

Peter Hoch

## MUSICA E AZIONE SCENICA

Considerazioni, riflessioni, esperienze ed esemplificazioni tratte da lavori propri e altrui

*Traduzione di Antonio Quatraro*

I parte

da: *beQuadro*, n. 7, luglio-settembre 1982, pp. 8-14.

Peter Hoch, compositore e insegnante, si interessa particolarmente alla nuova musica e le connessioni possibili nella pedagogia musicale.

Nel suo articolo viene approfondito il discorso della musica nuova, la nascita della composizione nell'ambiente dell'azione scenica e attraverso questo i possibili spunti per una pedagogia musicale più flessibile e più ampia per attivare l'insegnamento su tutti i livelli.

### SUMMARY

New music and the connections to the music-pedagogy. Creating music out of stage-action or stage-action out of music. Peter Hoch give us new ideas for a more flexible and open-mind music-pedagogy, activating in that way a different suggestion for teaching music on several levels.

La pedagogia della musica, negli ultimi anni, tende sempre di più a riscoprire il giuoco scenicomusicale; si può dire a ragion veduta che tuttora non abbondino gli esempi che diano contenuti nuovi a questo intreccio e che tengano conto dei risultati raggiunti in questi ultimi decenni. Analogamente a quanto si può rilevare osservando gli sviluppi più recenti nel campo della musica e di altre manifestazioni artistiche, quali ad esempio le nuove forme di radiodramma di Cage, Kagel, Logothetis, Schnebel ecc., le quali hanno contribuito al diffondersi di una nuova coscienza musicale e linguistica, come pure alla introduzione di alcuni importanti innovazioni nel campo della pedagogia musicale, così anche nel campo dell'azione scenica occorre reperire nuove forme e porle «in essere».

A questo scopo esiste tutta una serie di pezzi, elaborazioni teoriche, indicazioni per l'improvvisazione (si vuole qui alludere alla improvvisazione intesa come materia a se stante, e che richiederebbe un approccio caratterizzato da un impiego della fantasia ben maggiore di quanto non accada normalmente), è altresì su questo terreno che si possono trovare alcuni risposte ad alcune questioni che si presentano con una certa frequenza e che riguardano l'approfondimento, dopo una prima fase elementare di formazione, rispetto a nuove sonorità, rispetto alla notazione grafica. In un contesto di questo genere, il presente contributo intende definire l'intreccio musica ed azione scenica e tratta di alcuni spunti teorici a cui si è giunti recentemente, citando altresì alcuni esempi tratti da una grande varietà di opere; con il presente articolo ci proponiamo anche di fornire alcuni

stimoli a chi si voglia dedicare con immaginazione e fantasia a questa attività creativa, di dare una espressione scenica alla musica e alla azione.

Qui deve essere tenuto in grande considerazione anche il richiamo alla ritmica, intesa come disciplina a sé, il che implica musicalità, tecnica strumentale, espressione corporea, gioco di movimento e azione scenica; si tratta in verità di quelle discipline che vengono assumendo un'importanza crescente nella educazione musicale e artistica in genere e che tende a costituirsi come metodo globale e pluridisciplinare, al di fuori dell'ambito scolastico in senso stretto.

«L'educazione ritmico musicale si differenzia da altri insegnamenti principalmente per il fatto che, oltre al linguaggio, assumono funzioni didattiche la musica e il movimento ... La ritmica considera il singolo come parte del suo ambiente, e non come elemento a sé, in quanto oggetto dell'azione pedagogica; in altri termini, nell'educazione ritmica, si dà particolare importanza allo sviluppo delle capacità senso-percettive, mediante le quali l'individuo umano entra in contatto con il mondo che lo circonda ... (vedi diagramma 1).



Allorché si verifica l'interazione tra spazio, tempo e forza, secondo determinate leggi, emerge tutta la gamma delle possibilità di strutturazione delle forme, si sviluppano e si affilano determinate forme, raggiungono i livelli dell'arte. D'altro canto, attraverso questo modo di operare si sviluppano determinati processi di apprendimento nella sfera cognitiva, affettiva, e motoria. Vi sono delle osservazioni comparate, in campo fisiologico e psicologico, che ci autorizzano a teorizzare che qualsiasi sviluppo organico passa necessariamente attraverso il movimento ... Se si stabilisce una corrispondenza costante tra musica e movimento, sarà possibile trasformare processi musicali in movimento e, viceversa, sequenze motorie in musica» (1). Per restare aderenti al tema ci sia consentito far precedere la trattazione nostra da alcune citazioni:

«Gli strumentisti sono interpreti in due sensi, perché interpretano un brano musicale e perché interpretano un certo ruolo» (2).

«Anche la musica ha il suo aspetto esteriore: lo sbracciarsi del direttore di orchestra, o i gesti imperiali del pianista offrono sempre una visione e uno spettacolo gradevole; ora, se l'aspetto esteriore viene fatto oggetto esplicito della composizione, si ha il teatro musicale, come si esprime Kagel, che considera anche la parte dell'occhio» (3).

«E allora, attorno alle note da ogni parte, ciondola tutto quello che entra nelle orecchie e che le colpisce; si tratta di ben più che pure e semplici onde acustiche» (4).

Il materiale sonoro non si compone esclusivamente di suoni in senso stretto ma anche della «maniera di trattare i suoni stessi» (ovvero l'articolazione del suono), in quanto «aspetto operativo della musica» (M. Kagel). Questo aspetto spesso assume una importanza predominante, segnatamente in quelle composizioni in cui il modo di trattare il suono non costituisce soltanto un contributo al risultato musicale finale, ma diviene di per se stesso gioco, si tratta di composizioni che tendono al visibile, all'esteriore, al «teatro strumentistico» (Kagel) (5).

Il teatro strumentistico coincide con l'impiego di tutte le facoltà umane in funzione della comunicazione, in tutti i suoi possibili aspetti e su tutti i piani possibili, delle capacità gestuali, mimiche e verbali, della sua capacità di espressione corporea in relazione ed interazione con l'articolazione musicale che può venir prodotta anche dal soggetto stesso.

Determinate caratteristiche del comportamento vengono tradotte in azione mediante l'uso di materiale strumentale e di articolazioni vocali o movimenti del corpo, in modo tale che l'azione conservi il suo carattere di rappresentazione, ovvero costituisca il risultato dei tratti comportamentali che si vogliono rappresentare: le rappresentazioni pantomimiche richiamano delle immagini e degli avvenimenti.

I movimenti del corpo nello spazio, agli attrezzi e con gli attrezzi possono costituire il risultato di una reazione o di una situazione di gioco oppure costituire un'azione autonoma.

«Il movimento può essere tradotto in suono, il suono può essere tradotto in movimento» (6), «Mediante la traduzione di determinati tratti del comportamento soggettivo in azioni materiali, in movimento o articolazione vocale e strumentale, il giocatore assume una propria identità attraverso gli atti, in modo tale che questi atti possano assumere anche un carattere rappresentativo; il suono e l'azione, mediante la condotta del soggetto diventano il suo linguaggio. Il collegamento tra i tratti del comportamento e le articolazioni vocali e strumentali danno maggior vigore alla rappresentazione musicale e sviluppano l'immaginazione musicale. I caratteri soggettivi del comportamento informano di sé l'emissione del suono e l'azione, si ché è possibile stabilire una analogia tra la struttura di tratti comportamentistici e la struttura del suono» (7).

Per quanto riguarda il problema della rilevanza da un punto di vista pedagogico-musicale della comparsa di un teatro strumentistico (cioè della organizzazione di funzioni ludiche e di determinanti schemi di comportamento), G. Meyer Denkmann (8) sostiene la necessità di una distinzione fondamentale tra un impiego artistico di queste opere e la possibilità di un uso didattico, che si dovrebbe fondare sulla sperimentazione pratica condotta dagli allievi.

