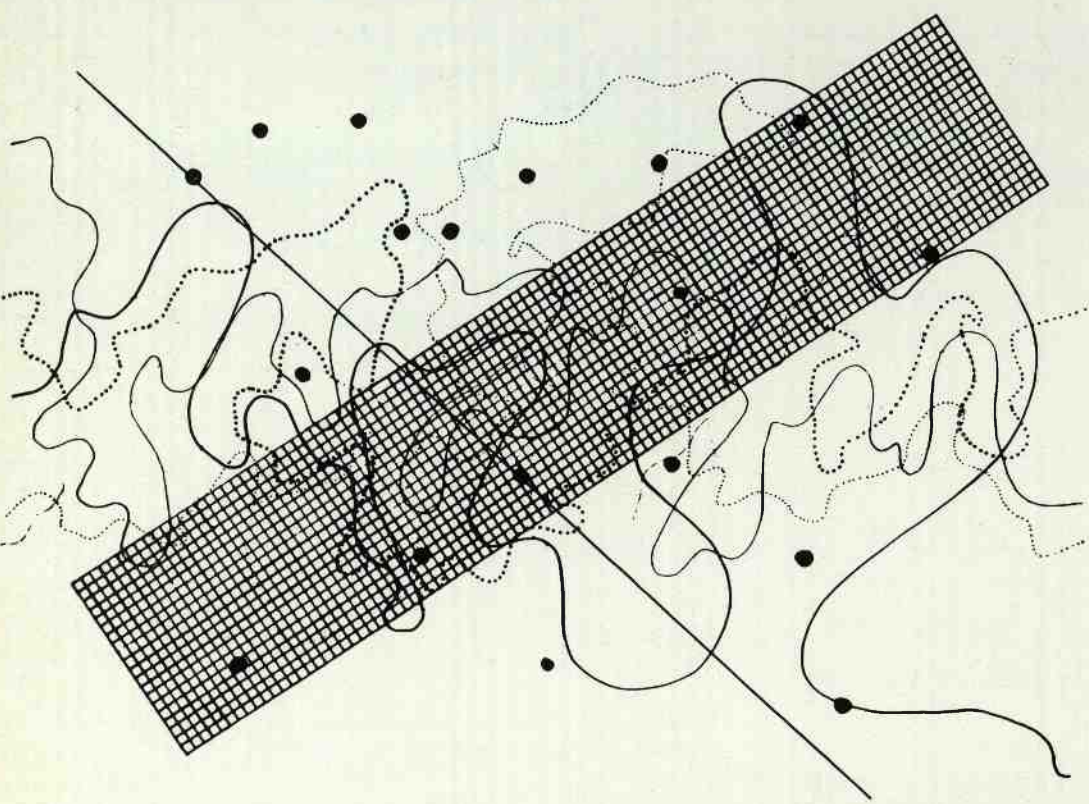
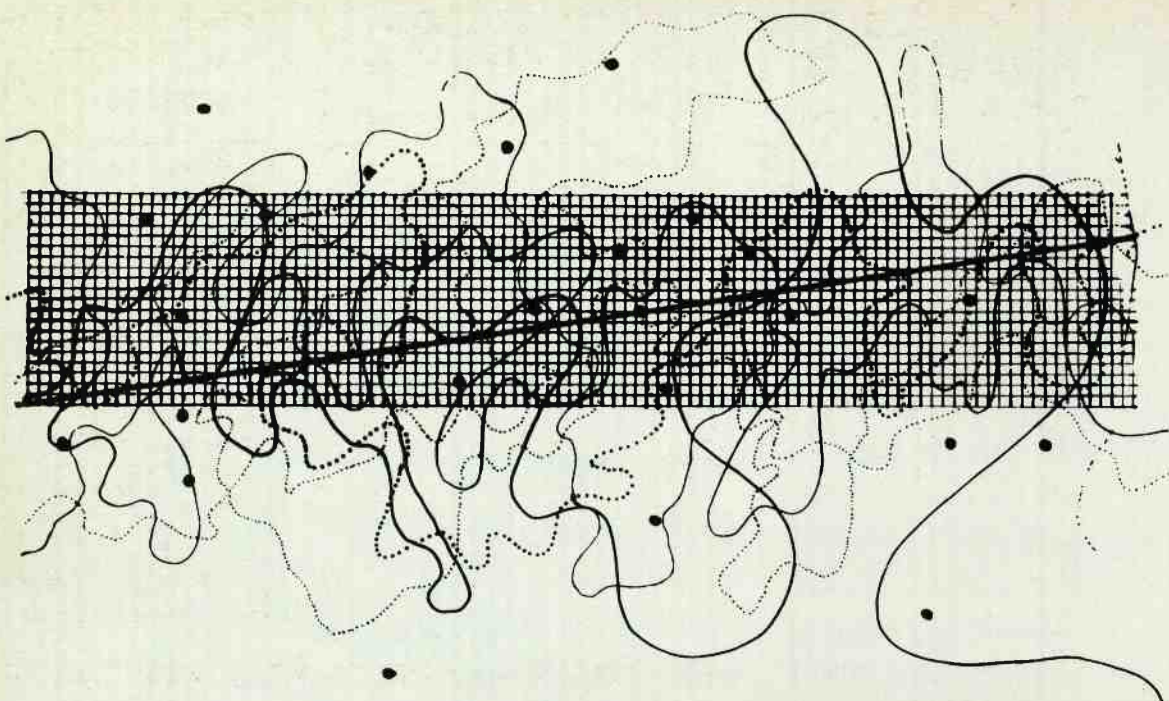
Retourner
à la
partition
principale

