

Che legame c'è tra l'ambiente sonoro e la composizione musicale? Quali rumori hanno influenzato Mozart e quali gli autori contemporanei?

Murray Shafer, lo studioso canadese autore de «Il paesaggio sonoro» ci guida alla scoperta di un mondo che percepiamo ma non comprendiamo

# Il segno del potere? E' un megafono

BOLOGNA. «La musica secondo la tradizione occidentale - sostiene Shafer - è una storia di influenza reciproca: Bach ha influenzato Mozart, che a sua volta ha influenzato Beethoven, che a sua volta ha influenzato Wagner. Non si pensa mai invece che l'ambiente sonoro in cui viveva Mozart era diverso da quello di Wagner e da quello di Mahler». Shafer, canadese come il sociologo e massmediologo Marshall McLuhan, è un molto spesso si richiama, insegna alla McGill University di Montreal. Per anni ha lavorato alla Simon Fraser University di Vancouver, dove ha fondato il «World Soundscape Project», un gigantesco progetto di mappatura sonora del mondo. Questo progetto ha prodotto realizzazioni sonore e molti libri, fra cui quello fondamentale dello stesso Shafer *Il Paesaggio Sonoro* edito di recente in Italia dalla collana congiunta Ricordi-Unicopli.

Professor Shafer in che senso l'ambiente sonoro influenza il lavoro del compositore?

Karlheinz Stockhausen afferma di avere scritto «Stimmung» (una composizione per voci che richiama la struttura dei Mantra tibetani, ndr) mentre era in aereo ed era concentrato con l'orecchio sulle variazioni del motore dell'aereo. Un altro esempio sono le dimensioni delle rotaie dei treni in Nord America e in Europa. Le rotaie nordamericane sono composte di segmenti brevi, mentre quelle europee di segmenti più lunghi. Quindi il suono dei treni nordamericani è diverso da quello dei treni europei. In genere i treni del Nord America producono un ritmo più veloce, simile ad un riff del jazz. È noto che Gershwin scrisse *Rhapsody in blue* mentre era in treno e sotto l'influenza del ritmo delle rotaie. Un altro esempio molto utilizzato in

musica è il «basso albertino» che ricorda chiaramente una cavalcata.

Come era il paesaggio sonoro al tempo di Mozart?

Il paesaggio sonoro di Mozart consisteva in particolare nelle frequenze alte e medie. Allora non c'erano basse frequenze nel paesaggio sonoro. Sono proprio queste che invece troviamo in epoca moderna. Nella pop music, ad esempio, la gamma più utilizzata è quella delle basse frequenze. Vi sono molti suoni nella tradizione musicale, che fanno parte dell'ambiente esterno. È il caso del corno del postiglione che si ascolta spesso nella tradizione del Sette-Ottocento e che ricompare in Mahler nei primi del Novecento come nostalgia di un suono che si sta perdendo. Ci sono anche suoni che sono sempre esistiti e di cui l'uomo per moltissimo tempo non si è mai accorto, perché non aveva gli strumenti adatti.

Secondo lei c'è una precisa corrispondenza fra ambiente sonoro e organizzazione sociale?

Io sono d'accordo con Jacques Attali quando nel suo libro *Bruit* (Rumori) sostiene che la musica classica consolidava l'imperialismo europeo. La successione dei temi nella «forma sonata» ad esempio si può anche considerare come la schematizzazione della colonizzazione di un paese da parte di uno più forte. Io sono nato in Canada, che è stato un paese colonizzato. Non a caso la «forma sonata» non è nata in Canada.

Lei ha parlato nel suo libro di «imperialismo sonoro». Ha scritto anche che un uomo con un megafono è più imperialista di un uomo senza megafono: che cosa intende esattamente con questa definizione?

