Giuseppe Giuliano

L'improvvisazione in musica

Brevi note e considerazioni per una pratica artistica professionale

g.stupeficium@gmail.com

Definire l'improvvisazione musicale è forse un tentativo di cristallizzare un modo di fare spontaneo e mutevole, che non obbedisce a regole e canoni definiti, ma si muove in un ambito personale e istintuale anche se, a livello professionale, è sempre supportato da una conoscenza della musica e da una tecnica strumentale non comune.

I grandi improvvisatori della storia, oltre che compositori, furono strumentisti di grande valore, dotati di una capacità di sintesi immediata, che li portava a realizzare estemporaneamente un pensiero musicale creativo che normalmente aveva bisogno di riflessione e ripensamenti per essere definito e compiuto successivamente in partitura. Questo tipo di sintesi immediata del pensiero, che si tramutava in una logica compositiva in tempo reale, fu praticata solo da alcuni compositori, in qualche modo coinvolti in esecuzioni non preparate, ma al contrario inventate al momento. Molto noto l'episodio di Paganini, al quale venne richiesto di ripetere il brano appena suonato, ma che essendo stato improvvisato, non poteva essere ripetuto esattamente com'era venuto fuori. Altri grandi improvvisatori del passato furono Scarlatti, Mozart, Chopin, Schumann, Clara Wieck, Liszt, Rachmaninoff.

Con l'avvento, sempre più consolidato, della musica scritta, l'improvvisazione nella musica occidentale venne quasi a decadere e fu ripresa solo ai primi del '900 con l'apparizione del *Jazz*. Si vedrà che andando avanti nel ventesimo secolo, dal secondo dopoguerra in poi, l'improvvisazione iniziò a essere praticata anche nella cosiddetta musica di cultura, come espressione spontanea da parte di compositori/esecutori meno vincolati alla partitura e inclini alla mescolanza dei generi musicali. Questo modo di far musica, al contrario dei grandi solisti del passato e probabilmente sotto l'influenza della *jam session* jazzistica, è stato praticato in gran parte da musicisti in gruppo, piuttosto che a livello singolo, con varie formazioni timbriche liberamente assemblate. Per esperienza personale ho sempre trovato più ricchezza di idee suonando con altri, piuttosto che come solista. La

pratica solistica l'ho esercitata in varie occasioni, per esempio suonando e registrando estemporaneamente suoni campionati, da inserire in alcune mie composizioni, così da mantenere una naturalezza immediata dell'idea musicale, anziché procedere per ripensamenti e rielaborazioni successive. Il comporre all'impronta fu praticato sovente anche da Giacinto Scelsi, che improvvisava su una tastiera elettronica registrando il risultato, per poi tradurlo in una partitura, scritta successivamente in più fasi, attraverso vari ascolti della registrazione. C'è ancora da dire che con l'avvento dell'Alea e dell'indeterminazione, più o meno accentuata nella musica contemporanea, anche la partitura ha subito mutazioni grafiche di sostanza. Non essendo più rappresentativa di ogni particolare, a volte assume simboli più indeterminati, che in certe occasioni prevedono anche uso di improvvisazione, in modo del tutto libero, oppure anche condizionato dall'ambito sonoro a cui si deve fare riferimento.

In varie occasioni didattiche, come Letture, Seminari e Master in cui ho preso in esame questo argomento, mi è stato chiesto, da studenti di varia provenienza, se ci fosse una metodologia per studiare l'improvvisazione e di che tipo potesse essere. Questo genere di domande, specie se formulate da studenti già avanti negli studi e nella pratica musicale, è indice di scarsa consapevolezza del fenomeno: perfino nella composizione musicale tradizionale non sono necessari trattati e manuali, perché tutto si può imparare dalla letteratura musicale, coadiuvata dalla propria intelligenza e da un buon docente. Esistono però alcuni requisiti che ritengo imprescindibili per praticare l'improvvisazione: la predisposizione naturale insieme a una buona dose di creatività. A questi requisiti primari possono aggiungersi: istinto, esperienza, conoscenza pratica degli stili musicali, e l'assoluta padronanza tecnica del proprio strumento. Ci sono poi altre caratteristiche altrettanto importanti, specie nel caso di improvvisazione di gruppo, come: prontezza e capacità di dialogo e di interazione con eventuali altri partner; dosaggio del suono e del silenzio; importanza dei suggerimenti e segnali sonori ricevuti da parte di altri strumentisti; autocritica e autoascolto, per evitare ripetizioni eccessive e formule scontate che possono banalizzare il risultato musicale; senso della forma e del tempo, inteso come durata generale e dei singoli particolari; infine gestione immediata di tutti i parametri musicali, controllati da una buona dose di memoria. Tenendo presente che tutto quello che viene eseguito nell'improvvisazione è immutabile e incancellabile, al contrario di quello che avviene con la composizione scritta, suscettibile di modifiche e ripensamenti nel tempo.

A seguito di quanto detto, ecco che l'improvvisazione può essere definita come "Composizione in tempo reale" o anche "*Instant form*", per indicare assenza di elaborazione scritta, con la relativa corrispondenza Suono/Segno, espressa in modo più o meno preciso dall'autore. L'esecutore/compositore è la figura nuovamente recuperata nella creazione musicale della musica occidentale, ma a questa si può

aggiungere anche la figura dell'esecutore creativo, che parzialmente, anche se a volte piuttosto sostanzialmente, partecipa all'atto compositivo richiesto da partiture che, per come si presentano, necessitano l'intervento di tali esecutori. Mi riferisco a partiture con forti elementi aleatori oppure con suggestioni grafiche estranee alla rappresentazione musicale tradizionale, che sollecitano il coinvolgimento attivo e la fantasia dell'esecutore.