L'uso artistico di queste opere musicali che conferiscono così grande importanza al rapporto tra musica ed azione scenica, trova spesso il favore di alcune tendenze di pensiero improntate al realismo e alla critica contemporanea; tali tendenze peraltro sono mosse da motivazione ben lontane da uno spirito ricreativo superficiale e irriflesso, e molto più vicine invece ad una serietà disperata che va alla ricerca della ragione nell'assurdo, che vuole scoprire il senso nel non senso, e anzi qui ricercare un piano giustificativo della modificazione.

«Così come, nel moderno teatro musicale non vi è più alcuna garanzia di ritrovare nessi causali, altrettanto scarso fondamento avrebbe l'accusa di nonsenso: la discontinuità dell'aspetto scenico, legata a sua volta alla eterogeneità dei singoli momenti ed alla pluridimensionalità dei singoli piani di azione, come pure al combinarsi di vari piani, sono momenti divergenti, che tuttavia interessano determinate situazioni» (9).

La discontinuità di momenti, che informa il principio del collage, a cui si ispira la musica scenica, ovvero l'azione scenica musicale, costituiscono gli elementi di un campo di tensione il quale a sua volta si oppone a qualsiasi pathos falsificato, mette a nudo ogni situazione convenzionale, mette sotto gli occhi l'assurdo e il surreale, e non si deve intendere come un simbolismo surrettizio, o come rappresentazione di temi ed idee letterarie, ma come indicazione intorno a ciò che accade, a ciò che è.

«Questa emancipazione del gioco musicale non mira alla rappresentazione di determinati contenuti, ma si pone come finalità modelli di interazione fra ciò che vi è da udire e ciò che vi è da vedere, mira a una situazione di rapporti interumani in quanto drammatizzazione di un'azione strumentale e di azioni di altro genere. Così la musica cessa di rimanere da sola con se stessa, ed è divenuta permeabile ... ad altre discipline extra-musicali; ed è proprio questo suo carattere che la tiene desta ...» (10).

Quanto al significato pedagogico; è possibile scoprirlo sia attraverso un'esperienza personale, sia mediante i principi che presiedono alla strutturazione, e che stanno alla base della invenzione e della scoperta, nell'impiego di ogni sorta di materiale sonoro, nella esaltazione dell'aspetto ludico; si tratta quindi di un principio «che sorge dalla fantasia e dalla capacità speculativa, dalla capacità della espressione ludica, dallo spirito umoristico, dal pensiero e dall'azione» (Dibelius). Analogamente a quanto è accaduto in campo musicale, per cui le nuove forme e le nuove strutture hanno dato impulso alla educazione musicale fin dai suoi primi stadi, relativi all'età 4-6 anni, sarebbe auspicabile che accadesse altrettanto nel campo dell'azione scenica; che dovrebbe servirsi di nuove forme per evitare di cadere in quelle nostalgiche storie tanto «kitsch», quale spesso si incontrano in rappresentazioni profane di carattere popolare. Nessuno vuole qui negare la giustificazione storica di questo tipo di forme, ma qui si tratta del rapporto tra musica e azione scenica, e se mi sono proposto di prenderlo in esame, intendo riferirmi ad una forma artistica ben più impegnativa, caratterizzata da un'azione reciproca tra questi due mezzi, tale ad arricchirli entrambi, relazione reciproca che io ho in mente anche rispetto ad un'altra sfera: un'altra sfera che, per altro verso, è in grado di fornire nuovi stimoli e nuovi sollecitazioni in campo pedagogico e dell'educazione in genere; io sono convinto altresì che questi due mezzi, insieme, sono quanto mai idonee a sortire quell'effetto a cui giunge la crisi e la necessità: risvegliare una nuova coscienza per ritrovare un nuovo rapporto con noi stessi, con il nostro prossimo, e con l'ambiente che ci circonda; conoscere e sperimentare in maniera nuova i tratti caratteristici del nostro comportamento nei rispetti del prossimo e del mondo circostante.

I mezzi attraverso cui l'arte si realizza esercitano una influenza sulla esperienza emotiva dell'uomo e, per questa via, possono costituire un ausilio, in vista di chiarire a sè stessi la propria vita emotiva. La consuetudine con la musica, ossia lo sforzo di rappresentare diversi stati d'animo in forma musicale e di azione scenica (incanalati cioè nell'«azione»), si può rilevare un fattore di sensibilizzazione e di sviluppo della sfera sentimentale nel soggetto e negli altri. La differenziazione e l'affinamento della sensibilità emozionale pone il soggetto in grado di rapportarsi con la sfera delle proprie sensazioni in modo più consapevole e più sicuro. La capacità di rappresentare i sentimenti attraverso la musica e l'azione scenica, e la capacità di riconoscere i sentimenti nelle rappresentazioni che altri ne forniscono, richiede un esercizio prolungato e intensivo, ma è suscettibile di essere trasferita ad altra situazione, non musicale, e può rilevarsi utile al fine di evitare l'insorgere di equivoci nelle relazioni sociali: si arriva a comprendere meglio la propria condotta e ci si educa a prendere in considerazione i segnali non verbali altrui (acustici, gestuali, mimici).

L'educazione ritmico-musicale (1) richiama i seguenti obiettivi didattici:

- affinamento dei canali sensoriali;
- educazione della capacità di concentrazione;
- sperimentazione diretta degli elementi fondamentali;
- familiarizzazione con i movimenti elementari;
- sviluppo della destrezza nei movimenti (motricità in genere e motricità fine, reattività, coordinamento);
- sviluppo della propria personalità;
- sviluppo della condotta sociale;
- sollecitazione creativa;
- sviluppo della capacità di astrazione,

La musica e l'azione scenica, fin dalle loro origini, hanno assunto una serie di funzioni comunicative, che sussistono ancora oggi; esse costituiscono una forma di comunicazione mediante cui è possibile articolare i propri sentimenti, una delle nostre capacità che sembra vada scemando sempre di più. Non c'è nulla che possa sostituire davvero un uso corretto e combinato di musica e movimento (vedi: l'azione scenica) che si ponga come obiettivo l'instaurazione di un contatto volto all'approfondimento, all'integrazione, alla comunicazione verbale; del resto non esiste via più immediata per apprendere e porre in essere il comportamento sociale, che non sia il gioco musicale e scenico.

Sarà bene, a tale proposito, concentrare la propria attenzione da prima su modelli elementari di gioco musicale e scenico, cioè forme comunicative; per chi voglia approfondire l'argomento ci sia consentito citare ancora una volta la pubblicazione più volte menzionata di Gertrud Meyer-Denkman: «Struttura e pratica della nuova musica nell'insegnamento», una vera e propria miniera, dalla quale ci sia consentito estrarre, ai fini della nostra trattazione, le seguenti intitolazioni:

Funzione ludica del teatro strumentistico e di altri composizioni (schema e modelli); azioni: progettazione per gli spazi dell'azione, azione con il materiale, azioni di movimento, azioni rappresentative, trasposizione di forma comportamentistiche in articolazioni strumentistiche e vocali, azioni pantomimiche; comportamento di gioco: comportamento reattivo, drammatizzazione del comportamento ludico-musicale, drammatizzazione della frase musicale ecc.; situazioni ludiche del teatro strumentistico, di determinati episodi ecc.

Oltre ad una trattazione dei presupposti musicopedagogici, della loro funzione e delle loro implicazioni, vi si trovano in abbondanza suggerimenti pratici e modelli, corredate di schemi, esempi di composizioni e situazioni ludiche.

