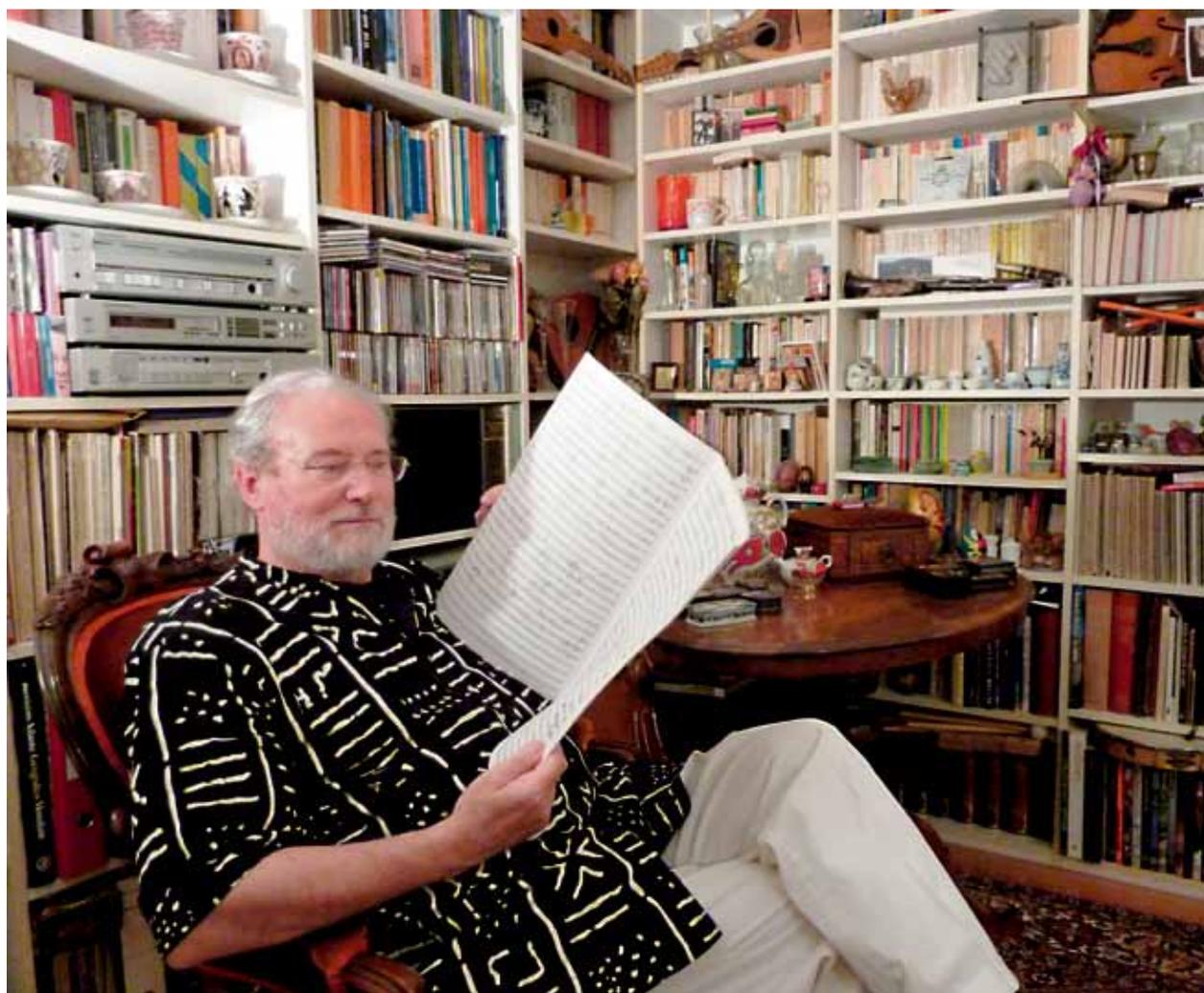


Postumo Ostinato

Il lavoro creativo di Francesco Hoch

Veniero Rizzardi



Il compositore svizzero Francesco Hoch nella sua casa a Savosa (TI). Foto: Beatrice Hoch-Filli

