

AA.VV.

d.a.t.

[divulgazione audiotestuale]

rivista semestrale

Divulgazione Audio Testuale

ISSN 2611-0121

IL Sileno
Edizioni

ISBN 979-12-80064-13-4

numero 8 – anno V – aprile 2021

Comitato Scientifico

Bruno Benvenuto (Conservatorio “Giuseppe Martucci” di Salerno)
Leonardo V. Distaso (Università degli Studi di Napoli “Federico II”)
Ciro Greco (Accademia di Belle Arti di Napoli)
Silvia Lanzalone (Conservatorio “Francesco Morlacchi” di Perugia)
Maurizio Pisati (Conservatorio “Giovan Battista Martini” di Bologna)
Luigino Pizzaleo (Conservatorio “Santa Cecilia” di Roma)
Roberto Zanata (Conservatorio “Umberto Giordano” di Foggia)

Comitato di redazione

Sara Amoresano
Giovanna Carugno
Renato Grieco
Claudio Panariello
Filomena Parente
Massimo Scamarcio

Comitato Direttivo

Antonio Mastrogiacomo (Direttore Responsabile)
Luigino Pizzaleo (Coordinatore Scientifico)
Ambra Benvenuto (Redattore Capo)

- 9 LA COSTRUZIONE DI CRISTALLI ARMONICI SECONDO IL CRITERIO DI CONVERGENZA
ARMONICA ED AREE DI PERTINENZA
Agnese Banti, Roberto Laneri
- 25 PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESUS CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF
PENDERECKI
Raffaele Esposito
- 55 MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI E TRANSTESTUALI NELL'ULTIMA
PRODUZIONE DI FAUSTO ROMITELLI.
PARTE PRIMA: DEFINIZIONE E RICEZIONE DEI *MODELLI COMPOSITIVI*
Luca Guidarini
- 96 MAURICIO KAGEL: ANARCHIA E MONTAGGIO
Pietro Nacca
- 118 RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA DAL DOLCE STIL NOVO A
FRYDERYK CHOPIN
Federico Volpe
- 138 COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO
Livia Malossi Bottignole, Alessio Romeo, Diego Tripodi
- 201 MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO
Rosalba Quindici
- 218 CLUSTER (PER DEMETRIO STRATOS). UN PROGETTO
Massimiliano Viel

This page intentionally left blank

PREFAZIONE

a cura di Claudio Panariello

Se c'è una caratteristica che può abbracciare il *modus operandi* di – e si prenda qui cum grano salis l'artificiosa distinzione – artisti e studiosi nelle ultime decadi è sicuramente quella della interdisciplinarietà e transdisciplinarietà.

Quasi come a voler superare le barriere dovute ad una iper specializzazione dei saperi, questa volontà di complementarità e integrazione nella ricerca (artistica e non solo) sembra voler affermare una sorta di limite raggiunto rimanendo all'interno dei modelli teorici imposti dalle singole pratiche e allo stesso tempo reclamare a gran voce una nuova "attitude" che consenta di attraversarle e superarle, con la speranza di, se non comprendere, almeno meglio abbracciare la complessità del mondo contemporaneo. Ma non solo: a mio avviso questo approccio è rivelatore anche di un crescente bisogno di connessione e collettività. Questo discorso risulta essere ancora più attuale se lo si mette in relazione alla, purtroppo, tuttora corrente situazione pandemica mondiale: l'ultimo anno ha portato come mai prima al centro dei dibattiti quotidiani argomenti come connettività online e utilizzo dei network, così come sono fiorite molteplici e diversificate esperienze artistiche comunitarie il cui motore principale è stato quasi sempre come affrontare e superare il mezzo digitale, come fare nuova Arte e comunità nonostante e grazie ad esso. In altre parole, è quanto mai diffuso ed urgente oggi il

PREFAZIONE

bisogno di creare una rete, non solo telematica ma umana, di saperi, che tenda ad unificare e ad andare oltre la frammentarietà del presente.

A mio avviso, i contributi di questo volume (5 contributi di carattere più teorico e 3 contributi su artefatti da parte dei loro stessi Autori, secondo la struttura alla quale d.a.t. ci ha ormai abituato) sono tutti interessanti prove di questa attitudine inter- e transdisciplinare.

Il contributo di Luca Guidarini, focalizzandosi sull'ultima produzione di Fausto Romitelli, articola una disanima sui modelli compositivi del compositore goriziano, fornendoci gli strumenti di analisi per poter entrare in quegli stessi. I tre modelli, strumentale, computazionale e transtestuale, sono emblematici dell'attitudine descritta sopra. L'imponente articolo, per mole e profondità, è diviso in due parti e qui pubblicata vi è la prima, ovvero quella che si concentra sull'individuazione e definizione dei modelli, e sul munirci degli strumenti di decodifica.

Strumenti che possono essere presi e messi nel proprio arsenale per addentrarsi in una più profonda comprensione dei tre contributi artistici: le "azioni mimico-musicali" di Rosalba Quindici, lavori site specific nei quali la compositrice ha ideato sia la musica che la coreografia, lavorando per quest'ultima in stretta collaborazione con la performer; "Cluster (per Demetrio Stratos)" di Massimiliano Viel, brano in cui la voce del musicista greco è il punto di partenza per un lavoro orientato a comporre le distinzioni d'ascolto, costruendo "polifonie affollate"; "Sette canzoni per Bruno", concerto documentario in omaggio a Bruno Maderna del collettivo In.Nova Fert, in cui il tema dell'interstualità e della composizione collettiva la fanno da padrone.

PREFAZIONE

Il contributo di Pietro Nacca ci accompagna invece nell'opera di Mauricio Kagel, inquadrando le influenze del poliedrico compositore di origini argentine da un punto di vista politico-artistico, mostrandoci le commistioni e le connessioni nelle sue opere che attraversano teatro musicale, radio e cinema.

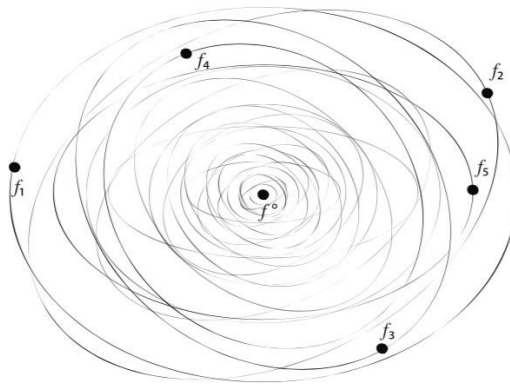
Ancora su compositori, l'analisi di "Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam" di Krzysztof Penderecki, a cura di Raffaele Esposito, si addentra in questa monumentale opera del secondo Novecento indagandone genesi e ricezione, puntando il faro tra le altre cose sull'utilizzo del Coro e interrogandosi sui modelli compositivi.

La ricostruzione che Federico Volpe ci presenta dell'evoluzione della Ballata è altresì possibile da ascrivere al contesto delle influenze reciproche e complementari, svelandoci il percorso che la ballata ha seguito evolvendo da quella "semplice storia che viene narrata mentre si va girovagando" del Tardo Medioevo a quelle famosissime "Quattro Ballate" Chopiniane, totalmente strumentali eppure in qualche modo stimulate dalle Ballate del poeta Adam Mickiewicz.

La costruzione dei cristalli armonici, a firma di Roberto Laneri e Agnese Banti, ci mostra infine un altro esempio di interdisciplinarietà, questa volta muovendosi a cavallo tra aree di pertinenza scientifica, musicologica e meditativo-religiosa.

LA COSTRUZIONE DI CRISTALLI ARMONICI SECONDO IL CRITERIO DI CONVERGENZA ARMONICA ED AREE DI PERTINENZA

AGNESE BANTI, ROBERTO LANERI



[Fig. 1. Cristallo armonico A5.1.1, illustrazione di Agnese Banti]

Con cristalli armonici intendiamo delle strutture armoniche in cui due o più suoni fondamentali entrano in relazione fra loro tramite frequenze armoniche “di congiunzione” (o convergenza, come vedremo più avanti) presenti nelle rispettive serie armoniche. Per parlare di queste strutture sonore descriviamo in questo articolo

LA COSTRUZIONE DI CRISTALLI ARMONICI SECONDO IL CRITERIO DI CONVERGENZA ARMONICA ED AREE DI PERTINENZA

quello che accade durante un'improvvisazione vocale collettiva di canto armonico¹, punto di riferimento dello scritto poiché gioca una parte di primo piano nella pratica musicale degli autori dal punto di vista teorico, compositivo ed esecutivo.

Come nella cosmogonia alchemica, tutto nasce dal brodo primordiale della Prima Materia² intesa come caos deterministico. Al giorno d'oggi è normale che i partecipanti di un workshop di canto armonico, a fine dell'esperienza musicale-formativa, cantino insieme liberamente "Prima Materia style"³, applicando le tecniche che hanno appreso o perfezionato da poco. Una suggestiva descrizione di quello che accade, o può accadere, ce la offre il musicologo e compositore Joscelyn Godwin (1945, Kelmscott, Inghilterra):

Luci soffuse, occhi chiusi. Possono esserci soltanto sei persone in cerchio (...) Oppure duecento (...), Respirano lentamente, e ascoltano soltanto il suono del loro respiro. Dopo un po' di tempo, il silenzio è rotto da un sospiro, non più forte di quello che fa il vento. Qualcuno risponde allo stesso modo, in cerca di espressione. Sono i primi tremori di suoni in cerca della nascita. Nessuno sa chi li ha iniziati, e a nessuno importa saperlo. Mentre il canto prosegue, si odono cose strane,

¹ Il canto armonico è un corpus di tecniche vocali che potenziano la percezione, produzione e controllo dei suoni armonici già presenti naturalmente in un suono fondamentale. Queste tecniche, originariamente codificate e provenienti in massima parte dall'Asia Centrale, sono state riscoperte in Occidente alla fine degli anni '60 da musicisti, etnomusicologi e fisici acustici. Oggi sono diffuse e praticate in tutto il mondo a scopi artistici, di studio, di pratica musicale e spirituale.

² Nell'Alchimia la Prima Materia è il caos primordiale, materiale necessario al magnum opus, come viene definita la ricerca della pietra filosofale. Il processo di trasmutazione materiale è parallelo al processo di trasmutazione spirituale. "Prima Materia" è anche, non casualmente, il nome del gruppo d'improvvisazione vocale di fondato da Roberto Laneri, in attività dal 1973 al 1980.

³ https://www.ondarock.it/recensioni/2016_primamateria_thetailofthetiger.htm (ultima consultazione marzo 2021)

LA COSTRUZIONE DI CRISTALLI ARMONICI SECONDO IL CRITERIO DI CONVERGENZA ARMONICA ED AREE DI PERTINENZA

specialmente in gruppi di vaste dimensioni (...). Coloro che sono in grado di produrre armonici vocali li aggiungono all'insieme (...); quelli che non ci riuscivano adesso possono provare. (...) Sicuramente questo è il canto primordiale della razza umana e il diritto musicale innato di ciascuno di noi. Una musica del genere forse è risuonata nelle grotte di Lascaux o nei templi di Atlantide; si può manifestare dovunque vi siano voci e orecchie. Le leggi dell'armonia alla quale essa obbedisce intuitivamente sono immutabili come quelle della matematica.⁴

In altre parole, quello che accade è un'improvvisazione⁵ vocale collettiva molto semplice dal punto di vista dinamico-temporale, essenzialmente un lungo crescendo seguito da un lungo diminuendo, che, dal punto di vista frequenziale (pitch content), può essere sintetizzata in questo modo: rumore bianco > unisono > apparizione di armonici su una serie comune > moltiplicarsi delle fondamentali e relativi armonici su serie diverse > ritorno al rumore bianco ripercorrendo al contrario i passi precedenti. La palindromia strutturale di questo momento musicale ne esplicita la sostanziale semplicità, ma, tuttavia, vi è un elemento che attrae sempre orecchie musicalmente ricettive, anche di compositori ed esecutori professionisti. L'elemento in questione è la semplice e naturale presenza di suoni armonici, non soltanto impliciti in quanto componenti del timbro di ciascuna voce, ma anche espliciti, dal momento che, usando le tecniche di canto armonico, gli armonici risultano amplificati ed immediatamente riconoscibili. Il fatto che gli armonici apportino sempre un senso di ordine è dovuto alla struttura stessa della serie degli armonici e al susseguirsi, al suo interno, di intervalli musicali ben noti e perfettamente intonati per definizione. Tornando al

⁴ Godwin, J. (1991) *The Mystery of the Seven Vowels*, Phanes Press, Grand Rapids, MI, sottolineatura d.a.a.

