Foto Valentina Marella

COMPORRE OGGI

Un convegno per mettere a confronto alcuni protagonisti della creatività contemporanea europea, curiosare nella loro "bottega", discutere sulle soluzioni da mettere in campo per affrontare le nuove sfide dei tempi di crisi.

di Mauro Cardi

Il 24 e 25 ottobre 2013 si è tenuto all'Aquila, organizzato dai docenti del Dipartimento di Musica Contemporanea del Conservatorio "Alfredo Casella", il Convegno "Comporre Oggi", giunto alla seconda edizione. L'iniziativa è nata con l'idea di aprire ulteriormente le porte del Conservatorio dell'Aquila alla creatività contemporanea, attraverso il confronto diretto con alcuni compositori italiani e stranieri.

Dopo la prima edizione del 2012, a cui parteciparono come compositori ospiti Gabriele Manca, Paolo Rotili e Gianpaolo Testoni, "Comporre Oggi" quest'anno ha potuto allargare i suoi confini, includendo infatti tra gli ospiti, oltre al cagliaritano ***Christian Cassinelli***, due compositori provenienti dall'estero, il polacco ***Wojciech Widłak***, docente presso l'Accademia di Musica di Cracovia e lo spagnolo ***Emilio Calandín Hernández***, docente presso i Conservatori di Valencia e Castellón, riuscendo così a fornire una più ampia panoramica sullo stato della creatività musicale e dell'insegnamento della composizione anche fuori dall'Italia. Ricalcando la fortunata formula della prima edizione, i tre compositori sono stati invitati a tenere delle conferenze in cui illustravano la loro poetica e la loro produzione musicale. Cogliendo lo spirito della manifestazione, che vuole fornire agli studenti un'occasione reale per entrare, per così dire, a curiosare nella bottega di compositori affermati, ciascun relatore ha tracciato un percorso, partendo dalla sua formazione fino ad arrivare ai progetti più recenti, ed illustrato i lavori più significativi, corredando le presentazioni con ascolti e proiezioni.

Sono state anche affrontate le problematiche della diffusione della nuova musica, illustrate le diverse organizzazioni degli studi musicali e della formazione dei musicisti, fino alla discussione sulle impostazioni didattiche presenti nei vari paesi. Ne è uscito un quadro assai interessante, anche se ovviamente non esaustivo, del mondo musicale europeo, rappresentato in una fase critica come la presente, e sono state messe a confronto le soluzioni che si stanno adottando nei diversi paesi per sopperire alla generalizzata diminuzione di attenzione istituzionale verso la musica e verso il suo insegnamento e alla scomparsa del tradizionale ruolo sociale del compositore, o alla sua radicale trasformazione. I compositori invitati hanno esposto le loro riflessioni, ma anche sollevato interrogativi, in un momento storico in cui non è certo facile fornire risposte certe; sicuramente hanno portato un importante contributo con i racconti delle loro esperienze, in definitiva dimostrando, semmai ce ne fosse bisogno, che il dibattito attorno alla musica e all'arte contemporanea, sotto un velo di apparente scarso interesse generale e di mercificazione, è ancora estremamente vivo, per certi versi appassionante, e che la ricerca personale di nuovi linguaggi e strumenti espressivi guida ancora, tra i compositori, quelli più disponibili a mettersi in gioco. Ciascuna conferenza, oltre che con esempi sonori e multimediali, è stata arricchita anche da esecuzioni dal vivo a cui hanno contribuito giovani interpreti.

Se le tre conferenze hanno messo in luce, pur tra tanti tratti comuni, personalità e poetiche diverse, e le diverse realtà musicali in cui un compositore si trova oggi ad operare, nella tavola rotonda che ha concluso la manifestazione, a cui hanno partecipato, oltre ai tre compositori ospiti, tutti i docenti di Composizione del Conservatorio "A. Casella", davanti ad un folto pubblico, queste differenze hanno avuto modo di essere messe direttamente a confronto, anche grazie alle sollecitazioni dei giovani studenti presenti.

Tutta la manifestazione ha avuto un forte riscontro e ha lasciato una eco che sicuramente incoraggiano a riproporne una terza edizione, ulteriormente arricchita, nell'autunno di quest'anno e più in generale a sviluppare tutte quelle occasioni che possano portare a sviluppare un confronto tra gli studenti e i docenti sui temi del comporre oggi.