Il colloquio che segue è lo sviluppo di una piacevolissima conversazione avvenuta nell'agosto scorso a Venezia. La mia conoscenza con Francesco Hoch data dagli anni in cui, insieme a un gruppo di giovani musicisti e operatori culturali ticinesi, animava i concerti di OGGIMusica con proposte innovative, presentando autori e «performer» che spesso non trovavano spazio presso le rassegne e i festival di musica contemporanea più istituzionali, spesso personaggi che sarebbero diventati molto noti svariati anni più tardi. Quegli orientamenti erano perfettamente consonanti con quelli che io stesso proponevo a Padova presso un'associazione legata all'Università. Finimmo così per collaborare a distanza e diventare amici. Trent'anni fa, in quella compagine, e rispetto a noi, appena un po' più giovani, Francesco Hoch era la figura esperta, ed era già un compositore maturo ed affermato. Da allora ho seguito la sua vicenda artistica e la sua musica avendo modo, talora, di studiarla e commentarla. Ho accolto pertanto con grande piacere la sua richiesta di porgli alcune domande, fornendo così un piccolo contributo ai festeggiamenti per i suoi giovanissimi settant'anni.

Riflettendo sulla tua biografia artistica, mi sembra inevitabile metterla in rapporto con l'esperienza della tua generazione: la tua formazione, prima di tutto, è avvenuta a contatto con i compositori nati nel 1920-30, ossia coloro che – senza considerare i singoli indirizzi – avevano comunque coltivato collettivamente un ideale di rinnovamento integrale del linguaggio musicale. Hai studiato composizione con Stockhausen, Ligeti, Bussotti, Guaccero e soprattutto Donatoni. Immagino che le conseguenze di questo dato siano state quantomeno delle tensioni che si sono verificate tra questi orientamenti e invece l'assimilazione di un sapere tecnico tradizionale. Come si sono manifestate, come hanno agito queste tensioni negli anni della tua formazione?

Nei documenti della pubblicazione della Paul Sacher Stiftung, *Entre Denges et Denezzy*, alla domanda circa gli influssi sulla mia musica, avevo risposto in modo articolato seguendo il mio percorso compositivo. Qui vorrei però ora precisare che già prima degli studi specifici di composizione, prima degli incontri personali con i maestri citati nella domanda, la mia predisposizione culturale e la mia sensibilità per l'arte si erano sviluppate nel senso di una necessità profonda per un cambiamento radicale sia del linguaggio musicale sia di quello artistico in genere.

La strada mi era stata aperta immediatamente dall'ascolto su disco, a 18 anni, nel Ticino, di *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen, che era stato da poco pubblicato. Immediato fu pure l'entusiasmo per *Threni* di Penderecki, sempre da registrazione discografica, mentre *Pli selon pli* di Boulez ascoltato dal vivo al Festival di Donaueschingen [nel 1962] mi era rimasto estraneo. I miei primi tentativi di composizione dovevano partire proprio da questi ascolti, con una chiara tendenza allo informale espressionista.

Tutto il discorso sulla dodecafonìa mi doveva così rimanere lontano, consegnato alla Storia.

Quello che allora mi mancava era la consapevolezza tecnica e per questa ragione decisi di iscrivermi nel 1963 al Conservatorio G.Verdi di Milano, dove avrei potuto confrontarmi con musicisti inseriti nel mondo della musica nuova.

Si capirà bene che non mi ero rivolto a Bruno Bettinelli, maestro in voga per molti compositori, ma a Franco Donatoni, del quale avevo già sentito *Puppenspiel* – questa volta dal vivo, agli allora famosi Concerti dell'Angelicum di Milano dedicati anche alla musica nuova – una composizione che mi impressionò molto.

Mi era parso, e lo penso ancora oggi, che i lavori di Donatoni di quegli anni approfondissero tutte quelle idee musicali che a me interessavano e che avevo ascoltato fino ad allora. Insomma un magnifico linguaggio informale ma altamente articolato.

