

Damiano D'Ambrosio,
Compositore

dadifi9@gmail.com

Mi piace partire dal titolo di una composizione musicale di Guillaume Dufay, il più famoso e influente compositore polifonico del Cinquecento. Il mottetto per coro di quattro voci a cappella, diviso in quattro sezioni, fu composto per la consacrazione della basilica di Santa Maria del Fiore a Firenze il 25 marzo 1436 da parte di papa Eugenio IV e, per quel che ne so, è il primo tentativo di contaminazione e interazione tra architettura e musica. Prevede una precisa corrispondenza tra i moduli architettonici della basilica e i moduli musicali del mottetto, arrivando a stabilire una rigorosa simmetria tra i valori delle durate affidate ai due tenori e le proporzioni delle due cupole, interna ed esterna, del Brunelleschi. Ci sono stati poi nel corso della storia della musica numerosi casi di uso più o meno consapevole della sezione aurea e della serie di Fibonacci da parte dei compositori, da Bach a Debussy e Bartok.

«Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi» (La musica è una pratica occulta dell'aritmetica, dove l'anima non sa di calcolare) così Leibnitz definiva la musica, per la sua inestricabile connessione con la matematica. E con la matematica e il calcolo preciso ha a che fare anche l'architettura. Esistono analogie e affinità più o meno strette fra le varie arti e riguardano sia la genesi dell'opera, sia le varie tecniche di sviluppo e realizzazione della stessa. C'è perfino analogia tra musica e arte culinaria (Rossini *docet*) per la scelta accurata degli ingredienti da utilizzare (temi), il sezionare e l'amalgamare gli stessi (sviluppo), il gusto per il colore (orchestrazione) la ricerca di sottili corrispondenze tra forma e contenuto, la raffinatezza nella presentazione delle portate e l'arte di accostare brani di una suite musicale. L'affinità è più evidente con le arti legate al movimento nel tempo, come il cinema, il teatro e la danza, e un po' meno con

le arti plastiche. A differenza di queste, legate essenzialmente allo spazio, la musica si svolge nel tempo e dal trascorrere del tempo ottiene il suo significato. È perciò strettamente connessa con la memoria, per la necessità di collegare i vari elementi sonori che compaiono, si confrontano e si avvicinano per trasmettere emozioni e realizzare un senso.

Leonardo parlava della «sventurata musica, che more immediatamente dopo la sua creazione», a differenza della pittura che resta in essere sulla sua superficie, e chiamava la musica sorella minore della pittura. Ma la musica è in grado di risorgere tutte le volte che la partitura viene eseguita, di acquisire a ogni riascolto un significato nuovo permettendo una comprensione sempre più profonda. Come diceva Calvino di un libro classico, una partitura musicale è qualcosa che non ha mai finito di dire quel che ha da dire.

L'intento di questo intervento è di analizzare affinità e differenze tra due arti in particolare, la musica con le caratteristiche legate alla sua evanescente esistenza e l'architettura, che esprime la sua poetica attraverso la solidità delle sue forme.

A differenza del progetto esecutivo di un'opera architettonica, che nasce sempre da esigenze pratiche, dalla necessità di rispondere alle richieste individuali e collettive del vivere umano, la partitura musicale può aver origine esclusivamente dalla necessità di comunicare dell'autore, può cioè non essere legata a domande di carattere pratico e utilitaristico. Almeno così sembra. Questa però è una concezione romantica dell'attività compositiva, piuttosto recente nella sua lunga storia. Anche la musica rispondeva e risponde tuttora a esigenze pratiche. Una stragrande quantità di spartiti e partiture è nata da esigenze ed eventi pratici, per accompagnare attività umane quotidiane. Basti pensare ai tan-

NUPER ROSARUM FLORES

I would like to begin this paper with the title of a musical composition by Guillaume Dufay, the most famous and influent polyphonic composer of the 1500s. The choir motet for four a cappella voices, divided into four sections, was composed for the blessing of the Santa Maria del Fiore basilica in Florence on the 25th of March 1436, by Pope Eugenio IV and, as far as I know, it was the first attempt of contamination and interaction between architecture and music. It foresees a precise correspondence between the architectural modules of the basilica and the musical modules of the motet, establishing a strict symmetry between the time assigned to the two tenors, and the proportions of Brunelleschi's interior and exterior domes. During the course of music history, there have been several cases of willful use of the golden ratio and Fibonacci's sequence

by composers, from Bach to Debussy and Bartok.

«Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi» (Music is a hidden practice of arithmetic, whereby the soul is not aware it is calculating) this is how Leibnitz defined music, for its entangled connection with mathematics. Architecture too deals with mathematics and precise calculations.

There are higher or lower degrees of analogy and affinity between the different arts. Such analogies concern both the genesis of the art piece, as well as the different development and building techniques of the latter. There is even an analogy between music and culinary art (Rossini *docet*) in terms of the accurate selection of ingredients (themes), the dissection and blending of the latter (development), the taste for color (orchestration), the search for

a subtle correspondence between form and content, the sophistication in the way courses are presented, and the art of associating musical pieces. The affinity is even more obvious in the arts linked to movement in time, such as cinema, theatre, and dance, and less in plastic arts. These are essentially linked to space, whereas music develops in time and obtains its significance from the passing of time. It's therefore strongly linked to memory as a result of the need to link the appearing, interacting, and unravelling sound elements, which transmit emotions and give a sense of things. Leonardo spoke of "sventurata musica, che more immediatamente dopo la sua creazione" (unlucky music which dies right after its creation), unlike painting which persists on the surface; hence he referred to music as painting's younger sister. But music is capable of rising again every

tissimi canti di lavoro della musica popolare o ai canti liturgici, a composizioni legate a eventi speciali: costruzioni di basiliche e dimore signorili, nozze, banchetti, nascite, funerali, battaglie, canti di liberazione e canti patriottici, musica per la caccia, per i reali fuochi d'artificio (G. F. Händel).