Emilio Calandin Hernández

Nato a Valencia nel 1958, studia con José Báguena Soler e Francisco Llácer Pla e frequenta i corsi di Halffter, de Pablo, Bernaola,Marco, Lachenmann, Temes, Esteban, Brouwer. Tra i premi internazionali vinti: Premio a la Creatividad "Emilio Mulet"(1989); finalista nel "Ciutat d'Alcoi"(1991); Premio Gobierno de Navarra (1992); Premio "Ciutat d'Alcoi"(1992); nel 1997-98 risiede con borsa di studio presso l'Accademia di Spagna a Roma. Diffonde la musica del XX secolo attraverso corsi e conferenze-concerto e come presidente dell'Associazione "Art's XXI". Riceve commissioni da varie istituzioni: Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música; Orchestra e Coro Nazionali di Spagna; Festival Internazionale di Musica di Alicante; Centro para la Difusión de la Música Contemporánea; Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana, Instituto Valenciano de Artes Escénicas y Música; Instituto Valenciano de la Música; Orchestra di Valencia; Sociedad General de Autores de España. Dal 2001 è docente di Armonia e Composizione ai Conservatori superiori di Valencia e Castellón. Il 13 settembre 2013 vince il primo premio al IV concorso MIQ 2013 di Guanajuato (Messico), con l'opera *De amores y sueños.*

Wojciech Widłak

Nato nel 1971, compositore, didatta, professore titolare della Cattedra di Composizione presso l'Accademia di Musica di Cracovia. Si è laureato presso l'Accademia nella classe di composizione di Marek Stachowski (1996) e nella classe di organo di Jan Jargon (1995). Nel 1998-1999 ha studiato composizione con Hans Abrahamsen presso l'Accademia Reale Danese di Musica di Copenhagen. Ha completato la sua formazione lavorando con Per Nørgård, Lidia Zielinska, Franco Donatoni, Robert Saxton, Goce Kolarovski. É stato premiato in 8 concorsi nazionali e internazionali, tra cui la 56ma Tribuna Internazionale dei Compositori dell'UNESCO a Parigi (2006). Ha al suo attivo oltre 40 composizioni, eseguite in 16 paesi europei, e in Turchia, USA, Giappone, Azerbaigian, e commissionate da eminenti artisti, ensemble e istituzioni (tra cui la Fondazione degli Amici dell'Autunno di Varsavia e la "Ernst von Siemens" Musikstiftung), registrate in 6 CD, pubblicate in Polonia e in Francia. Ha tenuto corsi di composizione negli Stati Uniti, in Turchia, Lituania, Slovacchia. Nei ultimi 10 anni la sua classe di composizione è diventata internazionale. Nelle opere di fine anni 90 Widłak si è focalizzato sui mezzi tecnici di composizione, utilizzando una scrittura polifonica e tecniche di contrappunto tradizionali, ritmo espressivo e ostinati. Dal 2000 ricerca un suono più radicale, con effetti timbrici e stratificazioni, giochi di idiomi musicali,interazione di stili.

Christian Cassinelli

Nato nel 1979 a Cagliari, ha studiato nel conservatorio della sua città pianoforte con Stefano Figliola e composizione con Gianluigi Mattietti, diplomandosi con il massimo dei voti e la lode. Si è perfezionato con Azio Corghi e Luca Francesconi, diplomandosi presso l'Accademia di Santa Cecilia sotto la guida di Ivan Fedele. Nel 2005 ha vinto il concorso internazionale "Il Giornale della Musica" con *Rosario*, eseguito dall'Orchestra Nazionale della Rai. Su commissione della 53a Biennale Musica di Venezia ha realizzato le musiche di scena per *Le Baccanti* di Euripide. Nel 2009 è risultato vincitore della terza edizione del Concorso Internazionale Accademia di Santa Cecilia con *Halak* per orchestra. Ha avuto esecuzioni e commissioni con vari festival e istituzioni: Spaziomusica, Coro CUM, Festival di Musica Antica e Teatro Lirico di Cagliari; Biennale di Venezia, Settimane Musicali di Stresa, MATA di New York, PlayIT di Firenze, I Pomeriggi musicali, Orchestra Nazionale della Rai, Orchestra Regionale Toscana, SpazioMusica, Quintetto Bibiena, Divertimento Ensemble, Musica Vitae Chamber Orchestra di Växjö (Svezia).

TEMI PER **TRE VOCI**

Abbiamo intervistato i tre compositori ospiti invitandoli a esprimere il loro parere su alcuni temi centrali nel panorama odierno della Composizione musicale e della Didattica compositiva.

a cura di Marco Della Sciucca

La prima domanda riguarda il ruolo dell'artista nella società odierna, in cui i sostegni finanziari all'arte e alla cultura sono sempre più ridotti, in presenza di mutazioni sensibilissime nel mercato e nella fruizione dell'arte. Più nello specifico per la musica, è ancora attuale un'idea forte di ricerca nella Composizione contemporanea?

Widłak: La ricerca è insita in ogni attività umana. Niente si ripete esattamente, la vita è come un fiume, in cui l'acqua cambia continuamente... E possiamo dire che non si entra due volte nello stesso fiume. Sarebbe innaturale non avere sempre musica nuova, adeguata al tempo e alle condizioni. È qui che vedo la necessità della ricerca artistica. Però gli artisti non possono dimenticare che la ricerca, le novità (mi riferisco, tra le altre cose, alle tecniche di Composizione, per esempio) sono solo dei mezzi nella comunicazione e nel processo di creazione artistica, non il fine ultimo. È capitato sovente che alcuni artisti che sono stati scopritori di novità non siano poi diventati particolarmente famosi e importanti in prospettiva storica. Solo dopo di loro è arrivato qualcuno che ha usato la loro tecnica in modo più appropriato... Ma l'arte, come le altre attività della vita umana, ha bisogno anche delle scoperte! Per i compositori è importante sapere come usare i mezzi non-tipici, più difficili da percepire, senza perdere di vista ciò che è più importante: il contatto e il giusto modo di comunicare. Questo non esclude che anche le esperienze radicali, estreme abbiano un certo valore.