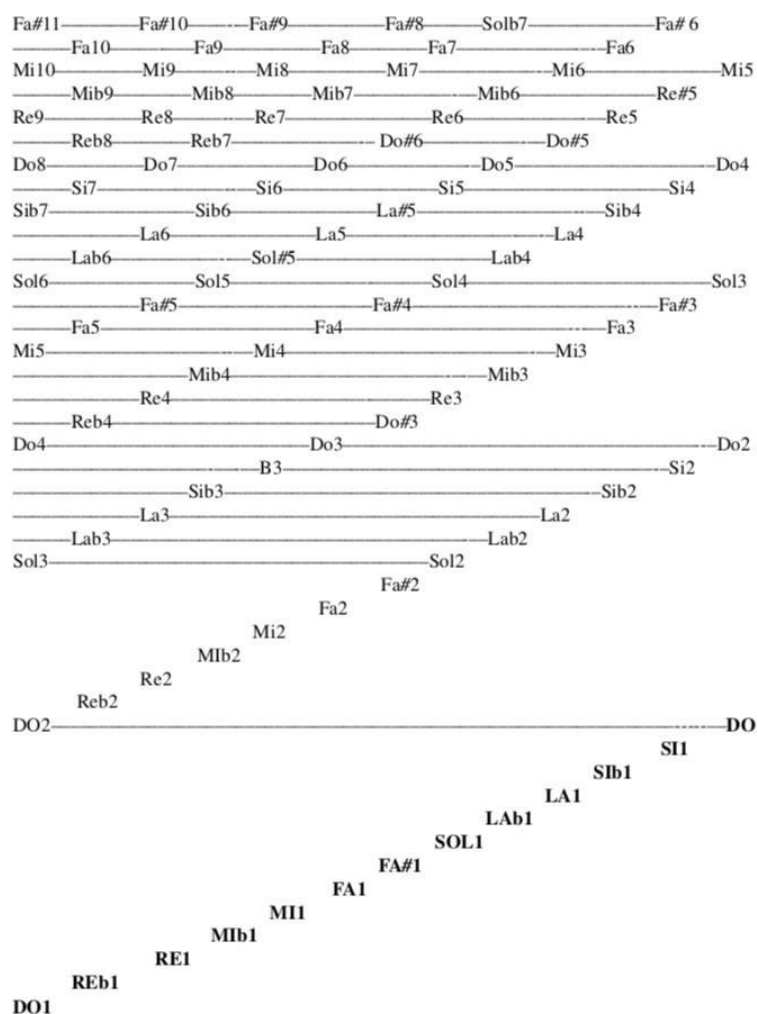
⁵ Volutamente lasciamo da parte gli infiniti problemi connessi al termine "improvvisazione" (di cosa? su cosa? libertà vs determinismo, etc.).

*LA COSTRUZIONE DI CRISTALLI ARMONICI SECONDO IL CRITERIO DI CONVERGENZA ARMONICA
ED AREE DI PERTINENZA*

gruppo vocale, nel caso in cui i partecipanti si intonino tutti sulla medesima fondamentale (anche in ottave diverse), vi sono forti probabilità che gli armonici prodotti dalle singole voci vadano a coincidere, attivando forti fenomeni di risonanza fra queste. Quando invece le voci dei partecipanti si intonano su due o più fondamentali diverse, il livello di complessità frequenziale cresce rapidamente e vi sono molti armonici non coincidenti ma, oltre a generare fenomeni di fase, alcuni armonici (in alcuni intervalli più facilmente) possono comunque andare a coincidere. In linguaggio alchemico⁶ (coniunctio) della “Prima Materia” tale convergenza viene a porsi come elemento fecondatore.

⁶ Il ricorso a termini del processo di trasmutazione alchemico non è metaforico, ma intende sottolineare un profondo isomorfismo che in questa sede non è possibile approfondire.

LA COSTRUZIONE DI CRISTALLI ARMONICI SECONDO IL CRITERIO DI CONVERGENZA ARMONICA ED AREE DI PERTINENZA



[Fig. 2. Diagramma delle serie armoniche sui suoni fondamentali compresi nell'intervallo di un'ottava nel sistema temperato pubblicata nel libro "La voce dell'arcobaleno" di Roberto Laneri⁷]

Questo processo può essere più o meno sviluppato a seconda del grado di controllo, conoscenza armonica, intenzionalità ed intensità vocale dei partecipanti (la cui sensibilità si affina con la pratica) al punto da indurci a postulare l'esistenza di una

⁷ Laneri, R., La voce dell'arcobaleno. Origini, tecniche e applicazioni pratiche del canto armonico, Edizioni il Punto d'Incontro, Vicenza 2002-2012, p.161.

LA COSTRUZIONE DI CRISTALLI ARMONICI SECONDO IL CRITERIO DI CONVERGENZA ARMONICA ED AREE DI PERTINENZA

specie di “istinto” che definiamo coscienza armonica. Quest’ultima nasce come “attrazione verso l’unisono”, portando le persone che cantano insieme a disporsi spontaneamente su questo intervallo/non-intervallo, e, in seguito, si manifesta nell’ambito della serie degli armonici, per cui le voci si stratificano secondo gli intervalli primari, solitamente nell’ambito del senarius⁸ ma anche oltre, nel caso di partecipanti “armonicamente avanzati”. Possiamo dire che in questo processo la coscienza armonica diventi naturalmente convergenza armonica, vale a dire un criterio del tasso di consapevolezza (o d’informazione) presente in un momento musicale di natura compositiva/esecutiva/improvvisativa. Quando questo accade, si verifica qualcosa di chiaramente percepibile sia su un piano sonoro che di coscienza. Per quanto attiene al suono, quando due fondamentali diverse hanno un armonico comune, l’intonazione delle fondamentali devierà in misura variabile (a seconda dell’intervallo) dall’intonazione in temperamento equabile e il risultato sarà una sorta di just intonation⁹, per una volta facilmente ottenibile senza ricorrere a software più o meno complessi o ad un orecchio da extraterrestri. La conseguenza più notevole sul piano della coscienza, invece, è un ausilio alla cessazione del dialogo mentale (Nirodha, che Patanjali identifica come fine e condizione necessaria dello Yoga)¹⁰.

⁸ Per senarius si intende il complesso dei primi sei numeri. Nella teoria musicale l’energia formativa del senarius è responsabile della creazione degli intervalli contenuti nei primi 6 armonici, quindi della triade maggiore e minore.

⁹ Un sistema di intonazione i cui intervalli sono generati dalle frazioni il cui numeratore e denominatore sono numeri interi, come nella serie degli armonici.

¹⁰ Patanjali, nome attribuito ad uno o forse più autori indiani, vissuto probabilmente intorno al secondo secolo d.C., autore degli Yogasutra, uno dei classici dello Yoga, nel quale lo Yoga viene definito come la “cessazione delle fluttuazioni mentali”.

LA COSTRUZIONE DI CRISTALLI ARMONICI SECONDO IL CRITERIO DI CONVERGENZA ARMONICA ED AREE DI PERTINENZA

Abbiamo visto come, nella pratica del canto armonico di gruppo, da una sorta di caos primigenio si passi a poco a poco al manifestarsi di un livello di ordine “superiore”, che abbiamo denominato coscienza o convergenza armonica. I due termini non sono completamente intercambiabili, ma potrebbero essere definiti comunicanti: la coscienza armonica è essenzialmente uno stato di consapevolezza, inteso come una condizione dell’ascolto, che si suppone diventi sempre più raffinato ed acuto con il miglioramento della tecnica vocale (infatti è proprio la stabilità e la precisione dell’intonazione dei suoni armonici che rende gli intervalli presenti nella serie sempre più riconoscibili e riproducibili); la convergenza armonica, invece, è un modello acustico costruito secondo parametri desunti dalla serie degli armonici il cui fondamento è la costante dell’intervallo unisono/ottava, dal quale vengono generati tutti gli altri intervalli. Potremmo dire che questo sia una conferma della tesi di Alfred Tomatis (Nizza, 1920 - Carcassonne, 2001)¹¹ che afferma che si possono emettere soltanto i suoni che si riescono a percepire: possiamo dire, quindi, che la coscienza armonica si nutre della convergenza e viceversa.

Il criterio della convergenza armonica, scoperto empiricamente attraverso la pratica dell’improvvisazione, si precisa ulteriormente come un generatore di intervalli¹² risultato sono strutture che abbiamo chiamato cristalli armonici. infinito il cui

Con il termine “cristalli armonici” si intendono, dunque, strutture armoniche intervallari generate grazie al criterio di convergenza armonica: quando due o più

¹¹ Alfred A. Tomatis, originariamente un otorinolaringoiatra, ha sviluppato il Metodo Tomatis (o APP per Audio.Psycho-Phonology) per il trattamento di diverse patologie, che vanno dai disordini dell’udito a quelli di natura psicofisica, come autismo e schizofrenia. Nei suoi ultimi lavori, Tomatis tocca punti di grande profondità visionaria.

¹² Vedi appendice a fine articolo.

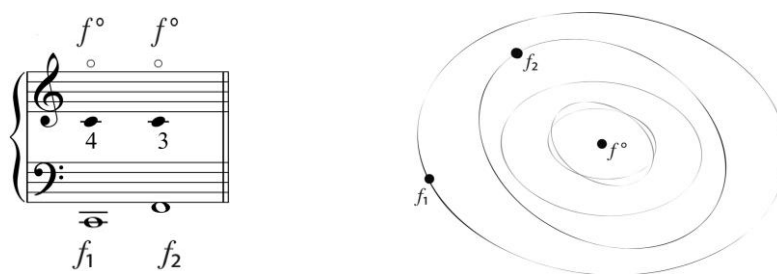
LA COSTRUZIONE DI CRISTALLI ARMONICI SECONDO IL CRITERIO DI CONVERGENZA ARMONICA ED AREE DI PERTINENZA

suoni fondamentali in relazione armonica (ad esempio intervalli o accordi) generano una struttura “tridimensionale” con le frequenze armoniche in comune. I suoni fondamentali possono convergere su una stessa frequenza acuta appartenente alla serie armonica di ciascuno, o su altre formazioni di frequenze armoniche sulle rispettive serie armoniche che stanno in relazione armonica fra di loro (ad esempio triadi che generano altre triadi, non necessariamente dello stesso tipo).

La convergenza armonica arricchisce l’informazione veicolata dagli intervalli musicali e il risultato può essere definito una sorta di “s-temperamento”, ben oltre i limiti degli intervalli tradizionalmente usati. La coincidenza e la disposizione secondo cui si strutturano gli armonici determinano l’intonazione degli intervalli formati dai suoni fondamentali. Le frequenze armoniche della convergenza possono inoltre generare a loro volta altre strutture di convergenza, creando così un sistema potenzialmente senza fine, affine alla crescita nelle strutture cristalline conosciute. In effetti, la definizione di “cristalli” non va intesa in senso metaforico, ma si riferisce ad un vero e proprio isomorfismo, in quanto tali strutture sonore si comportano in maniera del tutto simile ai sistemi cristallini, in quanto si ripetono in maniera ordinata, secondo distanze geometriche definite (reticolo cristallino). Possiamo trovare altre analogie con la struttura della materia (mondo subatomico) ed il funzionamento delle orbite nei sistemi solari. Queste strutture sonore si sviluppano verticalmente, come suoni potenzialmente infiniti al di fuori di qualsiasi dimensione temporale, in una sorta di riformulazione contemporanea del mito della musica delle sfere. Il sistema di intonazione a cui fanno riferimento è quello della just intonation. Infatti, i cristalli armonici possono essere realizzati da voci in modalità canto armonico, oppure da strumenti, acustici ed elettronici, in grado di intonarsi in intonazione naturale. Cristalli armonici possono essere preregistrati, al fine di consentire molteplici tipi di interazione musicale (composizione, esecuzione, improvvisazione).

LA COSTRUZIONE DI CRISTALLI ARMONICI SECONDO IL CRITERIO DI CONVERGENZA ARMONICA ED AREE DI PERTINENZA

Abbiamo realizzato con la voce dei modelli di cristalli armonici seguendo la seguente classificazione: cristalli di tipo “A”, che vanno da A2-A5, in cui il primo numero nella nomenclatura si riferisce a intervalli formati da 2/3/4/5 fondamentali convergenti sulla stessa frequenza armonica (nonostante non abbiamo vagliato la possibilità, sarebbe possibile anche la tipologia A1 con due fondamentali all’unisono/ottava che convergono su armonici comuni diversi); cristalli di tipo “B”, ovvero aggregati di tre suoni (triadi) i cui armonici formano altri aggregati; infine, cristalli di tipo “C” (composita), ovvero strutture composte da più versioni dello stesso intervallo che convergono su armonici diversi. Ecco di seguito l’esempio di definizione, scrittura e rappresentazione di un cristallo afferente alla prima categoria composto da una formazione di due suoni che convergono su una frequenza comune (A2):



[Fig. 3 e 4. Cristallo armonico A2.5.1, partitura di Roberto Laneri e illustrazione di Agnese Banti]

$f_1=110\text{hz}$ è la frequenza fondamentale, scelta a 110hz per esigenze di tessitura vocale (nella partitura su pentagramma si trova indicata come DO1¹³ per comodità di lettura); $f^0=110\times 4=440\text{hz}$ è la frequenza armonica, determinata dalla moltiplicazione della frequenza del suono fondamentale f_1 con il numero di armonico scelto della sua serie;

¹³ Considerando il DO centrale del pianoforte un DO3.

LA COSTRUZIONE DI CRISTALLI ARMONICI SECONDO IL CRITERIO DI CONVERGENZA ARMONICA ED AREE DI PERTINENZA

$f_2=440:3=146,6\text{hz}$ è l'altra frequenza fondamentale del cristallo ottenuta dividendo f° per il numero di armonico a cui corrisponde nella serie degli armonici (nella partitura, sempre per convenzione e in relazione al DO1 di f_1 , è un FA1);

3; 4 ($\in \mathbb{N}$) = sono i numeri interi riferiti al numero della serie degli armonici.

L'illustrazione rappresenta la struttura del cristallo armonico come una specie di sistema solare: la frequenza f° è una stella attorno alla quale i pianeti (f_1 , f_2) orbitano, distanti quanto distante è il numero di armonico f° si posiziona nelle rispettive serie armoniche (ad esempio, quando f° è il 4° armonico di f_1 , i due corpi celesti sono distanti 4 orbite fra loro).