Nel passato, improvvisare voleva dire realizzare all'impronta forme musicali più o meno strutturate. I maestri del passato potevano improvvisare forme chiuse come una Fuga, e qui l'elaborazione strutturale era di importanza primaria. Oppure un Preludio, molto più libero formalmente e a volte privo di un tema preciso, come anche altre espressioni musicali, più o meno svincolate da rigorismo formale, che venivano indicate come Improvviso, Fantasia, o con altri titoli che definivano l'utilizzo di una certa fluidità formale. Era anche uso nei teatri d'opera avere un maestro al cembalo, per realizzare improvvisando l'accompagnamento dei Recitativi: parti che servivano di separazione fra un'Aria e la successiva, permettendo anche un cambio di scena. Queste improvvisazioni, su schemi armonici molto semplici, potevano essere più o meno virtuosistiche, a seconda dell'estro e della bravura di chi suonava, e fungevano da ponti modulanti verso la nuova tonalità, magari anticipando sommessamente i temi musicali che sarebbero apparsi nell'Aria seguente. Segnalo anche una tipologia improvvisativa parziale, usata durante il Medioevo e il Rinascimento, come il "Contrappunto alla mente". Si trattava di una nuova parte improvvisata che veniva ad aggiungersi in esecuzione, alla parte o alle parti già scritte di una partitura. Era una pratica certamente svolta da musicisti molto esperti della tecnica e dello stile in cui dovevano interagire.

In definitiva possiamo affermare che l'improvvisazione nel passato, era costantemente riferita ad una organizzazione formale, con diversi gradi di complicazione strutturale e delineata attraverso una configurazione stilistica certa già esistente. Come accennato in precedenza, con l'avvento del *jazz* ai primi del '900, assistiamo ad una rinnovata presenza del compositore/esecutore, anche se con alcuni distinguo. Agli inizi si improvvisava su schemi accordali o anche variando e parafrasando più o meno liberamente melodie preesistenti – magistrale l'improvvisazione/parafrasi di Art Tatum sul motivo di *Tea for two* – ma con il tempo e con l'irrompere in seguito del *free jazz*, assistiamo ad una sinergia sempre più accentuata con la musica contemporanea. Qui l'improvvisazione comincia ad apparire nel secondo dopoguerra, all'inizio con modi di fare stereotipati, come poteva avvenire nell'ambito del *Jazz* classico e con metodi di comportamento concordati in precedenza sia pure labili, come ad esempio: tutti con suoni tenuti, oppure staccati, tutti in *ppp*, oppure tutti in crescendo continuo, insomma un genere di improvvisazione supportata da una base cautelativa come modello da seguire. È indubbio che l'avvento del *Free Jazz* abbia portato un cambio di mentalità anche nell'improvvisazione co-

siddetta di ricerca, esercitata nell'ambito della musica d'arte, che assumerà sempre più le caratteristiche di una pratica improvvisativa assolutamente libera da schemi predefiniti, privilegiando una creazione estemporanea senza vincoli di sorta e senza limiti di stile, di durata, di modi di produrre il suono. Attualmente l'influenza del *Free Jazz* e la sinergia che si è venuta a creare con il genere di ricerca, ha provocato una fusione estetica e di mentalità, riguardo i caratteri distintivi di entrambe le visioni musicali, del tutto originale, con esiti musicali nuovi verso il modo di concepire l'improvvisazione, che coinvolge inevitabilmente i musicisti appartenenti a entrambi gli ambiti.

Dalla metà degli anni '50 del secolo scorso, nella rappresentazione musicale d'arte, assistiamo ad un superamento della concezione esclusivamente scritta, e l'avvento delle concezioni aleatorie e informali ha lasciato molto più spazio all'esecutore, in specie quando le indicazioni in partitura sono completamente aperte a molteplici interpretazioni: a volte assolutamente diverse fra loro, anche se comunque derivate dall'interpretazione della pagina stessa. Inoltre, in quegli stessi anni, assistiamo alla nascita della Musica Elettronica e Concreta, quale potente mezzo per generare nuovi suoni e includerne molti altri, di natura non strumentale o vocale, allargando anche i limiti di tutti i parametri musicali: Durate, Intensità, Timbro e Frequenze impossibili da sostenere a livello strumentale, con l'aggiunta importante del parametro Spazio e direzionalità del suono. Quindi la presenza dell'elettronica, nei suoi vari aspetti, permette l'introduzione di fenomeni sonori spesso difficilmente rappresentabili da una grafia musicale tradizionale, con un risultato sonoro allargato, specialmente nel caso di campionamenti, estesi a qualsiasi tipo di sonorità non convenzionale, che non necessita di grafismi, ma altresì di ascolto intelligente da parte dell'interprete, per interagire con l'improvvisazione come *alter ego* di una fenomenologia sonora complementare. Siamo perciò in presenza di una mutazione genetica della rappresentazione musicale e della figura stessa del compositore.