Ci sono poi molti scritti di prestigiosi rappresentanti della attuale produzione musicale che contengono una serie di stimoli per una maggiore comprensione e per una introduzione di innovazioni pregevoli: così ad esempio Mauricio Kagel, il quale ci ha fornito, mantenendosi ad un livello estremamente elevato, alcuni esempi di teatro musicale all'altezza dei nostri tempi e ricco di spirito critico, e che, «con i mezzi ... del teatro riesce a suscitare negli ascoltatori riflessioni, stupore e a provocare disillusioni» (11). In questo contesto vale la pena citare anche Karlheinz Stockhausen, il quale in questi ultimi anni, in misura sempre crescente, ha integrato nei propri lavori l'azione scenica dedicando a quest'ultimo aspetto una tale attenzione e una tale minuziosità che non si incontra facilmente nei musicisti di oggi; opere in cui il musicista, come dice Stockhausen, «musicista della danza e gorgoglio di artisti della rappresentazione», «che potrebbe ispirare, in futuro, un tipo di musicista più "mobile"» (12).

Nella vasta gamma di esempi che egli ci fornisce ci sia consentito citare qui le composizioni «Arlecchino», «In amicizia», e la «Scena dalla luce» tratta dall'opera «Nel corso dell'anno» per danzatori e orchestra (13); su una di questi in particolare ci sia consentito soffermarci un po' più a lungo: «Arlecchino» (1975) contiene «numerose scene ricche di giochi umoristici e delle birichinate di Arlecchino», la cui «figura tradizionale ... rivive sotto forma di un clarinetista» (Stockhausen). La composizione si svolge in forma di spirale e Arlecchino, diventato musicista a tutti gli effetti, «si dipana - dall'alto verso il basso - da una spirale, finché si inginocchia direttamente di fronte al pubblico e segue tutta la sua melodia per poi riavvolgersi sulla spirale verso l'alto» (Stockhausen). Questo lavoro mi sembra particolarmente significativo per illustrare ciò che si deve intendere quando si parla di musica ed azione scenica, ossia quando si ha in mente una relazione tra la creazione musicale e la rappresentazione scenica. «Nella partitura, oltre alle note, compaiono anche una serie di indicazioni molto dettagliate relativi ai movimenti e alla danza. La clarinetista americana Suzanne Stephens, a cui la composizione venne dedicata, suonò e danzò per la prima esecuzione il 7 marzo 1976 nel grande auditorio di Colonia ... » e, da allora in poi, ha portato l'opera in tutto il mondo. «Se un clarinetista o flautista volesse eseguire "Arlecchino" come se fosse un brano di musica pura cioè, senza danza, un percussionista suonerà i ritmi di danza della partitura, imitando i suoni e i rumori di fruscio dei piedi suonando con le mani senza far uso delle bacchette

(tamburo *table* o tamburo *kandy*). La dinamica del tamburo si adatterà al clarinetto come se si trattasse dei piedi; e le differenze tra i due piedi verranno simulati dalle diverse altezze e colori dei suoni. Il percussionista siederà rivolto verso il clarinettista ad una certa distanza sul pavimento e entrambi suoneranno a memoria. Una terza possibilità d'esecuzione: il clarinettista suona lateralmente al palcoscenico, su cui danza un ballerino o una ballerina, con un clarinetto in mano, i movimenti dell'Arlecchino scritti nella partitura» (14).

«All'inizio Arlecchino è un magico suscitatore di sogni, suona e danza rapidi cerchi, dai quali nasce una spirale che scende verso il basso; poi Arlecchino si fa costruttore di giochi sonori facendo sorgere dalla spirale una melodia, un suono dopo l'altro; la melodia si effonde fino all'estremità della spirale, si raccoglie in basso facendosi sempre più lenta, più distinta e chiara.

Arlecchino allora si avvicina e si trasforma in un poeta lirico innamorato, tutti restano incantati della sua melodia e ciascuno, purché soltanto l'ascolti in silenzio, ha la possibilità di cantare questa melodia in sogno per l'eternità e di trasformare tutto ciò che è brutto in bello.

Quando Arlecchino si sveglia frantuma la sua melodia e diventa un erudito di dimensioni gigantesche, si mette a scrivere nell'aria da capo la sua melodia, quando sbaglia si arrabbia e non cessa finché non l'ha scritta tutta senza errori dall'inizio alla fine.

Egli stesso si diverte di questa sua erudizione e, ancora prima che ci si accorga, si è già mutato in un monello burlone, che fa in continuazione scherzi impertinenti e qualche volta anche delle piccole porcheriole. Toglie un pezzo al suo clarinetto quando i suoni non gli sembrano abbastanza acuti, insegna al piede a contare le note ("dialogo con un piede"); va contro vento quando non c'è vento e altre cose simili e, nonostante Arlecchino abbia danzato sempre mentre suonava, ora diventa, mentre cammina contro il vento, un danzatore appassionato che si fa prendere talmente dalla danza che dimentica sempre di più suonare qualche nota sicché la melodia risulta sempre più sbrindellata.

Ad un certo momento, allorché la melodia è fatta quasi esclusivamente di buchi e non ha quasi più nessun suono Arlecchino si ricorda delle figure circolari rapide.

In una grande spirale che sale e si restringe si trasforma in fine in una trottola.

In mezzo alle rapide volute alla melodia emette dodici volte alte grida simili a uccelli, finché non ha estinto tutta la melodia; dopo di che emette il tredicesimo grido più acuto degli altri» (15).

La composizione è corredata da una descrizione molto precisa della illuminazione scenica.

Sarà bene qui anche fare menzione di alcune opere di Kagel (per es.: *Sur Scène*, *Tremens*, *Match*, ecc.) per non citare i più significativi, o l'opera di Schnebel *Visible Music* per uno strumentista a piacere e un direttore d'orchestra. I programmi di *Musica Nuova* contengono in modo crescente nuove esperimenti ed esempi di giovani compositori in questo genere di musica; mi piace citare a questo proposito il teatro musicale di Reinhard Kargers *Prima della rappresentazione* sulle paure di un musicista, o l'opera di Jurgen Brauning *Inside Insects I* alle quali ho assistito nell'estate 1981 in occasione delle manifestazioni di Stoccarda per la *Nuova Musica*.

La musica non dovrebbe essere una pura e semplice illustrazione dell'azione scenica anche se non è da sottovalutare appunto questa peculiarità della musica, cioè di rappresentare e di associare i dati reali puramente sonori, che può diventare un vero «aiuto vitale» per i bambini di una certa età contribuendo alla maggiore comprensione e per una ulteriore padronanza nell'affrontare le problematiche di quali ci pone il mondo circostante.

Ma, ad un livello più elevato, non dovrebbe essere più necessario di servirsi di molti piani espressivi contemporaneamente per rappresentare un certo comportamento, dal momento che sia il linguaggio che il gesto, o la musica in forma illustrativa sono in grado, ognuno preso singolarmente, di rappresentare in modo completo uno stato di cose o una particolarità di comportamento, senza ricorrere all'appoggio di un secondo o terzo mezzo,

Per questa via vengono alla luce vari strati, e ciò consente di accompagnare i modi di comportamento dimostrati e contemporaneamente di commentarli, contrappuntarli, di associare giustamente delle correlazioni ecc.

A dire il vero, a mio avviso sarebbe a rigore più logico il contrario: considerare l'azione scenica come una sorta di illustrazione, ossia come un ausilio per la comprensione delle articolazioni rappresentate musicalmente; poi, come se si trattasse di uno stadio successivo, considerare il gioco su vari piani per cui, prendendo le mosse ad esempio da un'idea fondamentale, cioè da un materiale fondamentale o una struttura, che garantisce la coesione del materiale compositivo. Sono ipotizzabile accostamenti di questo tipo: forme di movimento, cioè di comunicazione elementari, scene senza azione: «Stories» scenicomusicali, atti puramente musicali (azioni), scene illustrative di tratti caratteristici di comportamento, di reazioni e modelli di preazione tratti dalla nostra vita di ogni giorno e nei confronti degli altri: musica, movimento (gesto ecc.), lingua (parole).