In conclusione esaminiamo brevemente quali possono essere alcune aree di pertinenza dei cristalli armonici:

Composizione

Abbiamo visto come la convergenza armonica si ponga come criterio unificante per aumentare la coerenza interna di un'improvvisazione che faccia uso delle tecniche di canto armonico. In tal caso, questo processo risulterà comunque soggetto all'aleatorietà che caratterizza per definizione la modalità improvvisativa, oltre che alla naturale variabilità della precisione esecutiva in un contesto live. Utilizzare i cristalli armonici a livello di pre-composizione significa progettare l'ambiente armonico di una composizione, allo stesso modo per cui parliamo di composizioni in varie tonalità (maggiore/minore/pan-tonalità/politonalità) ma anche atonali o seriali. La convergenza armonica si pone come vera e propria "determinante di stile", ed i cristalli armonici diventano quindi strutture pre-compositive, simili agli "accordi" dell'armonia classica o agli aggregati di vario tipo nelle musiche post-tonali. In un ambito di just intonation si sfrutta la capacità dei cristalli armonici di riformulare

LA COSTRUZIONE DI CRISTALLI ARMONICI SECONDO IL CRITERIO DI CONVERGENZA ARMONICA ED AREE DI PERTINENZA

l'intonazione degli intervalli a seconda del limite armonico, ovvero il criterio di convergenza armonica come generatore di infiniti intervalli. Tuttavia l'uso di cristalli armonici può funzionare anche in contesti assai meno rigorosi, ad esempio in un contesto di intonazione temperata, sfruttando la caratteristica dell'orecchio di correggere "in entrata" deviazioni dalla purezza degli intervalli come appaiono nella serie degli armonici. Comporre con i cristalli armonici rientrerebbe nell'ambito della politonalità, una pratica compositiva molto interessante le cui potenzialità non sono state ancora realizzate pienamente. Infine, in contesti compositivi di tipo elettroacustico o che comunque si basano su fenomeni della fisica acustica (ad esempio fenomeni di risonanza, interferenza, fase etc.) i cristalli armonici possono essere una vera miniera di "musiche virtuali", che esplorano i confini e le peculiarità della percezione sonora, un po' come avviene sul piano della visione con la optical art.

Didattica

In un'ottica di insegnamento musicale, e specificamente nell'ambito del canto armonico, i cristalli armonici, creati da due o più esecutori oppure in forma preregistrata per un singolo praticante, possono essere di grande utilità all'overtone singer che voglia sviluppare il controllo degli armonici. La pratica con l'ausilio dei cristalli armonici, può diventare un percorso di ear-training comprendente i seguenti livelli:

riconoscimento e intonazione delle fondamentali presenti nei cristalli prescelti;

riconoscimento e intonazione dei rispettivi armonici;

introduzione di armonici diversi da quelli presenti, in modalità statica e dinamica (come ad esempio patterns melodico-ritmici in loop);

LA COSTRUZIONE DI CRISTALLI ARMONICI SECONDO IL CRITERIO DI CONVERGENZA ARMONICA ED AREE DI PERTINENZA

introduzione di suoni fondamentali diversi da quelli presenti e dei rispettivi armonici; introduzione di suoni fondamentali e relativi armonici in movimento (battimenti, glissando).

La pratica può diventare sempre più creativa aprendosi a molteplici opzioni, fino ad un ipotetico “punto 6”, ovvero un’improvvisazione intesa come sintesi dei parametri elencati nei punti precedenti.

Biofeedback/meditazione

In questo contesto, ci si riferisce alla meditazione in un senso-assolutamente scevro da connotazioni ideologiche, fideistiche o religiose-di accesso a stati di coscienza. Ci si riferisce a stati di coscienza identificabili con i ritmi cerebrali alfa e theta, che vanno rispettivamente da 3,9 a 7,9 hz e da 8 a 13,9 hz, i cui benefici, rispetto alle attività cerebrali beta e gamma (più caotiche e largamente diffuse nel paesaggio sonoro low-fi predominante), si possono riassumere nell’essere di ausilio alla “cessazione del dialogo mentale”. Quest’ultimo altro non è che il “chiacchiericcio incessante del pensiero”, di cui l’ultimo capitolo dell’Ulysses di Joyce (Dublino, 1882 – Zurigo, 1941) rimane una rappresentazione impareggiabile¹⁴. Possiamo dire che i cristalli armonici in questo contesto possono diventare uno strumento volto a migliorare l’efficienza del pensiero.

¹⁴ Ci riferiamo al monologo interiore di Molly Bloom che occupa l’intero ultimo capitolo dell’Ulysses (1922).

Terapia/benessere

Nella musica l'energia degli intervalli viene comunemente indirizzata verso finalità estetiche. Nella musica occidentale, questa energia viene spesso adulterata e manipolata dal sistema del temperamento equabile. I cristalli armonici permettono di recuperare un'energia primigenia degli intervalli musicali, che in tal modo possono agire come veri e propri principi attivi, tanto più attivi in quanto la fissità dei cristalli sul macro-livello, combinata con l'attività sul micro-livello, facilita l'accesso a stati di trance che rendono più ricettivo chi li ascolta, e ancor più chi vi partecipa. Consideriamo che l'efficienza dei cristalli sonori viene moltiplicata quanto più si è vicini alla fonte sonora, ed ancor più se la fonte si trova all'interno del corpo stesso di chi pratica. In tal caso il cosiddetto "effetto Chladni"¹⁵, vale a dire la capacità di strutture sonore coerenti (periodiche) di ordinare fisicamente le molecole (ad. es. di cellule, liquidi etc.) in strutture corrispondenti diventa un elemento di grande rilevanza come fattore di ri-allineamento indispensabile in un processo di guarigione. In quest'ottica anche il semplice ascolto (purché sufficientemente consapevole e concentrato), in primo luogo promuove tali processi, in secondo luogo facilita l'induzione di stati di coscienza determinati dagli intervalli tra le fondamentali e dalle strutture che risultano dalla convergenza armonica. Le applicazioni vanno da semplici suoni di sottofondo per facilitare il rilassamento (ed eventualmente accogliere più facilmente suggestioni di guarigione) alla canalizzazione nel "letto armonico", dall'uso controllato durante il sonno finalizzato alla produzione di sogni di tipo sia personale sia "collettivo" alla facilitazione di ritmi cerebrali alfa e theta, come già descritto poco prima. Inutile dire che si richiede al terapeuta una conoscenza profonda

¹⁵ Ernst Chladni, fisico viennese (1756-1827)

LA COSTRUZIONE DI CRISTALLI ARMONICI SECONDO IL CRITERIO DI CONVERGENZA ARMONICA ED AREE DI PERTINENZA

ed operativa delle energie caratteristiche dei singoli armonici e delle loro combinazioni in strutture cristalline. È possibile raggiungere livelli superiori nel momento in cui paziente e terapeuta sono in grado di interagire con cristalli armonici preesistenti o di crearli dal vivo, secondo le modalità precedentemente delineate.

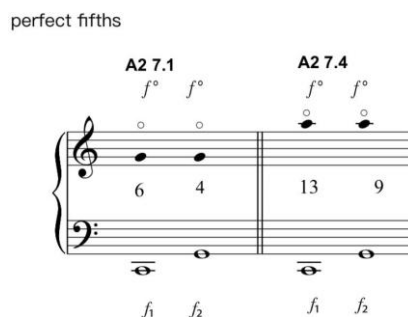
Architettura/ambienti

Una possibilità non innovativa, ma che tuttavia lascia intravedere interessanti possibilità di sviluppo, è quella della sonorizzazione di ambienti, con cui modulare spazi pubblici e privati per le finalità più disparate, nell'ottica di un'evoluzione notevole dalla nozione di *musique d'ameublement*¹⁶.

¹⁶ Termine coniato da Erik Satie (Honfleur, 1866 – Parigi, 1925) nel 1917.
https://it.wikipedia.org/wiki/Musique_d%27ameublement (ultima consultazione marzo 2021)

Appendice

Prendendo in analisi due cristalli costruiti entrambi sull'intervallo di quinta è possibile dimostrare come la frequenza f_2 , ottenuta dividendo la frequenza armonica f° per il numero di armonico della sua serie (in questi casi 4 e 9), cambi la qualità dello stesso intervallo. Nei modelli registrati vocalmente dagli autori, l'intervallo di quinta in questi due cristalli presi in analisi risulta, in A2.7.1, 110hz - 165 hz e in, A2.7.4, 110 hz - 158,(8) hz.



[Fig. 5. Cristalli armonico A2.7.1 e A2.7.4, partitura di Roberto Laneri]

Bibliografia

GODWIN, J. (1991) The Mystery of the Seven Vowels, Phanes Press, Grand Rapids, MI

LANERI, R. (2002-2012) La voce dell'arcobaleno. Origini, tecniche e applicazioni pratiche del canto armonico, Edizioni il Punto d'Incontro, Vicenza

Sitografia

https://www.ondarock.it/recensioni/2016_primamateria_thetailofthetiger.htm (ultima consultazione marzo 2021)

https://it.wikipedia.org/wiki/Musique_d%27ameublement (ultima consultazione marzo 2021)

**PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI
KRZYSZTOF PENDERECKI**

RAFFAELE ESPOSITO

1. Introduzione

In questo scritto verrà affrontato lo studio del *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam* -Passione e morte del Signore nostro Gesù Cristo secondo Luca- scritta dal compositore e direttore di orchestra polacco Krzysztof Penderecki (23 Novembre 1933 – 29 Marzo 2020). Il desiderio di questa analisi sorge dall'esigenza di scoprire e approfondire i fattori che hanno determinato la creazione di una così celebre opera e del suo successo internazionale. Uno studente che si accinge allo studio della musica del novecento (e non solo) con tutte le sue correnti non può non soffermarsi sul genio di Penderecki e sul suo stile tutto singolare a cui ha dato vita. Nell'esteso panorama della musica contemporanea questo pezzo figura come un unicum che gli appassionati di storia della musica sono chiamati a conoscere. Un percorso di studi musicali dovrebbe necessariamente soffermarsi su questo monumento d'arte musicale, sia per la sua provata capacità di generare suggestioni emotive forti (capaci di attirare anche chi è fuori dalla "élite" degli appassionati di musica colta contemporanea) sia per la sua componente tecnica. Si vuole dunque stimolare un'indagine sulle ragioni per cui un'opera di così grande spessore è riuscita e riesce tuttora a suscitare una notevole curiosità in chi non è un professionista della

[divulgazione audiotestuale]

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

musica oltre che un interesse incontenibile per chi invece è già addentrato in questo ambito. In questa sede è data l'occasione per esaminare le caratteristiche di un pezzo che risulta essere annoverato dalla critica musicale tra le opere appartenenti all' "Olimpo" della musica novecentesca. Saranno poste sotto l'attenzione dell'analista le varie tecniche compositive adottate dal compositore, insieme al modo in cui elementi musicali di varia natura sono stati combinati dall'artista per la realizzazione del capolavoro musicale in oggetto. Vi è data quindi l'opportunità di conoscere il linguaggio stilistico di un compositore che si è distinto nella storia della musica contemporanea per originalità, personalità e coraggio oltre che per il valore artistico dei suoi lavori. Non si tralascerà un breve e doveroso excursus su una fase della storia politica e musicale che il secolo scorso ha vissuto e nella quale il *Passio* è stato concepito.

2. Genesi dell'opera

Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam venne portata al termine nel 1965 e fu eseguita per la prima volta il 30 Marzo del 1966 nella cattedrale di Münster, città dell'allora Germania Ovest. Venne poi rieseguita anche in Polonia, paese di origine di Penderecki, nella città di Cracovia, il 22 Aprile dello stesso anno. Il *Westdeutscher Rundfunk* commissionò l'opera in occasione del settimo centenario dall'edificazione della già citata cattedrale. Tale pezzo fu inoltre dedicato alla moglie del compositore stesso, Elisabetta. Numerose sono state le repliche a livello internazionale. Nonostante non sia stata l'opera con cui il compositore ha debuttato, il *Passio* ha segnato l'inizio della sua carriera a livello mondiale.

3. Organico e struttura dell'opera

Il compositore ha previsto una notevole mole di esecutori per la messa in opera della sua “titanica” idea musicale. L'organico è costituito da:

3 cori misti (soprani, contralti, baritoni, bassi);

1 coro di ragazzi (soprani e contralti);

soprano solo;

baritono solo;

basso solo;

narratore;

4 flauti (2 ottavini, 1 flauto contralto);

1 clarinetto basso in si b;

2 sassofoni contralto;

3 fagotti;

1 controfagotto;

6 corni in Fa;

4 trombe in si b;

4 tromboni;

1 tuba;

timpani (4 tamburi);

grancassa;

6 tom-tom;

2 bonghi;

tamburo rullante;

frusta;

4 blocchi di legno;

raganella;

güiro;

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

claves;
4 piatti;
2 tam-tam (1 medio, 2 profondo);
2 gong (1 cinese, 2 giavanese);
campane tubolari;
vibrafono;
arpa;
pianoforte;
organo;
harmonium;
24 violino;
10 viole;
10 violoncelli;
8 violbassi.

Tutti gli strumenti sono scritti in Do.

Il testo utilizzato è in lingua latina e deriva principalmente dal *Vangelo secondo Luca* oltre che dal *Vangelo secondo Giovanni*, da frammenti di salmi tratti dalla traduzione latina della *Vulgata*, dalle *Lamentazioni* e da inni tratti dalla liturgia della settimana santa.

Il Passio è diviso in due parti e ventisette sezioni, tredici nella Parte I e quattordici nella Parte II.

La durata complessiva del pezzo è di circa 80 minuti.