Che abbiano origine da committenze utilitaristiche o siano solo dettate da esigenze esistenziali di comunicazione dell'autore, tutte le musiche nascono da un progetto esecutivo, la partitura. Questa oggi tende alla precisione massima nella notazione, ma nel passato era piuttosto vaga. Il nostro pentagramma è un'invenzione possiamo dire recente. La notazione, cioè la necessità di precisare i parametri fondamentali di una composizione (altezza dei suoni, durata, dinamica, agogica e colore) è nata con dei segni particolari sulle parole da cantare, a indicare l'ascesa e la discesa della linea vocale, per poi precisarsi sempre più nell'indicazione delle altezze e delle durate, dell'intensità e del colore della voce o degli strumenti. Il progetto esecutivo dell'architetto ha dovuto invece rispondere fin dall'inizio a precise necessità di calcolo, legato com'è all'utilizzazione pratica e alle conseguenti esigenze fisiche. La notazione di una partitura musicale, man mano che si passava da composizioni esclusivamente vocali a generi e forme strumentali sempre più complesse, ha dovuto affinarsi e dotarsi di segni sempre più precisi. Questo per la tradizione occidentale. Per altre culture è prevalso invece l'uso di notazione sfuggente, vaga e approssimativa, a volte affidata solo alla tradizione orale, utile per improvvisare, come accade oggi nel linguaggio jazzistico. Un'estremizzazione di quest'atteggiamento si è avuta recentemente con il movimento di musica aleatoria degli anni sessanta, in cui sono date solo indicazioni vaghe sulla struttura e sul contenuto espressivo da

raggiungere, lasciando circa liberi gli esecutori nell'uso delle durate, delle dinamiche o dei timbri strumentali. A parte questi atteggiamenti piuttosto rari ed estremi, abitualmente la scrittura di una partitura musicale prevede un progetto preciso ed efficacemente notato e ha in comune col progetto esecutivo di un'opera architettonica notevoli affinità.

Si parte dalla definizione del progetto per stabilirne le finalità e quindi individuare l'organico strumentale da utilizzare. Occorre poi determinare la forma del brano da scrivere. La musica, come dicevo, si svolge nel tempo. La forma in musica è l'articolazione psicologica del trascorrere del tempo, è molto simile a quella del racconto, dove il prevedibile e l'imprevisto giocano un ruolo fondamentale per la creazione di emozioni. Di solito una composizione orchestrale (quella che si avvicina di più al progetto esecutivo per l'ingente quantità di maestranze che coinvolge) si propone l'utilizzo di grandi forme (Opera, Oratorio, Sinfonia, Concerto, Poema sinfonico). Questo comporta un'immediata esigenza di partizione della grande forma, che sarà articolata in atti, scene, movimenti (Allegro, Adagio, Tema e Variazioni, ecc.). Si passa quindi all'invenzione dei temi e loro derivati, da esporre, contrapporre e amalgamare nel trascorrere del tempo, partendo dalla definizione di un linguaggio omogeneo, cioè dalla scelta di regole costruttive e stringenti criteri di unione dei suoni. Da questa dialettica, a volte serrata e a volte rilassata, nasce il racconto musicale che genera la comprensione emotiva di una partitura. Il passo successivo definisce il 'colore' da assegnare ai singoli incisi temi, si stabilisce cioè se il tema in evidenza sarà affidato a uno strumento o una voce solista (e a quale) o a una famiglia di strumenti, si definisce quale rapporto cromatico usare tra temi in evidenza e sottofondo di accompagnamento.

time the score is performed and to acquire each time a new meaning and a progressively deeper understanding. As Calvino used to say about a classic book, a musical score is something that has never finished to say what it has to say.

This paper aims to analyse affinities and differences between two arts in particular: music, with the characteristics linked to its evanescent existence, and architecture, which expresses its poetics through the solidity of its forms.

As opposed to the blueprints of an architectural project, which is always a result of a practical need, a response to individual and collective human needs, a musical score can originate exclusively from the author's need to communicate something, and therefore it is not necessarily linked to practical and utilitarian questions. Or

at least, so it seems. Although this is a romantic conception of composing, quite recent in its long history. Music too used to, and still responds to, practical needs. Vast quantities of musical scores were generated by practical needs and requirements to accompany everyday human activities. It's enough to think about the numerous pop music work songs or liturgical chants, and music compositions linked to special events: opening of cathedrals and noble homes, marriages, banquets, births, funerals, battles, chants of deliverance and patriotic songs, music for hunting, for regal fireworks (G. F. Händel).