F. Donatoni - *Quartetto IV (ZRCADLO)* per quartetto d'archi (1963),
Milano © Suvini Zerboni.

Composto nel 1963 e dedicato a Francesco Agnello, il quartetto, costituito da vari gruppi di materiale predisposti dall'autore, realizza la propria struttura secondo un criterio assai singolare: in funzione dell'impaginazione di un quotidiano del giorno e del luogo dell'esecuzione. Il nome Zrcadlo ha un aspetto enigmatico che l'autore vuole conservare segreto. («Marcaté», Genova 1963, n. 1, Vitone).

H. Pousseur - *Mobile* per due pianoforti (1961), Milano © Suvini Zerboni, p. 2 del *cahier mobile n. 3/piano A*.

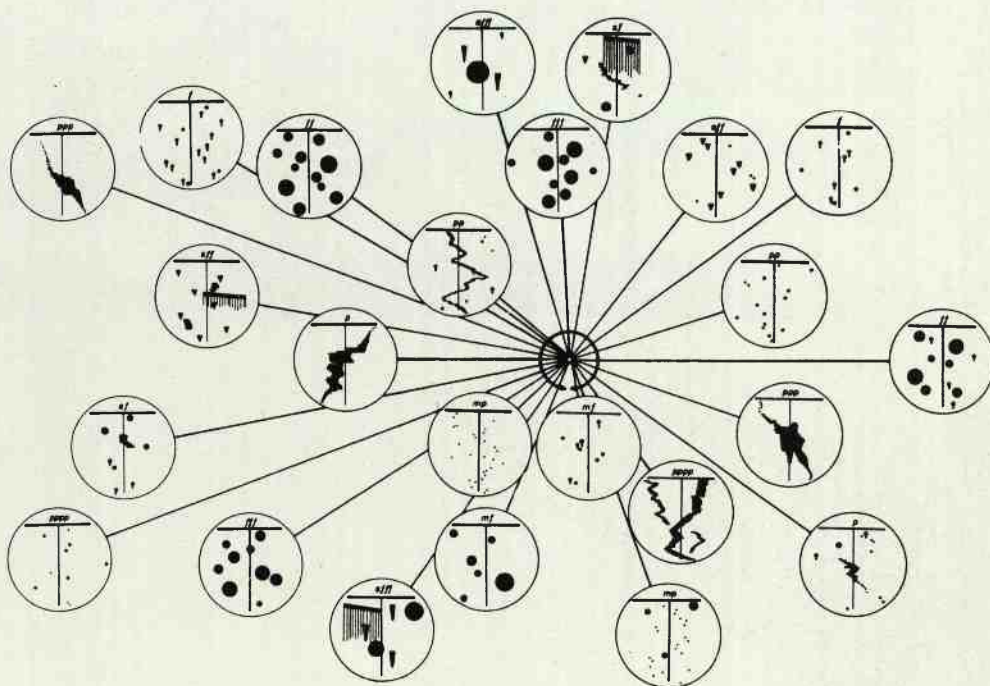
L'ordine dei quaderni mobili può essere concertato e preparato prima, o scelto all'istante, o lasciato interamente al caso. E questo vale per tutto quello che, in questa partitura, rimane più o meno indeterminato.