4. Contesto storico, politico, sociale

Penderecki è riconosciuto quale compositore di musica sacra oltre che profana, e il pezzo in oggetto ne è un'evidente dimostrazione; tuttavia la sua musica sacra non era destinata alla liturgia, salvo alcuni casi, bensì all'attività concertistica. Egli è noto per il fatto che con la sua musica racconta il sacro e lo presenta ad una realtà (occidentale) ormai per lo più disabitata all'idea del Trascendente. Come lo stesso compositore dichiarava, nella sua epoca la musica sacra non veniva apprezzata ma lui, come il noto compositore francese Olivier Messiaen, ebbe la tenacia di agire in controtendenza. Il *Passio* si colloca in un contesto storico, politico e sociale ostile alla realizzazione e soprattutto all'esecuzione dello stesso per via di motivi ideologici dominanti nella sua Polonia, aggogata dal blocco sovietico¹. Il Partito Comunista governava in tutta quell'area geografica che rientrava, dopo la risoluzione del secondo conflitto mondiale, nei confini dell'Unione Sovietica. Aveva intrapreso una vera e propria guerra ideologica contro l'occidente di stampo capitalista. Il Partito aveva instaurato un reale controllo autoritario e rigido sulla vita dei suoi sottoposti, ostacolandone persino la facoltà di emigrare all'estero. Non mancava di soffocare con condanne ai lavori forzati, al carcere o a morte i dissidenti e chiunque cercava di opporsi, di resistere alle sue imposizioni o di offuscarne l'immagine. Nel promuovere e proclamare una propria immagine gloriosa il regime si serviva anche dell'arte e per tali ragioni la creazione artistica, compresa quella musicale, restava sottomessa alle direttive e ai canoni stabiliti dal Partito, quindi alla censura: emblematico è quanto capitato al compositore russo Dimitri Shostakovich censurato più volte. Le testimonianze dell'epoca hanno definito quella situazione politica un *clima di terrore*

¹ Cfr. Georges Mink, *Collana XX secolo: L'impero sovietico dalla seconda guerra mondiale al dopo Gorbaciov*, Giunti Gruppo Editore, 1999.

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

poiché ogni libertà individuale doveva convergere nell'interesse collettivo; ogni libertà di espressione dell'artista veniva pregiudicata, come le libertà di pensiero e di parola. Ogni lavoro artistico, di qualunque tipo, era tenuto a rappresentare una situazione statale ottimistica e chi voleva manifestare le proprie personalità e idee, contrastanti con le regole del regime, si vedeva costretto a pubblicare le sue opere sotto falso nome o in edizioni stampate al di fuori dell'Unione Sovietica. Il *Passio* ha subito, difatti, la stessa sorte, in quanto, per via della sua evidente connotazione religiosa, non era ammesso alla pubblicazione in un paese che, nonostante la sua fede cristiana, era obbligato a professare l'ateismo di Stato. La prima esecuzione di questa opera infatti è avvenuta all'estero. Tuttavia Penderecki, diversamente da altri artisti, poteva considerarsi privilegiato poiché non fu assoggettato a censura o a conseguenze legali. Eppure la sua opera, scritta tra l'altro in occasione della commemorazione dei mille anni dalla prima conversione al Cristianesimo della Polonia (battesimo del Duca Miesko I avvenuto nell'anno 966), simboleggiava un chiaro segno di dissidenza verso le imposizioni del Partito Comunista ed appariva come un ardito affronto e gesto di protesta contro il potere sovietico. Il regime, però, si avviava verso il suo declino e perdeva gradualmente consensi fin quando non si raggiunse l'apice del malcontento generale negli anni '80, quindi la caduta definitiva del 1991. Un ostacolo morale e anche mediatico al sistema comunista derivò dall'elezione al soglio pontificio del polacco Papa Giovanni Paolo II, grazie al quale le numerose comunità di credenti ebbero una voce autorevole nel poter rivendicare i loro diritti in un paese dove la spersonalizzazione dell'individuo generava sofferenze per il popolo. Non solo il pontefice, ma pure altre personalità influenti come il pastore evangelico di nazionalità ceca, Jakub Trojan, per citarne uno, contribuirono ad indebolire l'immagine della classe dirigente. La fede, sostenuta dalla Chiesa, riuscì così ad incanalare quelle aspirazioni umane volte alla riconquista e alla difesa dei diritti fondamentali, spesso violati. Nonostante nel 1966 il dissenso avverso al regime sovietico fosse ancora

sotterraneo, Penderecki dimostrò a maggior ragione una grande forza d'animo nel trasgredire le regole di quel sistema.

5. Esperienza compositiva di Penderecki

Benché inusuale, se non proibito, il compositore polacco si è sempre distinto nella sua carriera per l'attenzione che riservava alla spiritualità e alla sacralità e per il connubio tra questi elementi e la musica. Tante sono le sue composizioni che raccontano il sacro, tra cui: *Paradiso perduto* (1976/78), *Salmi di Davide* (1958), *Cantata in honorem Almae Matris* (1964), *Dies irae* in memoria delle vittime di Auschwitz (1967), *Canticum Canticorum Salomonis* (1970/73), *Magnificat* (1973/74), *Te Deum* (1979/80), *Lacrimosa* (1980), *Requiem polacco* (1980/84), *Le sette porte di Gerusalemme-Sinfonia n.7* (1995/96), *Credo per soli, cori e orchestra* (1997/98). In merito alla sua inclinazione al racconto del sacro, si ricordi il rapporto di stima reciproca e di amicizia con Papa Wojtyła al quale ha dedicato il *Te Deum*. Il legame tra i due ha di certo influito sulla decisione e sullo slancio coraggioso del compositore nell'esternare il suo sentimento religioso attraverso la musica nel clima ostile del regime. Un aneddoto raccontato dallo stesso artista narra che il Papa chiedeva a Penderecki di scrivere musiche semplici per fini liturgici ma egli si rifiutava sempre, riteneva, infatti, che scrivere pezzi semplici fosse inutile per un musicista intento a far riecheggiare in eterno la propria musica. Il *Passio*, non a caso, è un pezzo tutt'altro che semplicistico.

È probabile che sia stata la realizzazione del pezzo *Threnody for the victims of Hiroshima* per 52 archi ad aver ammorbidito la classe dirigente sovietica nei confronti del compositore. Questa opera nacque dall'intento di omaggiare le vittime della bomba atomica sganciata dagli americani, ma poteva essere vista anche come strumento di biasimo nei confronti del mondo occidentale, in particolare nei confronti degli americani, considerati nemici ideologici dell'Unione Sovietica. Pare che lo strizzare l'occhio al regime in questo singolare modo sia stato il motivo per cui Penderecki, a

differenza di altri uomini d'arte, fu lasciato libero di oltrepassare la "cortina di ferro": fattore che gli ha concesso di entrare in contatto con la cultura di oltre confine e di arricchire la sua formazione artistica.

6. Contesto artistico-musicale

Il contatto con l'Occidente gli ha dato possibilità di conoscere ciò che in quegli anni "ribolliva" nel contesto della cultura musicale dei suoi tempi. Ha potuto far tesoro di gran parte di quelle esperienze sorte in seno alle avanguardie musicali degli anni '50, come, tra le altre: la valorizzazione degli effetti rumoristici, l'uso ormai consolidato delle dissonanze, le tecniche esecutive non convenzionali, l'uso di cluster, di dense fasce sonore, di microtoni, di serie. Tecniche che conciliate ad arte con un lirismo espressivo danno alle sue opere un carattere ibrido, motivo del suo successo plateale. Il suo successo fu notevole tant'è che il suo nome e le sue composizioni sono giunte alle orecchie di tutto il grande pubblico. Questa affermazione nasce sia dalla presenza massiccia di spettatori alle esecuzioni dei suoi lavori (primo fra tutti proprio il *Passio*), sia dai numerosi riconoscimenti internazionali e premi vinti, come il *Premio Heder*, il *Premio Italia* per il *Passio*, il *Premio Wolf per le arti* 1987, il *Premio Imperiale* 2004, insieme a numerose onorificenze nazionali e straniere. Il linguaggio compositivo di Penderecki ha saputo dunque intercettare efficacemente il gusto di tutti e gli apprezzamenti della critica. Ha fatto sue e ha utilizzato in modo originale quelle innovazioni epocali che le avanguardie musicali, sorte grazie ai corsi estivi di Darmstadt iniziati nel 1946, avevano introdotto, non contrapponendosi ad esse né aderendovi. La musica del nostro artista, dando importanza all' "umanità" e alla volontà espressiva del compositore, non presenta i connotati della scientificità pura² tipica delle correnti come lo strutturalismo, il serialismo integrale o la musica

² Cfr. M.Carrozzo-C.Cimagalli, *Storia della musica occidentale, Volume 3*, Armando Editore, Roma.

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

elettronica, tuttavia condivide tratti di un rinnovamento stilistico d'epoca, frutto delle idee di celebri compositori come Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Pierre Boulez, Bruno Maderna, Hans W. Henze, Luigi Nono, John Cage (con cui condivide in parte l'elemento aleatorio), György S. Ligeti (con cui condivide l'utilizzo di cluster e fasce sonore), per citare i maggiori esponenti.

7. Focus all'interno dell'opera

Penderecki, oltre ad essere stato definito un post-serialista, è stato persino "etichettato" dalla critica come un compositore post-classico per via di alcune caratteristiche che lo avvicinano ai grandi pezzi di musica classica. Si pensi all'apertura del pezzo: un *sol* all'unisono disteso su tre ottave, che esclama con forte sonorità il termine "*Crux*".

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI IESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI IESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM

①

PARS I

Krzysztof Penderecki (1965)

CORI

rag

S

A

I

T

B

II

S

A

T

B

III

S

A

T

B

1

fg 2

3

cfg

cr

1

2

3

4

5

6

1

2

3

4

tn

tb

tmp

org

gng 1

VC 1-10

1-2

3-4

5-6

7-8

vb

©1967 by Moeck Verlag, Celle/FRG, for all countries with the exception of:

Copyright 1967 by Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, Poland, for Poland, Albania, Bulgaria, Czechoslovakia, Democratic Republic of Germany, Hungary, Romania, Union of Soviet Socialist Republics, Chinese People's Republic, Cuba, North Korea, North Viet-Nam.

Edition Moeck Nr. 3038

All rights reserved.

[Fig. 1. Inizio del pezzo, con declamazione all'unisono del termine "Crux"]

[divulgazione audiotestuale]

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

Il suddetto unisono ricorre spesso nel corso del pezzo e sempre in occasione della pronuncia della stessa parola. Non è l'unico caso in cui episodi simili o uguali vengono ripetuti in partitura; Penderecki riutilizza spesso medesimi elementi musicali, alias spunti tematici, così da agevolare l'orientamento nel brano anche da parte di uno spettatore non necessariamente esperto in materia musicale e bisognoso di una guida a familiarizzare con incisi e sonorità: in questo si distanzia dal serialismo integrale il quale non concede punti di riferimento nel tessuto musicale. Altri frammenti ricorrenti si trovano in corrispondenza delle parole “*Deus meus*”³ e “*Domine*”⁴. Il primo dei citati frammenti si riconosce perché formato da un nucleo di quattro o più crome che procedono per grado congiunto, alternando tono e semitono come se fosse in una scala ottotonica. Viene scandito più volte in partitura, riportato sia testualmente, sia trasportato o variato con aggiunta di crome o cambiando la direzione delle note, sia cantato dal solo baritono, che interpreta il ruolo di Gesù Cristo, sia in assetti polifonici e intrecciati a mo' di contrappunto⁵.

³ Cfr. K. Penderecki, *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam*, Moeck Editore, pag. 12.

⁴ Cfr. K. Penderecki, *Passio*, cit., pag. 13.

⁵ Ivi, pag. 15.

15

CORI E

The musical score is a complex polyphonic setting of the 'Deus meus' theme. It features three choirs (I, II, III) with vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics 'Deus meus' are repeated throughout the vocal parts. The score also includes instrumental parts for strings (sxf), woodwinds (fg, cr, tn, tb), percussion (tamt, ar), organ (org), and solo brass (Brt solo). The theme is presented in a 3/4 time signature, with a key signature of one flat. The score is marked with various dynamics and articulations, including 'rag' (ragged), 'mf' (mezzo-forte), 'f' (forte), and 'p' (piano). The score is divided into three main sections, each with a different time signature (3/4, 2/4, and 3/4).

[Fig. 2. Il frammento tematico “*Deus meus*” variato, trasportato, riportato testualmente, in assetto polifonico]

Il secondo frammento, su citato, allo stesso modo ricorre varie volte in momenti risolutivi e si caratterizza per i due accordi di cui il primo è dissonante mentre il secondo è tonaleggiante e si incentra su un intervallo di terza minore.

CORI B

rag

S

A

I

I T

II

Do - mi - ne

Do - mi - ne

Do - mi - ne

Do - mi - ne

p

p

p

p

[Fig. 3. Frammento tematico "Domine"]

CORI

The image displays a musical score for three choirs, labeled I, II, and III. Each choir part consists of four staves, representing the vocal parts Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics 'Do - mi - ne' are written above each staff. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. Each choir part begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The score shows the first two measures of the piece, with the third measure being a whole note chord. The three choirs are singing the same melody, but the third choir (III) is transposed down a minor third interval from the first two.

[Fig. 4. Il frammento “Domine” viene cantato dai tre cori simultaneamente ma trasportato. Sfocia in ogni caso in un intervallo di terza minore]

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

Il *Passio* è un pezzo prevalentemente dissonante ma è frequente l'utilizzo dell'intervallo di terza minore, considerato convenzionalmente una consonanza morbida⁶, disteso su melodie e/o disposto in posizioni accordali. In alcune parti del pezzo le terze minori disposte su diverse tonalità vengono sovrapposte e suonate simultaneamente così da generare un cluster. Un esempio lo si trova nel passaggio del lamento corale "*Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum*", dove un solenne unisono viene "disturbato" da tre terze minori sovrapposte a distanza di semitono.

⁶ Cfr. V. Persichetti, *Armonia del XX secolo*, Guerini Editore, edizione italiana a cura di F. Jegher e L. Cerchiari, pag.12.