In alcune composizioni si possono notare tendenze che non interessano soltanto la musica da ascoltare, ma anche l'azione che tale musica suscita; tali tendenze non costituiscono qualcosa di collaterale accidentale, ma spesso partono i compositori prendendo le mosse proprio dall'azione trasformando alcune sequenze ludiche in materiale musicale o viceversa.

In questo caso vengono composte e annotate anche le azioni nello stesso modo come i suoni che vengono creati da essa. Questi «azioni sonore» vengono definite come un processo e come un comportamento. I nessi e le connessioni sono costituite non soltanto da funzioni sonore ma da funzioni dell'azione sonora, da connessioni di azione o da speciali situazioni ludiche.

Allorché l'azione e i processi ludici assumano un significato prevalente nella composizione, può darsi che il materiale da ascoltare sia in misura più o meno grande il risultato di tali funzioni ludiche.

Il materiale sonoro si estende abbracciando anche ciò che esso stesso aveva precedentemente evocato, ossia si estende alla sua articolazione (16). «Del resto si guarda sempre volentieri il musicista per vedere come fa, e tante volte la visione assume un aspetto sostanziale in quanto, ad esempio, molto spesso il crescendo si nota piuttosto per la espressione mimica dell'interprete piuttosto da quello che si percepisce con le orecchie» (17).

Se la produzione musicale, nella sua accezione più comune, ossia la maniera in cui uno si produce «se si estrapola il cerimoniale della musica privo di senso dal contesto abituale, nel quale esso si fa teatro, .. allora la musica riceve un'ottica e una semantica tutta propria»(18).

Note:

(1) Srita Glathe, Hannelore Krause-Wichert, *Rhythmik Grundlagen und Praxis (Ritmica - Concetti fondamentali e la pratica)*, Verlag G. Kallmeyer, Wolfenbuttel, 1979, S. VIII-IX.

(2) Mauricio Kagel in: Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel, Musik - Theater Film (Musica - Teatro - Cinema)*, DuMont, Köln, 1972, S. 55.

(18) *Op. cit.*, S. 296.

(3) Dieter Schnebel, *Denkbare Musik (Musica da immaginare)*, DuMont, Köln, 1972, S. 280.

(4) *Op. cit.*, S. 341

(17) *Op. cit.*, S. 269.

(5) Gertrud Meyer-Denkman, *Struktur und Praxis neuer Musik im Unterricht (La struttura e la pratica della nuova musica nell'insegnamento)*, Universal Edition, Wien, 1972, S. 45.

(6) *Op. cit.*, S. 101, 113, 116.

(7) *Op. cit.*, S. 117.

(8) *Op. cit.*, S. 99.

(9) *Op. cit.*, S. 48.

(10) *Op. cit.*, S. 45.

(16) *Op. cit.*, S. 92.

(19) *Op. cit.*, S. 92.

(11) Christoph Richter in: «Musik und Bildung», 12/81, Schott, Mains, S. 737.

- (12) Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik (Materiale per la musica)*, Band 4, DuMont, Koln, 1978, S. 300.
- (13) *Op. cit.*, S. 290, 345, 346.
- (14) *Op. cit.*, S. 290
- (15) *Op. cit.*, S. 298.

### **Indice delle composizioni secondo le citazioni nel testo**

- Karlheinz Stockhausen, *Harlekin* (1975), Solo für Klarinette oder Flöte, Stockhausen Verlag, Kurten.
- *In Freundschaft* (1977) (In amicizia) solo für Flöte, Klarinette, Oboe, Trompete, Violine oder Viola, dt.
- *Szene aus Licht (Scena dalla luce)*, aus «*Der Jahreslauf*» (Nel corso dell'anno), (1977), für Tänzer und Orchester. Descrizione in: Kh. Stockhausen, *Texte zur Musik*, Bd. 4, DuMont, Koln, 1978.
- Mauricio Kagel, *Sur Scène* (1959-60), Kammermusikalisches Theaterstück in einem Akt für Sprecher, Mime, Sänger und drei Instrumentalisten, Universal Edition, Wien.
- *Tremens* (1953-65), szenische Montage eines Tests für zwei Darsteller und elektrische Instrumente, dt.
- *Match* (1964), für drei Spieler (zwei Cellisten und ein Schlagzeuger), dt. Descrizione in: Dieter Schnebel, Mauricio Kagel, *Musik - Theater - Film*, DuMont, Koln, 1970.
- Dieter Schnebel, *Visible Music* (1960-62), für einen beliebigen Instrumentalisten und einen Dirigenten, Schott, Mainz. Descrizione in: Dieter Schnebel, *Denkbare Musik*, DuMont, Koln, 1972.
- Aurel Stroe, *Atto rituale senza oggetto* (1971), Schott, Mainz, choreographische Aktion.
- Heinz Martin Lonquich, *Widersprüche* (1970), Improvisationsanweisungen für 5 Instrumentalisten und einen Zeitgeber, Gerig, Koln.
- Peter Hoch, *Blow away* (1972), für einen Flötisten und einen Zu-Schauer ad lib., (manoscritto).
- *Spielplan I «Phasen»* (1973), für ein Ensemble in beliebiger Besetzung, Schott, Mainz.
- *Spielplan II «Impulse»* (1973), für ein Ensemble in beliebiger Besetzung, dt.
- *Spielplan III «Laute»* (1974), für eine beliebige Anzahl Vokalistinnen, dt.
- *Reaktionen* (1974), für Ensemble, (manoscritto).
- *Verbindung für Zwei (Connessione per due)*, (1977), beliebige Besetzung (2 Spieler oder 2 Gruppen), Grunwald, München.
- *Story* (1979), musikalisches Spektakel in 10 Szenen für ein beliebiges Instrumentalensemble, bzw. Orchester, ein Soloinstrument ad lib. und einen Dirigenten, (manoscritto).
- *Choreographie* (1981), für 12 Stimmen und Tänzer ad lib., (manoscritto).
- Jürgen Weimer, *Schöne Neue Musik (Bella nuova musica)*, (1973), Singspiel, (manoscritto).



Peter Hoch

## MUSICA E AZIONE SCENICA

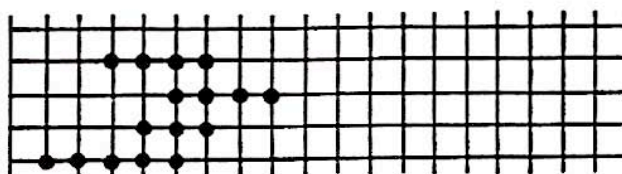
Considerazioni, riflessioni, esperienze ed esemplificazioni tratte da lavori propri e altrui

II parte

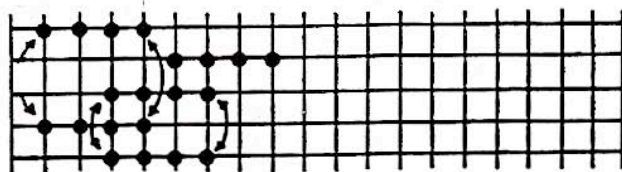
da: *beQuadro*, n. 8, ottobre-dicembre 1982, pp. 8-16.

Uno dei brani che maggiormente si prestano a essere realizzati da giovani, studenti, non addetti ai lavori (senza certo escludere la possibilità di una interpretazione da parte di attori professionisti) e, al pari delle altre opere che esamineremo successivamente, è la *Azione rituale senza oggetto* di Aurel Stroe, pubblicata nel 1971 presso l'editore Schott nella collana *workshop*. Si tratta di un'azione coreografica per un gruppo di 15-20 attori (ballerini), un balletto senza musica. L'azione coreografica è organizzata in modo tale da incarnare una struttura che affonda le radici nella sfera musicale che comunque non trova espressioni nei suoni ma nei passi dei danzatori (vedi illustrazione 2a).