La frequentazione dei corsi estivi di Darmstadt mi ha fatto poi scoprire le innumerevoli e grandi invenzioni di Stockhausen di fronte alla maggiore «povertà» di Ligeti, il quale però da una parte sollevava problemi teorici fondamentali sui nuovi linguaggi musicali, sui quali nella sua esuberanza Stockhausen non riusciva a chinarsi, e dall'altra proponeva una musica dalle sonorità estremamente più raffinate sia di Stockhausen che di Donatoni.

Era l'epoca in cui sicuramente la linguistica possedeva un ruolo centrale nella cultura europea e non solo: rimaneva aperta la discussione su cosa fosse il linguaggio e se la musica stessa fosse veramente un linguaggio.

Segue l'incontro con Bussotti, che potrei definire l'anti-Stockhausen, con le sue interessanti proposte di un altro linguaggio che si sviluppa dal basso verso l'alto, dal particolare come punto di partenza per la costruzione, in forma associativa, di una composizione.

Sicuramente dappertutto serpeggiava una tensione di base tra le idee di determinazione e di indeterminazione, nel rapporto soggetto-oggetto radicalmente mutato di fronte a una

materia musicale nuova, ribollente, incontrollabile con le tecniche e i metodi tradizionali.

Non lo cito tra i miei maestri ma John Cage rimane il punto di riferimento fisso per ogni problema di linguaggio che possiede rapporti con le nuove materie e quindi con la casualità. I miei primi maestri sono questi. Ne seguiranno altri, con il passare del tempo e delle esperienze compositive.

Proprio questi maestri di cui parliamo avevano, all'epoca della tua formazione, sviluppato un atteggiamento fortemente critico, di verifica autocritica, del loro mestiere. Inoltre un dato caratteristico di quegli anni era il problema del ruolo sociale del compositore, che qualcuno risolveva investendo la propria musica di intenzioni politicamente esplicite, ma che tutti, a diversi gradi di intensità e coinvolgimento, sentivano di dovere affrontare. Inoltre, come giovane allievo, la tua formazione è avvenuta nel pieno dei sommovimenti socioculturali che oggi sintetizziamo nel numero 1968. Quale importanza hanno avuto questi fattori? E come agiscono, se agiscono, a distanza di tanti anni?

La mia fortissima volontà di capire, allora, la mia scrittura nella composizione si incontrava facilmente con la lezione secondo me tipica di Donatoni, ossia il chiedersi continuamente «dove - come - perché». E la mia propensione all'estrema coscienza mi doveva portare facilmente ad estendere la critica e l'autocritica anche al di fuori dell'atto compositivo. L'estensione doveva includere non solo le altre arti, ma anche aspetti di altre discipline, filosofiche, scientifiche, della matematica, fino a quelle psicologiche, della percezione, dell'informazione, sociali, economiche e politiche. Ed è proprio su questi terreni che lo scontro con Donatoni avveniva periodicamente - ero criticato per essere «troppo serio» - mentre lui si dedicava sempre più a pratiche esoteriche che sentivo molto distanti da me.

Interessante era il clima culturale generale rivolto alle connessioni che ora chiameremmo «reticolari» tra i vari saperi, arti comprese. Non mi doveva essere difficile entrare in questo fermento milanese, allora città aperta al mondo nuovo, in quanto i miei desideri culturali di adolescente si può dire che erano stati onnivori, e in particolare nei riguardi delle novità.

La scoperta di Karl Marx, già alle scuole magistrali in Ticino, grazie al filosofo professore Guido Pedroli, aveva assunto una funzione importante per i successivi incontri con il mondo milanese, in cui ho ricevuto nuovi stimoli alle riletture di Marx al di fuori del marxismo, alle letture sulla fenomenologia, sullo strutturalismo, sulla Scuola di Francoforte, ma anche alle esperienze dirette con il cinema underground americano, con il Living Theatre, le mostre di pittori come Pollock o Burri, la letteratura dadaista.

Assieme a tutto questo mondo in fermento i movimenti operai e studenteschi promuovono una critica radicale alla società e alla politica, preparando le contestazioni che sfociano nel cosiddetto Sessantotto, per me ancora un punto di riferimento storico per il nostro futuro.

