

Brian Ferneyhough

A cura di Stefano Da Ros

Grazie alla Sua intensa attività didattica (ai Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt, alla Musikhochschule di Friburgo fino al 1986, ora alla San Diego University in California ed in altri importanti centri) Lei può essere considerato un osservatore privilegiato della realtà musicale odierna. Ci può fare il quadro sulla attuale situazione europea ed extraeuropea per quanto riguarda la nuova musica?

È vero, ho visto molto in questi ultimi cinque anni, dopo la mia partenza per l'America. Sono partito dall'Europa anche per rendermi conto della situazione generale e della distanza oggettiva tra i due continenti. Ho avuto la sensazione che in Europa, nella seconda metà degli anni '80, la situazione fosse un po' problematica: i giovani compositori non erano in grado di immaginare che cosa rimaneva ancora da fare per la musica contemporanea dopo la morte del Modernismo e l'affermazione del Postmodernismo. Inoltre ho avuto l'impressione molto forte che gli stessi insegnanti di composizione non avessero grandi idee su quello che si doveva ancora fare nell'insegnamento della composizione. Sono partito spinto da questa impressione negativa, nella speranza di poter dare il mio contributo per migliorare le cose. Oggi, a causa dei recenti avvenimenti politici, la situazione è fondamentalmente cambiata. Non so più cosa potrà accadere realmente ora. È tutto un po' confuso. In Germania ho visto che i compositori della giovane generazione stanno cercando la loro identità nell'ambito delle caratteristiche convenzionali nazionalistiche. Man mano che l'Europa si unifica dal punto di vista economico le singole nazioni tendono a cadere pericolosamente in

un individualismo culturale. Spesso la musica ha espresso ed esprime tuttora qualità nazionali, ma nel momento in cui il sentimento nazionalistico si concretizza attraverso uno spirito anti-internazionalistico esso va ad annullare il lavoro e il pensiero delle generazioni precedenti, tra le quali quella a cui appartengo.

C'è oggi una tendenza prevalente?

In Europa non si può parlare per niente oggi di tendenza generale della musica contemporanea che vada oltre le considerazioni particolari nazionali. In America, invece, la situazione è molto più dipendente da esigenze sociali e non nazionali. La musica contemporanea si sviluppa prevalentemente nell'ambito delle Università, non fa più parte della vita della grandi città americane. Negli Stati Uniti possiamo distinguere tre zone geografiche ognuna delle quali ha una propria individualità. La costa del Pacifico, dove io mi trovo, ha due tendenze centrali: una che si caratterizza per lo sperimentalismo, una sorta di neoprimitivismo dopo Cage, il neoprimitivismo e il minimalismo; l'altra favorevole ad una musica abbastanza gradevole e adatta per essere eseguita da una orchestra qualsiasi dopo solo due prove. Si ritiene che, per mantenere un ruolo sociale qualsiasi, la musica debba adattarsi alle condizioni ambientali. Della seconda importante regione, quella intorno a Chicago, per la verità non so molto: le attività più significative sono svolte sempre nelle Università e ci sono allievi che hanno prodotto delle cose interessanti, ma anche qui la situazione è in evoluzione. Invece a New York e a Boston c'è la tendenza a produrre musica antiaccademica: la *cross over*, che va a recuperare elementi del

Jazz e della musica pop e commerciale, e la *performs art*.

Qual è la sua impressione su tutto ciò ?

Tutto questo a me non piace per niente, né la musica accademica delle Università, né la musica in opposizione anche se è quella che oggi prevale. Nonostante ci siano in America allievi e compositori di alto livello individuale, il sistema non permette la loro assimilazione in una attività nazionale. Il lavoro del compositore dipende molto dalla posizione che egli occupa all'interno dell'Università e dai contatti che può avere con i Direttori artistici delle grandi Orchestre. In Europa la situazione è leggermente migliore: la musica, anche se in un ambito ridotto, ha ancora la possibilità di avere una certa valenza sociale.

Non sempre alla nuova musica vengono riservati spazi ed attenzioni adeguati. C'è qualche paese europeo che, più di altri, si distingue per vivacità d'iniziativa ed elevato livello qualitativo delle manifestazioni?

