Sette domande a Earle Brown

di Giancarlo Simonacci

Giancarlo Simonacci – Lei ha svolto studi regolari di Matematica e Ingegneria, è da credere che in un certo qual modo questi studi possano aver esercitato una determinata influenza nel Suo modo di comporre?

Earle Brown – Si, credo che questi studi abbiano avuto una grande influenza, ed è interessante constatare che altri compositori hanno studiato da giovani matematica e ingegneria.
La famiglia di Varèse voleva che lui facesse il matematico e anche il padre di Boulez aveva per il figlio lo stesso desiderio.
Credo che esista una connessione tra il modo di pensare e la matematica, come organizzazione di pensiero.
Bruno Maderna, per esempio, ha scritto una composizione intitolata "Quadrivium" che si riferisce al Medio Evo, quando la musica era una delle quattro scienze con l'astronomia, la matematica e non ricordo più quale fosse la quarta.
La familiarizzazione con i numeri, le strutture, il sincronismo e varie altre cose di questo tipo mi ha molto influenzato; credo che ciò sia un buon "background" per un compositore.
Ma una grande influenza, nel mio modo di comporre, l'ho ricevuta dalla musica spontanea; ho sempre cercato di bilanciare il calcolo con la spontaneità, l'immediatezza e la comunicazione diretta della musica.

G.S. – Quali sono i Suoi riferimenti musicali, o se vuole i modelli, ammesso che ne abbia, a cui il Suo mondo di compositore si rivolge anche sotto l'aspetto puramente artigianale.

E.B. – Fondamentalmente credo che per me siano stati molto importanti gli studi con Roslyn Brogue Henning che era una specialista nella polifonia del XX secolo e si occupava anche di armonia; ma i miei studi di armonia hanno radici diverse.
Con Roslyn partimmo dallo studio della polifonia del IX secolo fino a Bach (scrivevo nei vari stili dal IX secolo fino a Bach) poi saltammo a Berg e a Schoenberg.
L'influenza della musica pre-armonica, in cui lei era specialista, è stata significativa per me; il mio scopo principale era di imparare a scrivere polifonia dodecafonica.
Berg, Schoenberg e Webern ebbero grande influenza su di me, ancora di più la ebbe la musica di Cowell e di Varèse, ma in special modo quella di Charles Ives, con la sua attitudine al collage che lega le sue composizioni ad altre esperienze, come appunto quella del collage in pittura da parte di Wols e Ranschenberg.
Riferendomi ai miei primi lavori del 1950-51 che sono dodecafonici e seriali, l'influsso di Schoenberg, Berg e Webern è il più sensibile; anche Stravinsky ha esercitato su di me una certa influenza, ma non avrei mai voluto scrivere il genere di cose che scriveva lui.