Il «ruolo sociale» del compositore consiste nel concorrere con la sua musica al movimento culturale generale e il porsi

come tassello importante con la sua specificità nella storia dell'epoca.

Tanto si è discusso sul concetto di «impegno» che personalmente ho individuato nell'atto del comporre stesso - l'altro deve esistere nel segno stesso - piuttosto che nell'uso della musica come mezzo per altri scopi. Questo tipo di impegno mi ha portato a essere più vicino a quell'«anarchia praticata nella musica» di John Cage, che all'uso agitatorio della musica in Nono, sebbene ideologicamente concomitante.

Quando il giovanissimo musicista ticinese Fabio Schaub mi chiese in quegli anni di prendere posizione di fronte alla domanda implicita nel titolo del libro *Rivoluzione della musica e Musica della rivoluzione* - la sua raccolta di testi di Hanns Eisler - non ho esitato a scegliere la seconda perché convinto che l'impegno doveva stare nella pratica stessa e non solo nelle dichiarazioni.

Ma, arrivando all'oggi, in tutti i campi sappiamo che la storia ha preso un'altra direzione da quella auspicata.

Restaurazione e riflusso si sono imposti di fronte alla società di consumo tanto contestata. Raccogliamo le briciole di tutto il movimento di protesta, lavoriamo negli interstizi della società in un *underground* permesso da una falsa libertà concessa e manovrata dalle leggi di mercato.

L'«impegno» nella mia musica di oggi ormai non può più essere propositivo, progettuale; serpeggia amaramente in quegli interstizi. L'«impegno» sta nell'affrontare musicalmente questa situazione.

Il panorama si è fatto frastagliato; permette, dall'aldilà, di riutilizzare anche le grandi scoperte delle avanguardie, e, per me personalmente, di connettere elementi storicamente separati in una conseguente nuova ricchezza musicale.

Nel tuo percorso l'indeterminazione ha un ruolo persistente. Citi giustamente Cage non tanto come un maestro, quanto come «punto di riferimento», e questo è spiegabile con il ruolo che la sua azione ha esercitato direttamente sui tuoi maestri veri e propri. La lezione che ne è derivata ha a che fare con un allentamento delle strutture e soprattutto della «presa», del controllo del soggetto sui materiali sonori. In questo senso mi pare che per te anche l'improvvisazione, l'organizzazione estemporanea, gestuale, del materiale abbia avuto un ruolo importante. Come ha agito questo procedimento, questo atteggiamento nel tuo lavoro e che riflessi ha avuto nel comporre anche successivo?

L'indeterminazione è presente in vario modo durante più fasi della mia attività di compositore. Devo dire anche che è esistita pure la tendenza opposta, il desiderio e la pratica di determinare invece i parametri del suono in modo sempre più preciso, raffinato, con sfumature anche molto delicate. Questa iper-determinazione non è però da me mai stata portata all'estremo della quasi insequibilità da parte dell'interprete. Ma, storicamente, sappiamo che è stata proprio la complessità sovrabbondante della materia musicale a produrre il passaggio verso una fruibilità indeterminata. Molto divertente era stata la provocazione di Cage, quando ha voluto dimostrare di comporre un pezzo cosiddetto strutturalista, seguendo le indicazioni

delle monetine tirate a caso. Sicuramente si trattava di una inadeguatezza del pensiero di fronte a quella materia ridondante.

Ecco un primo grande motivo di crisi dei miei maestri. Si parlava di una materia sfuggente e incontrollabile. La casualità diventava così un concetto fondamentale.

Di fronte a questa crisi del compositore una delle soluzioni era quella di lasciare improvvisare in varie maniere l'interprete fino a che esso diventasse un vero co-autore.

Entrambi questi aspetti erano già presenti nella prima composizione del mio catalogo, *Testo da consumare* (1968) dove si incontrano o si scontrano o si giustappongono, da una lato le parti vocali con scrittura parzialmente indeterminata sulla quale gli attori dovevano in parte improvvisare, e dall'altra il gruppo strumentale con una materia complessa precisata su pentagramma senza possibilità di improvvisazione.