In musica l'imperialismo è il tentativo di dominare uno

Una conferenza di Murray Shafer in Italia è senz'altro un avvenimento, data la rarità con cui il musicologo-canadese distribuisce le sue apparizioni pubbliche. Shafer è stato recentemente in Italia per tenere l'ultima conferenza del ciclo *Musica/media*, organizzato dagli

studenti del Dams di Bologna. Un ciclo particolarmente interessante e tanto più significativo perché deciso non dall'istituzione, ma nell'istituzione. Vi hanno partecipato anche Simon Frith, Philip Tagg e Franco Fabbrì. Ma tutta l'attenzione era per l'autore de *Il paesaggio sonoro*.

NICOLA BANI



Bambini filippini con i megafoni di carta colorata che si vendono a Manila per l'ultimo dell'anno

spazio acustico. Il concerto dell'Ottocento era una forma di sottomissione volontaria da parte del pubblico. Nella società di oggi ritengo non casuale il fatto che la maggior parte della pop music sia di lingua inglese e provenga dagli Stati Uniti. Il concetto di imperialismo acustico porta con sé quello di centro di potere sociale. Nessuno si è mai lamentato del suono delle campane e dei fischii delle fabbriche, perché erano centri di potere indiscussi. Oggi, nel nome della pop music si può fare tutto il rumore che si vuole. Un altro tipo di rumore «sacro» nella nostra società è quello della polizia e dei veicoli di emergenza. Se si pensa bene, non è sempre vero che indicano un'emergenza. È il potere del medico che cresce a causa dell'intensità del suono.

Che definizione dà di rumore?

Le risponderò dicendole che in giapponese la parola *musica* significa bel suono.

Pensa che l'uso delle nuove tecnologie non solo per riprodurre, ma anche per fare musica, cambierà i rapporti fra musicista e spettatore?

Penso che da parte dei compositori ci sia sempre stata molta arroganza. Il computer oggi permette a tutti di essere compositori, quindi si può pensare che i compositori saranno più umili. In Jacques Attali c'è l'idea che per combattere l'imperialismo ognuno diventi compositore per se stesso. McLuhan diceva che le nuove tecnologie danno a tutti la possibilità di accedere ad un centro di potere. Molti hanno messo in discussione questa teoria dicendo che le tecnologie hanno creato nuovi centri di potere.

Ma chi potrebbe essere il compositore che agisce coerentemente al proprio paesaggio sonoro?

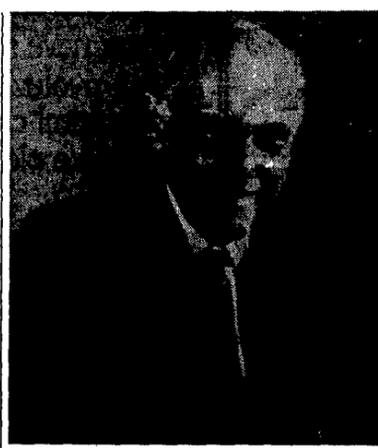
Una nuova figura, come quella di un progettista del paesaggio sonoro, un uomo che deve sintetizzare più esperienze e professionalità, che deve essere quindi compositore, musicologo, acustico, tecnologo, sociologo ecc... Oggi c'è una grave mancanza di progettazione acustica. Barry Truax è un compositore che usa moltissimo il computer per le sue composizioni (tra cui i *Sonic Landscapes*) mentre Tony Schwarz sta studiando l'evoluzione del paesaggio sonoro nel corso della vita di una persona, registrando gli ambienti in tutte le diverse età.

Lei è anche compositore. È interessato nella sua musica all'uso di tecnologie?

Le ho usate in passato, quando ho realizzato musica elettronica in occasione di grandi esposizioni, sonorizzando alcuni padiglioni, con un'operazione simile a quella fatta da Xenakis con *Varèse e Le Corbusier*.

Per quali ambienti sonori scrive le sue composizioni?