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

(6) Lamenti *mf*

CORI

I

S
le - ru - sa-lem, le - ru - sa-lem, con - ver - te-re ad Do-mi-num,
le - ru - sa-lem, le - ru - sa-lem, con - ver - te-re Do - mi-num,

A
le - ru - sa-lem, le - ru - sa-lem, con - ver - te-re Do-mi-num,

T
le - ru - sa-lem, con - ver - te-re Do-mi-num,

B
le - ru - sa-lem, le - ru - sa-lem, con - ver - te-re Do-mi-num,

II

S
le - ru - sa-lem, le - ru - sa-lem, con - ver - te-re ad Do-mi-num,
le - ru - sa-lem, le - ru - sa-lem, con - ver - te-re Do-mi-num,

A
le - ru - sa-lem, le - ru - sa-lem, con - ver - te-re Do-mi-num,

T
le - ru - sa-lem, con - ver - te-re Do - mi - num,

B
le - ru - sa-lem, le - ru - sa-lem, con - ver - te-re Do - mi - num,

III

S
le - ru - sa-lem, le - ru - sa-lem, con - ver - te-re ad Do-mi-num,
le - ru - sa-lem, le - ru - sa-lem, con - ver - te-re Do - mi-num,

A
le - ru - sa-lem, le - ru - sa-lem, con - ver - te-re Do - mi-num,

T
le - ru - sa-lem, con - ver - te-re Do - mi-num,

B
le - ru - sa-lem, le - ru - sa-lem, con - ver - te-re Do - mi-num,

CR I-6

p

1 2 3 4 5

[Fig. 5. L'unisono viene “sporcato” da terze minori distribuite fra i tre cori a distanza di un semitono]

Altro episodio in cui un unisono corale e strumentale viene successivamente trasformato in un cluster di altri intervalli è quello corrispondente alle parole “*Crucifige, crucifige illum, crucifige*”: stavolta non sono utilizzate le terze minori ma

[divulgazione audiotestuale]

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

intervalli di tritono posti sempre a distanza di semitono⁷.

The musical score is for three choirs (I, II, III) and includes instrumental parts for cori (cr), tr (tr), tn (tn), tb (tb), tmp (tmp), and tamt1 (tamt1). The music is in 3/4 time and features a complex dissonant texture. The lyrics are "Crucifige, cru-ci-fi-ge il-lum Cru-ci-fi-ge." The score includes dynamic markings like "ff" and "f".

[Fig 6. L'unisono sfocia in una dissonanza costituita da sovrapposizione di tritoni a distanza di semitoni]

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

L'elemento tonaleggiante più eclatante che compare in questo pezzo (capita anche in altri punti della composizione) è sicuramente l'accordo conclusivo, che sulle parole "*Deus veritatis*" si posa su una luminosa e imprevedibile triade di *mi*: si può pertanto attestare che il *Passio*, scritto in libera atonalità, termina a sorpresa con un chiaro accordo di *mi maggiore*.

⁷ Cfr. K. Penderecki, *Passio*, cit., pag. 57.

[Fig. 7. Il finale del pezzo termina su un brillante accordo di *mi maggiore*]

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

Integrano il pezzo le tecniche estese, con gli effetti umoristici da esse derivanti: in tal senso il compositore si pone in relazione e in continuità con tutto ciò che costituisce il patrimonio della musica contemporanea.

È ampio l'utilizzo dei cluster, retaggio della musica elettronica allora nascente, che se suonati da un unico strumento sono indicati in partitura con un rettangolo nero posto in corrispondenza delle linee e dei rigli dei pentagrammi entro cui vanno suonate simultaneamente tutte le altezze comprese. Accade altrettanto spesso che più esecutori devono eseguire un suono a distanza di semitono l'uno dall'altro: anche in questo caso viene a crearsi il cluster.

The image shows a musical score for Krzysztof Penderecki's 'PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM'. The score includes staves for various instruments: tamt1, gng 2, pfte, org, vn (1-12 and 13-24), vl (1-10), VC (div. a 3), and vb (div. a 3). The organ part (org) and several string parts (vn, vl, VC, vb) contain large black rectangular blocks representing clusters. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and 'sim.' (sostenuto).

[Fig. 8. I rettangoli completamente neri rappresentano i cluster. Tutte le altezze comprese tra i rigli vanno suonate]

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

Numerosi e frequenti sono i glissando, anch'esso tipico della musica elettronica, in direzione ascendente e discendente in corrispondenza di un cluster, generando così un effetto acustico che, limitatamente al glissando discendente, a opinione interpretativa nostra, simula bene ciò che nella vicenda storica il protagonista del racconto (Gesù) è in procinto di fare, ossia la discesa agli inferi di cui si parla nel *Simbolo apostolico*.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

*vltutte con sord.
s. p.*

mf f senza tremolo ppp

[Fig. 9. Esempio di glissando ascendente]

Un'importante funzione la svolge il coro nel complesso, che oltre a tessere il filo conduttore del racconto, funge anche da sfondo alle atmosfere che si creano. L'uso di più cori riprende la pratica della scuola veneziana che si serviva abitualmente della policoralità mediante più cori, che, disposti nelle diverse cappelle della basilica di S. Marco, si alternavano in un gioco di domanda e risposta e a tratti cantavano in

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

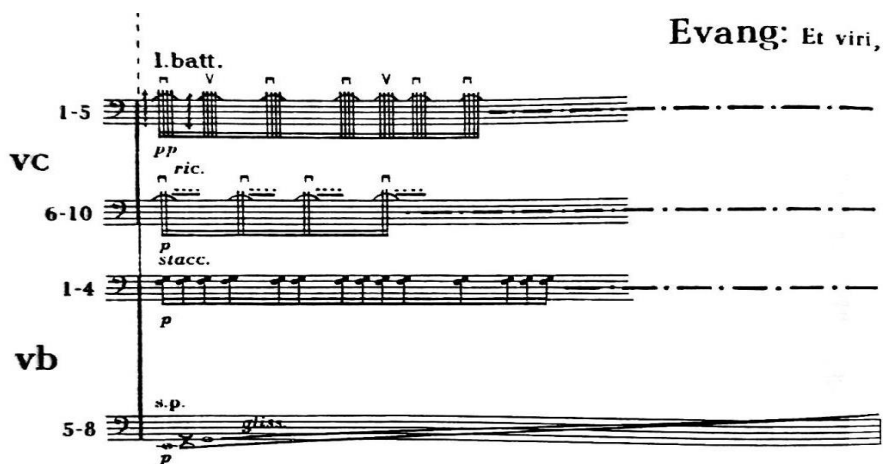
contemporanea. Il forte impatto emotivo che il *Passio* provoca è in gran parte determinato dal canto. Un canto che è ricco di tecniche innovative come il parlato, il fischiato, l'improvvisazione di passaggi velocissimi con libera variazione di altezza da un estremo ad un altro, la pronuncia di fonemi, il canto in falsetto, l'intonazione di suoni indeterminati come il più acuto o il più grave possibile, il canto a bocca chiusa. È fondamentale anche il ruolo del narratore che riporta, parlando, il racconto dell'evangelista e conduce l'intera narrazione.

The image shows a musical score for three choirs (I, II, III) in D major, agitato. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. It includes dynamic markings such as *ppp... sim.*, *f*, and *ff*. There are also instructions for 'fischio' (whistling) indicated by arrows pointing to specific notes. The score is divided into three sections, I, II, and III, each with its own set of vocal parts.

[Fig. 10. I coristi riproducono suoni indeterminati secondo le altezze approssimative indicate; eseguono il suono più alto possibile; fischiano]

Evang: Adhuc eo loquente ecce turba, et qui vocabatur[Fig. 11. *Evang.* sta per evangelista che recita le parole del testo evangelico]

Altre tecniche estese sono assegnate agli archi che oltre a riprodurre glissando si ritrovano anche a suonare su due corde oltre il ponticello o ad arpeggiare sulle quattro corde, ai flauti che fanno oscillare il suono con sensibili vibrazioni, alle percussioni.



[Fig. 12. I violoncelli arpeggiano sulle quattro corde e suonano due corde oltre il ponticello]

Cambi repentini di metro di memoria stravinskyana, e apposite indicazioni (mediante un segno simile ad una S in posizione orizzontale) che comandano di non rispettare strettamente i valori delle note scandiscono il ritmo del pezzo. L'aleatorietà che

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

caratterizza l'esecuzione di questa composizione è controllata a differenza di quella libera disposta da J. Cage, in quanto è vincolata a determinati parametri come le direzioni delle altezze, la durata nel tempo di figurazioni ritmiche e così via.

[Fig. 13. Esempio di cambi repentini di metro]

[Fig. 14. Le tre S rovesciate indicano che è concesso non rispettare rigorosamente i valori ritmici scritti]

Interessante è anche l'aspetto semiografico della partitura. Innanzitutto si noti l'assenza dei righi per gli strumenti che non suonano e la loro comparsa nel mezzo della pagina durante gli interventi di questi, con corrispondente presenza di aree di spazio bianco e vuoto adiacente ai righi scritti: in gran parte degli esempi elencati in questa analisi è possibile notare tale caratteristica grafica.

Erläuterung zur Notation: Explanation of symbols:	
↑	möglichst hoher Ton (unbestimmte Tonhöhe) the highest note possible (undetermined pitch)
↓	möglichst tiefer Ton (unbestimmte Tonhöhe) the lowest note possible (undetermined pitch)
⌋	zwischen Steg und Saitenhalter, auf zwei Saiten between bridge and tailpiece, on two strings
⌋	zwischen Steg und Saitenhalter, Arpeggio, auf vier Saiten between bridge and tailpiece, arpeggio on four strings
~	nicht rhythmisiertes Tremolo non-rhythmicized tremolo
— . . . —	Wiederholung der ganzen Gruppe repetition of the whole group

[Fig. 15]

>>>>>>	mit starkem Bogendruck (knirschen- des Geräusch) jarring sounds
.....	möglichst schnelle Tonrepetition the quickest possible repetition of the note
~	innerhalb des gegebenen Abschnittes brauchen die rhythmischen Werte nicht genau ausgeführt zu werden within the given section the rhythmic values need not be strictly observed
†	Erhöhung um einen Viertelton sharpen a quarter-tone
‡	Erhöhung um einen Dreiviertelton sharpen three quarter-tones
♭	Erniedrigung um einen Viertelton flatten a quarter-tone
♭	Erniedrigung um einen Dreiviertelton flatten three quarter-tones

[Fig. 16. Le figure 15 e 16 corrispondono alla tabella dei segni non convenzionali che lo stesso compositore ha apposto ad inizio partitura]

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

Diversi sono i segni di invenzione del compositore che danno indicazione sui modi di esecuzione. Essi riguardano tecniche estese e fungono da guida alla pratica esecutiva quali ad esempio la ripetizione di interi gruppi di note, la reiterazione più veloce possibile di note, l'emissione del suono più acuto o più grave possibile e così via.

[Fig. 17. I trattini orizzontali indicano di ripetere la stessa figurazione ritmica e la stessa sequenza di note]

Si può notare inoltre l'utilizzo della tecnica del contrappunto che si manifesta precisamente in episodi caratterizzati da entrate progressive tra linee vocali o strumentali e dal loro intreccio polifonico. In relazione alle tecniche contrappuntistiche si noti anche il procedimento dell'imitazione adoperata soprattutto negli interventi corali dove le voci dei tre cori che eseguono un parlato si imitano generando incastri ritmici irregolari e in stile concitato. Lo stile concitato, ideato da Claudio Monteverdi, consiste nella successione veloce di note ribattute ed è funzionale a tradurre in musica un sentimento di ira o di turbamento: questo espediente si abbina perfettamente con il *Passio* nel momento in cui entra in scena la folla inferocita e

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI

determinata a mandare a morte Cristo.

The image displays a musical score for tubas (tn) and euphoniums (cr). The score is written for two groups of four instruments each. The tuba parts (tn) are in the lower staves, and the euphonium parts (cr) are in the upper staves. The music features progressive entries, where instruments enter one by one, creating a dense, fortissimo (ff) cluster in the low register. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

[Fig. 18. Esempio di entrate progressive che in questo caso generano un fortissimo cluster di ottoni nel registro grave]

Affascinato dalle lingue antiche, Penderecki ha voluto impreziosire il suo “monumento musicale” con l’uso della storica lingua latina in cui il *Vangelo* è stato tradotto, con le relative interferenze di espressioni in lingua greca che sono presenti nel testo degli *Improperia* (*Hagios o Theos, Hagios ischyros, Hagios athanatos, eleison himas*). Non è questo l’unico caso in cui egli si serve di lingue antiche: nella sua opera *Kaddish* per soprano e tenore solisti, voce recitante, coro di voci maschili e orchestra ha usato la lingua aramaica, mentre in *Utrenja*, pezzo per due cori misti, voci

soliste e orchestra sinfonica, ha scelto la lingua slava ecclesiastica.