All music – the one originating from utilitarian commissioning, or the one motivated by the author's existential needs – is the result of an executive project: scoring. At the present scoring tends toward maximum precision in terms of notation, while in the past

it was quite vague. We could say that the pentagram is a recent invention. Notation, the need to specify the fundamental parameters of a composition (sound pitch, duration, dynamics, agogic and color), was introduced through specific signs placed on words that had to be sung, to determine the ascent and descent of the vocal line, and later become even more specific through the identification of pitches and duration, of voice and musical instrument intensity and color. The architect's blueprints, on the contrary, has always had to respond to precise calculation needs, as it is linked to practical use and physical needs. Musical score notation – in the shift from strictly vocal compositions to more complex genres and instrumental forms – had to refine itself and define precise signs. This is true for the Western tradition. In other cultures, on the contrary, the

use of elusive, vague and approximate notation prevailed, often relying on exclusively oral tradition, and this was suitable to improvise, just like in the contemporary Jazz language. We have witnessed an extreme expression of such attitude in recent times, in the Sixties' aleatory music movement, whereby only vague indications on the structure and the expressive content were provided, leaving the performers free in terms of duration, dynamics or instrumental tones. Apart from these rare and extreme attitudes, writing a musical score usually requires a precise and noted project and shares many affinities with architectural blueprints.

We can start by defining the project to determine its affinities and then identify the instrumental ensemble that ought to be used. Then, we need to determine the form of the piece we want to write. Music, as I mentioned before,



Va detto che il lavoro iniziale d'invenzione del materiale tematico quasi sempre subisce variazioni in corso d'opera, e che durante la stesura della partitura possono comparire nuovi incisi tematici nati da suggestioni e da riflessi sonori di combinazioni a volte casuali. Ovviamente bisogna disporre di grandi doti artigianali nel gestire simili proliferazioni ed espansioni per non compromettere la visione unitaria e i rapporti di proporzione all'interno di una composizione.

Quindi si passa alla stesura della partitura. È questo il vero e proprio lavoro compositivo. Comporre "*cum ponere*", mi disse Nino Rota al mio primo saggio di composizione, non è giustapporre, ma organizzare, cioè stabilire una gerarchia precisa tra gli elementi, creare una successione di eventi sonori, dove la ripetizione e la novità s'intrecciano inestricabilmente, permettendo così la comprensione dell'opera. Spesso mi chiedono come nasce una composizione musicale. Cerco di cavarmela con poco parlando del gioco infantile che consiste nel creare forme comuni o fantasticamente bizzarre (a volte di pura invenzione) utilizzando i mattoncini Lego. Il processo creativo assomiglia molto a quanto accade nel caleidoscopio. Noi conserviamo dalla nascita (addirittura fin dalla gestazione) e per tutto il tempo dell'esistenza frammenti di memorie olfattive, visive e uditive. Quando quel meraviglioso caleidoscopio che è la mente viene agitato (mosso, commosso) i frammenti di memoria uditiva con una libera e imprevedibile motilità si compongono in forme e combinazioni che danno luogo a un succedersi d'invenzioni e strutture sonore¹. Si tratta di una dialettica senza fine tra invenzione, attività di sviluppo e sistemazione definitiva.

Anche questo è un aggettivo che va preso con le molle. Una composizione non raggiunge mai una sistemazione definitiva, è

sempre suscettibile di ristrutturazioni e accomodamenti da parte dell'autore. Basti pensare, per esempio, alla lunghissima gestazione (14 anni) e alle innumerevoli correzioni apportate in seguito da Johannes Brahms alla sua prima sinfonia.

Immagino accada lo stesso per il progetto esecutivo prima della sua realizzazione. Per la musica questo può succedere ogni qualvolta la partitura viene eseguita. Personalmente a ogni replica di una mia composizione ho la necessità di rivedere la partitura e di riscriverla, se il tempo a disposizione lo consente. All'inizio pensavo che ciò accadesse solo a causa di una certa mia insicurezza o per una trascuratezza presente nella prima stesura. In realtà è la natura stessa di una partitura musicale a consentire modifiche e ripensamenti, perché ciò che la governa è la memoria con i suoi giochi di riferimenti e rimandi al già vissuto. Una partitura dunque è un libro sempre aperto almeno durante la vita dell'autore. Ma diventa un punto di riferimento rigoroso per l'interprete.

E qui va affrontato il problema del rapporto fra autore e interprete. Il progetto esecutivo di un'opera architettonica prevede giustamente una costringente necessità di fedeltà da parte del direttore dei lavori e delle varie maestranze coinvolte. Dovrebbe essere lo stesso per la realizzazione di una partitura musicale. Questo avviene, ma con opportune e svariate differenze. Spesso

takes place in time. Form in music is the psychological articulation of the passing of time, it's very similar to storytelling, where the 'predictable' and the 'unexpected' play a fundamental role in the creation of emotions. Usually, an orchestral composition (the closest one to architectural blueprints because of the numerous craftsmanship involved) proposes the use of great forms (Opera, Oratory, Symphony, Concert, Symphonic Poem). This entails an immediate need for form partitioning, which will be divided into acts, scenes, movements (Allegro, Adagio, Theme and Variations, etc.). Hence we move on to the invention of the themes and their derivatives, that ought to be exposed, contraposed and blended with time, starting from the definition of a homogenous language, that is, from the choice of construction rules and sound arrangement criteria.

Standing from the base of the emotional composition of a score, this – sometimes tight and sometimes loose – dialectic generates the musical story. The next step defines the colour that ought to be assigned to single themes, establishing whether the highlighted theme will be interpreted by a musical instrument or a solo voice (and to which one) or to a family of musical instruments. Moreover, this step is dedicated to selecting the chromatic relationship between the highlighted themes and the musical background. It's important to point out that the thematic material invention phase, is almost always modified along the way, and that during the drafting of the score new themes can emerge from sound suggestions and reflexes generated by causal combinations. Clearly, it's important to possess great crafting skills to manage such proliferation and

expansions without compromising the unitary vision and the proportional relationships in the composition.