Fig. 2a)



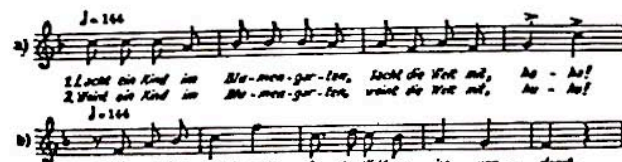
Giusto



Sbagliato

Aurel Stroe,  
Rituelle Handlung ohne Gegenstand (1971)  
Choreographische Aktion  
Verlag Schott's Söhne, Mainz

Fig. 2b)



- a) 1. Lacht ein Kind im Blumengarten, lacht die Welt mit, ha-hal  
2. Weint ein Kind im Blumengarten, weint die Welt mit, hu-hul
- b) 1. Wir gehen nicht mehr in den Wald, er ist verdorrt.  
2. Feinsliebchen weint am Stein, der Schmetterling fliegt fort.

I momenti in cui ha luogo la musica (due brevi brani melodici eseguiti dai danzatori - vedi illustrazione 2b) assumono, rispetto a una struttura del gioco solo una importanza causale. Essi infatti hanno come unico scopo quello di un «segnale di allarme», ossia quello di annunciare un momento particolare, dal momento che, tra i singoli gruppi di danzatori, viene a verificarsi un rapporto che mette in pericolo l'unità strutturale dell'azione (nella partitura tale rapporto viene definito «rapporto di non concordanza»). Come unità ritmica fondamentale per la sincronizzazione, viene indicato un tempo di 144 MM (minimi al minuto), che si deve intendere come metro interiore fatto proprio da ogni singolo attore. Partendo da questa unità temporale, ci sono tre tempi: allegro, un passo ogni «d» - moderato, un passo ogni «d», adagio, un passo ogni «d». Attraverso un processo analogo il direttore dovrà stabilire un rapporto tra il numero dei passi e il tipo dei passi (p.e. «arabesque-passé», «emboité de face», temps liés, «soutenu en tournant» ecc.).

Dal momento che i versi e le melodie, largamente insufficienti e scarsi, oltre la loro durata nel tempo e oltre le misure di cui-essi si compongono (2 volte 4 battute) non hanno altro rapporto con l'azione, varrebbe la pena di riflettere, andare alla ricerca di melodie musicalmente più adatte, utilizzando testi meno insidiosi dal punto di vista semantico; mi riesce difficile infatti immaginare un gruppo di musicisti i quali, allorché interviene il rapporto di non concordanza (illustrata molto dettagliatamente nella partitura) possa improvvisare una musica che contenga gli elementi temporali richiesti.

Un brano, la cui realizzazione è stata sempre stimolante, per gli esecutori (e quindi anche per il pubblico), molto divertente e ricche di impressioni e di nuove esperienze intellettive per tutti coloro che hanno partecipato è Widersprüche (contraddizioni), una serie di indicazioni per le improvvisazioni verbalizzate per cinque strumentisti e un segna tempo, di Heinz Martin Lonquich, composto nel 1970. I singoli spartiti dei sonatori recano le indicazioni per la improvvisazione (anche se la partitura affida di volta in volta all'uno o all'altro sonatore un'importanza predominante), mentre la partitura generale non reca alcuna indicazione: «tutte le azioni devono essere poste in essere con mezzi strumentali o musicali, senza alcun supporto di tipo scenografico», un intento dell'autore a cui non si deve contravvenire. Eppure, nell'esecuzione del pezzo, vengono a verificarsi determinate situazioni che inducono irresistibilmente alla rappresentanza scenica. Lo stimolo è molto potente e, se contraddizioni ci sono, forse la “contraddizione” consente di rappresentare scenicamente il brano: per tutti (anche, forse, per il pezzo stesso) ogni volta era una conquista. E chi mai rinunciarebbe di buon grado alla rappresentazione scenica, dovendo interpretare una giovane suonatrice a cui sia stata data la consegna di «trasferirsi nel mondo di una schizofrenica ed agire di conseguenza», se esprime il proprio ruolo mimando un violinista tenendo due flauti in mano ed emettendo ad alta voce i suoni immaginari con volto estatico e rapito?!

Il pezzo può essere anche eseguito da profani o da studenti, anche se hanno scarsa padronanza degli strumenti «basta che abbiano coraggio e fantasia sufficienti per utilizzare gli strumenti in modo non abituale»; l'autore considera questo brano per metà come una composizione e per metà come un'improvvisazione; quello che è fisso sono i rapporti temporali e i contenuti gestuali, si potrebbe anche dire semantici.

Così si hanno «secondo una gerarchia di spessori» determinate caratteristiche fondamentali legate ai vari stati d'animo e dei processi formali dinamici, i quali comunque sono legati sia alle diversità personali degli esecutori, sia ai loro stati d'animo momentanei. Colui che ha il compito di dare il tempo, che può essere anche uno degli esecutori, ha una certa responsabilità sua propria, quasi fosse una sorta di orologio. Se gli sembra che un passaggio rivesta particolare interesse, o viceversa sia poco stimolante, può esercitare un'influenza nei rapporti e nelle proporzioni temporali, rallentando o accelerando il ritmo. Del resto la osservanza precisa e pedissequa delle indicazioni temporali riportate nello spartito, quanto mai accurate presenterebbe senza dubbio qualche problema; essa infatti, proprio dato la sua apparenza pedantesca, non è priva di contraddizioni e richiede quindi una certa flessibilità nell'esecutore. Gli elementi utili per la strutturazione della parte scenica sono da ricercarsi principalmente al di fuori del vero e proprio spartito musicale; si tratta di indicazioni le quali, nei loro rapporti e nelle loro correlazioni, rivelano spesso qualche contraddizione e che,

rispetto alle possibilità interpretative molto eterogenee, si presentano molto differenziate, sia in relazione allo stato d'animo personale dei vari esecutori, sia rispetto al carattere individuale dei cinque strumentisti. Scrive l'autore in premessa alla edizione del brano: «attraverso una stimolazione appoetica situata nell'ambito dell'assurdo i musicisti scoprono improvvisamente i più insoliti effetti sonori e le più strane combinazioni; queste, interrotte a loro volta da banalità, danno luogo ad uno spettro musicale dai colori cangianti». In questo contesto è possibile che si generino determinate impressioni di collage, mediante il ricorso a citazioni a brani molto noti; inoltre le gamme espressive sonore, cromatiche possono subire una estensione e superare i limiti degli strumenti. «In linea di principio è possibile immaginare qualsiasi combinazione strumentale, Si deve aggiungere che ogni combinazione nuova non solo produce una nuova immagine sonora e scenica, che a volte è completamente diversa dalla precedente ma, anche all'interno di una combinazione determinata in precedenza, scambiando i fogli, si producono situazioni sempre nuove e sorprendenti ... ». Sarà poi la pratica a suggerire le distribuzioni delle parti più feconde e più stimolanti. La maggior parte del tempo viene impiegato nella discussione nella interpretazione più pregnante, che possa essere accettata da tutti di ogni singolo gesto musicale; si tratta altresì dell'aspetto più importante del processo creativo, in analogia del resto a quanto accade per le forme espressive musicali tradizionali, e ciò vale anche per forme di comportamento e di fruizione visiva che esulano dall'ambito musicale. «La musica deve essere considerata sostanzialmente come l'azione dei soggetti che la realizzano» (Kagel). Infatti il musicista deve da sempre svolgere una certa attività e per la manifestazione dell'azione, allo scopo di produrre il suono vi sono dei segnali di articolazione; tali indicazioni significanti degli atti che interessano la manualità stimolano determinati movimenti, stanno a significare un suonare che non si può separare dall'esecutore. Il suono è il risultato di questa azione. Nel caso del teatro strumentale, queste azioni non sempre sono mezzo per questo fine: esse vengono programmate, costituiscono il risultato di una attività sonora e provocano un determinato comportamento nell'esecutore, il quale a sua volta si riflette in determinati processi sonori; le azioni dell'esecutore devono sorpassare l'ambito delle possibilità delle esperienze soggettive (Cage).