Calandin: È in questi momenti di crisi che abbiamo più bisogno di continuare a cercare, a creare, a trovare nuove strade per comunicare col pubblico, a cambiare i "rituali" un po' antichi che a volte non sono i più adeguati per le nuove proposte. È in questi momenti che dobbiamo far vedere alla gente che siamo essenziali nella crescita della società. Chi potrebbe immaginare una società senza poeti, senza pittori e scultori? Noi viviamo la nostra epoca e pensiamo e sentiamo in una lingua di oggi, cioè in una lingua attuale. Non si può capire una società senza artisti.

Cassinelli: Ricerca e sperimentazione sono connaturati al fatto musicale stesso, ne rappresentano l'immediata conseguenza e l'essenziale causa di rinnovamento. Non si può, inoltre, trascurare il fatto che l'idea stessa di ricerca sia condivisa e considerata una priorità e una necessità, non solo di ordine tecnico ma espressivo, anche in altri contesti musicali che si autodefiniscono semplicemente musica sperimentale: mi riferisco per esempio ad alcune derive molto interessanti del jazz. Se la sperimentazione è un dato di fatto inevitabile, l'interrogarsi sulla sua "attualità" rimanda semmai al fatto che in alcuni casi (o alcune aree geografiche) questa procede con fatica e pigrizia perché mancano il riconoscimento e l'auto-riconoscimento di un contesto e di una comunità di ricerca in cui si possano realmente creare le condizioni favorevoli di scambio e di confronto. Questo paradosso della solitudine nell'era dell'hi-tech non deve farci neanche dimenticare come nel corso della storia della musica si siano alternati cicli di profondo rinnovamento, di riscoperta del passato e perché no, di "ristagno". Sono stati sempre uno o pochissimi a trovare l'elemento progressivo di svolta e sono stati in grado di farlo grazie all'apporto della comunità musicale. In definitiva lo scopo della ricerca non è a priori quello di cambiare la musica o il mondo, ma di far progredire il linguaggio stesso. Chi non crede nella necessità della sperimentazione non crede nella musica.

E veniamo al secondo tema: possiamo certamente credere nella musica, nella necessità della sperimentazione, ma ci è consentito ugualmente credere nella possibilità di insegnare il comporre?

Calandin: Agli allievi si possono mostrare le tecniche compositive, si può proporre la storia del comporre in musica, l'orchestrazione, etc., ma dopo tanta informazione ognuno fa quello che può. Come diceva Mahler, «nello spartito c'è tutto tranne la cosa più importante».

Cassinelli: In effetti lo stesso Bartók non riteneva fosse possibile, probabilmente perché per lui era molto chiara la differenza in termini tra Composizione e Teoria musicale. L'insegnamento della Composizione deve partire dalle peculiarità dell'allievo, che non devono mai essere ostacolate, deviate e nemmeno indirizzate. L'insegnamento deve innanzitutto fornire un modello etico e di autodisciplina tale da indurre il giovane compositore ad interrogarsi continuamente, ad approfondire e a raggiungere la massima consapevolezza di ciò che scrive. La difficoltà consiste semmai nel capire sempre in anticipo quale potrebbe essere un probabile esito di un'idea o progetto compositivo, così da suggerire un'area di indagine e di ricerca, ricerca che dovrà sempre coinvolgere solo ed esclusivamente il giovane compositore. Solo in questo modo l'insegnamento può favorire l'affermazione di una volontà compositiva. Il compositore esperto, d'altro canto, non ha neanche la necessità di indicare la strada del comporre poiché questa è già tracciata dalle sue stesse composizioni: il compositore "si schiera" sempre solo e attraverso la propria opera. Osservando il

mondo dei workshop e dei corsi di perfezionamento in Composizione è evidente che i giovani compositori tendono a "scegliere" i docenti perché vi riconoscono una qualche affinità e perché in virtù di tale affinità ritengono di poter acquisire maggiori spunti per la propria ricerca, fermo restando che idee o vere e proprie illuminazioni possono talvolta arrivare da compositori apparentemente distanti sul piano dell'estetica e dello stile.
Mettendo gli allievi a parte delle sue riflessioni – spesso di natura filosofica – il maestro offre semmai un modello di interiorizzazione del fatto compositivo che dimostra la necessità di prendere in considerazione un ampio spettro di elementi. Non stiamo cioè parlando solo "dell'accordo o della scala" ma di altri aspetti, come la morfologia del materiale e la sua trasformazione in relazione al tempo, con immediati rimandi alla filosofia, alla metafisica, alla storia, all'epistemologia, alla linguistica, persino alla botanica. Tutto questo può rappresentare agli occhi ed alla sensibilità dell'allievo un modello di auto-configurazione mentale applicabile a qualsiasi stile o linguaggio. Inoltre, dal momento che si può essere categorici solo riguardo a ciò che appare come universalmente condiviso, l'unico manifesto che si dovrebbe esporre riguarderebbe proprio la necessità della ricerca e della sperimentazione.