Hence we move to the drafting of the musical score. This is the actual compositional work. Composing "*cum ponere*", Nino Rota told me in the occasion of my first composition recital, is not about juxtaposing, but rather organising, establishing a precise hierarchy between elements, and creating a succession of sound events whereby repetition and novelty intertwine inextricably, allowing the composition of the work. They often ask me how a music composition is born. I usually try to answer talking about the childish game that consists in common or bizarre forms (sometimes pure inventions) using Lego building blocks. The creative process resembles kaleidoscopes. Since childbirth (actually even since gestation) and throughout our

lives, we keep fragments of olfactory, visual and hearing memories. When the marvellous kaleidoscope of our mind is shaken (moved) the sound memory fragments come together in forms and combinations following free and unpredictable mobility and generating a set of inventions and sound structures¹. It's a never-ending dialectic between invention, development activities and final forms. Also, the latter is an adjective that should be used carefully. A composition never reaches a final form, it's always open to restructuring and rearrangement by the author. We can use as an example the extremely long gestation (14 years) and the numerous corrections Johannes Brahms made to his first symphony. I imagine the same thing happening for architectural blueprints before the realisation of the project. In music, this can happen every time the musi-

qualcuno mi chiede se è proprio necessaria la figura del direttore d'orchestra. Non è sufficiente un testo dotato di rigorosa notazione e ottimi musicisti che lo sappiano leggere e tradurre in suoni? Effettivamente non sempre è necessario un direttore d'orchestra. Basti pensare a tutta la musica cosiddetta 'da camera', quella che prevede un solo esecutore o piccole formazioni come il duo, trio, quartetto, quintetto e altri organici di piccole dimensioni. Anche qui, però, se manca il ruolo specifico del direttore, c'è sempre uno degli interpreti che ne fa le veci, e che con il suo carisma riesce a conferire un'impronta precisa e unitaria all'esecuzione del brano. Il fatto è che una partitura, precisa e rigorosa quanto vogliamo, va sempre interpretata. E per varie ragioni.

L'autore con la partitura scritta immagina il suono ideale complessivo, la realizzazione è legata a innumerevoli variabili, come la qualità fisica degli strumenti usati, la loro più o meno padronanza tecnica da parte di chi li suona, l'acustica dell'ambiente dove si realizza e la presenza più o meno numerosa di ascoltatori. Una partitura vive nel momento in cui si trasforma in vibrazioni sonore e, legata com'è al trascorrere del tempo, è influenzata da una miriade d'interazioni fra i soggetti che la attualizzano. Per me l'interprete svolge un ruolo non solo esecutivo, ma partecipa in qualche modo all'attività creativa. La lettura di una partitura sollecita la memoria dell'interprete, che sulla scia della sua esperienza esecutiva globale risponde, traducendo le note in qualcosa di assolutamente personale, pur basandosi sui parametri dalle note stesse evidenziati. È questa la ragione che legittima molteplici interpretazioni della stessa partitura, a volte diverse e contrastanti, ma spesso ugualmente valide. Personalmente ho sempre lasciato un notevole margine di libertà al direttore d'orchestra o all'interprete delle mie composizioni. Ne sono venute

fuori realizzazioni a volte diverse ma quasi sempre altrettanto valide e convincenti. Quello che serve è un rapporto di fiducia empatica tra autore e interprete, che a volte per la sua qualità ed esperienza esecutiva può suggerire soluzioni non previste dall'autore. Il direttore poi deve godere della stima degli esecutori che coordina. Esiste tutta una letteratura sulla figura del direttore e le complicità psico/sociologiche nei suoi rapporti con i professori d'orchestra.

E mi sembra piuttosto ovvio. Si tratta pur sempre di esperienze esistenziali a confronto, di maturità artistiche provenienti spesso da diverse culture. A volte nella stessa orchestra coesistono generazioni diverse con sensibilità differenti e spesso contrastanti. Tutto questo è in grado di stressare e condizionare enormemente l'interpretazione di un'opera musicale. Per la mia esperienza un direttore valido è colui che oltre ad avere un rapporto empatico con l'autore, è in grado di proporsi con il giusto carisma e l'autorità necessaria per coordinare maestranze spesso di grande sensibilità ed esperienza artistica. Quando questo accade, tutta l'orchestra vibra nel modo giusto e trasmette agli ascoltatori una visione complessiva che lascia una scia emotiva profonda.

La qualità dell'interpretazione inoltre è legata alla quantità di tempo impiegato nello studio di una partitura. Un grosso problema di oggi è l'esiguità del numero di prove che abitualmente vengono assegnate soprattutto per ragioni economiche, ma anche per una certa trasandatezza da parte di chi gestisce orchestre e teatri.

A volte prime esecuzioni di grandi partiture sinfoniche che coprono il tempo complessivo di un intero concerto, sono realizzate con due/tre prove al massimo. Un tempo debitamente prolungato è necessario perché il direttore e gli orchestrali possano

cal score is executed. If there is enough time, I personally feel the need to review and rewrite the musical score at every replica of my compositions. Initially, I thought that this happened exclusively because I was insecure or because of my carelessness during the first drafting. In reality, it's the very nature of a musical score that allows for alteration and rethinking, because what governs it is in fact memory, with its games and references to past experience. Hence, a score is a book that is always left open, at least during the author's lifetime. But it becomes a rigorous reference point for the performer. Now we must tackle the problem represented by the relationship between author and performer. The blueprint of an architectural work requires a faithful execution by the site manager and the other involved workers. The same should be true for the realisation of a