8. Autorevoli precedenti

Il *Passio* di Penderecki si pone lungo una scia di precedenti opere che raccontano in musica la passione di Cristo narrati dai vangeli. Autorevoli esempi rimandano alla *Passione secondo Matteo BWV 244*, oratorio con recitativi e arie per tenore e basso continuo inframmezzati da corali, e alla *Passione secondo Giovanni BWV 245* per voci soliste, coro, organo e orchestra, entrambe scritte dal celebre Johann Sebastian Bach, in lingua tedesca e non in latino. Penderecki ha voluto probabilmente omaggiare il compositore tedesco attraverso la citazione del suo nome, consistente nel frammento melodico *sib, la, do, si* che secondo la nomenclatura tedesca sono indicate dalle lettere B, A, C, H. Questo frammento è suonato diverse volte durante il pezzo, trasportato, variato nell'ordine, e corrisponde alle ultime quattro note della seconda delle serie di dodici suoni che l'autore ha scelto di citare a tratti e sporadicamente nell'intero pezzo. Le due serie⁸ sono costituite dai seguenti suoni:

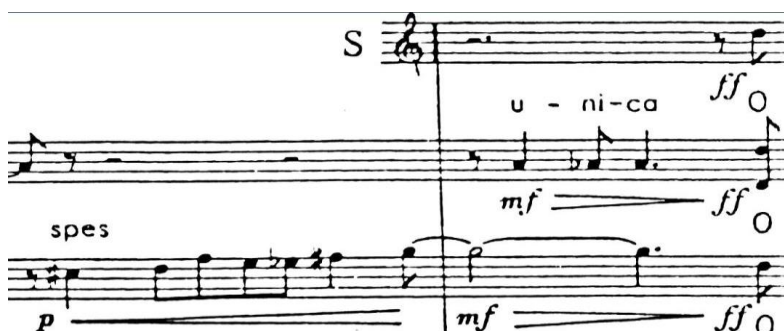
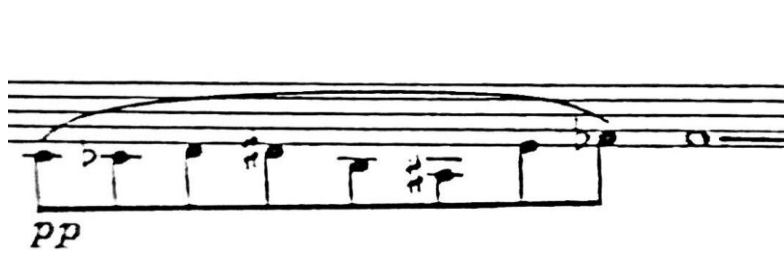
do# re fa mi mib fa# sol sol# si sib la do;

mi mib fa fa# re do# sol lab sib la do si.



[Fig. 19. Comparsa della seconda serie dodecafonica, principiante con la nota *mi*, con finale incompleto]

⁸ Cfr. Wordsworth, David, *November and December*, Choir and Organ Magazine, pp. 47–51. Miami: Summy-Birchard. 2013.

[Fig. 20. Comparsa della prima serie dodecafonica, principiante con la nota *do#*, con finale incompleto]

[Fig. 21. Nuova comparsa della seconda serie dodecafonica incompleta]

[Fig. 22. Comparsa del frammento *Bach* (*sib, la, do, si*)]

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM DI KRZYSZTOF PENDERECKI



[Fig. 23. Comparsa del frammento *Bach* ma con disposizione variata (si, sib, do, la)]

**MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI,
TRANSTESTUALI NELL'ULTIMA PRODUZIONE DI FAUSTO
ROMITELLI – PARTE PRIMA: DEFINIZIONE E RICEZIONE DEI
MODELLI COMPOSITIVI**

LUCA GUIDARINI

1. Introduzione

Nel presente studio articolato in due parti saranno presentati, studiando la produzione del compositore italiano Fausto Romitelli, tre tipologie di modelli compositivi derivati dalle esperienze spettrali: il modello strumentale, il modello computazionale, e il modello transtestuale. Nella prima parte si procederà alla definizione teorica dei modelli compositivi qui in analisi, approfondendone la ricezione romitelliana durante il periodo di permanenza all'IRCAM; nella seconda si approfondirà l'impiego dei modelli teorizzati nei casi di studio di *Trash TV Trance* (2002) per chitarra elettrica, *Dead City Radio: Audiodrome* (2003) per orchestra, e *An Index of Metals* (2003) per ensemble, elettronica, soprano e video.

Il modello strumentale, derivato dalle tecniche di analisi spettrale e dallo sviluppo di tecniche di sintesi additiva, consiste nella volontà compositiva di applicare una tecnica di sintesi strumentale dell'analisi di suono preesistente, prodotto da uno strumento. Il modello computazionale è la conseguenza strumentale del fenomeno del

[divulgazione audiotestuale]

tecnomorfismo¹ riversato nella pratica compositiva. Un esempio concreto si riscontra nell'utilizzo di software per la composizione assistita al computer (CAC), o nelle tecniche di sintesi strumentale di suoni la cui generazione è possibile solamente attraverso il mezzo digitale. Il modello transtestuale consiste nella manipolazione e nell'utilizzo più o meno espliciti di materiale musicale preesistente. Romitelli, dopo la formazione donatoniana in Italia, si sposta all'IRCAM di Parigi dove prima come allievo del cursus (1990-91), poi come *composeur en recherche* (1993-1995), si confronta direttamente con il mondo dell'analisi e della sintesi digitale del suono e del mondo informatico. Durante questi anni formerà il suo linguaggio compositivo che maturerà nelle ultime opere della sua produzione, vedendo il trattamento dello spettro del suono, non nella sua dimensione qualitativa, ma anche in quelle parametriche, discrete, linguistiche e culturali. Romitelli quindi, applica al suo linguaggio compositivo tecniche spettrali di costruzione del suono, tecniche combinatorie donatoniane di matrice linguistica e le esperienze – nonché le preferenze personali – per la *popular music* (rock e techno in particolare), tramite tecniche di allusione transtestuale.

¹ LUM H. C., SHELSTAD W. J., HARRIS M. H., WHITE M. M., «*Human or Superhuman: Individual Differences in the Perception of Technomorphism*», in *Proceedings of the Human Factors and Ergonomics Society 58th Annual Meeting*. 2014, San Diego, CA.

2. La sintesi strumentale e la manipolazione dei modelli

2.1 – Il paradigma del suono complesso

«The most sudden and important revolution to affect the musical world during the recent past was based not on some type of reflection upon musical grammar (serial or other), but rather—more deeply—upon the world of sounds themselves: in other words, in the sonic universe that summons the composer»².

Con queste parole tratte dal suo scritto dal tono provocatorio intitolato “Rivoluzione del suono complesso”, Murail afferma il cambio di prospettiva della riflessione compositiva che il gruppo francese di compositori, formato da Gérard Grisey, Hugues Dufourt e Murail stesso, aveva attuato fin dal 1973, anno di fondazione dell’Itinéraire³: il suono si colloca al centro dell’interesse di questi compositori, subordinando ad esso le regole di organizzazione dello spazio delle altezze ereditato dal serialismo integrale. Condividendo la definizione che ne fornisce Mikhail Malt, il suono, inteso in senso generale come fenomeno acustico, analizzabile e sintetizzabile, assume lo status di modello considerato come oggetto che funge da mediatore tra il pensiero compositivo e il reale mondo fisico⁴. Grazie agli sviluppi tecnologici e digitali del secondo

² MURAIL, T. (2005) «The Revolution Of Complex Sounds» In *Contemporary Music Review*, Volume 24, Issue 2-3, , pp. 121-135. (Ed. orig. Murail, Tristan, *La revolution des sons complexes*. In *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, numero, 1980, pp. 77-92.

³ COHEN-LEVINAS, D. (1998) [a cura di], *Vingt-cinq ans de creation musicale contemporaine. L’Itinéraire en temps reel*, Editions Harmattan, Francia.

⁴ MALT, M. (2000) *Les Mathématiques et la Composition Assistée par Ordinateur (Concepts, Outils et Modèles)*, tesi di dottorato, Ecole Des Hautes Etudes En Sciences Sociales, Parigi, p. 91.

dopoguerra, diventa infatti possibile una libera manipolazione del suono e delle sue qualità morfologiche, ma soprattutto è possibile la sua analisi. Questi interventi microfonici al suono, come definiti da Grisey⁵, hanno portato lo sviluppo – nelle pratiche musicali elettroacustiche, e strumentali – di tecniche mediate da supporti di analisi e sintesi digitale del suono. Questa rivoluzione tecnologica porterà la nascita di due modelli, i cui principi teorici sono interconnessi: il modello strumentale e il modello computazionale. Il modello strumentale, derivato dalle tecniche di analisi spettrale e dallo sviluppo di tecniche di sintesi additiva, consiste nella volontà compositiva di applicare una tecnica di sintesi strumentale dell'analisi di un suono preesistente, prodotto da uno strumento⁶.

Il modello transtestuale, infine, viene elaborato come necessità compositiva del trattamento di un testo preesistente all'interno di una nuova opera musicale, rimodellandone di volta in volta le qualità strutturali, percettive, timbriche e di articolazione.

2.1 *Sintesi del modello strumentale: analisi e scrittura*

L'analisi fisica, percettiva, e la riproduzione digitale di un suono strumentale acustico, è stata al centro delle ricerche pioneristiche sulla computer music, portate avanti da Max Mathews, Jean-Claude Risset, e successivamente da John Grey; similmente ritroviamo lo stesso interesse nei compositori spettrali che applicano, come già

⁵ GRISEY, G. (2000) *Strutturazione dei timbri nella musica strumentale*. In *I quaderni della Civica Scuola di Musica*, XV (27), Milano, p. 47.

⁶ *Ivi*, p. 48.

anticipato nel paragrafo precedente, la logica dell'analisi per sintesi alla scrittura strumentale: «Il modello strumentale può così diventare un semplice punto di partenza per una deriva immaginaria di spettri totalmente artificiali» affermerà Grisey⁷. Il primo esempio di questo tipo di scrittura lo si ritrova nel finale del secondo brano del ciclo *Les Espaces Acoustiques, Périodes* del 1974, per sette strumenti: l'ultima pagina – identica alla prima pagina di *Partiels*, di cui funge da collegamento – consiste nella sintesi strumentale di uno spettro sintetico, la cui fondamentale e transitorio d'attacco corrispondono al Mi¹ suonato dal trombone. Le altezze utilizzate per la costruzione di questa pagina consistono nelle parziali dello spettro di Mi¹, nel dettaglio: la fondamentale è affidata al trombone (b. 1); al contrabbasso, violoncello e clarinetto le parziali 2, 3 e 5 (b. 2); alla viola gli armonici 7 e 9; ai violini le coppie di parziali 13-17, 15-19 e 13-21 (b. 3). Il contrabbasso inoltre, esegue una figura ritmica – con funzione di transitorio d'estinzione del modello sonoro – sulla nota fondamentale (bb.1 e 4)⁸.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.; Si ricordano in questa sede gli importanti studi di Francois-Xavier Féron, che dimostrano come il ruolo del modello strumentale in *Périodes* e *Partiels* era ideale: non esistendo ancora la tecnica del sonogramma, la fondamentale del trombone è vista soprattutto come fondamentale di uno spettro metaforico. FÉRON, F.-X. (2012), *Gérard Grisey: première section de Partiels (1975)*, in *Genesis* (Online), 31, online dal 21 settembre 2012; FÉRON, F.-X. (2010) *Sur les traces de la musique spectrale: Analyse génétique des modèles compositionnels dans "Périodes" (1974) de Gérard Grisey*, in *Revue de Musicologie*, T. 96, No. 2 (2010), pp. 411-443.

che presuppone un allargamento non solo sonoro ma anche temporale»⁹. Il collegamento tra la tecnica di sintesi strumentale e l'articolazione del piano delle durate è uno dei cambiamenti più evidenti della scrittura spettrale, e come si vedrà nel prossimo paragrafo, esso contraddistingue anche quelle sezioni che si basano sul secondo tipo di modello: il modello computazionale.

2.2 Computer-aided composition: verso il modello computazionale

Ancor prima del suo utilizzo nell'analisi e nella sintesi del suono, il computer è stato utilizzato dai compositori per operare calcoli di grande complessità, per poter ottenere dei dati numerici complessi da applicare a parametri musicali. Questa pratica ha preso il nome di composizione algoritmica. I primi pioneristici esempi di utilizzo del supporto tecnologico per la generazione algoritmica di partiture musicali risalgono alla seconda metà degli anni Cinquanta, all'interno dei centri di ricerca americani universitari e di industrie private, come quelli dell'Università dell'Illinois a Urbana-Champaign o della *Burroughs, Inc.*¹⁰ Del 1956 è la ricerca sviluppata da Martin Klein e Douglas Bolitho, all'interno della *Burroughs, Inc.*, e consisteva in un computer

⁹ «une sorte de projection du microphonique sur un écran macrophonique qui suppose un agrandissement non seulement sonore mais temporel», GRISEY, GÉRARD, citato secondo FÉRON, *Gérard Grisey: première section de Partiels* (1975), p. 83.

¹⁰ AMES, C. (1987) «Automated Composition In Retrospect: 1956-1986». In *Leonardo*, 1987, Vol. 20, No. 2, *Special Issue: Visual Art, Sound, Music and Technology*, pp. 169-185.

chiamato *DATATRON* programmato per comporre melodie in stile *Tin Pan Alley*¹¹. Si trattava di un processo di archiviazione e analisi di valori numerici random rappresentanti una scala diatonica. Uno dei primi risultati ottenuti con *DATATRON* fu *Push Button Bertha*, del luglio 1956¹² (Fig. 2).

¹¹ Tin Pan Alley, Nickname for the popular songwriting and sheet-music publishing industry centred in New York from the 1890s to the 1950s. HITCHCOCK, H. W. (2014) *Tin Pan Alley*, in *Grove Music Online*.

¹² AMES, C. (1987), cit., p. 169.

MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI, TRANSTESTUALI NELL'ULTIMA PRODUZIONE DI
FAUSTO ROMITELLI – PARTE PRIMA

"PUSH BUTTON BERTHA"

LYRIC BY
JACK OWENS
A.S.C.A.P.

MUSIC BY
DATATRON
MATHEMATICIANS
DR. MARTIN KLEIN
DR. DOUGLAS BOLITHO

2 2 2 2 2 2 2 2 2
0 0 0 8 0 7 1 9 2 7
RANDOM NUMBERS
USED FOR MUSIC.