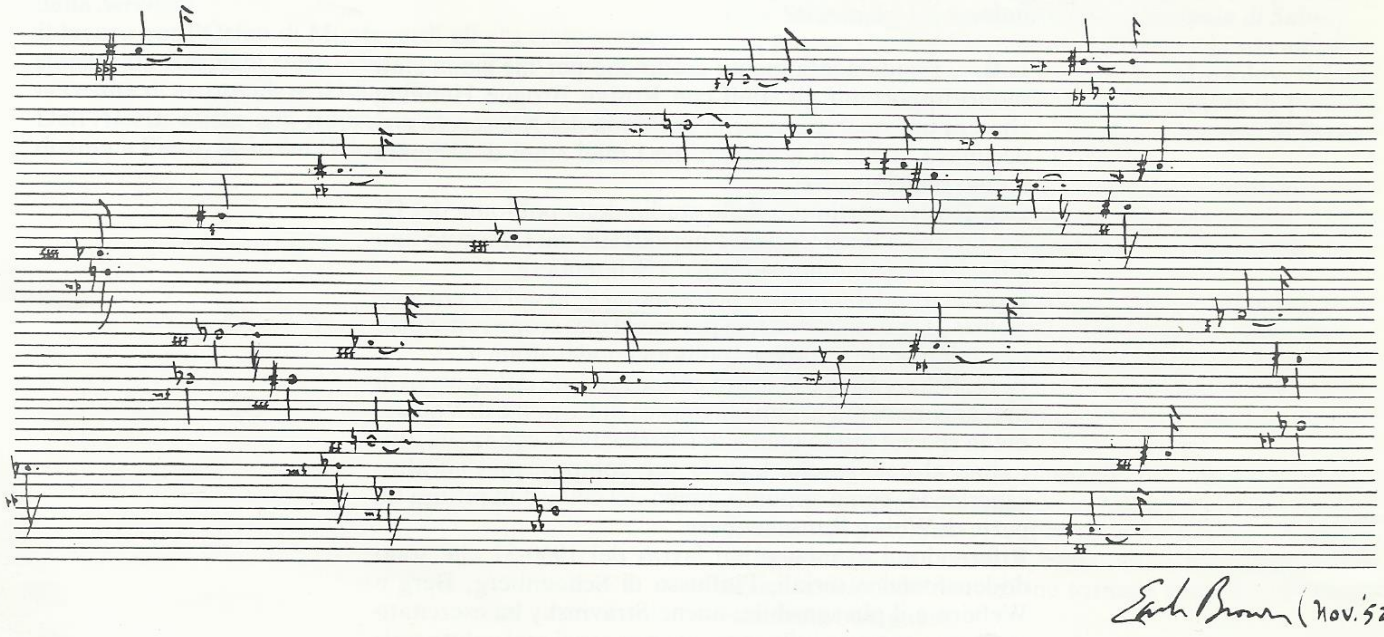
I miei procedimenti compositivi sono sempre stati astratti, non volevo fare musica a programma.
Anche la musica di Debussy mi ha influenzato per la sua sottigliezza, ma inizialmente i modelli più sentiti furono senza dubbio Varèse, Webern e Ives.
Più tardi iniziai ad inventare un mio modo particolare di comporre e questo anche in seguito alla incredibile influenza che precedentemente – siamo negli anni 1949-50 – esercitò su di me la forma aperta dei "Mobiles" di Alexander Calder; anche la mia tecnica di direzione, come probabilmente si può notare, ha a che fare con il modo con cui i pittori espressionisti astratti usavano il colore.
Mettevano un colore, poi un altro sopra, cambiavano, modificavano, costruivano densi campi cromatici.
Anche la linearità e la spontaneità di Jackson Pollock sono stati importanti, ma più che mai, ora che ne parlo, mi rendo conto che i miei modelli musicali sono stati principalmente Ives, Webern e Varèse.
Vorrei aggiungere che la musica più mia di quegli anni, che sento profondamente diversa da quella di altri compositori, si è sviluppata tra il 1950-55.
Furono gli anni in cui ho sperimentato la composizione spontanea, scritta sia normalmente che in notazione grafica; i brani più significativi di quegli esperimenti sono stati pubblicati con titolo: "Folio and four Systems" e comprendono quelle che io credo siano le prime partiture grafiche, partiture che consentono l'improvvisazione collettiva e che da allora divennero sempre più definitive del mio modo di comporre.
Quindi negli anni 1952-53 apparivano le prime forme aperte nel mio lavoro, stimolate da Calder e dal concetto di collage.

G.S. – Mi sembra di avvertire nei Suoi lavori una precisa volontà di ricerca non tanto intellettuale quanto gioiosa nel modo di fare musica.
Risponde questa mia impressione alle Sue esigenze poetiche?