musical score. This does happen, but with some differences. Often people ask me if the conductor is really required. Aren't a text with rigorous notations and great musicians capable of reading it and translating it in sounds? As a matter of fact, a conductor is not always necessary. Just think of all the chamber music, that foresees a single performer or small combinations like the Duo, the Trio, the Quartet, the Quintet, and other small formations. Also in this case, if the specific role of the conductor is missing, one of the performers, capable of assigning a precise and unitary impression to the execution of the piece, thanks to his/her charisma, usually takes his/her place. The fact is that for several reasons, a musical score always needs to be interpreted. The author writing the musical score imagines the ideal overall sound, the performance is linked to several

variables such as the physical quality of the musical instruments used, the technical skill of the people who play such instruments, the acoustics of the room, and by the presence and number of people listening in the audience. A musical score comes to life at the moment in which it's transformed in sound vibrations and, since it's deeply linked to time, it's always influenced by a multitude of interactions among the subjects who perform it. I believe that the performer has, of course, an executive role, but he/she also participates to the creative activity. The reading of a musical score stimulates the memory of the performer who, following the wake of his global performing experience, translates the notes in something personal, even if he/she is following the parameters highlighted in the notes. This is what legitimises multiple interpretations of the same

musical score, sometimes they are different and contrasting interpretations, but all equally valid. I personally always leave a margin of freedom to the conductor or the performer of my musical compositions. The outcomes are very different, but almost always valid and convincing performances. What we need is to establish a relationship of empathic trust between author and interpreter, the latter, thanks to his/her experience can sometimes operate solutions unplanned by the author. The conductor must be appreciated by the performers he/she is coordinating. There is extensive literature on the role of the conductor and the psycho/sociological complication of his/her relationship with orchestra professors. This seems quite obvious to me. They represent, in fact, different existential experiences and artistic maturities coming from different cultures making

02 | Partitura con flauto, registrazione di SOL HIRAJOSHI, Palazzo Lanfranchi, Matera 2009.
Foto di Giuseppe Maino

Score for flute, recording of SOL HIRAJOSHI, Palazzo Lanfranchi, Matera 2009. Photo by Giuseppe Maino

03 | Pianoforte, registrazione della PARTITA BAROCCA, Palazzo Lanfranchi, Matera, 2009.
Foto di Giuseppe Maino

Piano, recording of PARTITA BAROCCA, Palazzo Lanfranchi, Matera, 2009. Photo by Giuseppe Maino

02 |



| 03

acquire e digerire una nuova partitura o aggiornare un brano di repertorio, per farsene un'idea dell'insieme e poterla realizzare con tutta la serenità necessaria senza timore di sbagliare passi ardui. La lentezza nell'apprendimento è direttamente proporzionale alla precisione e alla qualità dell'esecuzione. E questo lavoro l'ascoltatore lo percepisce, sia pure inconsciamente.

Veniamo ora ai problemi legati all'ascolto di una partitura mu-

sical. Qui le connessioni con l'architettura sono fondamentali. Le onde sonore viaggiano nello spazio, e lo spazio è circoscritto da strutture architettoniche. Bisogna subito distinguere due tipologie di esecuzioni musicali, quelle all'interno di spazi chiusi e le esecuzioni destinate all'aria aperta. Ci sono generi musicali nati per essere eseguiti all'aperto con gli esecutori in movimento, molto frequenti in passato. Ma accade ancora oggi, per esempio,

contact. Sometimes different generations with different, and often contrasting, sensibilities coexist in the same orchestra. All this can stress and greatly influence the interpretation of a musical piece. In my experience, a valuable conductor needs to have an empathic relationship with the composer and is capable, with his/her charisma and authority, to coordinate very sensible and experienced performers. When this happens, the entire orchestra vibrates harmoniously and transmits to the audience an overall vision that leaves behind a deep emotional wake. Moreover, the quality of the interpretation is linked to the time invested in studying a musical score. A big problem today is the very limited number of rehearsals due to budget reasons and negligence by orchestra and theatre managers. Sometimes the first execution of great symphonic scores that cover the dura-

tion of an entire concert is performed after only two/three rehearsals. A long time is necessary for the conductor and the orchestra musicians to acquire and digest a new musical score or actualise a piece of the repertoire, to have a comprehensive idea and be able to perform it with ease and without the fear of making mistakes. The slow speed of learning is directly proportional to the precision and quality of the performance. The audience is unconsciously aware of these workings. Let's now address the problems linked with listening to a musical score. Here the connections with architecture are crucial. Sound waves travel through space, and space is confined by architectural structures. We need to distinguish right away two typologies of musical performances, the indoor and the outdoor ones. There are musical genres that were invented to be performed

outdoors with moving performers. These were very frequent in the past. They still exist today, it's enough to think of marching bands, which are the subject of a rich and noble literature. In this case, the relationship with the audience is dynamic and ever-changing, if the listener is standing still, it fades in and out. The emotional aspect can be very engaging and suggestive as sounds move in space, creating different sound reflections. But most classical music is performed and heard in confined spaces, where the quality of acoustics becomes key for the listeners. The architectural characteristics of an auditorium or a theatre don't always meet the requirements of a musical score. We all know how difficult and problematic it is to guess the correct acoustics in a place destined to house musical performances due to the numerous factors

that interact, such as: the different speeds at which high and low sounds travel, sounds produced by instruments that privilege certain harmonies more than others, percussion sounds and exclusively melodic sounds, single sounds, and mix of sounds, instruments with a tempered pitch and natural pitch (like voice). A constantly debated problem is where and how to display the orchestra elements and where to place the audience, if it's better to place them in front or around the performers, and at what distance. A very interesting but extravagant experience could be to move around the room during the performance, to test its acoustic response.