Widłak: Quella dell'insegnamento è una domanda eterna. Krzysztof Penderecki ha detto più di una volta che la Composizione non si può insegnare. Nonostante ciò, la si insegna sempre! Ci sono vari modi di insegnare. Conosco docenti che propongono analisi di opere di compositori diversi, contemporanei, del XX secolo e di altre epoche. Ciò può offrire una panoramica sui metodi di composizione, su come si può formare un'enunciazione musicale, su come usare i mezzi in modo "economico" e appropriato. Altri insegnanti preferiscono "non ostacolare" il processo di formazione artistica del giovane compositore, e così non dicono quasi niente, limitandosi sempre ad ascoltare lo studente. Ci si può anche concentrare sui problemi di notazione, di equilibrio di mezzi/strumenti, di proporzioni formali e sonore. È molto importante dare allo studente i giusti spazi di libertà artistica, ma simultaneamente metterlo a conoscenza dei limiti (che sempre esistono), per poterli superare. Altra cosa importante è elevare la consapevolezza del giovane compositore su come possa suonare ciò che scrive, su quali siano le condizioni dell'esecuzione, quale l'aspetto psicologico e fisico dei esecutori. Io vengo dalla scuola cracoviana, dove l'attenzione alla forma – che è propria di ciascun brano – è l'elemento principale. Ma nelle musiche dei compositori cracoviani, indipendentemente dallo stile individuale, si sente anche la necessità di conservare quel modo unico dell'espressione tipica regionale, con un forte senso dell'equilibrio fra tradizione e novità. Insegnando, sono sempre alla ricerca del metodo più appropriato a ogni studente. Ho cioè studenti che necessitano di una cura più concreta e regolare perché il loro livello non è sufficientemente avanzato. Ce ne sono poi altri che sanno bene quello che vogliono: con loro mi concentro sugli aspetti tecnici della partitura, sui problemi esecutivi, sollecitandoli anche sull'idea di composizione come modo di comunicazione. Provo anche a individuare quella modalità di ascolto con cui si possa capire se il brano è stato "scritto bene", indipendentemente dalle preferenze dell'ascoltatore. Quanto al processo compositivo, per me "comporre" è verbo prossimo a "scoprire": il compositore parte da un materiale musicale "crudo" e – colpo dopo colpo – perviene a una forma perfetta (o vicina alla perfezione). Mi piace anche comparare l'arte musicale all'arte visiva (spazio, dimensioni, piani ecc.).

Sempre rimanendo sullo stesso tema: qual è più nello specifico il tuo modo di insegnare e l'organizzazione accademica entro cui esso è contestualizzato?

Widłak: Come ho già detto, l'insegnamento della Composizione è un processo molto individuale. Nel sistema di formazione musicale accademica in Polonia le lezioni di Composizione sono individuali. Ma capita anche che alcune lezioni contemplino l'incontro tra più studenti, con conseguente scambio di opinioni e di idee. Gli studenti di Composizione seguono anche corsi di tecniche contemporanee, di orchestrazione (per piccoli gruppi), di introduzione alla direzione d'orchestra, e non mancano la letteratura musicale, l'analisi, il solfeggio, l'armonia classico-romantica e del XX secolo, la musica elettroacustica (abbiamo uno Studio di Musica Elettroacustica). Il gruppo degli studenti di Composizione (insieme con un altro gruppo di studenti di Teoria della musica) è molto attivo: ogni anno gli organizzano più o meno quattro concerti di musica cameristica scritta da loro, facendo anche incontri con dibattiti. Questo complesso di cose rende il percorso di studi aperto, vivo, ricco di scambi, contatti, emozioni. Devo dire che la nostra cattedra di Composizione a Cracovia è nota per essere un luogo dove si fanno tante cose di valore. Questo significa anche più lavoro, ma la soddisfazione è pressoché garantita!

Cassinelli: Se prima ho fatto riferimento soprattutto ad un grado più avanzato di studi musicali – accademie e corsi di perfezionamento – a proposito del periodo di studi che potremo definire ordinario l'insegnamento deve sicuramente fornire al giovane compositore completi strumenti tecnici ed analitici: "dal Medioevo a Lachenmann" era il motto riportato sulla brochure della scuola di Composizione presso l'Accademia di Malmö in Svezia. Nell'ambito dello studio delle tecniche compositive, per esempio, la riproduzione stilistica non rappresenta affatto un indirizzamento ma un ottimo metodo per affinare il proprio artigianato e per conoscere allo stesso tempo i vari linguaggi. La fondamentale formazione tecnica, analitica, storica e filosofica del giovane compositore deve necessariamente avvenire attraverso la proposta di una rosa quanto più ampia di argomenti e scenari, con la consapevolezza che la stessa teoria musicale, ad altissimo livello quale si pratica e deve essere praticata durante gli studi di composizione, è parte integrante della formazione di un compositore – da questa derivano soprattutto capacità di controllo del materiale e artigianato – ma non rappresenta la Composizione.
L'altro compito fondamentale che spetta all'insegnamento è quello di dare vita, all'interno della propria istituzione, alla comunità musicale di docenti e studenti, creando un contesto quanto più realistico