Passo ora a indicare alcune tipologie di improvvisazione, che delineano diversi modi di applicare questo tipo di creatività. Sebbene l'improvvisazione si possa praticare in qualsiasi stile musicale, preferisco mettere a fuoco alcune tipologie più comuni in atto nella musica d'arte, tralasciando gli aspetti che potrebbero riguardare la musica rituale, d'intrattenimento e d'uso sociale:

- Improvvisazione libera
- Improvvisazione su partitura grafica, con eventuali e pochissime interazioni con la notazione musicale tradizionale
- Improvvisazione con elettronica

- Improvvisazione libera, orientata da grafismi attinenti alla pittura, da brevi testi letterari oppure pretesti

Per Improvvisazione libera si intende quando ogni esecutore ha in mano tutte le decisioni musicali possibili che la sua fantasia e la sua tecnica gli permettono. Ciò non vuol dire completa anarchia nel caso di improvvisazioni di gruppo, ma si viene a definire uno spazio temporale in cui la fusione sonora può essere liberamente amalgamata o contrastante, in totale indipendenza, nella consapevolezza di un percorso comune da cui ci si può allontanare o meno, in una logica istintuale quanto coerente, fatta di suoni e silenzi personali, eppure contestuali all'invenzione comune e dotata di una vitalità spontanea quanto originale. È proprio con l'avvento del *Free Jazz* (definizione coniata da Ornette Coleman, come titolo di un'improvvisazione del suo gruppo musicale) all'inizio degli anni '60, che gli improvvisatori sono sempre maggiormente attratti da situazioni informali, in cui i loro suoni si mescolano liberamente, contrastando, imitando, prendendo il sopravvento, facendo da sfondo, inventando nuove situazioni, mescolando più stili, facendo ampio uso di tecniche e sonorità proprie della ricerca strumentale più avanzata e con estrema libertà di durata. Tutto questo vale anche a livello solistico, sebbene reso più arduo da decisioni non più condivise e supportate da altri esecutori, ma completamente esposte allo scoperto, a 360 gradi.

A proposito di improvvisazioni a solo, riflettendo sulle mie interpretazioni di *ONE 7* di John Cage, per pianoforte solista – consiste esclusivamente di misure di tempo variabili, da riempire con stilemi musicali diversi, inventati dall'esecutore, ma secondo un ordine di apparizione e di ricomparsa dato dall'autore – mi resi conto che nei 30 minuti di durata del brano poteva essere interessante modificare ulteriormente il timbro del pianoforte con uso di *Live Electronics*; perciò preparai una serie di programmi di trasformazione del suono, da inserire *ad libitum* durante l'esecuzione, a seconda della situazione pianistica eseguita in quel momento. Nella prima esecuzione che feci con questa variabile, presso lo Studio AGON di Milano, eseguii io stesso il cambio dei programmi su computer, collocato a lato del pianoforte, ma in altre occasioni, mi sono avvalso della collaborazione di altri musicisti (per l'esecuzione a Roma di Giorgio Nottoli) che interagivano con me con una segnaletica a gesti fra pianoforte e computer, alternando i programmi abbastanza liberamente, in modo da arricchire e variare ancora meglio le possibilità sonore. Un intreccio di alea e improvvisazione, da eseguire con prontezza e molta attenzione, per raggiungere un livello musicale almeno accettabile.

Come detto in precedenza l'improvvisazione è una pratica antica, consolidata nella musica extraeuropea ed europea, ma in quest'ultimo caso quasi abbandonata per un lungo periodo, fino ai primi decenni del '900 con alcune grandi eccezioni. La partitura scritta ne prese il posto, specialmente in funzione di replicazione fedele del fenomeno sonoro nei minimi particolari, lasciando qualche spiraglio all'interpre-