It's also important to foresee different room typologies for different musical genres. One of these is chamber music. Such genre, as we know, was a result of the need to have a more intimate musi-

con le marce per banda, di cui esiste tutta una copiosa letteratura, e anche nobile. In questo caso il rapporto con l'ascoltatore è dinamico e cangiante, in assolverenza e dissolverenza, posto che l'ascoltatore stia fermo. L'impatto emotivo può essere molto coinvolgente e suggestivo dal momento che le sonorità si spostano nello spazio, creando riflessi sonori di notevole varietà.

Ma la maggior parte della musica classica o colta che dir si voglia è eseguita e ascoltata in luoghi chiusi, la cui acustica è fondamentale per un ascolto di qualità. Le caratteristiche architettoniche di un auditorium o di un teatro non sempre soddisfano le esigenze di una partitura musicale. Sappiamo tutti quanto sia difficile e problematico indovinare una corretta acustica nella progettazione e costruzione di un ambiente destinato ad accogliere esecuzioni musicali, a causa dei molteplici fattori che intervengono, come la diversa velocità con cui viaggiano suoni acuti e suoni gravi, suoni prodotti da strumenti che privilegiano alcuni armonici piuttosto che altri, suoni percussivi e suoni prettamente melodici, suoni singoli e amalgami di suoni, strumenti a intonazione temperata e strumenti (come la voce) a intonazione naturale. Un problema continuamente dibattuto è dove e come disporre le varie famiglie orchestrali e dove collocare gli ascoltatori, se davanti agli esecutori o intorno ad essi, e a quale distanza. Un'esperienza molto interessante ma stravagante ed eccentrica potrebbe essere quella di spostarsi continuamente durante l'esecuzione in vari posti della sala per sperimentare le differenti risposte acustiche della stessa.

È importante altresì prevedere diverse tipologie di ambienti per l'ascolto dei vari generi musicali. Uno di questi è la musica da camera. Il repertorio cameristico, com'è risaputo, è nato per rispondere all'esigenza di una fruizione più intima del prodotto

musicale, al di fuori delle occasioni pubbliche legate a eventi straordinari sacri o profani. È sorto per far fronte al bisogno del compositore di raccontare se stesso a pochi intimi, e di conseguenza è connotato come prodotto per intenditori e appassionati e destinato a esecutori dotati di particolari capacità espressive. Con la costruzione di sale da concerto, di teatri e di auditorium di ampiezza sempre crescente, la musica da camera è stata consegnata alla fruizione di masse sempre più numerose. Il fatto dovrebbe far felice ogni operatore musicale e ogni compositore. Ma sorge un dubbio: può una musica, nata e destinata per pochi, conservare le caratteristiche espressive originarie quando viene eseguita in ambienti vastissimi, anche se acusticamente perfetti? Sarebbe un po' come raccontare i propri sogni e le proprie esperienze in un *talk-show* televisivo, col rischio che tutto appaia preconfezionato e di cattivo gusto, come troppo spesso succede. Eppure sono convinto che l'esecuzione di musica da camera, come la lettura in pubblico di poesia o di prosa o di un epistolario possano avere grande impatto e diventare uno spettacolo di grande efficacia per un pubblico numeroso, se ciò accade nel luogo appropriato. Si tratta in fondo di musica o di espressioni artistiche concepite 'a misura d'uomo' che, in un'epoca di eccessiva massificazione, in un vorticoso riversarsi di spettacoli di massa rumorosi, può risultare di enorme utilità per recuperare il senso del finito e il gusto per l'artigianale. Intanto nuove modalità di ascolto si sono sperimentate e diffuse, come le riproduzioni meccaniche di concerti su supporti sempre più raffinati e sofisticati (CD, DVD IPOD ecc.), la diffusione via internet o l'ascolto in cuffia. Si tratta di abitudini ormai consolidate e che mostrano un approccio ambiguo alla fruizione dei prodotti musicali. Perché, mentre da una parte rispondono all'esigenza di unirsi sia pure virtualmente alla massa

cal product, different from the public occasions linked to extraordinary sacred or profane events. It was invented to meet the need of the composer to share his composition with an intimate crowd; therefore, it's a product meant for connoisseurs and enthusiasts and destined to be executed by skilled performers. When concert halls, theatres and auditorium started to be built, chamber music became accessible to bigger audiences. This should make all musical operators and composers happy. But a doubt arises: can a musical piece, invented and composed for few people, preserve the original expressive character when it's performed in ample, even if acoustically perfect, rooms? It would be like telling our dreams and experiences in a TV talk show, risking that everything might sound prefabricated and acquire a bad taste. Yet I am convinced that cham-

ber music performance, like reading prose and poems or letters in public, can have a great impact and become a very effective show for a big crowd if it's performed in a suitable place. After all we are talking about music and artistic expressions conceived on a 'human scale' that, in an era characterized by overcrowding, with a vortex of noisy mass spectacles, can turn out to be very useful for recovering a sense of finitude and a taste for artisanal things. In the meantime, new listening modalities, such as mechanical concert reproductions on refined and sophisticated media (CD, DVD IPOD, etc.), internet streaming, and listening through headphones, have been experimented and divulged. These have now become consolidated habits that show an ambiguous approach towards the fruition of musical products. Because while on the one hand,