e corrispondente alla realtà musicale internazionale. Lo scopo è quello di invitare anche i giovanissimi compositori a "prendersi sul serio" nel momento in cui sono portati a presentare una loro composizione o a esporre pubblicamente una tesi. Il contesto così organizzato deve prevedere dibattiti, seminari ed esecuzioni garantendo sempre la possibilità di confronto.
Come ultimo elemento è da sottolineare l'importanza dell'approccio multidisciplinare che, favorendo l'accesso a diverse chiavi interpretative, consente di avere una prospettiva multipla della stessa problematica.
Calandin: Penso che si debba avere una visione generale della storia della composizione, un approccio alla storia come conoscenza di quello che ci ha preceduto. Il passo successivo dovrebbe essere quello di approfondire le tecniche più prossime alla nostra epoca fino a quelle contemporanee. Infine si arriva alla ricerca personale, allo studio individuale, che farà trovare la personale maniera di creare. Non possiamo pensare di dover conquistare l'America ogni volta che realizziamo una partitura!

Ci riavviciniamo ora tematicamente alla prima domanda: quale pensi possa essere ancora la funzione sociale del compositore nel mondo contemporaneo?
Cassinelli: La condizione del compositore oggi appare come uno stato di grande straordinarietà forse solamente perché non si conosce o non si tiene abbastanza in considerazione quale sia stata la condizione dei compositori in qualsiasi altra epoca. La ragion d'essere di un compositore consiste nella volontà di affermare una personale versione del fatto musicale; il pezzo è a sua volta sintesi di un processo di filtraggio di elementi percepiti dall'esterno e riflessi interiormente. Pensiamo a quanto difficile possa essere il cammino che porta ad una tale affermazione: si comincia con la fase dell'esecuzione, poiché un compositore nasce quasi sempre come strumentista, si continua con la fase della Composizione in forma di imitazione per poi arrivare alla composizione vera e propria in cui si afferma finalmente la volontà di andare oltre i modelli apprezzati e precedentemente imitati. Sebbene la figura del compositore cui ci stiamo riferendo sia estranea ai circuiti di produzione maggiormente fruiti – solo da questo deriva la straordinarietà di cui si è parlato – chiedersi quale sia il ruolo sociale del compositore oggi equivale a chiedersi quale sia il ruolo della musica stessa. La condizione del compositore nel mondo contemporaneo ha intanto la stessa legittimità riconosciuta a qualsiasi altra figura in ambito musicale, con in aggiunta la responsabilità di credere fermamente nel processo di evoluzione e trasformazione del linguaggio musicale. Si può anche parlare di un ruolo didattico e formativo del compositore e bisogna a tal proposito capire l'importanza della diffusione del repertorio così come la necessità di manifestare come la composizione di nuova musica sia arrivata fino ad oggi senza soluzione di continuità. In definitiva il ruolo del compositore potrebbe essere innanzitutto quello di scrivere musica che rappresenti lo specchio del suo modo di abitare se stesso e il proprio tempo; tutto ciò si potrebbe tradurre semplicemente come autenticità.
Calandin: Come ho già detto prima: mostrare nuove strade, rinnovare le maniere di ascolto, di sentire la musica, di comunicare, di far partecipare all'atto del ricreare…
Widłak: Il problema sempre esistente è la separazione dei compositori "colti" dalla società, anche quella che ama la musica classica. In Polonia il sistema organizzativo delle istituzioni culturali (come le Filarmonie) non crea una vera necessità di musica d'oggi. Perché ciò avviene è difficile capirlo. Però devo dire che, dopo gli anni Novanta, quando si andava sgretolando il vecchio "sistema" anche negli ambienti culturali, non c'era alcun interesse (neanche potenziale) di sponsorizzazione culturale, neanche in ambito musicale. Oggi cominciano a esistere – e funzionano bene – i primi programmi di commissioni, di residenze per compositori: varie sono le organizzazioni che creano progetti dedicati alla musica. La crisi di venti anni fa era di gran lunga maggiore rispetto a oggi, almeno se parliamo della situazione in Polonia.
L'altra parte di responsabilità rispetto a quella separazione di cui dicevo prima è da attribuire ai compositori stessi, che non pensano alla comunicazione con l'esecutore e con l'ascoltatore. E questa è una cosa fondamentale: identificare il mio ascoltatore (o il mio uditorio) potenziale e comunicare in modo tale che possa capirmi. Questo non significa compromesso artistico, ma semplicemente il riconoscimento di un bisogno, quello di un linguaggio adeguato all'ascoltatore. Esistono sempre dei limiti: ricevendo una commissione, si scrive per un esecutore concreto, per un'occasione concreta. È la situazione normale. L'individuazione giusta delle condizioni è molto importante ed è così che si può arrivare a un punto di condivisione e compatibilità dell'idea compositiva e della forma musicale. La musica, possiamo dire, è una sorta di lingua (ideale, che non usa significati concreti).
Per nostra fortuna, la musica esiste sempre, e sempre va mutando, come mutano anche le preferenze della gente. Esistono tantissimi tipi di musica, stili musicali, come tante sono le risposte al bisogno di incontro con la musica, con nuovi impulsi creativi, con la necessità di scoprire nuovi spazi musicali, artistici.
Allora c'è anche bisogno di compositori che possano "guidare" i curiosi e i sensibili. Quello del compositore è un lavoro come gli altri, che ci offre però qualcosa in più, il contatto con il bello. Quel bello può essere trovato (scoperto) nei vari brani musicali, nei vari stili, con questo o quel mezzo. C'è sempre un tempo del comporre, c'è sempre un tempo del bello. Possiamo invertire il problema della presenza della musica nella società umana: se la musica è costantemente presente intorno a noi e restiamo sempre in ascolto, diventiamo sordi e perdiamo la nostra sensibilità.Questo è un grande problema dell'oggi.