MODERATE BRIGHT Bounce

SHE'S PUSH-BUT-TON BER-THA SWEET MA-CHINE WHAT A QUEEN
CAL-CU-LAT-IN' DAL-DI-TA-TIN' CHICK WITH A
CLICK MY PUSH-BUT-TON BER-THA NOT TOO LARGE WHAT A CHARGE
E-LEC-TRON-IC SU-PER-SON-IC FRIEND THE
END ONCE SHE'S OP-ER-A-TIN' WATCH HER ROCK AND ROLL
BER-THA'S NOT DE-MAND-ING NEV-ER WANTS YOUR DOUGH
COOL AND CAL-CU-LA-TIN' THIS GAL HAS NO HEART OR SOUL SHE'S
AL-WAYS UN-DER-STAND-ING JUST FLIP A SWITCH AND SHE'LL GO
PUSH-BUT-TON BER-THA AU-TO-MA-TION DI-VINE
NOW HEAR THIS SHE CAN'T KISS
DAY THE LIGHT BILL AND YOU'RE RIGHT SHE'S MINE ALL MINE
TEN WEIGHT OIL MAKES HER LOY-AL DREAM MA-CHINE

©1956 BY OWENS-KEMP MUSIC CO. (ASCAP) 536 AMALFI DR. PALISADES, CALIF.
REPRODUCED BY PERMISSION OF THE MUSIC REPRODUCERS' BOARD OF NEW YORK

[Fig. 2 - Martin Klein and Douglas Bolitho, Push Button Bertha, 1956]

[divulgazione audiotestuale]

Di diverso interesse – ma utilizzando tecniche simili per quanto riguarda il trattamento di dati informatici – erano gli esperimenti compositivi negli stessi anni di Hiller e Isaacson, con il computer *ILLIAC* sviluppato a Urbana, nei laboratori dell'Università dell'Illinois. Gli esperimenti compositivi avevano lo scopo di scrivere con l'uso di un computer partiture articolate per quartetto d'archi ed eseguite da musicisti umani, usando tecniche compositive basate su computazioni matematiche, come contrappunti di prima specie, dodecaфонia su serie casuali, applicazione della catena di Markov per generare materiali musicali e variazioni armonico-melodiche. I risultati di queste ricerche computazionali sono raccolti in *Illiad Suite*, composta nel 1957 da Lejaren Hiller. *Illiad Suite*, pensata come un lavoro organico per quartetto d'archi, è una selezione di diversi risultati computazionali della macchina, in cui il compositore interviene nella selezione e nella scelta artistica e consapevole del materiale utilizzabile¹³. In seguito, Hiller collabora con Robert Baker, sviluppando *MUSICOMP* (Music Simulator Interpreter for COMpositional Procedures), implementando le possibilità ottenute con il sistema *ILLIAD*, mettendo in comunicazione due computer (IBM-7090 e CSX-1) e quindi gestendo con un unico algoritmo dati compositivi e dati di sintesi digitale del suono. Tra i risultati ottenuti con *MUSICOMP* è da segnalare *Computer Cantata*, del 1962 per soprano, ensemble e suoni elettronici. Le tecniche applicate in questo caso, oltre a quelle già usate in *Illiad Suite*, sono la trasposizione informatica dei procedimenti seriali usati in *Structures* di Boulez.

Le già citate ricerche di Max Mathews nella creazione di ambienti informatici per la gestione dei dati musicali, hanno permesso a James Tenney – già studente di Hiller –

¹³ AMES, A. (1987), pp. 170-171; in particolare si veda HILLER, L., ISAACSON A., LEONARD M., (1959) *Experimental Music. Composition with an electronic computer*, McGraw-Hill Book Company, New York.

di realizzare i lavori che hanno messo in comunicazione *MUSIC IV* e il programma da lui sviluppato sulla base di *MUSICOMP*. Ispirato dalle tecniche stocastiche di organizzazione dei materiali musicali di Xenakis, Tenney sviluppa il suo *Stochastic String Quartet* del 1963. Il suo programma è gestito quindi da un file di dati generato con *MUSIC IV* che fornisce parametri di durata degli eventi, campi di altezze, dinamiche e articolazioni timbriche (vibrato, tremolo, modo d'attacco, posizione dell'archetto)¹⁴.

Il pensiero e la formalizzazione musicale di Xenakis di matrice matematica hanno influenzato profondamente le primordiali pratiche compositive di natura algoritmica negli ambienti americani, portando successivamente Xenakis stesso a sviluppare nel 1962 il proprio programma di organizzazione stocastica di dati con finalità musicali su un computer IBM-7090:

With the aid of electronic computers, the composer becomes a sort of pilot: he presses the buttons, introduces coordinates, and supervises the controls of a cosmic vessel sailing in the space of sound, across sonic constellations and galaxies that he could formerly glimpse only as a distant dream. Now he can explore them at his ease, seated in an armchair¹⁵.

Tra i lavori realizzati con questo programma si segnalano *ST/10-1,080262* per 10 strumenti (1956-1962), *ST/48-1,240162* per 48 strumenti (1958-1962), e *Morsima/Amorsima* per violino, violoncello, contrabbasso e pianoforte (1962).

I lavori pionieristici di Pierre Barbaud e Roger Blanchard dell'inizio degli anni Sessanta sono riconosciuti come i primi lavori di composizione informatica in area

¹⁴ AMES, C. (1987) cit., p. 171.

¹⁵ XENAKIS, I. (1973) *Formalized Music*, citato secondo AMES, C. (1987).

francese, patria della moderna composizione assistita al computer. In particolare, in 7! del 1960 Barbaud usa tecniche stocastiche, similmente alla produzione di Hiller. L'innovazione del lavoro francese sta nella capacità formalizzante alla base della programmazione informatica. Utilizzando come base teorica la *set-theory*¹⁶ Barbaud organizza gestioni permutazionali di campi di altezze, contrappunti e armonie automatizzati; rimane problematica la gestione temporale del susseguirsi di queste computazioni di base intervallare. La ricerca artistica di Barbaud consiste quindi nella formalizzazione e sistematizzazione teorica di eventi intervallari che andranno ad influenzare prima i lavori dei minori Michel Philippot e André Riotte, e successivamente alla genesi della futura scuola francese della composizione assistita al computer.

Un'altra figura chiave europea nello sviluppo delle tecniche di composizione tramite computer è quella di Gottfried Michael Koenig, attivo presso lo studio di Sonologia di Utrecht. Del 1964 è il suo *PROJECT1*, che permetteva la manipolazione di una serie di altezze su principi statistici, e seguito da *PROJECT2* del 1969. Quest'ultimo è stato sviluppato con funzioni pedagogiche, ma ha permesso anche la gestazione di *Übung für Klavier* del 1970. Organizzato come una partitura modulare, divisa in *strutture*, dove ogni struttura presenta un grado di indeterminazione del materiale musicale che permette al o alla pianista di scegliere in che ordine temporale presentare i moduli. Ogni singola struttura è generata da *PROJECT2* tramite una comunicazione interna di dati parametrici molto precisa, che – impostando una serie di altezze principale – permette la creazione di una matrice di dati che genera “gruppi di accordi” che vengono filtrati ulteriormente secondo principi aleatori, seriali e di generazione

¹⁶ Per un approfondimento sulla *set-theory* si veda FORTE, A., (1973) *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, London.

melodica tramite un'implementazione della catena di Markov sul dominio intervallare¹⁷.

Come riporta Assyag, gli anni Settanta dimostrano una sorta di stasi generale nelle ricerche sulla composizione assistita dal mezzo informatico, vedendo d'altro canto un progressivo sviluppo delle tecniche di sintesi digitale ed elaborazione di dati, promosse da figure di compositori-ricercatori come Jean-Claude Risset e John Chowning per la sintesi del suono, e Barry Truax per lo sviluppo di intelligenze artificiali ispirate alle teorie del linguaggio¹⁸.

A metà degli anni Ottanta lo sviluppo tecnologico permette la diffusione ad ampia scala di personal computer; il miglioramento delle schede grafiche; lo sviluppo di nuovi linguaggi di programmazione; la creazione di nuovi modelli di comunicazione di dati tra macchine diverse, come il linguaggio *MIDI standard* (Musical Instrument Digital Interfaces) in uso dal 1983. In questo ambiente florido per lo sviluppo del mezzo digitale nasce la “moderna” *computer-aided composition* (in inglese CAC; in italiano composizione assistita al computer, CAC; in francese *composition assistée par ordinateur*, CAO), come filiazione della composizione algoritmica. La CAC infatti vede il computer come strumento intermediario tra il pensiero musicale e la sua formalizzazione; la composizione non rimane circoscritta alla scrittura dell'algoritmo, bensì l'algoritmo entra nella pratica compositiva senza costituirne la totalità.

¹⁷ AMES, C. (1987), cit. p. 176.

¹⁸ ASSAYAG, G. (1998) *Computer Assisted Composition Today*. In *1st Symposium on Music and Computers, Applications on Contemporary Music Creation: Esthetic and Technical Aspects*. Corfu, 23-25 October.

Questa pratica viene gradualmente definita grazie al contributo di ricercatori come Heinrich Taube, che al CCRMA di Stanford sviluppa l'ambiente di composizione *Common Music*, costruito con il linguaggio Common Lisp e CLOS¹⁹.

L'istituzione che più ha contribuito allo sviluppo e alla ricerca sulla CAC è l'IRCAM: dopo i primi anni dalla sua fondazione nel 1976, dedicati alla sintesi e all'analisi del suono, dal 1983 infatti si alternano svariati gruppi di ricerca che si interrogano sulle modalità di rappresentazione e manipolazione digitale e simbolica del suono, con finalità artistico-compositive. Il primo ambiente digitale di CAC sviluppato all'IRCAM tra il 1983 al 1985 è *Formes*, architettato da Xavier Rodet e Pierre Cointe con il linguaggio Vlisp, uno dei tanti dialetti del linguaggio LISP sviluppati negli anni Ottanta. *Formes* è un ambiente per la sintesi e per la composizione musicale che concepisce il suono come un processo logico; basato sull'idea di rappresentare l'oggetto sonoro attraverso dei "software actors", e controllato attraverso una struttura di comunicazione per messaggi. La struttura del processo logico è definita temporalmente da una serie di regole, un ambiente in cui si sviluppano, una serie di processi figli del processo principale che ne strutturano le fasi, e un monitoraggio di queste componenti. Con questo tipo di organizzazione processuale e sequenziale, *Formes* costringe ad una riflessione e una fissazione dei processi temporali che strutturano l'algoritmo, questione non valida ad esempio per MAX, famoso e fortunato ambiente di sound processing in "tempo reale" che Miller Puckette e David Zicarelli stavano sviluppando all'IRCAM proprio in quegli anni. Con *PreForm* del 1987 Lee Boyton e Jaques Duthen implementano *Formes* con un'interfaccia grafica supportata

¹⁹ Common Lisp, è un dialetto del linguaggio di programmazione Lisp, pubblicato come standard tra le altre varianti di Lisp. Common Lisp Object System, o CLOS, è la struttura per la programmazione orientata agli oggetti sviluppando il linguaggio Common Lisp.

da piattaforme Machintosh, e con la possibilità di comunicazione con il linguaggio MIDI. Una delle principali applicazioni sviluppate con *PreForm* è stato il programma *Equisse*, concepito da Baisnee e Duthen, con la collaborazione di un gruppo di musicisti e compositori, tra cui Tristan Murail. *Equisse* era concepito per assecondare i bisogni dei compositori di creazione e manipolazione di materiale armonico, secondo parametri e regole di organizzazione musicale quali intervalli, armonie spettrali, interpolazioni di campi armonici²⁰.

Il successivo ambiente *CRIME*, scritto in Lisp da Gerard Assayag in collaborazione con il compositore Claudy Malherbe, è il primo programma di CAC che rappresenta in forma di notazione musicale tradizionale i risultati ottenuti dai processi algoritmici. *Crime* è anche il primo programma che opera computazioni di matrice psicoacustica, come l'individuazione delle altezze percettivamente salienti e il calcolo della fondamentale spettrale virtuale di uno spettro complesso.

Del 1989-90 è il software *CARLA*, scritto in linguaggio *prolog II* da Francis Courtot, e implementa l'approccio grafico di *CRIME*, partendo dal principio dell'impossibilità di creare un modello di rappresentazione grafica universale per la formalizzazione del pensiero musicale, e dirigendo le possibilità di programmazione per permettere ad ogni compositore o compositrice di realizzare il proprio sistema di sintassi digitale.

Dal 1985 Mikael Laurson, Jacques Duthen e Camilo Rueda lavorano alla programmazione di quello che sarà il punto di riferimento dei software di CAC fino alla seconda metà degli anni '90 all'interno dell'IRCAM: *PatchWork*. In uso dal 1989, *PatchWork* fornisce un'interfaccia grafica al linguaggio Common Lisp e CLOS, le cui funzioni possono essere tradotte e astratte in oggetti grafici che si connettono tra loro

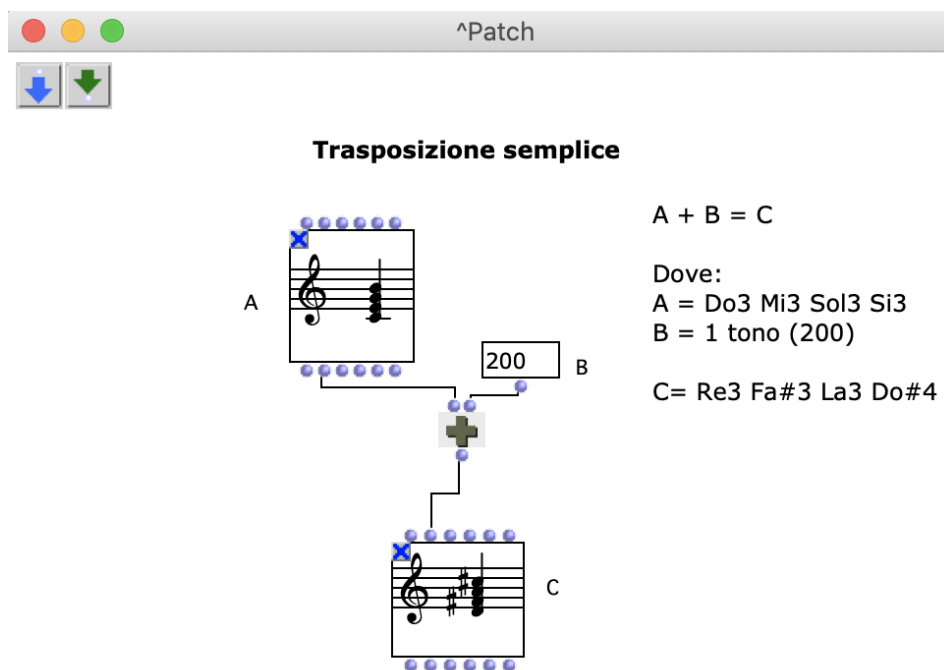
²⁰ ASSAYAG, G. (1998), cit., p. 5.

formando la sintassi di programmazione. La loro connessione forma quella che viene chiamata 'patch', riprendendo il nome della pratica di collegamento e comunicazione tra moduli di sintetizzatori analogici "to patch". Il *kernel* di *PatchWork* è fornito quindi di una serie di oggetti grafici preimpostati, ma organizzati in modo tale da essere neutrali rispetto al materiale musicale che viene generato. Specifiche operazioni musicali sono possibili con librerie esterne di oggetti²¹, influenzando conseguenzialmente le scelte compositive (ad esempio la libreria *Esquisse*, figlia del software per operazioni di matrice spettrale; la libreria *Chaos/Alea* per operazioni di base stocastica su modelli dinamici; la libreria *Kant* per trascrizioni ritmiche automatiche; *Situations* per la generazione armonica e ritmica da regole vincolanti di base (*constraint based rules*); *Repmus* per la generazione e il processing di modelli armonici e ritmici; *PWConstraints* per la programmazione delle regole di base del linguaggio informatico.