these media respond to our need to join, even if only virtually, the listening masses, on the other hand, they allow us to completely isolate ourselves in a world of sensations and 'meditations' linked exclusively with our inner life. Even if we leave aside considerations about hygiene, listening through headphones imparts profound limitations that prevent an authentic and healthy listening of a musical composition. There are no musical reproductions, even the most accurate ones, that can compete with a live performance, where the gestures of the performer and the physical and environmental engagement of the listener are irreplaceable if we wish to make 'listening' a phenomenon capable of producing interaction and engagement. Therefore, if a stadium or a palauditorium are not suitable for chamber music, and listening through headphones or

high fidelity media can satisfy the expectations of a human approach, small rooms and theaters, or even art galleries and museums, are able to offer the suitable *habitat* for compositions that were meant to be performed among families (maybe extended families, but never excessively crowded). Weren't also paintings, in the majority of case, created to witness the unravelling of everyday life in the family or in the spaces for work and meditation? The art gallery is the environment where light and sound vibrations can come together and mingle, arousing inner vibrations.

Musical scores that involve great orchestral masses require, on the other hand, suitable architectural structures. Nowadays, we need to mature greater sensibility towards this cultural requirement. Fortunately, we have witnessed the restoration of jewels, thea-



tres in the small peripheric provinces that were used as cinemas or associated with other less noble uses in the past. Unfortunately, many Italian cities still lack suitable venues dedicated to music listening. This year Matera is the European Capital of Culture, but it lacks a dignified theatre or auditorium. For some time now there has been the tendency to use vast arenas, ancient thermal baths, and sports stadiums for musical performances destined for great orchestral masses. This allows us to involve a very vast audience, imitating the grand pop music performances. Toscanini used to say that we play bocce outdoor. I agree with him, and I believe that this is not the most suitable solution. First of all, because it requires an effective (and sometimes powerful and annoying) sound amplification, and the latter alters the sound relationship between classical orches-

tra families. Moreover, it often places excessive distance between performers and audience, preventing an effective interaction between 'listening' and the performers' emotional expression, and favouring carelessness and lack of concentration. I believe that creations such as Beethoven's 9th Symphony or similar musical scores, should never undergo this kind of stress: they need the right sound balance to speak to our soul. The problem consists of finding a way to bring such masterpieces to a wide audience. In the past, the problem could be solved through replicas. Some works remained on the calendar for entire seasons. Nowadays we often listen to the first executions of orchestral works without replicas, burning in one go great artistic efforts and financial resources. Also, big auditoriums are not suitable. The ideal size for classical music can be found in theatres

of the 1800s, which offer a suitable harmony between acoustics and audiences' distance from the sound source. Lastly, we must tackle the problem of the meaning of a musical piece. This topic involves all the products of artistic activity. A monument, a building, a sculpture, a painting, a literary piece, all have an immediate meaning, an adjective, resulting from the object that each one of these artistic products intends to represent. The receiver of the product then attributes meaning to it. A musical composition can nevertheless refer to something objective, indicated by the title (*The Four Seasons*, *The Moldava*, *Symphony from the New World*, and so on and so forth)², but the link between musical structure and object will never be demonstrable. We often hear people speak about "programmed music", as opposed to "pure music". But these terms are misleading.

Musical composition is only a complex sound structure, organised in more or less articulated forms. Thanks to the listener's memory, to his/her listening experience, and his capacity to find links and analogies, that we discover symbology and metaphors related to personal conscious and unconscious existence.

In conclusion, there are several analogies between architectural blueprints and musical scores. These analogies concern above all the complexity of elaboration, the need for a precise and shared codification of the execution procedures, the conjunction of multiple experts, and the need for a unitary direction to guarantee an organic execution of the performance. The numerous differences between these two arts are all about the building material: on one side we have the solidity of matter required for buildings which, due

di ascoltatori cui si desidera appartenere, dall'altra permettono di isolarsi completamente in un mondo di sensazioni e 'meditazioni' collegate esclusivamente con la propria vita interiore.

Lasciando da parte considerazioni d'igiene salutistica, l'ascolto in cuffia presenta comunque dei limiti profondi che impediscono l'autentico e salutare ascolto di una composizione musicale. Non esiste, infatti, nessuna riproduzione, sia pure di altissima fedeltà, che possa competere con una dignitosa esecuzione 'dal vivo', in cui la gestualità dell'esecutore e il coinvolgimento fisico e ambientale dell'ascoltatore sono insostituibili se si vuol fare dell'ascolto un fenomeno capace di creare interazione e coinvolgimento. E allora, se uno stadio o un palauditorium, o quanto gli assomigli, non sono luoghi adatti alla musica da camera, né l'ascolto in cuffia o mediante riproduttori di alta fedeltà può soddisfare le aspettative di un approccio umano e fecondo a tale repertorio, piccole sale o piccoli teatri o, addirittura, pinacoteche o musei, sono invece in grado di offrire l'*habitat* ideale per composizioni nate per essere eseguite 'in famiglia' (allargata quanto vogliamo, ma mai eccessivamente numerosa). I dipinti, d'altra parte, non sono stati anch'essi creati, nella maggioranza dei casi, per accompagnare lo scorrere della vita quotidiana nell'ambiente familiare o nei luoghi di studio e di meditazione? La pinacoteca è l'ambiente dove vibrazioni luminose e vibrazioni sonore possono mescolarsi, suscitando vibrazioni interiori.