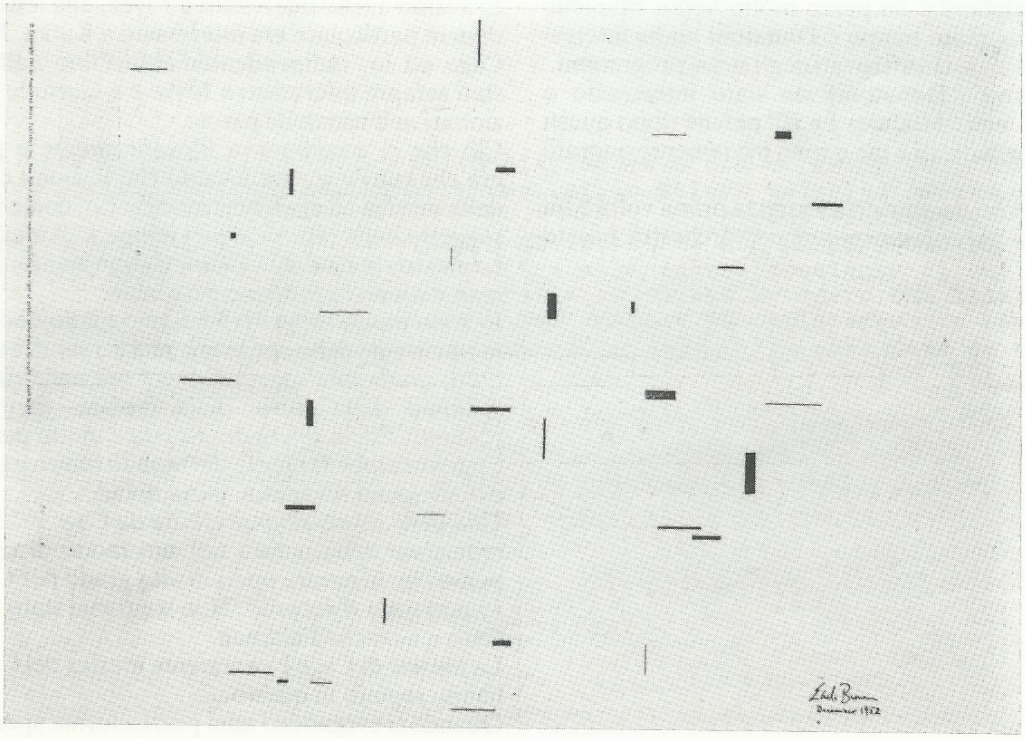
E.B. – Mi fa davvero molto piacere che Lei senta questa gioiosità nella mia musica e sicuramente c'è dal mio punto di vista.
Ha molto a che fare con le differenze dell'esperienza individuale. Sento di lavorare in modo sensuale, sono stato sempre estremamente sensibile al suono, al materiale, per fare dei lavori astratti e per me bellissimi, questo è davvero parte della mia poetica.
Non credo che la musica sia un buon veicolo per commenti giornalistici su fatti tristi e cose cattive.
La musica può esprimere. Un requiem può esprimere il senso di qualcosa di triste, ma io provo grande gioia a lavorare con il colore, il suono, il movimento, le diverse velocità e così via; ciò è decisamente una componente della mia poetica.
Nel dirigere il mio pezzo "Centering", che è dedicato alla memoria di Bruno Maderna, provo certo una grande emozione, la stessa che provai nel concludere il lavoro dopo aver appreso della morte di Bruno.
Credo che gli accordi che si trovano verso la fine di "Centering" potrebbero identificarsi in una sorta di mio Corale in memoria di Bruno, come avviene nel concerto per violino e orchestra di Berg.
Non voglio insistere, ma sono molto contento che sente che c'è gioia nella mia musica; non sono molto attratto dalla musica piena di angoscia e buio.
Queste scelte hanno un grande ruolo nel mio modo di comporre; voglio sempre un'attività sonora gioiosa, viva.
Questa è decisamente la mia poetica.

G.S. – Al di là delle esigenze cosidette di mercato, cosa può dare ancora e di nuovo all'uomo del Duemila la musica in generale e particolarmente quella oggi prodotta dai compositori viventi come Lei.

E.B. – All'ascoltatore che segue una mia composizione intendo condurlo in una specie di viaggio sonoro, impegnandolo in cambi di direzione, di percorso, metafore di amore per il mondo, veder il sole, gli alberi, la natura.
Opero nell'arte affinché la gente possa capire la natura della natura, della speranza, le qualità della bellezza.