ALL'ORIGINE DEL GESTO COMPOSITIVO

La Tavola Rotonda in chiusura al Convegno ha visto compositori ospiti, docenti e studenti del Conservatorio "Casella" tutti insieme dibattere sugli argomenti che toccano da vicino il ruolo del compositore odierno.

di Stefania Gianni

I protagonisti della seconda edizione della manifestazione *Comporre oggi* - che ha mantenuto le promesse di vivacità intellettuale, scambio culturale e creatività già evidenziate nella precedente edizione - durante gli incontri hanno potuto condividere la personale poetica, le tecniche di scrittura, il pensiero musicale. Il tutto attraverso l'illustrazione, l'analisi, l'ascolto dei propri lavori e l'esecuzione dal vivo di composizioni proposte da giovani interpreti particolarmente sensibili alla musica contemporanea - con un nutrito ed interessante uditorio di addetti ai lavori (e non solo): studenti di Composizione, strumentisti aperti alle nuove pratiche, ricercatori, storici del Novecento, docenti e 'curiosi'.
Che l'attenzione sia sempre stata desta lo dimostra il fatto che la tavola rotonda conclusiva si è realmente dimostrata *"l'occasione per stimolare la riflessione e la discussione sul senso della creatività in musica oggi e sul ruolo della musica nuova nella società"*. Proprio il confronto durante le giornate di studio tra le diverse tradizioni, le diverse scuole, le diverse posizioni, è stato diretto e serrato, scontrandosi e incontrandosi su alcuni aspetti fondamentali riassunti all'inizio del dibattito dal moderatore Mauro Cardi.
Tra questi la problematica del rapporto con il pubblico con annesse tematiche della comunicazione, della percezione, della memoria del suono e della relazione con il tempo; ed ancora la riflessione sul momento di inizio del processo compositivo; sulla presenza di giochi più o meno criptici sconfinanti a volte in uno spazio esoterico e abilmente celati all'ascolto.
I nostri hanno dimostrato di possedere una grande

docenti e studenti del Conservatorio Casella durante il convegno "Comporre oggi"

potenza creativa: quell'*horror vacui* della pagina bianca che ha minato la strada di molti autori di passate generazioni non sembra preoccuparli. Il baratro del silenzio che da Webern in poi ha colpito la fantasia di molti e caratterizzato periodi più o meno lunghi della vita di tanti compositori non è che un ricordo lontano: interazione di più (e tanti diversi) stili; compresenza massiccia di generi, forme, stilemi in una stessa opera; riferimenti a elementi e situazioni extra-musicali (ad esempio la voce con testo che diventa un suggerimento ritmico e acustico del giovane Christian Cassinelli, tanto appassionatamente sperimentata da diventare una delle sue cifre compositive). Una sorta di sincretismo musicale, tanto caro almeno ad alcuni grandi 'sperimentatori' di passate stagioni che, per questo, hanno ricevuto pesanti critiche e suscitato numerose polemiche.

La realizzazione della partitura deve necessariamente allontanarsi (e casomai quanto) da come il compositore l'ha concepita?

Fra i temi sollecitati dai partecipanti alla tavola rotonda ci sembra stimolante riproporne alcuni, a cominciare da quello posto da Mauro Cardi che riporteremo quasi *in toto* per l'interessante e approfondita discussione che ne è scaturita. La domanda che Cardi (si) pone è: "Quanto la realizzazione del pezzo nell'esecuzione aderisce al progetto compositivo: ovvero quanto è possibile controllare un brano a priori e quanto tutto quello che è stata la preparazione, strutturazione, progettazione del brano si rispecchia nell'opera che si ascolta?". Domanda interessante, di darmstadtiana (e post-) memoria che ripropone uno dei nodi fondamentali del processo compositivo. La realizzazione della partitura deve necessariamente allontanarsi (e casomai quanto) da come il compositore l'ha concepita? Lo scarto va accettato a priori nella impossibilità di prevedere tutto dei minimi dettagli? Che cosa succede nel momento in cui, da ascoltatore fra altri ascoltatori, ci si accorge che - nonostante la ricerca di una struttura il più possibile profonda, minuta, attenta anche alle problematiche della percezione - l'opera, anche se per poco, si discosta dal progetto? Si mette in dubbio il processo o si accetta questo come una delle possibili realizzazioni?