La direzione presa è indicata dalla denominazione che ho voluto dare al mio primo periodo «Attorno all'indeterminazione» (1968-70). Ascoltato Cecil Taylor dal vivo a Milano, avevo persino composto un brano con scrittura aperta per un quintetto jazz, che doveva poi essere eseguito solo 40 anni dopo, nel 2009, da parte dei New Big Zoom di Lucas Niggli. Le intenzioni iniziali di questa improvvisazione dovevano essere quasi più sociali che musicali: la «liberazione» dell'esecutore di fronte alla «tirannia» della scrittura. Sia a Milano che nel Ticino avevamo iniziato una pratica di improvvisazione di gruppo, spontanea, senza scrittura né progetti, dove era persino prevista l'assenza del pubblico per non rischiare di creare un prodotto da concerto. L'avevo chiamato «happening integrale». La vita doveva prendere il sopravvento sul fatto musicale in se stesso. Tra l'altro, molti gruppi d'improvvisazione erano sorti, anche incoraggiati dallo stesso Stockhausen ai corsi estivi di Darmstadt nel 1971, il che mitiga un po' l'estrema unidirezionalità di quegli incontri.

Il mio ritorno alla scrittura su pentagramma significava per me verificare su carta tutto quel magma prodotto dall'improvvisazione, quel bisogno di spontaneità che però spesso era ingabbiata nei clichés, sia dell'esperienza di ciascuno sia dei rapporti nel collettivo. Avevo capito che si operava una riduzione della qualità musicale e, non essendo un terapeuta ma musicista, ho voluto dedicarmi alla musica di per sé.

Ma mi piace ugualmente ricordare un brano del 1970 che possiede un forte aspetto sociale, *Prove concertanti*, dove l'esperienza dell'orchestra fa un cammino inverso rispetto alla determinazione della scrittura: più la scrittura si fa precisa e più l'orchestra si sente «liberata» dalla necessità di inventare.

Progressivamente mi sono allora allontanato da un materiale ridondante tipico dell'informale per cercare una nuova trasparenza, ma all'interno di un pensiero di «gruppo» («Musica figurale», 1975-80). Semplificazione e riduzione del materiale permettevano di allontanarmi dall'idea di indeterminazione e nello stesso tempo di non tornare a modi di comporre precedenti, storicizzati.

Parti di scrittura indeterminata dovevano rispuntare ne «Il tempo della dissoluzione» e nei periodi seguenti fino a oggi,

recuperando anche un tempo aperto, ed elementi di materiale rumoroso.

Nella dissoluzione del pensiero speculativo s'introduce anche un altro aspetto dell'improvvisazione: il suo uso nel modo stesso di scrivere la partitura. La composizione, al di là di strutture, progetti e relazioni precise, si apre a una scrittura dal pensiero più «immediato» che si avvicina molto all'improvvisazione.

Persino nella produzione della musica elettronica allo Studio della SWR di Freiburg i. B. per l'opera sulla Borsa valori, *The Magic Ring* (2000) l'empirismo del prova-ascolta-modifica ha preso il sopravvento.