J. Cage - *Fontana Mix (Aria)* for any voice (1958), New York
© Peters Corp.

CARLO DE INCONTRERA FOR FOUR (& MORE)

131638



C. De Incontrera - *For four (& more)* (1970), Milano © Ricordi.

B. Schäffer - *Utwory na skrzypce i fortepian n. 2*, Warszawa
© Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

A

RENOSTO

PLAYERS

131333

A

G

RENOSTO

PLAYERS

131333

G

BIBLIOGRAFIA

Articoli

- AROM, S.
Essai d'une Notation a des fins d'Analyse, in «Revue de Musicologie», LV, pp. 172-216, 1969
- ATTNEAVE, F.
Stochastic compositional processes, in «Journal of Aesthetic Art criticism», XVII/4, 1959
- BARRY S. BROOK (and GOULD MURRAY)
Notating music with ordinary typewriter, Queens college, N.Y., 1964
- BEHRMAN, D.
What Indeterminate Notation Determines, in «Perspectives of New Music», spring-summer, Princeton University Press, pp. 58-73, 1965
- BOKER - HEIL, N.
Plotting Conventional Music Notation, in «Journal of Music Theory», XVII/1 e 2 (double issue), pp. 72-101, 1972
- BRENN, F.
Equiton, in «Schweizerische Musikzeitschrift», marzo-maggio, 1961
Tonsysteme in Equiton und Fawcettzabalen, in «Berich über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress», Kassel, 1962
- BUSSOTTI, S.
Note sui «Piano Pieces for David Tudor», in «Marcatré», 2, Milano-Roma, Lericì, 1963
- CARAPEZZA, P. E.
La nuova musica di 2500 anni fa e quella dei giorni nostri, in «Collage», 5, Palermo, 1964
La costituzione della nuova musica, in «Aut Aut», 79-80, Milano, 1964
Atti e fatti di rilievo costituzionale della nuova musica d'oggi, in «Collage», 5, Palermo, 1965
- CARDEW, C.
Notation-Interpretation, in «Tempo», summer, 1961
Wiggly Lines and Wobbly Music, in «Studio International», nov.-dec., 1976
- CHIARI, G.
Il tamburo davanti al violino, in «Marcatré», 50-55, Lericì, 1969
- DORFLES, G.
Interferenze tra musica e pittura e la nuova notazione musicale, in «Quaderni della rassegna musicale», Torino, Einaudi, pp. 7-24, 1968
- GUACCERO, D.
L'alea da suono a segno grafico, in «La rassegna musicale», XXXI/4, 1961
Per un fondamento alla grafia aleatoria, in «Marcatré», 6-7, Milano-Roma, Lericì, 1964
Musica Sperimentale, voce dell'Enciclopedia Storica «La Musica», Torino, Utet, pp. 458-468 del III vol., 1966
- HILLER, I. Jr.
Computer Music, in «Scientific American», december 1969
- KAGEL, M.
Ton-Cluster Anschläge übergängen, in «Die Reihe», 5, Wien, 1959
Translation-Rotation, in «Die Reihe», 7, Wien, 1960
1) Composizione-Scomposizione; 2) La notazione oggi; 3) Analisi dell'analizzare, in «Collage», 3-4, Palermo, 1964
- KARKOSCHKA, E.
Ich habe mit Equiton komponiert, in «Melos», 7-8, 1962
Zur Problematik einer temperierten Notation, in «Festschrift W. Gestenberg», Wolfenbüttel, 1964
Das Schriftbild der neuen Musik, Celle, Moeck, 1966
- KONTARSKY, A.
Notation for piano, in «Perspectives of New Music», spring-summer, pp. 72-91, 1972
- LOMBARDI, D.
The Lectreme, in «Art Dimension», 7-8, pp. 24-25, Lanciano, 1977
Teoria di una scrittura musicale ideografica, in «Visual», 1, Firenze, 1977
- NANNUCCI, M.
Poesia Sonora, testo in: «Antologia internazionale di ricerche fonetiche», LP/33, Milano, CBS Sugar 69145, 1975
- POUSSEUR, H.
Fragments Théoriques. I sur la musique expérimentale, Bruxelles, Inst. de Sociologie de l'Université libre, 1970
- SCHAEFFER, P.
De la musique concrète à la musique même, in «La Revue Musicale», numero tripla, 303-304-305, 1977
- SCHULZE - ANDERSEN, W.
Das Dreidimensionale Notenbild, in «Die Reihe», 8, Wien, 1962
- STEPHAN, R.
Eine Neue Notenschrift ist Unerlässlich, in «Melos», 1, 1961
- STOCKHAUSEN, K.
Musik und Graphik, in «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», Mainz, 1960
- STONE, K.
Problems and Methods of Notation, in «Perspectives of New Music», Princeton Un. Press, Spring, pp. 9-31, 1963
- TOOP, R.
Notations, in «Collage», n. 9, Palermo, Flaccovio, 1970
- VLAD, R.
Le nuove vie della giovane musica, in «Rassegna Musicale», XXXI/4, Torino, Einaudi, 1961
- WILLET, J.
Arte, lettere e l'organizzazione delle idee, in «Marcatré», Milano-Roma, Lericì, pp. 251-252, 1966
- WOLFF, H. C.
La musica e la pittura moderna, in «Quaderni della Rassegna Musicale», Torino, Einaudi, 1968
- XENAKIS, Y.
Musique formelle, in «La Revue Musicale», numero doppio speciale. 253-254, 1963
La musica stocastica, in «Marcatré», 3, Milano-Roma, Lericì, 1964