Esempi tratti dai lavori dell'autore: 1) una delle mie prime composizioni che coinvolgevano anche la consapevolezza scenica è per una suonatrice di flauto ed uno spettatore (1972) nella esecuzione con spettatore quest'ultimo, proprio attraverso il suo guardare o non guardare, esercita una notevole influenza sulla musica, ossia sulla azione musicale della solista; lo spettatore (uomo o donna) sta seduto con il capo rettilineo di fronte alla flautista in atteggiamento meditativo; egli si situerà in modo tale da stare più in basso della suonatrice, mettendosi a sedere sul pavimento o, se la solista sta in piedi su uno sgabello e sarà rilassato e calmo. La solista inizia l'esecuzione soltanto quando lo spettatore solleva il capo e la guarda, cioè quando gli rivolge la sua attenzione. Lo spartito si compone di diciannove frammenti tratti da tre forme differenti di composizione: *primo gruppo*: materiale di composizione propria scritto in notazione convenzionale (vedi fig. 4a), *gruppo 2*: notazione di altezza; senza ritmo (vedi fig. 4b), *gruppo 3*: frammenti aleatori, con notazione grafica ed aggiunte verbali (vedi fig. 4c).

Fig. 4a) **aus:** Peter Hoch,  
**BLOW AWAY** (1972)  
 für einen Flötisten und einen Zu-Schauer ad lib.  
 (per un flautista e uno spettatore)

$\text{♩} = 96$

a *mf-p* *pp* *f* *cresc. e accel.*

b

c *cresc.* *ff*

Fig. 4b)

*Schrei!* (grido)

↳ Diese Tonfolge ist ständig mit Lautaktionen der Stimme (Rufen, Schreien, Singen etc.) zu unterbrechen!

Questa sequenza sonora è da interrompere in continuazione con azioni vocali (chiamare, gridare, cantare ecc.) !

Fig. 4c)

Blasgeräusch - abmählich verschärfen (evtl. mit -summen)

rhythmisierendes Klappenspiel (s. auch E)

Blasdruck kontinuierlich verstärken bis Ton anklingt, dann wieder zurücknehmen. (mehrmals wiederholen)

Tonhöhenchwankungen innerhalb eines Tones, bzw. Klanges. (auch vokal nachahmend!)

Rhythmisches Ausstoßen und Repetieren von Geräuschklängen und reine Töne

wild bewegte, unkontrollierte Folge von scharf akzentuierten Tönen und Geräuschen, bis zu außerinstrumentalen Lautaktionen steigern !

(ca. 50°)

Anm.: Der ganze Abschnitt B kann von dem „Zu-Schauer“ vokal mitvollzogen werden (synchron, sukzessiv oder alternierend)

Quelle del primo gruppo si suddividono a loro volta in sottogruppi. Il ruolo dello spettatore acquista di importanza mano mano che si passa da un gruppo al successivo; infatti, mentre il materiale del gruppo 1 viene eseguito conformemente alla partitura, e lo spettatore, volgendo lo sguardo, guida esclusivamente l'inizio e la fine di ciascuna frase, ossia influenza il fraseggio, nel gruppo 2 egli influisce sull'articolazione ritmica in quanto la solista deve suonare soltanto per tutto il tempo che lo spettatore la guarda e, non appena egli distoglie lo sguardo la solista deve interrompere l'esecuzione, mentre, non appena lo spettatore rivolge di nuovo lo sguardo ella ricomincerà il brano che stava eseguendo, fino a quando non può portarlo al termine e passare al successivo. Nel caso in cui gli «sguardi dello spettatore» dovessero essere molto brevi e quindi egli non consentisse di giungere al termine dei singoli frammenti, il solista deve suonare la propria parte con ritmo più accelerato, del resto egli non è legato a rigidità ritmiche e dinamiche.

Lo spettatore inoltre dispone di altre due possibilità di inserirsi nel processo di produzione del suono in modo diretto, allorché si passa alla parte aleatoria compresa nel gruppo 3, sostituendosi al solista nella parte vocale, oppure, in conformità alle indicazioni contenute nella partitura, partecipazione all'azione vocale del solista. Vi sono poi alcune indicazioni e disposizioni rispetto alla strutturazione di un'azione scenica, attraverso il linguaggio, il movimento, o entrambe le due, contenute nei programmi di suono elaborati nel 1973 ed apparsi nel 1974 presso l'editore Schott nella collana workshop intitolati *fasi, impulsi e suoni*. “Fasi” (vedi fig. 5), consiste di sette unità nelle quali si possono trovare rappresentati nove situazioni di movimento musicale.

Fig. 5)

# PETER HOCH: ... PHASEN

① **Tutti, sukzessiv**

PPP-PP fff

*cresc. e accel.*

Kurze, durch Pausen deutlich getrennte Einzeltöne kontinuierlich verdichten, bis zu unkontrollierten, ekstatischen Bewegungen.

② **Tutti, sukzessiv**

③ **Soli**

Einzelaktionen in Reihenfolge der Permutation. Jede Zahl ist mit einem Klangzeiger, bzw. Spieler zu identifizieren.

Zwei Ausführungsmöglichkeiten nach Wahl:

a) jeweils einen Anschlag pro Einsatz, dabei von großen durch Pausen getrennt-zeitlichen Abständen, kontinuierlich zu immer dichteren Folgen (Tonketten) kommen.

b) Ansteigende Anzahl von Anschlägen pro Einsatz, kontinuierlich von einem Anschlag bis zu einer Tonreihe pro Spieler am Schluss (Auch umgekehrt: (keine Überlagerungen!))

④ **Tutti oder GRUPPEN**

Mehrere ad-lib. Akkorde

⑤ **a) Duett**

melodische Tonfolgen (polyphon, atonal, fließend)

**b) Trio**

⑥ **UNISONO**

pro Spieler ca. 2-4, zunächst langsam aufeinanderfolgende Töne so beschließen, das Klangband entsteht, das sich in einzelnen Weisen (inter-pretationen, Oktav- und Transpositionen) ändern können (werden.)

**KLANGBAND**

\* ad lib.

An dieser Stelle können (auf Zeichen) nach Belieben kurze Abschnitte aus der ff-Beweisung von Teilmusik in rhythmischen Blöcken eingeschoben werden.