In genere compongo musica per particolari ambienti, come ad esempio laghi o foreste. Ho scritto un lavoro che comincia alle cinque del mattino e dura due ore. Si svolge sulla riva di un lago e i musicisti sono nascosti nella foresta che circonda il lago. Deve iniziare così presto, perché a quell'ora l'acqua del lago è particolarmente fredda e l'aria che lo circonda è calda, cosa che permette una migliore propagazione del suono. Una cantante è posta ad un chilometro di distanza senza amplificazione e si ode perfettamente, poiché canta in un megafono lungo dieci metri, progettato da un tipo che lavorava per la marina inglese. Intorno si creano gli echi dei suoni causati dalle Rocky Mountains.



Il direttore d'orchestra Georg Solti

## Solti a Bologna dal podio alla cattedra

Questa volta la grancassa del Nono centenario dell'Università, che da un anno ormai echeggia con insistenza a Bologna, ha risuonato forte davvero. A menare colpi sul gigantesco tamburo era un percussionista dell'Orchestra del Teatro Comunale, obbedendo ai cenni decisi di - nientemeno - Sir Georg Solti, che aggrediva a cannonate il *Dies irae* della *Messa da Requiem* di Verdi.

GIORDANO MONTECCHI

Carico di gloria e di anni (76, esibiti però con un'energia perfino baldanzosa) Sir Georg, già Baronetto della Regina, è da ieri anche dottore «ad honorem» in *Disciplina delle Arti, della Musica e dello Spettacolo* dell'Università di Bologna. La rarità dell'occasione, l'ascoltare il celebre direttore alla testa di una compagine (l'Orchestra del Comune) diversa dalle solite poche con le quali si esibisce, mostrava il suo riflesso anche in un'orchestra e in un coro rimpolpati da un buon numero di elementi del coro Rai di Milano - che apparivano particolarmente concentrati.

Solti conosce il *Requiem* di Verdi come le sue tasche e da subito ha mostrato di che tenore fosse la sua lettura: terrifico, operistico, carnale quasi, i capri a destra e le pecore a sinistra, il paradiso su, l'Inferno giù. L'evidentissima netezza dei contrasti che viene in luce dalla sua concertazione sicuramente ha il potere di catturare pubblico ed esecutori con un magnetismo tremendo: il gesto del direttore inglese dà quasi l'idea, nella sua ricchezza, di esser capace di ospitare in sé la totalità degli eventi che si succedono e si accavallano sulla pagina, persino i trilli sono segnalati dal tremulo della sinistra. Il risultato è seducente e, a tratti, tramorisce sotto il fragore di una lontanità di impressionante compattezza, che mai sfugge alle redini di questo demiurgo visionario, che canta, balla, mima sogghignando ogni pezzetto di questa apocalisse di Fra Giuseppe da Busseto.

Sicuramente - lo si è letto tante volte - Solti non appartiene alla categoria dei direttori che vanno alla scoperta di ritmi nascosti, di anfratti poetici reconditi. La solare estroversione di Solti, il suo fare musica godendo visceralmente della sua virtuosità padronanza del marchingegno sonoro, è in questo *Requiem* assoluto. Eppure nelle sue tinte forti - come d'altronde nella estrema delicatezza di cui è capace altrettanto bene - è difficile vedere un tributo all'effettismo. C'è invece il divampare di una istintualità per cui non si può negare a Solti di aver dato veste di profonda autenticità ad una religiosità non tanto popolare e campagnola - quella di Verdi con la lobbia in testa in giro per i poderi - quanto piuttosto a un sentimento quasi fisico, fatto di carne, quasi medievale, alla Jacopone o - magari, manzonianamente - folgorazione degna dell'Innominato. Accenti quindi profondamente diversi - eppure altrettanto romantici - da quelli della nobile schiatta Haendel-Bruccner e ai quali Verdi di Solti si contrappone con entusiasmo - magari incappando nelle riserve di un gusto incapace di pensare l'«assoluto» in termini diversi dalla spiritualità musicale di Beethoven o di Brahms.

Il quartetto di solisti era mal assortito: il soprano Alessandra Marc e il tenore Bruno Beccaria allineati su sillabi palpati con presentimenti di verismo (e qualche fatica di troppo); a fianco gli ottimi Jard van Nes contralto e Ferruccio Furlanetto: con loro misura quasi lidenistica, la drammaticità più interiorizzata. Un contrasto che, nel complesso, non era del più apprezzabile. Alla fine il pubblico non ha voluto essere da meno: ai cannoni di Solti ha risposto con tonnellate di applausi.