Libri

- BARDAUD, P.
Initiation à la Composition Musicale Automatique, Parigi, ed. Dunod, 1966

- BOHM, L.
Modern Music Notation, New York, ed. Schirmer, 1961
- CAGE, J.
A year from monday, Wesleyan Un. Press, 1967
Notations, (in collaborazione con A. Knowles), New York, Something Else Press, 1969
Silenzio, Milano, Feltrinelli, 1971
Per gli uccelli, Milano, Multhipla, 1978
- CARDEW, C.
Stockhausen al servizio dell'imperialismo, Milano, Ed. di Cultura Popolare, 1976
- CHIARI, G.
Musica senza contrappunto, Milano, Lercici, 1968
Musica Madre, Milano, Prearo, 1973
- CHOPIN, H.
Poesie sonore internationale, Paris, Jean-Michel Place, 1979
- COHEN, M.
La grande Invention de l'écriture et son evolution, Paris, 1958
- COLE, H.
Sound and sign-aspects of musical notation, N.Y.-Toronto, Oxford Un. Press, 1974
- COPE, D. H.
New directions in music, Dubuque Iowa, Wm. C. Brown Company Publishers, 1976
- COWELL, H. D.
New Musical Resources, New York, Alfred A. Knopf, 1930
- AA. VV.
Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik-Notation, Mainz, Schott, 1965
- DONORA, L.
Semiografia della nuova musica, Padova, Zanibon, 1977
- DORFLES, G.
Il divenire delle arti, Torino, Einaudi, 1972
Artificio e natura, Torino, Einaudi, 1968
Il metodo per suonare di Giuseppe Chiari, Torino, Martano, 1976
L'intervallo perduto, Torino, Einaudi, 1980
- ECO, U.
L'opera aperta, Milano, Bompiani, 1962
La struttura assente, Milano, Bompiani, 1968
Apocalittici e integrati, Milano, Bompiani, 1974
Trattato di semiotica generale, Milano, Bompiani, 1976
- HAUER, J. M.
Vobr Melos zur Pause-Eine Einführung in die Zwölftmusik, Wien, Universal, 1925
- HILLER, L. A. Jr.
Experimental Music (Iliac Suite), McGraw Hill, 1959
Automated Music Printing, J.M. th.-IX/I, 1965
Revised Musiccomp Manual, University of Illinois Press, 1966
- JOHANNIS, C.
Notenschriftrenorm, Stuttgart, 1961
- KANDINSKY, W.
Punkt und Linie zur Fläche, Munchen-Bern, 1926 (nuova ed. 1955)
- KARKOSCHKA, E.
Das Schriftbild der neuen Musik, Celle, Moeck, 1966
- LOMBARDI, D.
Scrittura e suono. La notazione nella musica contemporanea, Roma, Edipan, 1980
- MACHABEY, A.
La notazione musicale, Milano, Ricordi, 1968
- MICHEL, G. A.
La sincromia, Lucca, Libreria Baroni, 1968
- MIXTER, K. E.
General Bibliography for music research..., Detroit, Inf. Coordinators, 1975
- NYMAN, M.
Experimental music. Cage and beyond, New York, Schirmer Books, 1974
- POUSSEUR, H.
Musica, Semantica, Società, Milano, Bompiani, 1974
La Musica Elettronica, Milano, Feltrinelli, 1976
- PRIEBERG, F. K.
Musica ex Machina, Torino, Einaudi, 1964
- RAINER, O.
Musikalische Graphik. Studien und Versuche über die Wechselbeziehungen zwischen Ton- und Farbharmonie, Wien-Liepzig, 1925
- SCHAEFFER, P.
À la recherche d'une musique concrète, Paris, ed. du Seuil, 1952
Traité des objets musicaux, Paris, ed. du Seuil, 1966
- SCHILLINGER, J.
The Mathematical Basis of the Arts, Johnson Reprint Corp., 1948
- SCHNEBEL, D.
Mo-No, Köln, DuMont Schauberg, 1969
Mauricio Kagel; Musik-Theater-Film, Köln, DuMont Schauberg, 1970
Denkbare Musik Schriften 1952-1972, Köln, DuMont Schauberg, 1972
- SMITH-BRINDLE, R.
The New Music - The Avantgarde since 1945, Oxford Un. Press, 1975
- STEFANI, G.
Musica e grafica, in «Insegnare la musica», Firenze, Guaraldi, 1977
- STOCKHAUSEN, K.
Texte zur Elektronischen und Instrumentalen Musik, Köln, DuMont, Schauberg, (Band 1), 1963
Texte zu eigenen Werken/zur Kunst Anderer/Aktuelles, (Band 2), 1963
Texte zur Musik 1963-1970, (Band 3), 1970
- STRANGE, A.
Electronic Music: Systems, Techniques and Controls, Dubuque, W.C. Brown, 1972
- TEXIER, M.
Manifeste de Musique Architecturale - pour une écriture spatiale et atemporelle de la musique, Boulogne, G.M.A., 1977
- AA. VV.
Was ist Klavarscribo?, Slikkiveer, Holland O.J.