Partiture che coinvolgono grandi masse orchestrali esigono, invece, strutture architettoniche adeguate. È necessaria oggi una politica di maggiore sensibilità verso questa esigenza culturale. Per fortuna si assiste a restauri di piccoli gioielli, teatri nati anche nelle province più periferiche e spesso in passato adibiti a cinema o ad altri meno nobili usi. Ma mancano ancora in tante città italia-

ne luoghi adeguati destinati all'ascolto della musica. Quest'anno Matera è Città europea della Cultura, ma non dispone di un teatro o di un auditorium dignitoso. È invalsa da un po' di tempo l'abitudine di utilizzare per le esecuzioni musicali destinate a grandi masse orchestrali, vasti luoghi all'aperto, come arene, antiche terme, stadi sportivi. Il tutto per coinvolgere un pubblico sempre più numeroso, a imitazione dei grandi spettacoli di musica leggera. All'aperto, diceva Toscanini, si gioca a bocce. Concordo e trovo che questa non sia la soluzione più idonea. Intanto perché richiede un'efficace (a volte potente e fastidiosa) amplificazione dei suoni, e questa altera i rapporti di sonorità tra le famiglie di un'orchestra classica. Inoltre finisce col creare una distanza a volte eccessiva tra gli esecutori e il pubblico, impedendo un'efficace interazione tra ascolto ed espressione emotiva degli interpreti, e favorendo così disattenzione e mancanza di concentrazione. Creazioni come la Nona Sinfonia di Beethoven o partiture simili, secondo me, non andrebbero sottoposte a un tale stress: hanno bisogno del giusto equilibrio sonoro per poter parlare all'anima. Resta il problema di come portare simili capolavori a un pubblico numeroso. Una volta il problema si risolveva con le repliche. Ci sono opere rimaste in cartellone per intere stagioni. Capita spesso oggi di ascoltare delle prime esecuzioni di lavori orchestrali senza alcuna replica, bruciando in un'unica fiammata grandi sforzi artistici e risorse economiche. Anche auditorium di vastissime dimensioni non servono allo scopo. Le dimensioni ideali per l'ascolto della musica classica

to underlying precise physical laws, requires a strict adherence to the project; on the other hand we have the ethereal nature of sound and its multifold modulation, which allows for multiple interpretations of the same musical score and confers a lot of freedom to the performers in their confrontation with the music sheet, drawing simultaneously from the technical skills and the emotional experience of each individual.

by Eric Satie (*Préludes flaques pour un chien, Trois morceaux en forme de poire*).

NOTES

¹ This could be the answer to the long-standing question about what inspiration is.

² The habit of assigning titles to musical pieces is fairly recent in the history of music. Sometimes titles are just provocative gestures, like the *Péchés de vieillesse* by Gioachino Rossini (to mention a few: *Quatre Hors d'oeuvre, Prélude convulsif, les Figues sèches*) or



| 05

sono quelle dei teatri ottocenteschi, per un'adeguata armonia tra acustica e distanza dell'ascoltatore dalla fonte sonora.

Infine va affrontato il problema che riguarda il significato di un brano musicale.

È un argomento che concerne tutti i prodotti dell'attività artistica. Un monumento, un edificio, una scultura come un quadro, un lavoro letterario, hanno tutti un significato immediato, diciamo oggettivo, derivante dall'oggetto che ognuno di questi prodotti artistici intende dichiaratamente rappresentare.

Il destinatario del prodotto poi gli attribuisce un significato a lui congeniale. Una composizione musicale può comunque avere come riferimento qualcosa di oggettivo a cui il titolo rimanda (*Le quattro stagioni*, *la Moldava*, *Sinfonia dal nuovo mondo* e via enumerando)², ma è la connessione tra struttura musicale e oggetto che non sarà mai dimostrabile. Si parla spesso di "musica a programma", per contrapporla alla cosiddetta "musica pura". Si tratta di una terminologia fuorviante. Una composizione musicale è solo una complessa struttura di suoni, organizzata in forme più o meno articolate. È la memoria dell'ascoltatore che con la sua esperienza uditiva trova connessioni e analogie, scopre simbologie e metafore che rimandano a riferimenti personali e al vissuto conscio e inconscio della propria esistenza.

Per concludere, numerose sono le analogie fra progetto esecutivo e partitura musicale. Riguardano soprattutto la complessità dell'elaborazione, la necessità di una codificazione precisa e condivisa delle procedure di esecuzione, la concomitanza di molteplici attori esperti e la necessità di una direzione unitaria che ne garantisca l'organica realizzazione.

Le numerose differenze fra le due arti fanno capo tutte alla diversità del materiale con cui si costruisce: da una parte la solidità

della materia richiesta per innalzare edifici, che, con le sue precise leggi fisiche su cui si fonda, comporta una ferrea aderenza al progetto, dall'altra la natura eterea del suono e la sua molteplice modulazione, che consente, di una stessa partitura, differenti interpretazioni, e concede alla catena d'interpreti una notevole libertà nel confrontarsi con lo spartito, partendo dalle capacità tecniche e nello stesso tempo dall'esperienza emotiva di ognuno.

NOTE

¹ Potrebbe essere questa la risposta all'annosa domanda su che cosa sia l'ispirazione.

² L'abitudine di apporre dei titoli ai brani musicali è piuttosto recente nella storia della musica. A volte i titoli sono soltanto gesti provocatori, come quelli dei "Péchés de vieillesse" di Gioachino Rossini (per citarne alcuni: "Quatre Hors d'oeuvre", "Prélude convulsif", "les Figues sèches") o di Eric Satie ("Préludes flagues pour un chien", "Trois morceaux en forme de poire").