A dire il vero le risposte dei compositori sono state molto diverse e per questo tutte interessanti nel mostrare quale arricchimento può portare il conoscere punti di vista e direzioni diverse. Calandín Hernández, che ha risposto per primo, ha sottolineato quanto sia importante la "derivazione", ovvero quali insegnanti hanno influenzato la nostra preparazione. Per lui la fase iniziale è senz'altro istintiva, poi subentra la riflessione e comunque la cosa più importante è il risultato sonoro che deve riflettere veramente il progetto. Ricorda come negli anni '60-'70 l'attenzione alla scrittura abbia portato ad ottenere partiture bellissime, graficamente parlando, ma impossibili da suonare.

Cassinelli ha dichiarato di essere stato evidentemente fortunato perché ha sempre "riconosciuto l'esito" del suo progetto che gli richiede lunghi tempi di metabolizzazione, immaginando, nel mentre, cosa sta succedendo alle figure, ai disegni in successione e anticipando così una corrispondenza tra il progetto è il risultato finale. A volte, nella sua esperienza, qualche problema è sorto non tanto per quanto riguarda il progetto, quanto per i dettagli del progetto stesso. Difficoltà a cui cerca di ovviare curando particolarmente i segni di articolazione, le dinamiche e così via: quando gli interpreti pongono la stessa attenzione nella esecuzione, il risultato è ottimale.

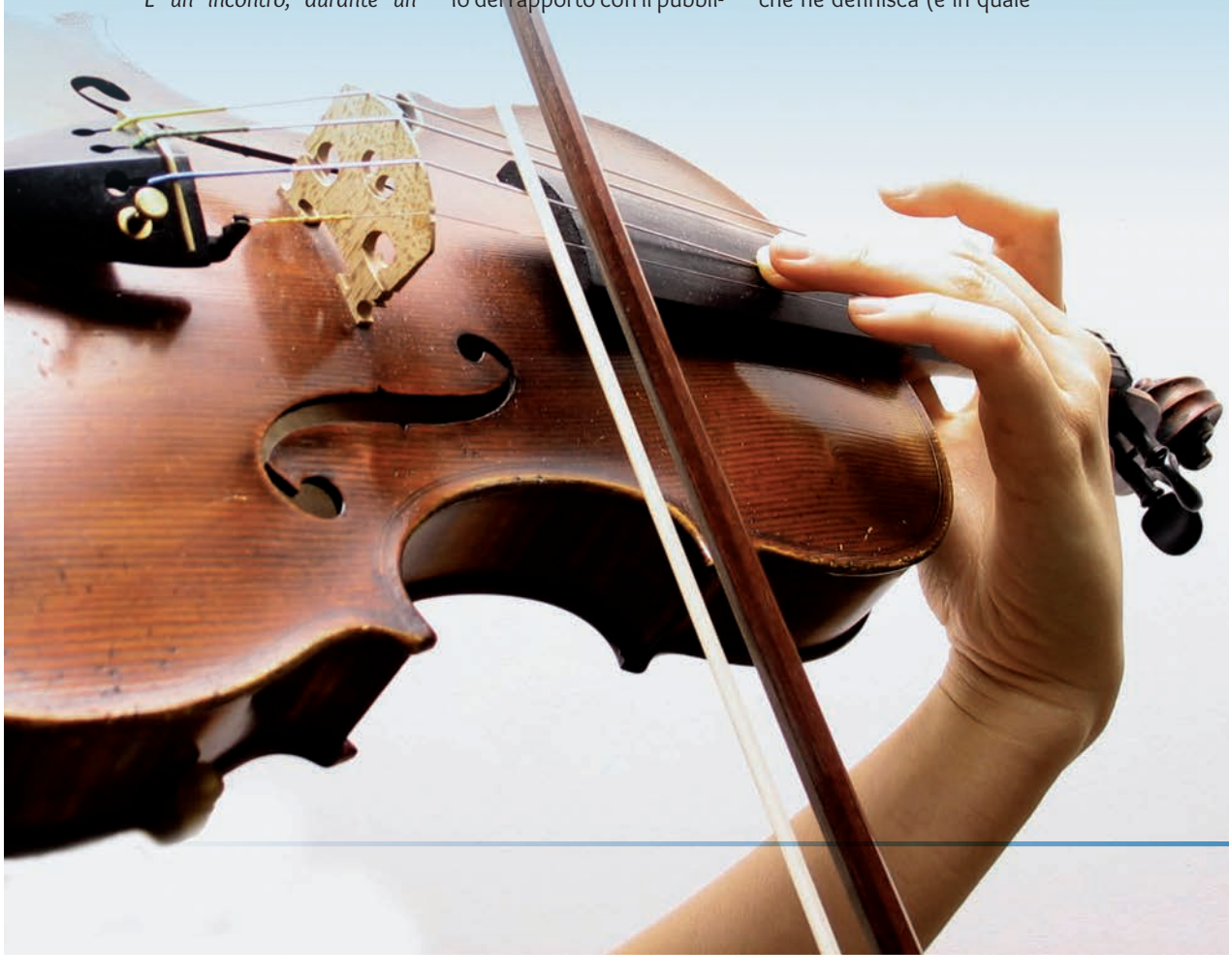
Infine Widłak ha espresso in primo luogo la sua sorpresa per i punti in comune che si sono venuti man mano evidenziando nella discussione ed ha condotto il discorso formulandolo a partire da un livello diverso: ovvero le diverse 'visioni' dello scrivere, del comporre. Una può essere "scrivere per il mondo", una può essere "ideale, separata dal mondo esterno", un'altra "scrivere un messaggio" e, ancora, *"scrivere se stesso"*. Quel che Widłak considera molto importante è che *"la musica quando si esegue in concerto è una comunicazione con l'uditorio. C'è bisogno della comunicazione"*.