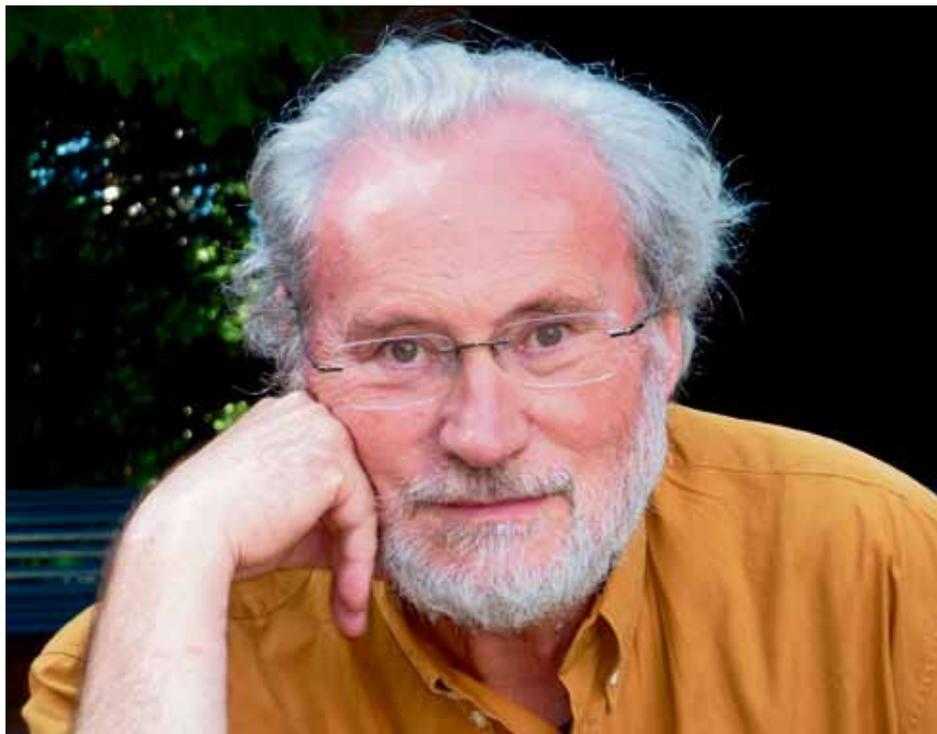
Al riguardo, un sottotitolo significativo sta in *Endlich* (1984) per pianoforte: «memorie dalle dita» - come se fossero le dita stesse sul pianoforte a dettare la composizione. Ma la parola «memorie» sta a indicare che l'azione «pura», la spontaneità assoluta delle dita, non esiste. Le dita possiedono una memoria e la forza di questa memoria determina l'improvvisazione.

Sotto questo punto di vista, osservando i gruppi di improvvisazione, che ormai fanno parte di un genere vero e proprio impostosi nella storia, si nota come si possa improvvisare anche in modo più determinato dello stesso compositore che scrive.

Anche per esaminare una questione specifica come la precedente, che attraversa tutto il tuo lavoro, noto che ami sistematizzare la tua opera in periodi, a cui hai assegnato un concetto-chiave, un motto, assumendo un atteggiamento classificatorio che solitamente è proprio dell'osservatore esterno al processo creativo. Tra l'altro alcuni di questi concetti fanno riferimento a caratteristiche di artigianato o a procedure specifiche (come: «indeterminazione», «figura», «ostinato»), mentre in altri prevale la descrizione di un atteggiamento, o un'istanza poetica («ricerca», «dissoluzione», «postumo»), insomma qualcosa di meno neutro o tecnico.

È vero che le classificazioni sono lo specifico dei critici, ma la mia necessità di capire il mondo e il mio rapporto con esso mi ha portato a voler sviluppare la conoscenza della mia posizione nel tempo della storia attirando su di me tutte le sue enormi e angosciose problematiche.

Come già avevo accennato, mi sono sempre posto il problema sia del «senso» del mio agire che del rapporto con la società. La riflessione sul mio lavoro è venuta quindi spontanea. Accorgendomi di lavorare per un certo periodo in una certa direzione per poi cambiarla, ho voluto verbalizzare sinteticamente questo collegamento. Le fasi sono collegate da una necessità interna, possiedono una sorta di consequenzialità. La tua osservazione mi fa riflettere su qualcosa che non avevo mai pensato: sulla diversità dei tipi di denominazione delle fasi. Mi pare che i «termini tecnici» («figura», «ostinato», «ricerca») siano stati utilizzati quando urgevano concetti compositivi nuovi come proposte per un nuovo linguaggio, rivolte quindi alla prosecuzione della storia, al futuro; stanno quindi soprattutto a denominare la mia Musica figurale che è un periodo centrale, sulla quale ho già scritto molto. «Ostinato» sta insieme al «figurale» perché la «figura» si era



Francesco Hoch. Foto: Beatrice Hoch-Filli

immersa nella ripetitività anche «ostinata». Tranne l'«indeterminazione» della prima fase - una tecnica che ha valenze pure epocali - gli altri termini più «descrittivi» stanno o prima del «figurale» («ricerca»), o dopo («dissoluzione», «postumo», «impietoso presente») perché privi di valenze tecniche precise, in riferimento semmai a quelle già sperimentate come ricordo.