⑦ **CODA (ähnlich wie 1)**

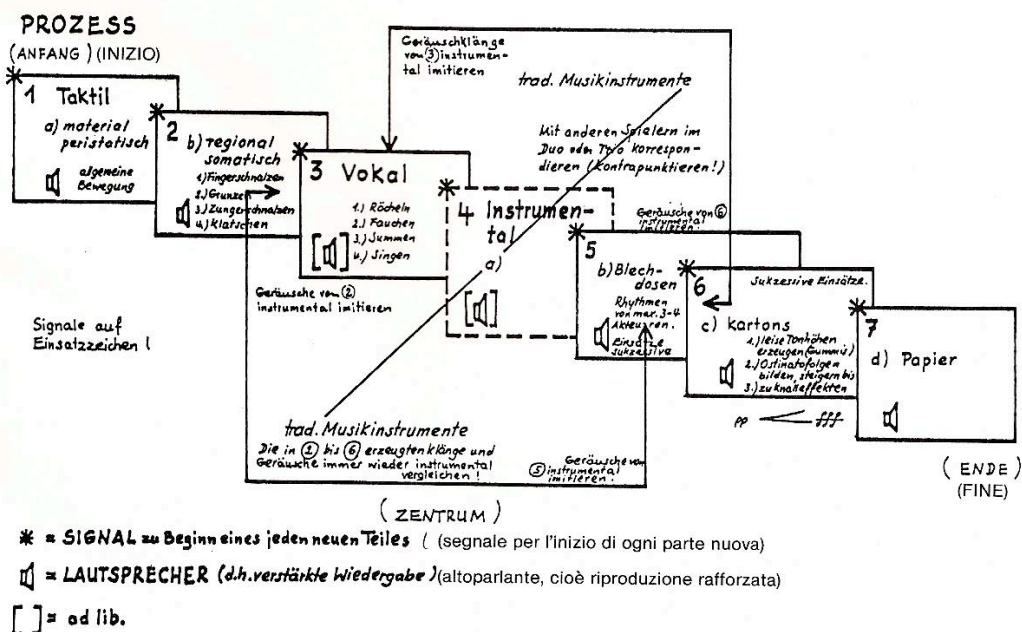
PPP-PP

pendendosi

Il brano ha tratto le sue origini da un contesto di insegnamento, in collaborazione con gli studenti, e si propone lo scopo di stimolare la fantasia individuale, di liberare gli elementi di imprimere una forma e di dare una possibilità di cooperare alla creazione di una musica a degli studenti, indipendentemente dal loro stato di conoscenza delle tecniche strumentali e dalle emozioni di armonia e di sintassi musicale tradizionale. Gli esecutori seguono una notazione grafica che, da un lato ritrae la forma e il decorso del processo musicale, la sua dinamica e la sua struttura, e d'altro lato conferisce un'importanza particolare ad ogni singola nota, l'importanza di una decisione individuale, che esercita una influenza sulla strutturazione musicale, sul suo spessore e sul suo andamento ritmico.

La durata del brano non è prevedibile, in quanto sono gli stessi esecutori ed essi soli a deciderne l'andamento, l'inizio e la fine, in conformità con i loro intendimenti spontanei del momento; si tratta della cellula nucleare dalla quale, partendo da segni amorfi e dal comportamento reciproco creativo che da essi deriva, fa sorgere la musica, dal suonare e dal sentire, dal produrre e dal reagire. La libertà all'interno della cooperazione creativa, richiede un impegno diretto e personale, costituisce un valido stimolo e un valido fattore educativo per la sensibilità musicale. Il direttore del complesso può tutto al più limitarsi ad un'opera di preparazione, di consulenza, di chiarificazione, è quindi piuttosto un regista; mentre il risultato finale deve considerarsi piuttosto una affermazione autentica degli esecutori che assumano una forma acustica artistica. Le fasi sono degli stati di movimento di corpi oscillanti: stati, cambiamento di stato, il movimento in una certa direzione, il cambiamento di stato, il movimento in una certa direzione, il cambiamento di grandezze e i diversi valori che assume la tensione, sono tutti elementi costitutivi della fase. Una fase musicale si compone del comportamento e della interazione tra altezze sonore, durate, spessore, processi dinamici, articolazioni, colori musicali, ritmo e tempo; la fase in ultima analisi costituisce la dimostrazione di una funzione armonica di movimento nello spazio e nel tempo. Dalla definizione del concetto di base è possibile rilevare che le sue caratteristiche ossia quelle che ho ora elencate e formulate, si prestano molto facilmente ad essere trasformate sul piano del linguaggio e/o del movimento. Così ad esempio, se esaminiamo la fase numero 1 troviamo una indicazione di caratteristiche comportamentali contrastanti tra loro (vedi fig. 5) molto sottovoce, lungo, contro-forte, breve; si può avere anche una rappresentazione, di tipo scenica o sul piano del linguaggio o sul piano dell'espressione corporea.

Fig. 6) Peter Hoch, Spielplan II "IMPULSE" (1973) Verlag Schott's Söhne, Mainz



Il programma sonoro n. 1 si può anche eseguire contemporaneamente al piano n. 3 esclusivamente vocale, il programma n. 2 (impulsi - vedi fig. 6) contiene delle azioni acustiche le quali, in quanto possibilità espressive, si possono integrare in un processo formale di una composizione musicale e figurare li come elementi di strutturazione musicale, occupando una posizione ben determinata da un punto di vista stilistico. Infatti, le azioni devono essere assimilate a determinati momenti visivi teatrali che predestinano il brano ad una estensione sul piano scenico. Essi si articolano in tre parti: *Tattile* (materiale, corporeo, esprimibile attraverso il tatto); *vocale* (cioè che si esprime attraverso il mezzo della voce umana) e *strumentale* (cioè che muove dal suono prodotti da strumenti musicali tradizionali e arriva fino a materiali quali rame, cartone, carta). Si tratta quindi di suoni che nascono dall'ambiente e che hanno un comportamento mobile loro proprio in qualche misura e che raggiungono forma artistica attraverso frequenze misurabili, e che si perdono successivamente nella materia. Il brano ha inizio con una fase che necessariamente deve precedere la offerta musicale (prendere posto, disporre gli spartiti, prendere gli strumenti ecc.), preparazione tecnica degli strumenti elettronici e dei nastri magnetici. Ogni esecutore, oltre al proprio strumento dispone di altri fonti di produzione sonora, un pezzo di rame deformabile, un cartone ricoperto di gomme di vari spessori e dei pezzi di carta di diverso formato e di diverso spessore; ogni volta che inizia un nuovo frammento ciò viene segnalato, per produrre il quale l'esecutore tiene a propria disposizione del materiale mai utilizzato prima di quel momento. Tutti i processi si integrano e si susseguono uno l'altro senza soluzione di continuità; ogni parte ha inizio mentre è ancora in svolgimento la parte che la precede e questa sola posizione viene rispettata anche nella notazione; così la parte 2 comincia quando è ancora in corso la parte numero 1; la parte 4 comincia quando sono in corso la parte 2 e la parte 3, attraverso un processo d'imitazione e mette in gioco la parte 5 e 6 in modo comunicativo. Poi si può udire solo la parte 5 e 6, e successivamente solo la 6. Poi si inserisce la 7 e conclude il pezzo. In tutti e tre pezzi viene riportata una lirica dell'autore e in più vengono fornite altre stimolazioni di carattere letterario attraverso il linguaggio.

Il brano *Impulsi*, in seguito alla aggiunta di un testo da parte dell'autore, venne prodotto dalla «Norddeutsche Rundfunk» di Amburgo in stereofonia, e ne venne fuori un lavoro molto stimolante. Il piano sonoro n. 3, esclusivamente vocale, potrebbe configurarsi come un'occasione per una rappresentazione mimica; in questo caso gli elementi scatenanti potrebbero essere le stesse articolazioni necessarie per produrre i suoni: i movimenti della bocca, posizione delle labbra, ecc., i quali, ove è necessario, potrebbero essere ritrasmesse su schermi televisivi oppure potrebbero venire registrate precedentemente e mescolati successivamente (diapositive).