Sono molto legato alla natura e mi interesso di moltissime cose: non sono solo un compositore ossessivo e spero che la mia musica sia amata dalla gente.
Non capisco mai, cioè capisco ma mi sorprende, quando il pubblico trova difficile la mia musica o quella di altri autori contemporanei; sembra sempre che vogliano dire: "Oh! mi è piaciuta ma non la capisco proprio".
Quello che vorrei fare è scrivere musica che trascenda questo bisogno di capire.
Ho sempre voluto scrivere musica astratta con il desiderio che venga compresa così come è, non in modo superintellettuale.
Credo che l'artista sia il veicolo di comunicazione fra la natura e la gente al fine di trasformare in profondità le coscienze.
Non so quanti altri compositori della mia generazione sentano questo. Credo che qualcuno di loro sia pessimista e quindi la sua musica esprime pessimismo, il che può anche andare bene.
L'importante è non realizzare musica superficiale, decorativa. In questo senso i compositori di cui stimo il lavoro sono Bruno Maderna, Luciano Berio e Pierre Boulez.
Mi piace molto la musica di Boulez per la fusione dell'intelletto con la poetica.
Penso che la musica di Boulez sia ultimamente diventata più calda, più spontanea e mi piacerebbe pensare che ho avuto in questo senso qualche influenza su di lui; le sue partiture diventano sempre più espansive e sempre meno fredde, meno precise.
Anche la musica di Ligeti mi piace molto. Sento che Luciano (Berio) è una estensione di Stravinsky e di Debussy, il suo "Rounds" lo trovo molto "simpathique".
Ci sono molti altri compositori che apprezzo come Xenakis con il quale ho avuto grandi discussioni; lui pensa che la mia musica dovrebbe essere più severa e io penso che la sua dovrebbe essere un po' più espansiva.
Xenakis, Ligeti, Boulez e Berio lottano per una visione vasta della vita quindi per la natura, con l'intelletto, la spontaneità, la semplicità del suono e della poesia.
Quando ho scritto le prime partiture che permettevano un certo tipo di improvvisazione (fino ad un certo punto) e le forme aperte, la resa dei contenuti musicali e poetici rimaneva pur sempre mia anche consentendo ai direttori di organizzare il pezzo in più modi.
La prima volta che questo è avvenuto i critici sono stati molto severi e non hanno capito, hanno pensato che in qualche modo tentassi di evadere, di non essere responsabile, ma è stato un grave equivoco.
Venendo dal Jazz (sono stato pianista per un po') ho sempre sentito i musicisti come gente potenzialmente creativa, quindi i direttori e gli altri esecutori capaci di prendere decisioni istantanee, creative, tali da condurre il pezzo scritto a nuove dimensioni poetiche servendosi anche dell'improvvisazione.
In altre parole la personalità di Luciano (Berio) o di Bruno Maderna o di Boulez, che dirigevano le mie opere di forma aperta, avrebbe aggiunto una dimensione in più.
Non credo di essere stato un ingenuo, forse sono stato solo ottimista e romantico.
Avevo chiara la sensazione di invitare il mondo a fare musica con me.
Sentivo di dover aprire la mia musica al mondo intero (musicisti compresi) allargando il potenziale poetico.
Le mie composizioni di forma aperta sono state dirette da molti compositori della mia generazione, italiani, inglesi, francesi.
Una volta alla Biennale di Venezia io e Bruno Maderna dirigevamo un mio pezzo (la realizzazione era per 98 esecutori), dopo l'ultima prova Luigi Nono venne da noi e disse: "Fatelo esattamente così e questa sera sarà un grande successo"; io e Bruno ci guardammo chiedendoci: "Ma che cosa abbiamo fatto?".
Avevamo soltanto usato il materiale scritto dirigendolo a due! Bruno ed io collaboravamo a ciò che considero un allargamento del potenziale del pezzo composto, una possibilità aumentata di comunicazione con il pubblico.
Questo è importantissimo per me e per la mia poetica. Invitare i musicisti ad allargare la visione del pezzo per il potenziale massimo, momento per momento, esecuzione per esecuzione.



Un pezzo che ho scritto nel 1962 quando sarà eseguito nel 1992 sarà lo stesso pezzo, ma avrà questa dimensione extra in più dalla gente coinvolta in quel momento che contribuirà alla sua natura, pur senza cambiarla.

G.S. – Oltre alla sua profonda amicizia e stima dell'uomo e del musicista Bruno Maderna e dei già citati Luciano Berio e Luigi Nono, quali sono gli altri musicisti italiani che suscitano il Suo interesse.