Sempre con riferimento alle tue autodefinitive di «fase», a cosa si riferisce esattamente il concetto, per te molto importante, di «postumo»? C'è un rapporto tra questa tua condizione e il recupero di un atteggiamento costruttivo da parte dei «padri» (penso soprattutto a Donatoni, ma anche per altri versi a Kagel) nel momento in cui gli atteggiamenti di negazione determinata molto diffusi negli anni Settanta - certamente influenzati dal pensiero di Adorno - si mostrarono insostenibili oltre il momento dimostrativo? Ricordo una conversazione che avemmo all'epoca della composizione delle «Memorie da Requiem». Era un momento particolare, poiché tu eri entrato appunto nella fase «postuma» e io ti ponevo domande relative all'organizzazione dei materiali. Tu rispondevi allora che questo pensiero, il pensiero orientato al materiale, era obsoleto, trapassato. Che criteri rimanevano, allora, e a maggior ragione oggi, per organizzare i materiali in rapporto a un orizzonte poetico acquisito come «postumo»?

Il «postumo», nella relazione compositore-materia, consiste nel possedere un atteggiamento diverso, più disteso tra questi due poli. La materia si allontana, s'alleggerisce; il compositore non sente più tutto il vincolo del suo peso. Il pensiero si sradica o girovaga nella materia, nella sua quasi in-differenza di esi-

genze. L'eterogeneità s'impone e molteplici possibilità possono esservi contemplate. La necessità perde peso, le esperienze si isolano, il mondo si frantuma.

Nel «postumo» tutto è stato visto e sentito, ma la memoria di esso è debole o nulla, di fronte al vortice dell'attuale attività frenetica dove comunque tutto sembra o deve brillare di novità. Questo è il «presente impietoso» che stritola cose, persone, il tempo e la storia stessa.

Raffinatamente e tecnologicamente distratti si vive in questa morte e si fa «finta di essere sani» come cantava il buon Giorgio Gaber. Nemmeno la memoria delle mie *Memorie da requiem* può avere ragione di essere.

Quindi oggi la mia musica, da allora, si aggira con questa coscienza tra il peso delle opere teatrali su Kafka, sulla Borsa valori; le metafore sulla violenza del potere proposte da Jean Ziegler o nella pratica berlusconiana, nell'incrocio tra i sistemi del capitalismo e del socialismo; l'ambizioso percorso tra i maggiori poeti italiani del Novecento; le sperimentazioni dell'orchestralità di pianoforti o di percussioni o dell'elettronica dal vivo su una orchestra; per spingersi attraverso orchestre di mandolini, di balalaike, di strumenti antichi, solisti di flauto di pan, melologi dadaistici, musiche per Halloween o il mondo culinario giapponese dei sushi-bar, composizioni per concorsi d'interpretazione, per inaugurazioni, collages caleidoscopici con luci e balletto e anche una musica sacra con testo biblico. Salti forse laterali, esperienze periferiche: non essendoci più un centro non ci possono essere nemmeno le periferie.

Ed ora, da alcuni anni, la preparazione di un'opera teatrale, una tragicommedia musicale, un *Falstaff*, simbolicamente,

a *Phuket*, un'altra super-metafora del potere, forse stra-barocca, ma tra il mondo vocale, strumentale e quello dell'elettronica dal vivo. Atti, scene e svolgimento sono pronti, consolidati. Poche note sono sicure. Non si sa dove, ma esse attendono ancora. Il forse di un mondo certo.

Buona parte della tua formazione, come del resto il tuo orizzonte culturale, è stato ed è quello di un artista e di intellettuale che gravita verso la cultura italiana. Vi è tuttavia una condizione regionale che, in quanto svizzero e ticinese, ti colloca anche altrove. Come definiresti questa specificità e come pensi abbia agito nel tuo sviluppo e nella tua attività pratica? La mia cultura più estesa è sicuramente italiana, ma il bilinguismo di nascita, mi ha portato all'incontro-scontro con il mondo tedesco. L'irrequietezza e l'apertura sono dovute sicuramente a questa tensione che molto bene si è potuta sviluppare in una regione, dove sono nato e da lungo tempo vivo, il Canton Ticino che per sua scelta politica possiede profondi contatti con le altre regioni della Svizzera. È qui che si trova forse la «specificità» cui fa riferimento la tua domanda.