Certamente, anche se è difficile abbinare qualità e divulgazione. Nei piccoli stati come Olanda e Svizzera e nei paesi nordici - Svezia e Norvegia - ci sono più disponibilità finanziarie per produrre CD, avere commissioni o procurarsi esecuzioni con grandi orchestre disponibili per molte prove. Questo ha naturalmente una grandissima importanza per la crescita artistica del giovane compositore. Negli altri paesi è molto più difficile. In Inghilterra, ad esempio, c'è una mancanza quasi completa di infrastrutture, probabilmente perché già molti compositori si sono sviluppati senza beneficiare di alcun supporto dello

Stato e si ritiene che si possa continuare così!

In Francia la situazione è abbastanza favorevole essendoci moltissime possibilità d'esecuzioni attraverso il Conservatorio, l'IRCAM, l'Ensemble InterContemporain ed altri Enti che hanno fatto molto in favore dei giovani compositori. Tuttavia non è stato possibile, secondo me, sviluppare l'indipendenza del pensiero sia in Francia che in Germania, nonostante il notevole supporto dello Stato, dei singoli Lander, della Radio, del Goethe Institute, ecc. La Germania sta vivendo un momento straordinariamente difficile a causa della crescita del sentimento nazionale, cosa che non mi fa molto piacere in quanto implica l'esclusione di altre forme di pensiero.

Nei Conservatori italiani, ad eccezione dei pochi istituti con cattedre sperimentali di Nuova didattica della composizione, l'insegnamento di questa materia è vincolato a programmi non più attuali. Un allievo, se non ha la fortuna di trovare un docente che segua con una certa flessibilità le direttive ministeriali e che affronti parallelamente un lavoro personale di scrittura, rischia di conseguire il diploma di composizione senza aver scritto nulla al di fuori dei compiti scolastici. È così anche negli altri paesi europei?

In Francia è pressappoco così. Per un allievo che frequenta gli ultimi due anni in Conservatorio è difficile assicurarsi un volume di lavoro e una adeguata esperienze compositiva. Ciò nonostante ci sono diverse alternative al Conservatorio come corsi e workshop con la partecipazione di diversi complessi. Non mi trovo solo in questo tipo di impegno; ad esempio alla Fondation Royaumont, vicino Parigi, tengo ogni anno, assieme ad altri docenti, un corso di tre settimane con la possibilità, per gli iscritti, di avere un pezzo eseguito, in registrazione radiofonica, da complessi di indiscusso livello come il quartetto

“Arditti”. Questo è molto utile per creare un contrappeso e una proposta diversa al centralismo che oggi prevale in Francia. Non conosco molto la situazione italiana ma è chiaro che se la carriera di un autore dipende dalle sue opere, è difficile diventare compositori senza aver praticato questa disciplina. In questo, se vogliamo, ci può essere un aspetto positivo: il compositore si trova abbastanza inserito nella struttura dei Conservatori italiani e quindi a contatto con strumentisti che possono eseguire la sua musica. Ma chi non riesce ad adattarsi psicologicamente a questo tipo di infrastruttura o non è portato per l'insegnamento avrà molte difficoltà nel trovare una via personale. Questo è vero.

Quali sono, oggi, le responsabilità del compositore europeo, alla luce dei recenti mutamenti socio-politici?

Rispondendo in modo pessimistico dovrei dire che il compositore dovrebbe mantenere in vita il pensiero occidentale, sia socialmente che storicamente, e portare a conoscenza qualche problema sociale come quello della comunicazione globale che tende all'annullamento dell'individualità. Oggi il suo ruolo è principalmente quello di decostruire l'integralità individuale per manipolare più facilmente i singoli frammenti. È importante che l'artista mantenga ben delineato questo progetto umanistico e cerchi di ricordare, anche solamente per alcuni minuti o secondi, l'utopia dell'integralità. Non so se, tra la fine di questo secolo e all'inizio del prossimo, si riuscirà in questo. Bisogna in ogni caso provarci.