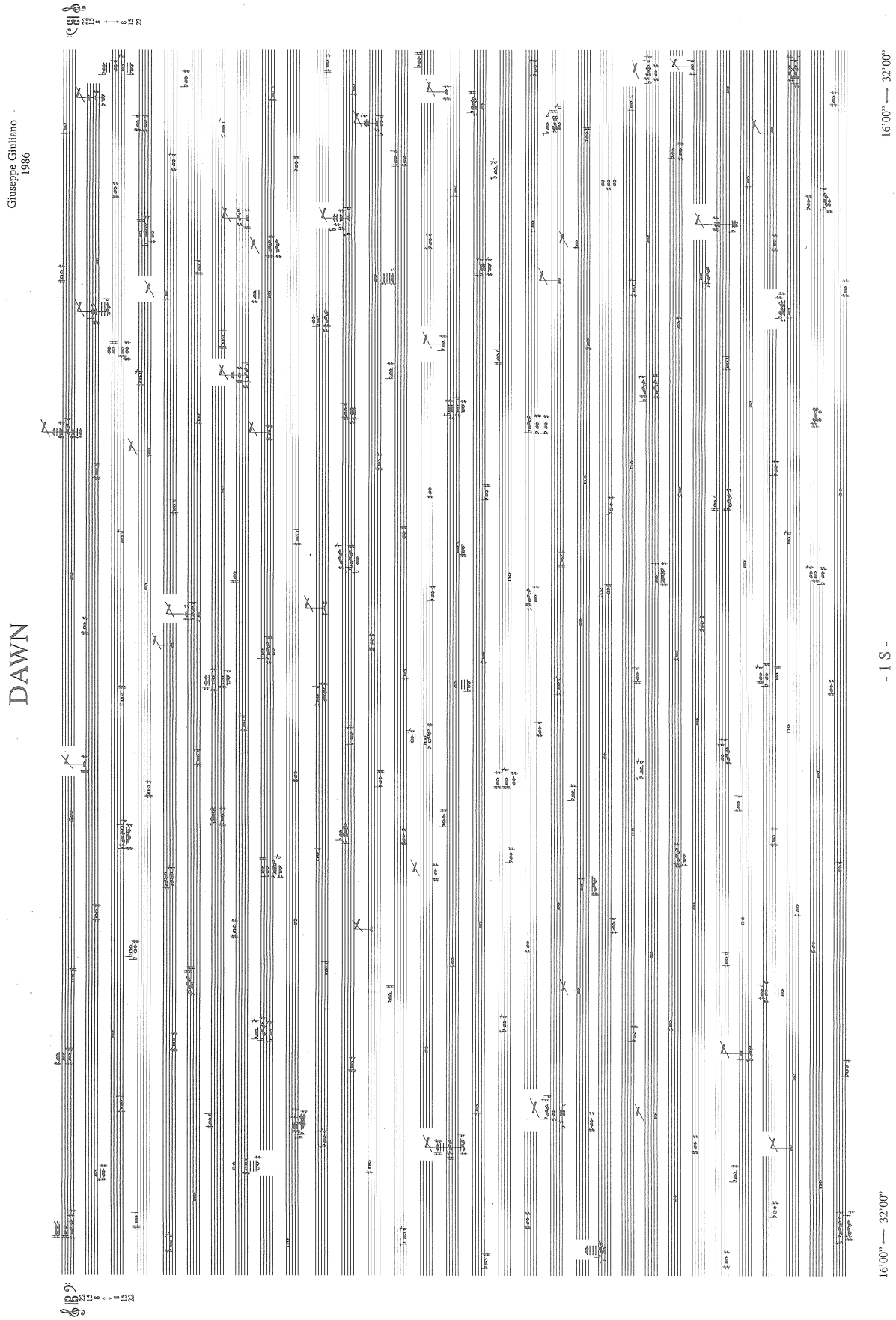

Figura 1: Giuseppe Giuliano, *Dawn*, partitura, pag. 1.

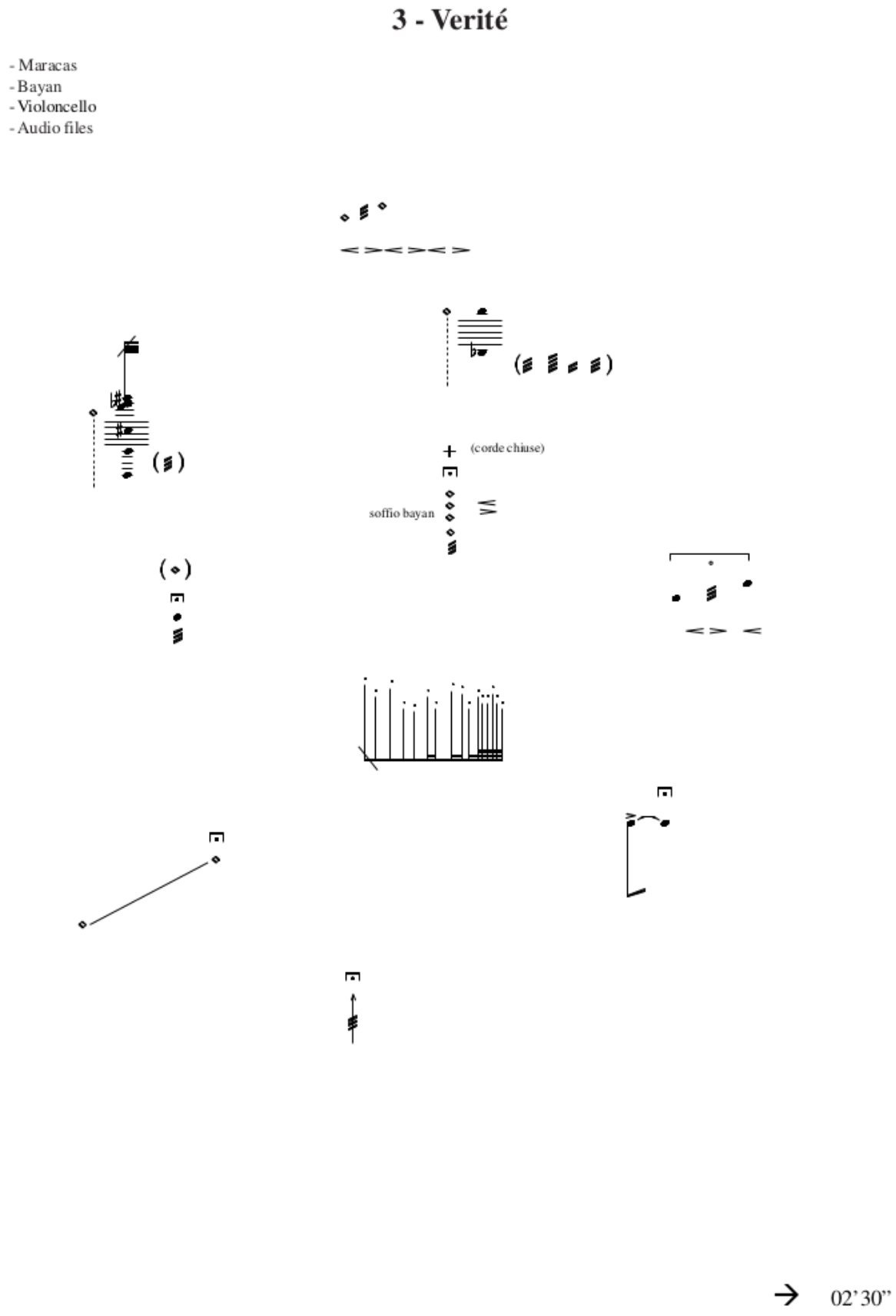

Figura 2: Giuseppe Giuliano, *Luce della follia... trama invisibile... eros imperturbabile* – estratto.

tazione dell'esecutore e creando una distanza sempre più evidente fra compositore ed esecutore. Questo modo di fare ha comportato una serie di conseguenze non da poco nell'invenzione sonora, ne citerò alcune.