Cataloghi

AA. VV.

Das Schriftbild der Musik (catalogo della esposizione sulla notazione musicale svolta nella Helmhaus di Zürich a cura di Armin Brunner e Fritz Mugler nell'ambito della Junifestwochen), 1974

HEIDSIECK, B.

Poesie Action, Poesie Sonore (catalogo della esposizione «De la Voix», atelier da Annick Le Moine a Parigi), 1976

LOMBARDI, D.

Sona volant scripta manent, catalogo della mostra, Firenze, Gall. De Amicis, 1978

AA. VV.

Noten (catalogo della esposizione sulla notazione musicale svolta alla Kunsthalle di Berna a cura di R. Moser, dal 19.1.74 al 24.2.74), 1976

AA. VV.

Scritture musicali, in «Semaine de Musique contemporaine», (catalogo della mostra svolta a Roma, Accademia di Francia, Villa Medici, a cura di Patrick Szersnovicz, dal 25.6.1978 al 2.7.1978), 1978

FLUXUS

Fluxus Publications, 180 Canal St. New York,
Fluxus Documents, Vancouver, Something Else Press,
Fluxus Journal, (ried.), Flash Art Int., Milano, Politi.

Atti

INTERFACE

special issue: International Conference on new musical notation repert (State Un. Ghent 22-25 oct. 1974), a cura di Herman Jabbe - Kurt Stone-Gerald Warmeld, Amsterdam, 1975

AA. VV.

Atti del *Notationskongress Internationale Ferienkurse für neue Musik*, Darmstadt, Juli 1964

AA. VV.

Atti del *Symposium Internazionale sulla problematica della attuale grafia musicale*, Roma, Istituto Latino-Americano, 1972

Contiene:

GUACCERO, D., *Saggio introduttivo*;

STEFANI, G., *Prospettive semiotiche in musicologia*;

NATTIEZ, J. J., *La place de la notation dans la sémiologie musicale*;

CARPITELLA, D., *L'insufficienza della semiografia musicale eurocultura nelle trascrizioni etnomusicologiche*;

GANDINI, G., *Nuevas tendencias, nuevas grafías: interacción creadora*;

ASHLEY, R., *When the virus kills the body and is buried with it, the virus can be said to have cut its own throat*;

WIDMER, E., *Perspectivas didácticas de actual grafía musical na composição e na prática interpretativa*;

CARAPEZZA, P. E., *Costituzione e Notazione*;

STONE, K., *Standardization of new musical notation - pro and con.*;