Parliamo ora un po' della Sua musica che appare subito, sia all'ascolto che alla visione delle partiture, assai complessa ed articolata. Grossa importanza ha per Lei la semanticità del gesto creativo in funzione del processo compositivo. Ce ne vuole parlare?

Ho postulato una teoria secondo la quale ogni elemento sonoro può

essere organizzato su uno, due o tre livelli:

- 1) Texture (tessuto, struttura)
- 2) Gesto
- 3) Figura

Per Texture intendo la qualità generale della struttura sonora, come ad esempio il contrappunto microscopico di Ligeti. Non ha nessuna implicazione con la struttura grammaticale o discorsiva della musica, è solo un mezzo per far sentire i mutamenti della sostanza e non ha nessun valore in sé. Un Gesto, invece, è una parte di Texture: l'isolamento strutturare ed emozionale di una qualsiasi sua qualità. Ad esempio la modificazione dinamica o intervallare di un cluster costituisce la deviazione di un Texture, dalle qualità date, che porta alla distinzione di una entità caratterizzata da una tendenza espressiva particolare. La Figura segue lo stesso principio, nel senso che essa è l'interpretazione figurale del gesto; è solo concettualmente diversa dal Gesto che, analogamente, si era distinto dal Texture in seguito ad un intervento interpretativo. La Figura è la decomposizione del materiale o del Gesto con la possibilità di usare ogni elemento come parametro specifico su cui impostare una manipolazione che segue criteri da esso indipendenti. Ecco, quindi, che un elemento astratto, come una sequenza numerica ricavata dalle qualità emozionali del Gesto, conta di più del Gesto stesso. In esso sono contenuti elementi figurali e qualità potenzialmente figurali, tanto che qualche volta è difficile distinguerlo dal Texture. Nella Figura avviene la concatenazione di elementi che possono essere tradotti in tendenza che determinerà la prosecuzione del discorso musicale. In altre parole la Figura è un Gesto o un Texture riguardati e reinterpretati secondo altri principi prospettici. Questa mia teoria si distingue da quella seriale, secondo la quale gli elementi parametrici astratti costruiscono in ogni momento un avvenimento sonoro. Il serialismo, però, presenta questo problema: ogni avvenimento è determinato dall'incontro di

linee astratte che l'orecchio non riesce a distinguere separatamente, ma solo in concatenazione. Dunque, nelle strutture totalmente seriali, non c'è corrispondenza tra consequenzialità dei singoli parametri e sonorità prodotte. Nei miei ho voluto evitare questo cominciando subito con una concatenazione qualunque di suoni e non con il calcolo degli elementi parametrici particolari: è già musica, anche se in senso ristretto, fin dall'inizio.

Tutto questo Le permette di sviluppare una grande forza espressiva...

La mia espressività musicale segue un movimento centrifugo: il punto di partenza è la concatenazione dei parametri dalla quale faccio uscire le diverse tendenze individuali verso altre direzioni, per incontrare altri vettori, espressione di altre figure con una propria tendenza. Solo attraverso la localizzazione iniziale di ogni tipo di elemento, per mezzo di una figura, è per me possibile creare un movimento parametrico che si possa realisticamente sentire. Per molti compositori la figura è un materiale, invece per me non lo è e trovo molto congeniale evitare l'uso degli elementi parametrici astratti. Mi ha sempre interessato la musica seriale totale del primo periodo e mi sono chiesto il motivo per il quale non si sentano distintamente i vari elementi parametrici, ma solo una grande liberazione del senso, nel senso (inteso come direzione). Dalla fine degli anni '60 ho incominciato a comporre sulla base di elementi già totalmente definiti - una, due misure di materiale - che potevo immediatamente decomporre. È solo una questione di precedenza nell'applicazione di procedure di integrazione. Applicando un tipo di rilettura molto attiva il materiale di base viene totalmente distrutto: non mi interessano più le concatenazioni ma solo i vettori che emergono, con movimento centrifugo, dalla massa compatta. Ho la sensazione che alla teoria manchi ancora qualcosa, tuttavia è abbastanza vicina alla mia

pratica da non poter prendere le distanze da essa e sono consapevole che per altri non è adatta o non è sufficiente come fondamento teorico musicale.