Ashkenazy dirige, Afanassiev suona il piano. Grande interpretazione della «Rapsodia su un tema di Paganini»

## Due romantici per Rachmaninov

RUBENS TEDESCHI

BERGAMO. L'integrale di Sergej Rachmaninov ha toccato il vertice al XXV Festival pianistico con l'esecuzione della sua ultima opera: la vertiginosa *Rapsodia su un tema di Paganini*, affidata alla Royal Philharmonic Orchestra diretta da Vladimir Ashkenazy con Valerij Afanassiev al piano.

Per il pubblico che, lungo il mese, ha seguito l'evoluzione del gran rosso, conclusa a settant'anni, nel 1943, in America, è stato come raggiungere la vetta di un monte da cui il panorama si chiude nella vastità. La *Rapsodia*, infatti, composta alle soglie dell'ultimo decennio di vita, contiene, si può ben dire, tutto il mondo di Rachmaninov: il rissismo di Ciaikovskij e di Anton Rubinstein innestato sul virtuosismo pianistico di Liszt.

Da questa fusione, mantenuta costante sino alla fine, nasce un tardo e fiammeggiante romanticismo, appena scalfito dalle esperienze del nostro secolo. Qualche vago richiamo americano, qualche ritmo stravininskiano segnalano nella *Rapsodia* il trascorre-

re del tempo; ma la verità è che la sbalorditiva energia con cui il musicista vi recupera tutto il suo passato, serrandolo in blocchi concisi, dove il pianoforte e l'orchestra procedono come avvinghiati sino alla conclusione.

Così Afanassiev e Ashkenazy - russi trasferiti anch'essi in Occidente - ci presentano quest'opera conclusiva traendo dalla tastiera, dagli archi, dai fiati una miriade di sonorità, tra le sciabolate dell'orchestra, le precipitose aggressioni del pianoforte, i momentanei indugi da cui ripartire con impeto rinnovato. Che

Ashkenazy sia sul podio (anziché al piano cui ha consegnato, poco tempo fa, una memorabile interpretazione della *Rapsodia*) non cambia nulla: è come se l'opera venisse suonata a quattro mani da lui e dal collega su un immenso strumento dalle cento voci, bruciando in perfetta unità d'intenti tutta la disperata e la retorica dell'ultimo musicista romantico sopravvissuto nel nostro secolo.

Che questa sia la chiave interpretativa lo conferma, nella seconda parte della serata, l'esecuzione di un'altra opera del medesimo filone: la *Quinta sinfo-*

nia di Ciaikovskij dove l'imprudenza dei sentimenti sembra non aver limite. Ashkenazy, tuttavia, magnificamente assecondato dall'orchestra londinese, non ne è infastidito. Con risoluta energia, eliminando incertezze e perplessità, trae dalla fornace dei luoghi comuni tutta la disperata violenza che nutre la confessione e la ribellione del musicista.

Il risultato è trascinante, come prova il turbine di applausi del pubblico che ha acclamato per dieci minuti il direttore e gli esecutori costringendoli a uscire per primi dalla sala.



Vladimir Ashkenazy

## Primefilm. «Miracolo sull'8ª strada», commedia fantascientifica prodotta da Spielberg

### Vecchietti in disco volante

MICHELE ANSELMI

Miracolo sull'8ª strada Regia e sceneggiatura: Matthew Robbins. Interpreti: Jessica Tandy, Hume Cronyn, Frank McRae, Elizabeth Pena, Michael Carmine. Fotografia: John McPherson. Usa, 1988. Roma: Metropolitan

Miracoli dappertutto: a Milagro, in pieno Nuovo Messico; sull'Ottava strada, nel cuore di New York... E ancora tanti vecchietti. Dolci, svaporanti, accoglienti, insomma la faccenda onesta di un'America senile che ci dovrebbe salvare, insieme ai bambini, dal cinismo di questi anni. Quasi inutile chiamare in causa ancora una volta Frank Capra, re dell'evento prodigioso e dell'allegro disincanto; semmai viene da chiedersi perché un

cinema intelligente come Spielberg (che qui produce e patrocina) abbia ancora voglia di legare il proprio nome a questi coriandoli di smorta fantascienza.