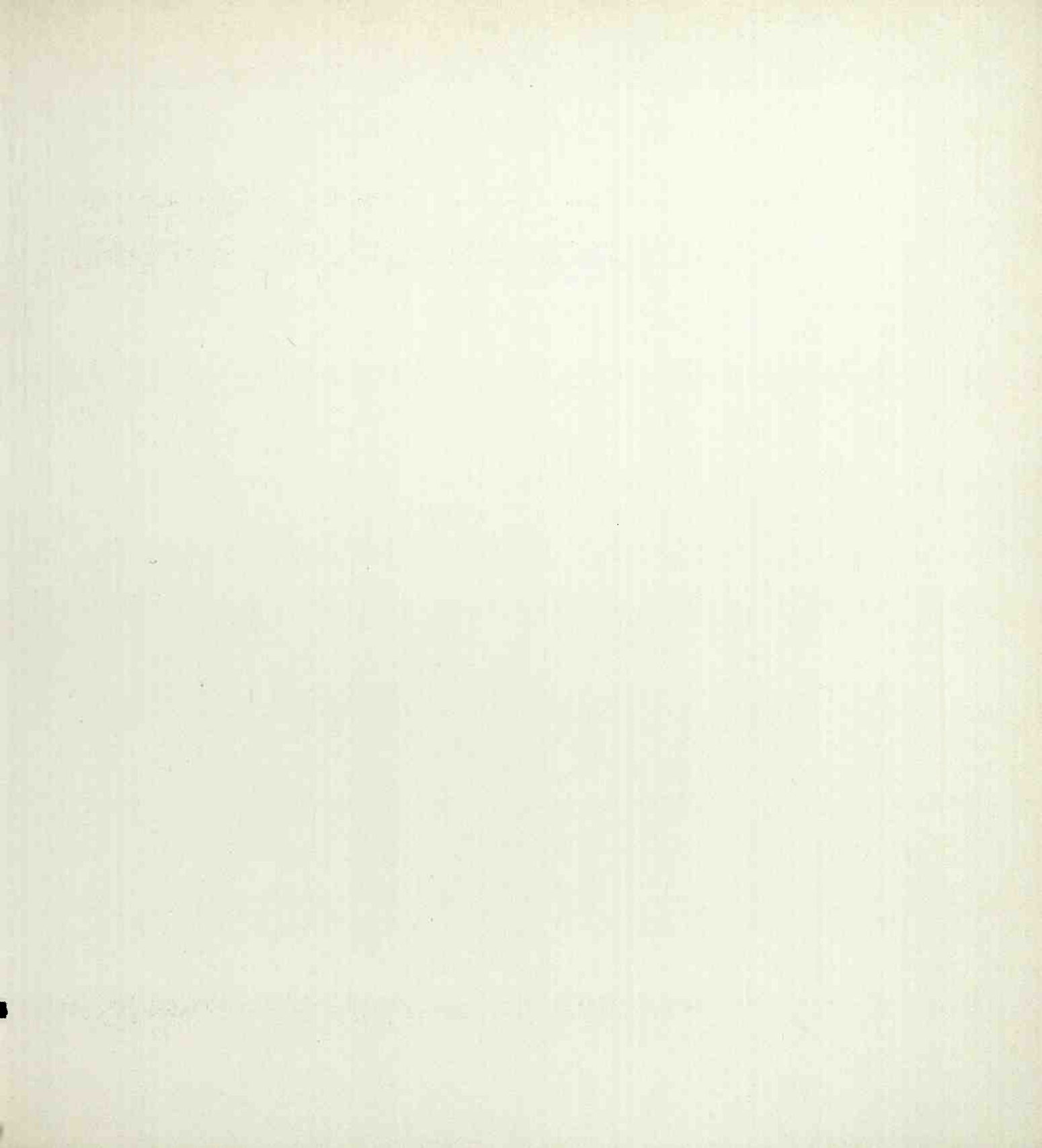
SCHAFFER, B., *Überparametrisches komponieren - seine Kommunikative und semiologische Folgen*;

KARKOSCHKA, E., *Perspectives of the musical Notation in the near future*;

BECERRA-SCHMIDT, G., *Sobre los problemas previos a la normalización de la notación musical*;

CARDEW, C., *Talk for Rome Symposium en Problems of Notation*;

BECERRA-SCHMIDT, G. - NATTIEZ, J. J. - GUACCERO, D., *Relazione finale*.



**Finito di stampare
presso l'Azienda Grafica Aldus, Firenze
nel febbraio 1981.**

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