Com'è maturata l'esigenza di utilizzare un'algebra di manipolazione per stabilire processi e strategie compositive?

È chiaro che ogni compositore utilizza dei metodi per rendere vitale il materiale di partenza. Nel mio caso il tipo di processi di cui faccio uso richiede una riduzione a serie di regole abbastanza semplici ma ricche. Per il campo armonico, ad esempio, ho stabilito diversi aspetti parziali: l'ambito intervallare, l'identità di un suono fondamentale di un accordo qualsiasi, lo studio di tecniche di mutazione graduale di un intervallo, ecc. Quello che mi interessa di più è provare a definire il punto in cui l'ordine dell'udibile cambia catastroficamente in caos; questo evento, attraverso concatenazioni di piccoli processi e manipolazioni algebriche, si verifica in momenti diversi e non prevedibili. Proprio all'inizio del 1993 andrò a compiere delle ricerche all'IRCAM finalizzate alla creazione di programmi che permettano di compiere molti processi di questo tipo, uno dopo l'altro, in modo da poter compiere la scelte in modo più rapido ed intuitivo, per meglio individuare il momento in cui più processi ordinati, applicati l'uno sull'altro, generano disordine. Quasi tutta la mia musica è basata su questa linea: un ordine lineare, discorsivo interrotto del caos.

Ci può chiarire questa relazione tra ordine e caos?

Caos è per me un momento d'incontro, imprevedibile, ma che obbedisce alle regole generali del discorso e dell'universo in cui avviene l'incontro stesso. Non è confusione, ma un campo di possibilità ancora latenti in una situazione lineare. Da un lato abbiamo quindi la linearità del processo, dall'altro una situazione assolutamente non ordinata, in cui la linearità è scom-

parsa e c'è una massa senza direzione, ma non senza qualità. Abbiamo dunque il confronto tra strategia razionale e sensazione con qualità che non necessariamente riflettono ordine o gerarchia, elementi questi che caratterizzano la razionalità umanistica. Cerco di trovare, in ogni punto o in ogni sezione di un pezzo, il momento di cambio; interessante è anche applicare le regole del gioco razionale su una massa di materiale caotico, troppo grande per lasciarsi modificare con queste regole particolari. Talvolta, viceversa, prendo un piccolo oggetto per renderlo caotico, anche se, secondo le regole del gioco razionale, non potrebbe esserlo. E questo, nel contesto, è surreale... ma nella musica tutto è possibile: è l'arte del mutevole. La mutazione, però, deve assolutamente servire a qualcosa, deve essere finalizzata.

Secondo Lei la tecnica personale di manipolazione, elaborazione o sviluppo di un materiale di base può diventare la poetica, o un aspetto della poetica, di un compositore?

Forse possiamo ritenere che la poetica di un compositore è la sommatoria delle sue "abitudini" compositive. Ci sono tecniche generali utilizzabili da tutti i compositori, ma ognuno di essi ha una propria sensibilità sonora. Qui in Italia probabilmente esiste un repository di tecniche comuni e quasi tutta la musica è stata composta attraverso una serie delimitata di regole di base. È mio parere che il materiale non sia svincolato né dalla forma che si va a costituire nel tempo, né dal procedimento o modalità di manipolazione: questi tre elementi sono molto collegati tra loro anche se, per brevi momenti, possono essere considerati separatamente. Non mi sembra abbastanza organico pensare prima al campo dei materiali (suoni di base, intervalli, ecc.), poi al repertorio di regole per manipolarli e poi ancora alla disposizione nel tempo dei risultati sequenziali di questi processi. Questo comporta l'isolamento dei

diversi aspetti della sensibilità musicale.

Negli “Etudes Transcendantales” per soprano e 4 esecutori (1982/85) e nel IV Quartetto d’archi con voce di soprano (1989/90) Lei ha affrontato il problema di come porre oggi la parola e attualmente sta lavorando ad una composizione per basso ed ensemble. Ci può anticipare qualcosa in merito all’indagine sul rapporto tra voce e strumenti?