Per questa situazione geografico-politica mi sono stati facilitati i contatti con musicisti svizzeri di altra formazione, quali compositori cito solo il romando Eric Gaudibert e il tedesco Klaus Huber.

È stato più facile anche incontrare lo scrittore Max Frisch a Zurigo per musicare testi dal suo romanzo *Meine Name sei Gantenbein* in lingua tedesca, come ho musicato anche testi in lingua francese di Adrien Pasquali e altri ancora.

Non posso non nominare gli interessi profondi per il mondo espressionista tedesco, dalla musica di Schönberg, Berg, Webern, agli scrittori Trakl, Kafka, Büchner o al cinema di Fritz Lang.

Contatti profondi sono arrivati anche dagli Stati Uniti, dapprima con il mondo dell'arte visiva (Pollock lo ritengo un mio maestro, anche se a distanza, ma vero e proprio maestro), in seguito, per un certo periodo, con la musica dei minimalisti Reich, Riley e Glass, oppure con il jazz di Steve Lacy.

Da sempre poi, il mondo della letteratura russa mi aveva formato, leggendo da Dostojevski fino a Majakovski, tanto da aver intrapreso lo studio della lingua russa.

Ma anche antiche tracce del mio interessamento al dadaismo e all'assurdo di Kagel sono rispuntate recentemente.

Comunque, a un mio concerto a Basilea, un musicista osservò che nella parte del violino solista si sentiva «una cultura melodica italiana». Penso che qualche influsso, il mio studio del canto e la frequentazione assidua per molti anni del Teatro alla Scala di Milano, lo abbiano lasciato anche nei miei lavori meno melodici.

Come compositore sei mai stato interessato a promuovere una scuola? Anche nelle tue attività di organizzatore di cultura hai avvertito una preoccupazione educativa? In generale ti poni il problema di trasmettere direttamente, e come, la tua esperienza?

La mia prima formazione è stata quella di maestro di scuola. Dopo i diplomi musicali al Conservatorio G.Verdi di Milano, sono

tornato nel Ticino per ragioni economiche, a insegnare musica. Insomma posso dire che tutta la mia vita l'ho passata nella scuola. Una «vocazione» che non ho mai rinnegato.

Quest'attività mi ha assorbito molto tempo e creato una certa tensione che mi pare di essere riuscito a mitigare, inventando una sorta di equilibrio, inserendo nei programmi scolastici anche il mondo della musica contemporanea con le sperimentazioni più avanzate anche del free-jazz e del rock progressivo. In particolare, per molti anni, avevo sperimentato con i ragazzi metodi di improvvisazione utilizzando qualsiasi strumento o oggetto. Riecco il discorso sull'improvvisazione, questa volta come mezzo per sviluppare una creatività libera. L'improvvisazione musicale è un mezzo didattico-pedagogico formidabile.

A causa del tempo disponibile, piuttosto che in lezioni di composizione che sono rimaste isolate, ho potuto trasmettere la mia esperienza di compositore nei vari ordini di scuola dove ho insegnato.

Negli ultimi anni, nei Licei, mi hanno permesso di creare spettacoli musicali multimediali con gli studenti, nei quali una tematica fungeva da catalizzatore per collegare generi ed epoche sia della musica che di altre arti e discipline.

A lungo, dal 1977, come organizzatore di concerti di OGGI-musica a Lugano, ho potuto portare le esperienze più avanzate del panorama musicale della contemporaneità, con una concezione assolutamente aperta, collegando vari generi musicali che allora avevano formato una stagione particolarmente fervida di sperimentazioni.

Un'attività che pure mi ha permesso di vivere direttamente importanti esperienze che si inserivano nella mia attività di compositore.



È stato appena pubblicato un libro su Francesco Hoch:

Il suono della società «postuma». Francesco Hoch, un musicista che pensa il futuro

Stefano Ragni

Perugia-Losone: Edizioni Guerra-Le Ricerche, 2013