E.B. – Ci sono molti musicisti italiani; mi ritengo fortunato di averne incontrati molti già da tanti anni.
Aldo Clementi, Marcello Panni, Niccolò Castiglioni, Franco Donatoni, Sylvano Bussotti, Guido Baggiani, Fernando Grillo, questi sono i compositori con i quali ho avuto frequenti contatti a partire dal 1960.
Mi sono trovato nella fortunata situazione di produrre dischi di musica contemporanea per il mercato americano e ho proposto molti dei compositori menzionati, questo tra 1960 e il 1970.
Recentemente ho ascoltato dei lavori di Clementi che non avevo mai sentito prima e ho trovato che si è sviluppato in modo molto interessante.
Grillo fa lavori sperimentali e ha suonato i miei primi pezzi grafici.
Baggiani ha prodotto delle esecuzioni di musica mia e io ho fatto conferenze al Conservatorio di Perugia dove lui insegna.
Questi compositori si sono interessati alla mia musica dal 1954 quando apparve a Darmstadt, io personalmente venni in Europa nel 1956 e venni in contatto con loro nei tre o quattro anni successivi.
Il primo compositore italiano, a parte Berio, che vide le mie composizioni in notazione grafica fu Bussotti.
Viveva a Colonia allora e lui e Hans Klaus Metzger erano estremamente interessati ai miei pezzi "Folio"; credo che il primo compositore italiano che dopo fece un pezzo del genere fu proprio Bussotti.
Bussotti scrisse "Five Piano Pieces for David Tudor" che erano diversi dai miei pezzi di notazione grafica, ma credo ne fossero influenzati.
"Tropi" di Castiglioni è un pezzo molto bello. Marcello Panni è amico da tanto tempo e Donatoni mi ha interessato molto, spesso ci siamo trovati negli stessi programmi.
Credo che Franco (Donatoni) sia stato interessato o influenzato dai miei "Modules I e II" perché dopo questi scrisse due pezzi dedicati a me e sono ovviamente onorato di questo.
Giacinto Scelsi l'ho incontrato a Parigi la prima volta e fui stupito nell'ascoltare il suo pezzo per orchestra basato principalmente su un solo suono, ma con variazioni molto sottili.
Resta per me un compositore interessante e una persona amabile.

G.S. – Quali sono oggi le differenze che la contraddistinguono rispetto ai dettami comuni iniziali, se non altro sul piano filosofico, di un Cage o di un Feldman.

E.B. – Le differenze oggi tra Cage, Feldman e me sono le stesse che c'erano quando c'incontrammo la prima volta nel 1951-52, curiosamente sono le stesse per quanto ci siamo sviluppati ognuno in una direzione molto personale.
Feldman dei tre è quello che ha mantenuto lo stesso genere di immaginazione fonica dal 1951 ad ora, il suo lavoro negli anni sembra avere una continuità di somiglianza.
Feldman amava moltissimo suoni quieti e una specie di carattere ritmico vagante. Può essere paragonato al pittore americano Philips Guston, di cui era molto amico e che ha una qualità simile da dipinto a dipinto con delle sottili differenze.
Mi sembra che la musica di Feldman sia così dai primi anni fino ad oggi.
Cage è sempre stato una persona molto ottimista e anarchica che parla sempre di libertà.
Vuole che la gente sia libera. È molto idealista e credo che espressivamente sia molto più impegnato politicamente di quanto Feldman ed io siamo mai stati.
Cage vuole che la gente cambi, sia senza conflitti, libera, uguale. La sua musica ne è espressione.
La sua musica, i suoi libri, i suoi discorsi vengono dal suo ottimismo per la salvezza dell'umanità.
È stata detta la stessa cosa della mia musica, ma in un modo totalmente diverso.
La nostra musica già prima d'incontrarci era diversa l'una dall'altra, ma ciò che ci accomunava era che di fatto eravamo gli unici tre compositori a New York interessati e influenzati dal movimento espressionista astratto in pittura, che in America era nato intorno agli anni 1945-47.
Eravamo anche interessati a Joyce, alla letteratura, Feldman in particolare era interessato a Kafka, Rilke, mentre Cage ed io, indipendentemente l'uno dall'altro, siamo stati sempre interessati a Joyce e a Gertude Stein, rivoluzionari nell'uso delle parole.
Ciò che ci accomunava filosoficamente e poeticamente era che tutti e tre credevamo che il suono era il soggetto della musica ed era il nostro soggetto, come il colore era il soggetto della pittura a quel tempo in America.
Le nostre personalità erano e sono molto diverse. Feldman è supersoggettivo e personale.
Io sono molto soggettivo nel mio modo di comporre, nel modo in cui voglio che la mia musica suoni e nel suo contenuto, ma la mia soggettività va più nella direzione dello sviluppo della storia della musica, mentre Feldman romanticizza la sua figura isolata e molto personale.
Cage vorrebbe far parte del mondo intero e tutto il mondo e le sue genti diventano parte di lui.
Una delle espressioni preferite da Cage è: "L'artista è l'imitazione della natura nel suo modo di operare" e lui pensa che la natura operi in alto grado per Caso.
Io non sono d'accordo. Non sono mai stato interessato al Caso e neanche Feldman.
La musica di Cage è veramente musica del Caso e pochi lo hanno seguito in questo.
Quando si eseguono i miei pezzi a forma aperta, il n° 1 può