Ci sto ancora pensando. Nel caso del IV Quartetto ho utilizzato componimenti di autori anglosassoni perché ho sentito il bisogno di mantenere una certa distanza dal testo d’origine. In quel periodo non ho potuto scrivere una musica che incorporasse sentenze o pronunciamenti completi e logici. Invece nel pezzo per basso e strumenti farò uso di un testo senza senso, scritto da me, frutto di combinazioni e permutazioni simultanee, secondo una forma a spirale, di parole appartenenti a diversi linguaggi. Penso che anche la voce prenderà coscienza di questo movimento a spirale.

Il IV Quartetto poggia su un altro fondamentale principio, successivamente approfondito in “Bone alphabet” (1991) per un percussionista: la linearità...

Si è vero. Un punto centrale del mio pensiero è la linearità/non linearità. Quasi tutte le manifestazioni umane hanno una struttura lineare ma, a mio avviso, queste piccole linee di storia personale assumono oggi maggiore rilevanza se la loro disposizione formale segue un principio di discontinuità. Negli ultimi miei pezzi, in particolare in “Bone alphabet”, ho cercato di stabilire una strategia per comporre dapprima linearmente per poi annullare la linearità attraverso la definizione di elementi più delimitati che vengono ridisposti, in un secondo momento, secondo regole

diverse da quelle utilizzate per la prima lineare stesura formale del pezzo.

Questi interventi mirano alla distruzione della linearità o sono piuttosto finalizzati alla riconferma di un concetto lineare anche dopo il processo di rottura?

È un problema che posso solo porre e non risolvere. Mi sento ancora collegato al Modernismo: la mia musica è dissonante nella forma. Oggi nella musica postmoderna, come nella poesia, possiamo trovare una enorme quantità di strategie, ma non c’è più dissonanza perché siamo ormai abituati ad assimilare tutte le dissonanze della vita, con una certa indifferenza, per sopravvivere. Io, invece, vorrei proporre qualcosa di diverso, che ci lasci ricordare una situazione precedente nella quale ci sono state realmente importanti dissonanze. Il significato di un oggetto o di un simbolo risiede soprattutto nelle relazioni, dinamiche e dissonanti, che esso ha con gli altri oggetti. È questo che voglio proporre nella forma del pezzo, non tanto imporre nuovamente quel tipo di prospettiva che caratterizza il mondo in generale. È solo un modo d’esprimermi, un problema che mi confronta con la vita. Non credo di avere una risposta a questa domanda veramente interessante... credo ancora alla validità del discorso lineare, nel senso di creare un dispositivo mobile e ricco attraverso il quale possiamo avere un’espressione dissonante che arriva ad una definizione transitoria, sicuramente non definitiva. Mi interessa molto la sensazione propria di ogni situazione esclusiva, trattata dalla mente umana secondo modalità lineari e razionali.

Nella nuova musica non sempre sono ben distinti tra loro oggetto e processo. Qual’è il Suo pensiero in proposito?

Mi sta molto a cuore capire in cosa realmente differiscono oggetto e processo. Il primo non può essere

un elemento fisso in quanto tutti gli oggetti si lasciano modificare, danneggiare o distruggere. È interessante, quindi, scoprire in quale modo sia possibile rendere udibilmente evidente il momento d’incontro tra energia lineare e oggetto resistente. Questo, per me, rappresenta l’espressione in musica e sta alla base del concetto di figura. Essa è una manifestazione lineare potenziale, ancora in attesa, che può esplodere da un momento all’altro prendendo molte direzioni. Ma è anche oggetto in quanto combinazione e compartecipazione di diversi elementi parametrici. Per questo mi sembra che la figura sia l’elemento chiave: fornisce l’energia provvisoria, quasi sempre lineare, ma assoggettata a qualsiasi tendenza.

Per quale motivo le sue composizioni concludono, quasi sempre, con un sottile velo d’ironia?

Non sempre mi riesce di risolvere tutte le questioni riguardanti le problematiche affrontate nella stesura di un pezzo. In ogni caso la definizione del problema stesso è una risoluzione, ma non definitiva o tale da indicare la fine del processo. Il momento ironico alla fine delle mie composizioni costituisce, dunque, la parte conclusiva di un lavoro che lascia aperta la via nella speranza di invenzioni future.