I limiti imposti ai parametri musicali, che nell'improvvisazione avevano possibilità più vaste, fluide e mutevoli, costituiscono il primo effetto, insieme a una concezione formale estremamente blindata. Quindi per un lungo periodo storico, la metrica musicale fu compressa e imprigionata esclusivamente in un sistema binario e ternario. Altre tipologie di metrica raramente ed eventualmente adoperate, erano comunque asservite e ricondotte a questo dualismo esemplificativo, come misure in eccedenza o in diminuzione. Soltanto nella musica popolare ed extraeuropea erano presenti metriche diverse e scansioni temporali al di fuori da questi schemi.

L'avvento della tonalità e soprattutto del sistema temperato come modello universalistico, servì a eliminare dalla musica europea tipologie intervallari più ricche e complesse, costringendo lo spettro sonoro entro limiti precisi, al servizio appunto della tonalità, che era insieme al parametro ritmo uno dei pilastri formali della musica occidentale. Inoltre l'uso di intervalli molto ravvicinati fra loro garantiva riconoscibilità e azione mnemonica immediata in rapporto alla melodia. Con queste premesse, la forma musicale fu semplificata entro precisi schemi: l'Esposizione, lo Sviluppo, la Ripresa (più o meno vicina e variata e nella tonalità di partenza), a garantire la gabbia in cui l'evoluzione dei suoni doveva svolgersi.

La partitura grafica fece la sua apparizione negli anni '50 e fu adottata dai compositori elettronici per indicare lo svolgimento sonoro delle loro composizioni su supporto magnetico, con uso di simboli e di figure estranee alla notazione musicale della tradizione. In questo modo non convenzionale, venivano rappresentati comportamenti musicali nuovi, non definibili altrimenti e perciò raffigurati con pittogrammi di vario tipo, in bilico fra la fisica acustica e la pittura astratta. In seguito comparvero partiture grafiche estranee alla musica elettronica, come espressioni di musica strumentale e vocale, aleatoria e informale, interpretabili molto liberamente e suscettibili di varie versioni ad ogni esecuzione. Una delle più conosciute fra queste è *Treatise* di Cornelius Cardew, destinata a qualsiasi tipologia sonora, a solo o d'insieme, con durata aleatoria e possibilità anche di uso parziale del materiale proposto in partitura. Si tratta di una sollecitazione che la grafica suggerisce alla fantasia improvvisativa dell'esecutore, non esente da esplicite similitudini fra le varie pagine, che fanno presagire quasi delle sezioni in cui si articola il *corpus* della composizione. Ci sono anche indicazioni limitatissime di singole frequenze, espresse in notazione tradizionale qua e là fra le 193 pagine, indicate in successione. Se *Treatise* suggerisce una qualche organizzazione formale, sia pure variabile da esecutore a esecutore, *Abfaelle II* di Dieter Schnebel con i suoi simboli grafici sparsi in campo aperto e in assenza di lacerti in notazione

tradizionale, ci indirizza verso una esecuzione a carattere decisamente informale, dove l'ordine musicale sarà deciso da un'esecuzione all'altra. Nella musica vocale *Aria* di John Cage è un altro esempio di grafismo pittorico, con uso di colori, per indicare vari stili e modi di interpretare il testo. Sorgono spontanee almeno due considerazioni fra le tante: la prima è una domanda. Chi è realmente il compositore? Chi ha dato l'idea, attraverso una rappresentazione non convenzionale e multipolare, oppure invece la composizione eseguita appartiene all'esecutore, che inventa situazioni musicali personali e uniche. Va da sé che una successiva esecuzione potrebbe essere del tutto diversa, sia da parte dello stesso esecutore, come naturalmente interpretata da altri. Dunque lo stesso brano si presenta in modi più o meno diversi ogni volta che verrà eseguito. Ci si chiede ancora: il compositore ha presente le diverse implicazioni insite nel suo modo di rappresentare forma, suono, articolazioni e dimensioni, oppure resta indifferente a qualsiasi risultato venga fuori?

Quando la composizione contiene in sé stessa potenzialità multidirezionali, personalmente ritengo indice della precisa volontà del compositore il fatto di aprire le possibilità a diversi risultati sonori e formali, attraverso una scelta grafica simbolica ma cosciente, che non può prevedere tutti i risultati, ma solo i più probabili, tralasciando le interpretazioni più lontane alla propria sensibilità ed affidandole all'inventiva degli esecutori, che in questa situazione partecipano all'atto creativo quasi come coautori.

La seconda considerazione riguarda la poetica e lo stile. Anche qui una domanda: qualsiasi poetica e qualsiasi stile possono essere arruolati in esecuzione?