essere seguito dal n° 5, il n° 5 dal n° 3 o il n° 5 può essere sovrapposto, il che significa collage fonico, questo non ha niente a che fare col Caso, ma col direttore che sceglie soggettivamente nell'istante dell'esecuzione.
Non ha niente a che fare col gettare in aria monete o seguire procedimenti casuali.
È importante capire questo bene. La musica di Cage non suona come musica, lui non è interessato alla storia della musica, al suo sviluppo quanto lo sono io.
In un suo recente pezzo Cage usa il suono prodotto dall'acqua mossa dalle conchiglie.
Le recenti trasformazioni di Cage degli scritti di Thoreau e Joyce indicano un approccio extramusicale, filosofico sociale alla sua arte.
Cage mi critica, mi considera ancora interessato all'arte, ed io ho detto spesso che Cage non è interessato alla musica d'avanguardia o contemporanea, ma alle relazioni sociologiche fra persone.
Anch'io lo sono, ma in un contesto musicale. Sono più legato di Cage o di Feldman alla musica europea e personalmente credo di volermi relazionare con tutto il mondo della musica.
Feldman vuol creare il suo piccolo genere, il suo mondo molto personale, Cage vuol fare un discorso sociologico.
Ma trovo che sono ancora affascinato da quello che fanno.
Recentemente abbiamo fatto due concerti a New York per celebrare il 60° compleanno mio e di Feldman e il 75° di Cage.
Hanno suonato le prime opere e quelle più recenti di ognuno di noi ed era affascinante perché i lavori di Cage suonavano in modo simile a come hanno sempre suonato, i lavori di Feldman lo stesso, i miei suonavano più arbitrari all'inizio o molto più sofisticati e complessi gli ultimi per il colore.
La sua è una domanda affascinante e si potrebbero scrivere dei libri sull'argomento, perché ci sono profonde differenze tra me, Cage e Feldman, ciò che stupisce è che queste differenze filosofiche c'erano già quando c'incontrammo la prima volta e credo che perdureranno sempre.
Raggrupparci come persone che fanno le stesse cose non è mai stato corretto e continua a non esserlo.
Può essere controverso ma credo che sono stato più sperimentale di loro e di aver tentato direzioni diverse dalle partiture grafiche, alle forme aperte, le forme chiuse, pezzi dodecafonici e seriali.
Ho fatto anche molta sperimentazione nel processo mentale dell'atto dell'esecuzione, nella spontaneità e nella reazione alla musica scritta che sottoponevo all'esecutore.
Mi sembra importante il fatto che io suonavo la tromba e Cage e Feldman erano pianisti ma non propriamente militanti.
Io invece ho suonato in orchestre jazz, sinfoniche e da camera facendo quindi l'esperienza di collaborare esecutivamente con altri musicisti e credo che questo abbia influenzato il mio modo di scrivere e di pensare.
Tutta questa esperienza mi ha portato ad una maggiore comprensione del modo in cui lavora la mente di un esecutore; ho tentato di sperimentare l'estensione di questo modo di lavorare al fine di potenziare l'espressione poetica del mio lavoro.

G.S. – Si ritiene un buon interprete di se stesso, visto che è spesso presente come direttore delle sue musiche.

E.B. – Penso di si, comunque bisognerebbe chiederlo ai musicisti che dirigo.

(Roma, Maggio 1987)