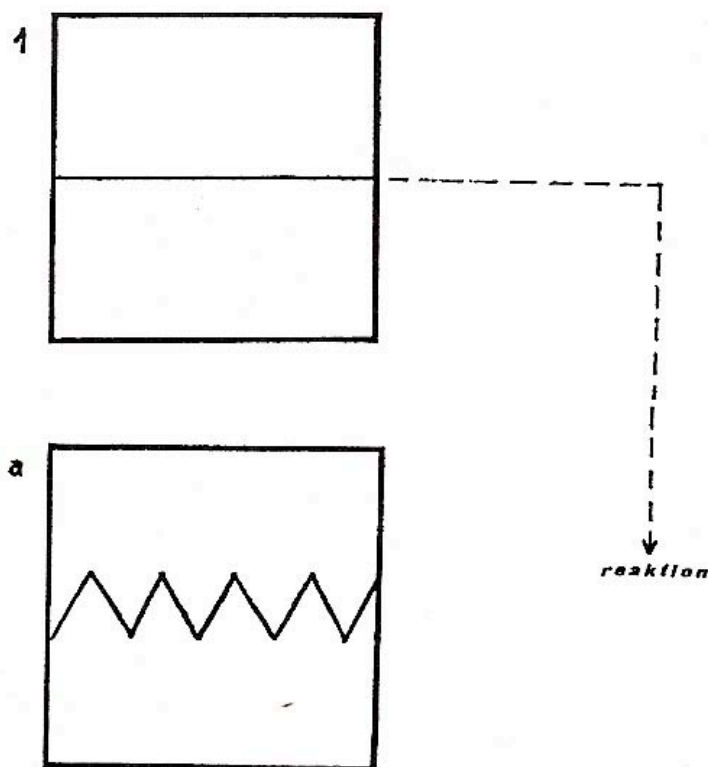
Dall'epoca in cui ebbi l'occasione di lavorare con alcuni pittori, scrittori e compositori, ebbi l'idea e poi realizzai la mia composizione *Reazioni* (1974) con due volte a cinque modelli. Il manoscritto può essere considerato sia come progetto di composizione che come partitura per un ensemble; i modelli vennero progettati come ipotesi di lavoro relativi alle differenti possibilità di dare una rappresentazione ad una composizione, realizzabile attraverso svariati mezzi, prendendo le mosse comunque sempre dai medesimi elementi. Si tratta di un progetto per la elaborazione di una composizione che può trovare espressione in forma pittorica, grafica, fotografica, in forma di linguaggio, di scritti, di coreografia, di ballo, in forma acustica ecc., e sotto altre forme espressive; ma si tratta anche di un pezzo che può essere sola «arte pensabile»; il progetto rimane carte e, mantenendo questa forma, diventa un processo che si limita a rimanere nella testa dell'attore o dell'osservatore, o assume la propria forma e si costituisce come momento stimolatore dello spirito. Un processo altamente artistico-creativo, che prende solo forma immaginaria nel mondo intimo del soggetto, del mondo delle sue associazioni e della reazione di pensiero. L'immaginazione fa sì che sorgano degli universi, gli unici in verità e libertà.

Il progetto di composizione si compone di 5 unità ciascuna delle quali si compone di 3 processi: una azione, una controreazione e la reazione che da ciò risulta (vedi fig. 7). In altre parole, da un movimento, considerato come elemento provocatore, si sviluppa un contro movimento come



risposta e contrappunto e ancora l'effetto che nasce da questo conflitto (reazione). Le reazioni che scaturiscono dall'evento e controevento costituiscono altrettanti nuclei del processo compositivo e degli elementi di collegamento delle varie parti. I modelli sono trasponibili nell'ambito del linguaggio, musica, danza, film e dell'arte pittorica ed espressiva.

Fig. 7 Peter Hoch  
REAKTIONEN für Ensemble (1974)



Nella riflessione preliminare circa le reazioni musicali rispetto agli eventi acustici che stanno per accadere (non indicati perché non prevedibili), occorrerà prendere le mosse da determinati gradi di mutabilità elementari, separati tra loro, regolabili (parametro). Per quanto riguarda la musica si tratta in prima linea di altezza del suono - durata del suono - dinamica - tempo - emissione del suono (articolazione, aspetto cromatico del suono); gli esecutori si possono comportare in più svariati comportamenti: essi possono reagire a) mantenendo immutato l'evento, b) fare qualcosa di contrario, c) adattarsi all'esecutore che assume comportamento contrario o d) non partecipare affatto. L'evento sonoro può rimanere immutato per l'effetto della controazione, oppure mettersi in moto in maniera ancora più accentuata (con maggiore intensità, più veloce, più acuto ecc.), svolgersi più tranquillamente (più piano, più lentamente, verso le note gravi ecc.) oppure può venire interrotto del tutto (pausa). Le reazioni saranno differenziate a seconda dei diversi parametri, p.e. possono essere più elevate quanto a frequenza, dinamicamente più forti, ritmicamente più lente. Trattandosi di un complesso non affiatato, può valere la pena di discutere durante la prova sulle reazioni possibili o immaginabili per poterle fissare. Infatti soprattutto nella fase di studio è molto

importante avere una chiara dimostrazione delle azioni dei componenti del complesso e sulle reazioni musicali immaginabili. Successivamente allorché viene coinvolta la sfera fonetica (linguaggio) e l'aspetto spaziale (danza) dovranno essere tenute in considerazione le combinazioni possibili di questi nuovi fattori nel processo musicale, è possibile in questa fase procedere ad una fissazione ed una cristallizzazione di determinati elementi di comportamento. L'esecuzione (che si tratti di una esecuzione solistica o di gruppo) può rimanere aperta quanto ai contenuti oppure può essere programmata prima. Rimane aperto quale attore va in opposizione e quale contro azione porta nella rappresentazione, infatti questo deve manifestarsi spontaneamente durante l'esecuzione. Il complesso musicale può essere composto da due a sette componenti o addirittura fino ad otto. e si può aggiungere anche un recitatore o un gruppo di danzatori. La partecipazione di altre persone è solo accettabile nel caso che è fissato precedentemente chi è che deve quando e dove agire o pausare.

Dopo questi esempi vorrei concludere con un brano di Jürgen Weimer che si chiama *Bella nuova musica*, nel quale la musica, essendo usata in un modo diverso dal solito porta a una nuova prospettiva.

Contrariamente al teatro musicale tradizionale, nel quale la musica in generale è diretta esclusivamente al pubblico e i personaggi rappresentati non fanno nulla della musica e non fanno neppure che essi cantano, qui la musica è rivolta in primo luogo ai personaggi rappresentati ed è soltanto grazie al mezzo scenico che porta alla comunicazione con il pubblico. La musica viene trasferita da un nastro magnetico sul palcoscenico facendo parte integrata della vita rappresentata sul palcoscenico. Si tratta quindi di un «Singspiel» (gioco cantato) inteso non come genere musicale, ma come invito che vuole essere preso alla lettera.

Nella premessa al testo scrive l'autore: *Bella nuova musica* non è affatto un pezzo utopico in senso vero e proprio sebbene il titolo, omaggio a Huxley lo potrebbe far supporre. S'immagina una società che è costretta ad ascoltare musica senza posa, la musica che non solo deve generare degli stati d'animo, ma che deve dare anche l'espressione alla primitiva inclinazione del canto. Non è lecito esprimere i propri pensieri con la parola, ma essi devono essere cantati, facendo uso di determinate melodie i cui elementi sono noti e limitati.

Questo aspetto di una forma di una determinata società non è descritta come qualcosa da augurarsi, ma rappresenta piuttosto una formulazione particolarmente pregnante di determinati fenomeni di costrizioni sociali, quale attualmente si possono incontrare. Se il linguaggio, che è il tramite essenziale dell'espressione del nostro pensiero, si deve adattare costantemente, quanto al contenuto quanto alla forma, a una presenza musicale duratura e continua, questa finirà con influenzare in modo determinante il pensiero. Se la sostanza di questa musica, senza guardare all'influenza potente e la raffinatezza psicologica di essa, è appena sufficiente, essa è in grado di restringere le possibilità di sviluppo spirituale. Esseri semi-infantili trascorrono il loro tempo giocando mentre ascoltano la «bella nuova musica», e ogni tanto possono scaricare la loro aggressività attraverso giochi violenti. Io spero che con gli esempi riportati in questo testo ho potuto dare un'idea di che cosa significa *musica e scena*, e che tipi di collegamento si può fare per avere una rappresentazione con una musica vista sotto aspetti meno tradizionalistici. Sarei contento se fosse possibile stimolare attraverso questo, esperienze proprie anche nel campo scolastico per poter arrivare a nuove possibilità espressive nel campo musicale e scenico.