Le presenze soprannaturali di turno sono due minuscoli dischi volanti, saettanti e intelligenti, capitati in un fatisciente edificio di New York. Non a caso, giacché gli inquilini del palazzo (una coppia di vecchietti che gestisce uno snack-bar al piano terra, una portoricana incinta, un pittore molato dalla fidanzata, un ex pugile nero che aborrisce la violenza) stanno per essere strattati dalle ruspe della classica multinazionale rapace. È chiaro che, vinta la sorpresa, quella brava gente darà cibo (ovvero energia elettrica) e alloggio (una baracchetta in terrazza) agli alieni; i quali, nel

frattempo, hanno trovato il modo di riprodursi e di mettere su famiglia. Ma uno dei tre «neonati» è riuscito male, finirebbe amorosamente sotterrato in un vaso da giardino se il pugile, mosso dal dubbio, non lo aggiustasse in extremis. Il primo miracolo è compiuto. Toccherà a loro, adesso, di sdebitarsi, chiamando a raccolta da Lassù un esercito di solerti colleghi capaci di ricostruire come nuovo, in meno di una notte, il palazzo mandato a fuoco da uno sgherro degli speculatori.

Buoni sentimenti, il solito antropomorfismo tra il divinito e il commovente; ma non si direbbe che *Miracolo sull'8ª strada* aggiunga sapori nuovi ad un filone già ampiamente sfruttato. Anche gli interpreti, a cominciare dalla veneranda coppia Hume Cronyn-Jessica Tandy, non vanno oltre gli standard agro-dolci richiesti: una lacrimuccia, la vita che se ne va, ma anche la voglia di continuare a combattere, di non mollare di fronte alla prepotenza. Nel suo genere era più riuscito *Cocoon*, che almeno coniugava uno sguardo realistico sulla terza età al mito dell'eterna giovinezza; o il pressoché sconosciuto *Criminali in pantalone*, un filmetto di una decina d'anni fa che, sul medesimo tema, improvvisava una fantasia horror dalle coloriture inattese (i vecchietti sfrattati si armavano e liquidavano ad uno ad uno gli speculatori).

Dirige Matthew Robbins, vecchio amico di Spielberg (sceneggiarono insieme *Sugarland Express*), al quale si deve anche il più appropriato titolo originale: *Batteries not included* («Senza batterie»). Proprio come avvisano le scatole dei giocattoli.

1ª Convenzione nazionale del Partito comunista italiano

### LA SALUTE E IL SUO GOVERNO

Il diritto del cittadino, la scienza, le istituzioni, la politica

Introduzione di Grazia Labate  
Conclusioni di Piero Fassino

Sono previsti interventi di  
Sisinio Zito, Giorgio Bogi, Francesco Pocchiari, Sergio Paderni, Carlo Umberto Casciani, Luigi Rossi Bernardi, Violenzio Ziantoni, Giuliano Cazzola, Silvano Labriola, Mino Martinazzoli, Stefano Rodotà, Luciano Violante, Antonio Bassolino, Paolo Cirino Pomicino, Ottaviano Del Turco, Alfiero Grandi, Carlo Donat Cattin, Giuseppe Josi, Piervito Antoniazzi, Renzo Imbeni, Leoluca Orlando, Aldo Tortorella.

Roma, 9, 10, 11 giugno 1988 - Ergife Hotel

per  
IDEA PER UN PROGRAMMA DELLA SINISTRA

ITALO CALVINO  
LEZIONI AMERICANE  
Sei proposte per il prossimo millennio

166 pagine, 20.000 lire  
Garzanti