foto A.Giagnoli, Rieti

> "Musica per dimenticare il tempo"

Il compositore polacco ha introdotto anche un altro argomento interessante, che meriterebbe ancora ulteriore attenzione: quello della *"coscienza"* del compositore perché *"se il suono fisico, reale ha un certo valore, quello percepito è diverso. In questo modo il compositore manipola l'uditorio e lo fa perché la musica è una zona dove possiamo dimenticare il tempo"*. *"L'altro aspetto è la memoria"*, ha continuato, *che permette all'ascoltatore di essere nel processo prima, durante e dopo. Per il com-*

positore [l'esecuzione] può essere una sorpresa e allora è importante questa coscienza, così come una separazione dei mezzi e lo scopo. I mezzi non sono lo scopo. Servono alla trasmissione dell'idea, del messaggio. Se non c'è messaggio allora si tratta solo di un 'soggiorno' nell'ambiente musicale". Concludiamo l'argomento con due ulteriori commenti di Calandín Hernández e Cardi. Calandín, citando Ligeti, ha sostenuto che, dopo aver tanto studiato e imparato da diversi maestri, rimangono nella propria esperienza molte cose che si fanno senza avere coscienza perché si trovano a livello intuitivo. Perciò il processo che ne deriva è *"qualcosa di già vissuto"*. Cardi ha posto termine a questa particolare argomento citando Edmond Jabès: *"Scrivere è affrontare un volto sconosciuto"*, ma, ha aggiunto, *"è anche affrontare qualcosa di sé e della vita. É un incontro, durante un viaggio, che può arricchire"*. Chiosa di Calandín Hernández che ci sembra piuttosto suggestiva: *"Importante non è arrivare, è come fai il viaggio"*.

Molte altre le domande, tecniche e altresì rivelatrici, più in generale, di quella che non è solo la funzione del compositore nella società odierna, ma anche delle tematiche che accompagnano il comporre oggi. Diverse sì, come ci hanno raccontato i compositori ospiti di questa manifestazione, ma sustanziate fondamentalmente e profondamente da quella necessità che traccia la via del comporre di cui parlava Schoenberg e che esisterà sempre perché connaturata all'umano sentire, tanto da diventare ineluttabile (come ci suggerisce Rilke nelle sue *Lettere un giovane poeta*).

Altro annoso problema, che al momento sembra ancora difficile da superare, è quello del rapporto con il pubblico. Interessanti le risposte che hanno proposto molte possibili soluzioni, compresa quella dell'educazione alla musica contemporanea di adulti e bambini con progetti mirati e modalità innovative. A questo proposito riportiamo un fatto raccontato da Cassinelli: una ragazzina di dodici anni che, avendo frequentato l'anno precedente un laboratorio su Stravinskij, nel momento in cui è stata ripresa dal suo insegnante nel suonare un accordo 'sbagliato' (ovvero letto in maniera errata) in una sonata di Beethoven, ha reagito dicendo che l'accordo *"non poteva essere sbagliato perché Stravinskij lo fa"!* Altra questione, sollevata dagli studenti, la rispondenza di un ideale corso di studi di Composizione alla realtà della didattica formulata nei programmi. Connesso al precedente, l'onnipresente riflessione sulla 'forma' di un pezzo, che ne definisca (e in quale modo) i limiti. Ancora una richiesta di informazioni di tipo squisitamente didattico del docente Della Sciucca ha riguardato le modalità di insegnamento nelle Istituzioni dei vari paesi di provenienza dei colleghi stranieri. All'ultima domanda dell'autrice di questo breve intervento, sulle motivazioni che hanno spinto a invitare questi tre compositori, Cardi rispondeva che il progetto poteva contemplare tre o quattro ospiti provenienti da più luoghi, di differente età, con varie problematiche di inserimento nel mondo del lavoro e con poetiche diverse. *"E anche se questo non era previsto, in tutti e tre era presente il fatto che, fondamentalmente il gesto compositivo debba essere problematizzato"*. Da qui il confronto, la discussione, la condivisione.