Come sappiamo, la musica scritta con notazione tradizionale e univoca rappresenta l'epoca in cui è stata composta. Quindi potrebbe essere logico improvvisare le tre composizioni che ho citato, nello stile degli anni '60 del secolo scorso. Però questo tipo di interpretazione è decisamente riduttiva e molto poco fantasiosa, rispetto agli stimoli contenuti in una grafia così aperta e suscettibile di situazioni mutevoli. Avendo eseguito i primi due lavori (Cardew e Schnebel), e avendo conosciuto personalmente entrambi i compositori, posso affermare che lavori come questi, e altri che si sono avvicendati nel tempo, superano lo stile e i modi di pensare del periodo in cui furono scritti, perciò sono interpretabili con poetiche diverse e stili diversi, ma sempre con estrema sensibilità, intelligenza e delicatezza d'intenti. Nell'improvvisazione creatività ed esecuzione si mescolano e interagiscono come elementi complementari l'una dell'altra. La personalità del compositore/improvvisatore si rivela con pregi e difetti, insiti nel suo modo di pensare e di suonare, perciò diventa molto importante possedere un forte *background* musicale che possa supportare un'improvvisazione su partitura grafica, attualizzata dal gusto e dalle scelte dell'esecutore.

Cornelius Cardew (1931-1981), *The Great Learning*, Paragraph 7
- SCORE -

------>	sing 8	IF
	sing 5	THE ROOT
	sing 13 (f3)	BE IN CONFUSION
	sing 6	NOTHING
	sing 5 (f1)	WILL
	sing 8	BE
	sing 8	WELL
	sing 7	GOVERNED
	hum 7	
------>	sing 8	THE SOLID
	sing 8	CANNOT BE
	sing 9 (f2)	SWEPT AWAY
	sing 8	AS
	sing 17 (f1)	TRIVIAL
	sing 6	AND
	sing 8	NOR
	sing 8	CAN
	sing 17 (f1)	TRASH
	sing 8	BE ESTABLISHED AS
	sing 9 (f2)	SOLID
	sing 5 (f1)	IT JUST
	sing 4	DOES NOT
	sing 6 (f1)	HAPPEN
	hum 3 (f2)	
------>	speak 1	MISTAKE NOT CLIFF FOR MORASS AND TREACHEROUS BRAMBLE

NOTATION

-----> The leader gives a signal and all enter concertedly at the same moment. The second of these signals is optional; those wishing to observe it should gather to the leader and choose a new note and enter just as at the beginning (see below).

"Sing 9 (f2) SWEPT AWAY" means: sing the words "SWEPT AWAY" on a length-of-a-breath note (syllables freely disposed) nine times; the same note each time; of the nine notes two (any two) should be loud, the rest soft. After each note take in breath and sing again.

"Hum 7" means: hum a length-of-a-breath note seven times; the same note each time; all soft.

"Speak 1" means: speak the given words in steady tempo all together, in a low voice, once (follow the leader).

PROCEDURE

Each chorus member chooses his or her own note (silently) for the first line ("IF" eight times). All enter together on the leader's signal. For each subsequent line choose a note that you can hear being sung by a colleague. It may be necessary to move to within earshot of certain notes. The note, once chosen, must be carefully retained. Time may be taken over the choice. If there is no note, or only the note you have just been singing, or only a note or notes that you are unable to sing, choose your note for the next line freely. Do not sing the same note on two consecutive lines.

Each singer progresses through the text at his own speed. Remain stationary for the duration of a line; move around only between lines.

All must have completed "hum 3 (f2)" before the signal for the last line is given. At the leader's discretion this last line may be omitted.

Figura 3: Cornelius Cardew, *The Great Learning*, estratto.

L'improvvisazione con elettronica nacque sulla scia delle composizioni per strumenti e nastro magnetico, che fecero il loro debutto negli anni '50 e '60. Una delle composizioni più importanti apparse in quel periodo, *Hymnen* di K. Stockhausen, è ancora uno dei capolavori che rimane come punto di riferimento per i compositori di musica elettronica. La versione con solisti fu pensata per un organico di pochi esecutori, che all'epoca lavoravano strettamente con Stockhausen collaborando a molte sue nuove creazioni. In questo caso l'improvvisazione fu guidata e calibrata da indicazioni di massima dell'autore, che desiderava interventi minimali e non invasivi rispetto alla parte elettronica su nastro magnetico. Ancora oggi il CD con la registrazione della versione con solisti voluta da Stockhausen, serve da guida a chi volesse cimentarsi nell'esecuzione di questo lavoro.

Il nastro magnetico (oggi digitalizzato) contenente suoni elettronici e concreti, costituisce la struttura preponderante, gli esecutori possono interagire improvvisando con le sonorità che li avvolgono, integrando liberamente interventi simili o contrastanti al materiale esistente, ma tenendo presente di svolgere una funzione esclusivamente di arricchimento e mai di sovrapposizione, senza perciò forzare le intenzioni musicali originali. Un'esecuzione del genere necessita ovviamente di musicisti intelligenti e sensibili oltreché bravi, che nel caso di *Hymnen* non sempre si sono rivelati tali, costringendo l'autore a limitare moltissimo l'esecuzione di questa versione con solisti, per evitare violenze musicali e stupidaggini di ogni genere, e proponendo di preferenza l'esecuzione esclusivamente elettronica.

Un'altra tipologia è l'improvvisazione elaborata in Studio, finalizzata alla realizzazione di una composizione elettronica su *audio files*. Descrivo brevemente la metodologia di lavoro di cui mi sono servito per la mia composizione su *audio files* in multidiffusione *Blues Voyage*, per voci, elettronica e percussioni. La composizione, della durata di circa 76 minuti, si articola in 9 parti. 5 parti per voce solista, elettronica e percussioni, ognuna con una tipologia vocale diversa, su componimenti letterari in lingua originale. 4 parti – più brevi delle altre – per strumenti a percussione ed elettronica, in funzione di *trait d'union* fra i brani vocali. I testi sono di: Jean Jacques Schuhl, Lawrence Ferlinghetti, Hans Magnus Enzesberger, Vladimir Majakovskj, James Joyce.[1] Il lavoro compositivo si è svolto in 4 fasi:

1. Le voci: Ingrid Caven, Nicholas Isherwood, Maxim Osokin, Manuela Galizia hanno memorizzato i testi, i modi di emissione, di espressione e gli artifici vocali, come da me indicato, per poi improvvisare le prese di suono con la mia supervisione.

2. Lo stesso procedimento di preparazione, improvvisazione e prese del suono, è stato attuato dagli esecutori alle percussioni, con 8 set di strumenti diversi.

[1] Una copia del CD è disponibile nella Biblioteca dell'ISSM "P. Mascagni" di Livorno [n.d.c.].

3. Ho preparato le parti elettroniche con una scelta di suoni di sintesi e campionamento, che in seguito ho suonato e registrato, improvvisando su una *masterkeyboard*.

4. La fase finale, realizzata al computer, ha comportato il montaggio generale di tutte le prese di suono, le stratificazioni, le elaborazioni elettroniche per le voci e le percussioni, le decisioni formali (durata e articolazione) per ognuna delle 9 parti. *Last but not least*, il risultato finale è stato assemblato con una metodologia la più rapida e concentrata che mi è stato possibile adoperare, al fine di evitare una forma che risultasse troppo sistematica e poco vitale, lasciando spazio all'istinto e all'esperienza.

Si tratta di una composizione multipolare, con più destinazioni musicali. La prima esecuzione, presso l'Accademia Filarmonica Romana, avvenne in un grande spazio all'aperto con un gioco di luci e colori e con la partecipazione dal vivo di alcuni percussionisti, che improvvisavano discretamente sui suoni degli *audio files*. Ognuna delle nove parti può anche essere una composizione a sé stante. Questo comporta la possibilità di esecuzione totale oppure parziale della composizione applicabile a molteplici situazioni musicali anche a carattere misto – video, ambiente, danza [...]

È interessante notare come gli esecutori vengano influenzati e suggestionati nella loro inventiva dal materiale sonoro preesistente. Fino a che punto le loro scelte siano orientate e guidate e a che livello percepiscano i limiti in cui muoversi e la struttura formale a cui sono legati. Come compositore di musica elettronica, ho a volte indicato come possibile, in alcuni miei lavori, l'integrazione degli *audio files* con questo genere di improvvisazione, condizionata e suggerita dalle sonorità del mio lavoro, già definito e completo musicalmente. I migliori risultati li ho avuti con esecutori che hanno ascoltato precedentemente il lavoro elettronico più volte, riflettendo in quali momenti e come interagire con le sonorità proposte. Con scarni appunti di tipo temporale e timbrico, al servizio di un'improvvisazione in parte "predisposta", sono state realizzate versioni musicalmente di buon livello.

Brevi testi letterari, Suggestioni pittoriche, Pretesti, quest'ultimo caso praticato da Antony Braxton e dai musicisti che lavoravano con lui, per l'uso dei titoli dei suoi brani come materiale su cui improvvisare, dà l'idea di come il confine fra grafia e improvvisazione libera sia molto labile in certi casi. Cito come esempio di brevi testi, volti a orientare l'improvvisazione libera, *Aus den sieben Tagen* di Karlheinz Stockhausen. Certamente in casi come questo, l'improvvisazione diventa personalissima e nonostante le avvertenze dell'autore, sul come interpretare i testi, la libertà è estrema e in alcuni casi foriera di risultati musicali che furono spesso invisi al compositore. È strano che a differenza di John Cage e anche di altri

compositori che si sono avvalsi di grafie libere, dando estremo spazio creativo agli esecutori, Stockhausen – caso forse unico – non abbia mai tollerato alcune versioni da lui stesso rese possibili, tramite suggestioni aperte all'imprevedibile. Nel caso di Cage abbiamo un'ampio uso di stimoli non musicali destinati all'improvvisazione creativa. La differenza di mentalità con Stockhausen è costituita dall'indifferenza che Cage mostrava verso le diversissime esecuzioni risultanti dall'interpretazione dei suoi simboli, rappresentati a volte molto diversamente da una partitura all'altra. Un'esempio di rappresentazione musicale mista fra notazione tradizionale e grafica è il suo *Concerto for piano and orchestra*, oppure esclusivamente grafismi simbolici come *Atlas eclipticalis* e *Riohanji*, o anche soltanto indicazioni di misure di tempo, come *Four 6* e *One 7*. Si può tranquillamente affermare che John Cage è stato un inventore di codici e grafie diverse, finalizzate di volta in volta a esecuzioni parzialmente o totalmente improvvisate. In certi casi l'esecuzione musicale era frutto della fantasia e della tecnica dell'improvvisatore – quasi autore e inventore esclusivo del mondo sonoro, solo appena accennato nella pagina scritta. Pittogrammi, collocabili fra rappresentazione del suono e pittura astratta sono riscontrabili in alcuni lavori di Sylvano Bussotti, come alcuni fra i *Five pieces for David Tudor* e *Grandi numeri*. In entrambi i casi la libertà è tale che l'esecutore creativo può arrivare a inventare del tutto le sonorità e la forma musicale e sorge spontanea la domanda su chi sia effettivamente il compositore, nei casi estremi di interpretazione arbitraria.

Il quesito, già trattato in precedenza per altre situazioni, si ripropone soprattutto in presenza di lavori realizzati con grafie totalmente al di fuori di una rappresentazione musicale, e che si estrinsecano attraverso suggestioni, appartenenti ad altre arti, oppure a mezzi di comunicazione idonei ad altre funzioni che non il far musica. Più volte mi sono trovato a discutere con formidabili musicisti, compagni di improvvisazione, a proposito del *copyright*: appartiene a chi ha profilato una suggestione sonora, oppure a chi l'ha realizzata? Per esempio, in relazione a rappresentazioni totalmente astratte, oppure a testi letterari, o anche a misure di tempo in minuti/secondi senza nessun'altra indicazione, alcuni esecutori rifiutavano di impegnarsi in una *performance* di questo tipo, affermando che il risultato dell'improvvisazione era esclusivamente loro, e quindi il brano non poteva avere un autore diverso. In fin dei conti affermavano l'inutilità di simili rappresentazioni sonore, se poi il risultato dipendeva esclusivamente da chi improvvisava. Quindi alea come possibilità, forma modulare, grafie intuitive o quant'altro, dovrebbero forse avere dei parametri abbastanza chiari, anche se liberamente interpretabili, affinché il compositore possa apporre la propria firma e dichiararlo come lavoro originale, altrimenti meglio presentarlo come archetipo probabilistico di forme e articolazioni, anziché come una composizione originale in senso stretto.

Nel *Free Jazz*, come nell'improvvisazione libera, la confidenza e la disinvoltura

con il pubblico, acquisite attraverso l'ascolto dei propri suoni e non solo, spesso sollecita il *sense of humor* degli improvvisatori, quasi fossero essi stessi parte integrante delle sonorità che inventano. In molti casi, allargando il campo sonoro con l'uso di più strumenti, si cimentano in veste di polistrumentisti, capaci di una immaginazione timbrica variamente imprevedibile, assolutamente coinvolgente ed efficace a vivacizzare le situazioni musicali che via via si susseguono in un articolato disordine. In una improvvisazione professionale, non possono mancare le "sorprese" e le improvvide sortite, per rompere eventuali accenni di routine, o per disorientare momentaneamente i partner, che saranno stimolati a reagire rispondendo secondo l'estro del momento. In Italia, Franco Evangelisti e Giancarlo Schiaffini, entrambi pionieri e maestri dell'improvvisazione come fenomeno artistico nuovamente attuale, e precursori di un diverso modo di intendere la figura del compositore, hanno aperto nuove prospettive a questa forma d'arte, recuperando la comunicazione con il pubblico, che sembrava completamente perduta per la musica contemporanea. Il *mix* di stili, tipico del *Free Jazz*, coniugato con una disordinata quanto versatile naturalezza di far musica, ha generato e genera situazioni eclettiche e interessanti, fortemente legate alle capacità inventive ed espressive dell'improvvisatore, ma comunque cariche di vitalità e fantasia, al contrario delle situazioni accademiche ormai prive di carattere e di emotività.

Con la crisi della partitura tradizionale, l'avvento di grafie aleatorie e aperte all'interpretazione libera, la ricomparsa dell'improvvisazione come forma d'arte autonoma e sincretica e con la presenza di esecutori, in qualche modo anche coautori, assistiamo a un cambiamento che sta modificando in modo sostanziale la figura del compositore, intesa in senso storico. Inoltre si osserva come ormai i Media contribuiscano fortemente alla diffusione della musica - non più legata esclusivamente alla scrittura, come mezzo funzionale all'esecuzione. I nuovi generi musicali, molto meno vincolati da regole artigianali, e da logiche di *copyright*, riempiono liberamente e con facilità gli spazi cybernetici, semplicemente collegati a *personal computer*, attori a tutto campo di propagazione rapida e capillare dei fenomeni musicali. Si osserva ancora, che tramite esecuzioni virtuali, programmate con campionamento di buona qualità del suono, possiamo tranquillamente sonorizzare ed ascoltare una partitura tradizionale.

Mi sono interrogato più volte circa l'inutilità di certa precisione certosina nella musica contemporanea, riguardo tutti i parametri, che molte volte si può rendere anche meglio improvvisando: un passaggio, un'intera composizione, a volte contiene formule e situazioni inutili per uno studio puntiglioso e risolvibili in modo simile anche estemporaneamente, senza nulla togliere alla connotazione originale, in certi casi anche migliorandola. È un'osservazione da esecutore creativo, forse troppo critica, ma è anche lo specchio di una situazione che si va sempre più affermando: gli esecutori con estro e inventiva, tendono a non perdere più tempo

nello studio di lavori mediocri o addirittura brutti, anche se scritti elegantemente. Meglio riservare le proprie energie per improvvisare con libertà creativa, oppure eseguire solo lavori d'autore veramente significativi.

In conclusione: se la libertà di inventiva lascia spazi indefiniti e senza limiti di sorta, d'altro canto si impone un grado di intelligenza, professionalità e cultura elevato negli esecutori che inventano suoni e forme estemporaneamente. Ne consegue, come afferma l'amico e collega Giancarlo Schiaffini che: «l'improvvisazione non si improvvisa», ma al contrario, è una forma raffinata e cosciente di creazione musicale che, come per tutte le situazioni artistiche, necessita di una spontanea inclinazione naturale per essere praticata.

Sylvano Bussotti, *Grandi numeri*, pag. 5.