Nel 1992, con l'intento di sistematizzare gli studi condotti dagli anni Ottanta, si forma stabilmente presso l'IRCAM il *Musical Representations Team*, coordinato da Gerard Assayag. Le ricerche condotte sono particolarmente legate alla pratica della formalizzazione simbolica del pensiero musicale, e al conseguente implemento degli ambienti di composizione digitale per permetterne la strutturazione. Dopo un primo periodo di implemento di *PatchWork*, dove anche internamente all'IRCAM continuava la coesistenza di ambienti digitali sviluppati personalmente, nel 1996 viene rilasciata la prima versione di *OpenMusic*, sviluppata da G. Assayag, C. Agon, C.

²¹ Le librerie esterne di oggetti grafici sono collezioni di algoritmi utili ad implementare le possibilità operative del *kernel* del linguaggio di programmazione utilizzato.

Rueda²². *OpenMusic* vuole essere una formalizzazione delle ricerche sviluppate sulla notazione simbolica del pensiero musicale. Nel linguaggio di programmazione di *OpenMusic*, come in *PatchWork*, l'unità computazionale è la *funzione*.



[Fig. 3 - Funzione di trasposizione semplice di un accordo in *OpenMusic*]

Una funzione è rappresentata da un'oggetto grafico, materializzato in un'icona dotata di uno o più input e output, che permettono la comunicazione tra di loro. Al contrario

²² Sulle ricerche svolte dal gruppo *Musical Representations Team* sono stati pubblicati i volumi AGON, C., ASSAYAG, G., BRESSON, J. (2006) [a cura di] *The OM Composer's Book*, Volume 1, 2, 3 Delatour France, Parigi 2006.

di *PatchWork* la funzione in questo caso è polimorfa, ed è vista come un set di metodi di patching che dipendono da oggetto ad oggetto. Ad esempio, la funzione di addizione rappresentata nella Fig. 3 può essere applicata sia ad una computazione di dati numerici, operando come semplice addizione matematica, sia ad una computazione di parametri musicali, ad esempio se applicata al dominio della rappresentazione del ritmo musicale, opera come funzione di fusione di due linee ritmiche distinte. Gli oggetti in *OpenMusic* possono essere quindi numeri, testi, operandi matematici, o astrazioni di patch complesse. La grande novità introdotta da *OpenMusic* è la possibilità di operare nel dominio del tempo, grazie alla *maquette*, una funzionalità che raccoglie patch diverse disponendone graficamente i risultati in una dimensione orizzontale e temporalmente ordinata. Tristan Murail è un personaggio chiave nello sviluppo della CAC; collabora fin dagli anni Ottanta nella programmazione dei primi software dell'IRCAM, allo sviluppo delle librerie e dell'interfaccia di *OpenMusic*, che come si vedrà nei prossimi paragrafi, diventerà strumento fondamentale per lo sviluppo del modello digitale.

2.3 Applicazioni del modello computazionale

Le tecniche di scrittura spettrale hanno iniziato a rifarsi alle tecniche di sintesi del suono elettronico che fino a quel momento si sono sviluppate nel campo della musica elettronica digitale: modulazione di ampiezza (AM), modulazione ad anello (ring modulator, RM), modulazione di frequenza (FM), frequency shifting. Per modulazione ad anello (RM) e di ampiezza (AM) si intendono quelle tecniche di sintesi in cui un segnale modulante (M) controlla l'ampiezza di un segnale portante (C). Se il segnale modulante è bipolare si ottiene una modulazione ad anello, se è

unipolare si ottiene una modulazione di ampiezza. Il segnale risultante da una modulazione ad anello è uno spettro complesso, formato da due frequenze, corrispondenti a: $C + M$ e $C - M$ ²³.

In una modulazione d'ampiezza, l'ampiezza del suono della modulante influenza il risultato spettrale ottenuto, e corrisponde a: $C + M$, C , e $C - M$ ²⁴.

La modulazione di frequenza (FM) è una tecnica digitale di sintesi del suono scoperta nel 1967 da John Chowning²⁵, in cui la frequenza formante viene modificata nel dominio frequenziale da quella modulante. L'FM, al contrario delle due o tre bande laterali prodotte dall'RM e AM, infatti può potenzialmente riprodurre una serie infinita data da tutte le frequenze $C \pm nM$ (dove $n=1,2,3,4,5,6\dots$). Con l'FM è quindi possibile creare uno spettro complesso con una relativa semplicità computazionale²⁶.

I calcoli per l'estrazione frequenziale di questo modello digitale fino alla metà degli anni Ottanta erano compiuti manualmente, costringendo il compositore a lunghissime operazioni matematiche. Gli esempi più famosi dell'applicazione manuale di questo modello sono: *Gondwana* (1980, per orchestra) di Murail, per l'applicazione della modulazione di frequenza²⁷; *Lonely Child* (1980 per soprano e orchestra) di Claude

²³ LOMBARDO, V. e VALLE, A. (2014) *Audio e multimedia*, cit., p. 232.

²⁴ Ivi. p. 233.

²⁵ COLLINS, N., SCHEDEL, M., e WILSON, S. (2013) [a cura di], *Electronic Music, Cambridge Introductions to Music*, Cambridge University Press, Cambridge, cit. p. 223. Per uno studio approfondito sulla sintesi per modulazione di frequenza, si veda CHOWNING, JOHN, e BRISTOW, DAVID, *FM Theory & Applications: By Musicians for Musicians*, Yamaha Music Foundation, Tokyo 1986.

²⁶ LOMBARDO, V. e VALLE, A. (2014), cit., p. 234.

²⁷ ROSE, F., (1996) «Introduction to The Pitch Organization Of French Spectral Music». In *Perspectives of New Music*, Volume 34, No. 2, p. 30.

Vivier per l'applicazione della modulazione ad anello²⁸; *Modulation* (1978, per ensemble) di Grisey per l'applicazione dei suoni di combinazione secondo i principi della modulazione di ampiezza²⁹. Grisey in *Modulations* infatti considera come “suoni di combinazione” quei suoni derivati dalla formula base della modulazione d'ampiezza, generati da sei frequenze iniziali. Nel momento in cui i suoni di combinazione risultano inferiori alla soglia delle frequenze udibili, generano delle sequenze ritmiche che corrispondono a 1hz=1 semiminima a 60bpm. Tav. 1, di Pustijanac dall'articolo *Eine Reflexion über die formale Funktion der inharmonischen Spektren in Beziehung zur Zeit und Form in Les Espaces Acoustiques*, rappresenta ordinate alfabeticamente le sei frequenze usate come principio dei suoni combinatori e i risultati delle combinazioni multiple applicate da Grisey.

²⁸ GILMORE, B., *On Claude Vivier's 'Lonely Child'*. In *Contemporary Compositional Techniques and OpenMusic*, a cura di Gilmore, B. e Hirs, R., Delatour, Parigi 2009, pp. 15-31.

²⁹ PUSTIJANAC, I. (2017) «*Eine Reflexion über die formale Funktion der inharmonischen Spektren in Beziehung zur Zeit und Form in Les Espaces Acoustiques*», in *Muzik Konzepte*», in *Sonderdruck Gérard Grisey*, a cura di Ulrich Taday, Monaco, pp. 102-114.

a = 58,27 Hz (h ₁) Tuba			588, 31 Hz (d ₅) = e+f
b = 97,99 Hz (g ₂) Posaune I			538,81 Hz (c ₅) = d+e
c = 185 Hz (fis ₃) Horn II			446,63 Hz (a ₄) = c+d
d = 261,63 Hz (c ₄) Horn I			369,4 Hz (fis ₄) = a+f
e = 277,18 Hz (des ₄) Trompete II			282,99 Hz (cis ₄) = b+c
f = 311,13 Hz (es ₄) Trompete I		254,25 Hz (h ₃) = a+2b	254,25 Hz (h ₃) = a+2b
	156, 26 Hz (dis ₃) = a+b	156, 26 Hz (dis ₃) = a+b	
	87,01 Hz (f ₂) = c-b	87,01 Hz (f ₂) = c-b	
	76,63 Hz (es ₂) = d-c	76,63 Hz (es ₂) = d-c	
	39, 72 Hz (dis ₁) = B (b-a)	39, 72 Hz (dis ₁) = B (b-a)	39, 72 Hz (dis ₁) = b-a
	33, 95 Hz (des ₁) = A (f-e)	33, 95 Hz (des ₁) = A (f-e)	33, 95 Hz (des ₁) = f-e
	9,3 Hz (d ₁) = 5A-4B	15,16 Hz (h ₁) = e-d	15,16 Hz (h ₁) = e- d
3,5 Hz (a ₃) = 6A-5B	5,4 Hz (f ₂) = B-A	9,3 Hz (d ₁) = 5A-4B	10,5 Hz (e ₁) = 2b- c
2,1 Hz (cis ₃) = 6B-7A	3,5 Hz (a ₃) = 6A-5B	5,4 Hz (f ₂) = B-A	5,4 Hz (f ₂) = B-A

[**Tav. 1** - Da *Pustijanac*, le sei frequenze di origine dei suoni di combinazione ordinate alfabeticamente, e le frequenze risultanti]

Il linguaggio compositivo spettrale è intrinsecamente legato all'idea musicale di continuità, di "processo", inteso come sviluppo logico-matematico e progressivo di un materiale sonoro sul piano formale³⁰. Nella prima fase dello spettralismo i processi

³⁰ HIRS, R. (2009) «Frequency-Based Compositional Techniques In The Music Of Tristan Murail», in *Contemporary Compositional Techniques and OpenMusic*, a cura di Gilmore, Bob e Hirs, Rozalie, Delatour France, Parigi, p.94.

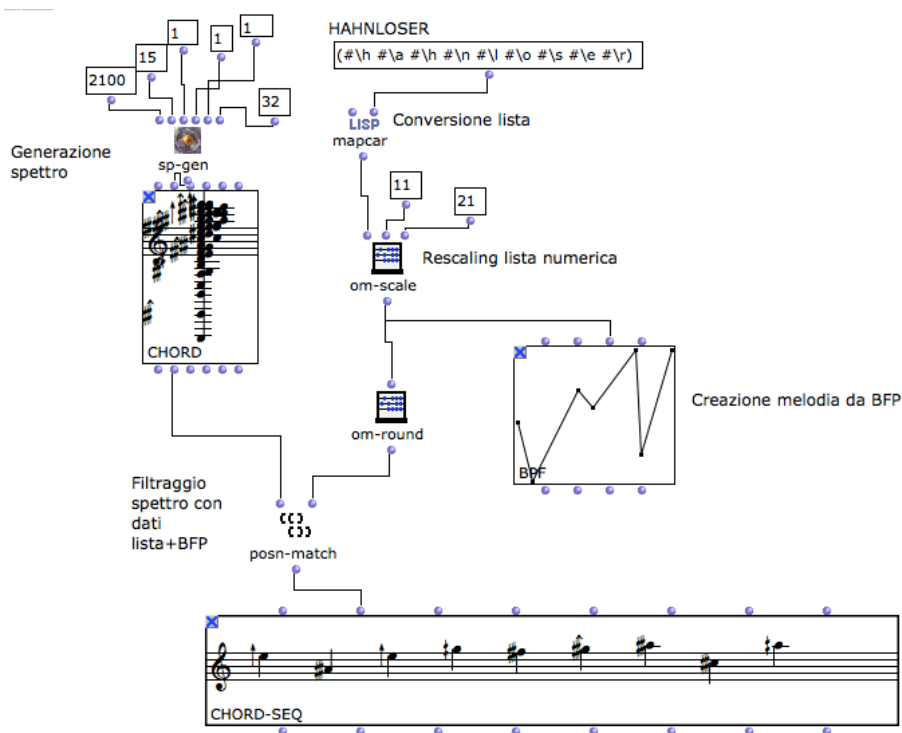
che regolavano una composizione potevano essere uno, due o pochi di più. Lo sviluppo dei software di CAC permette una velocità di calcolo maggiore di questo tipo di processi, permettendo al compositore di gestirne un numero maggiore, di complessità maggiore, e contemporaneamente. In particolare, con lo sviluppo di *PatchWork*, e delle possibilità offerte dall'implementazione delle librerie esterne.

Come ampiamente analizzato in Hirs³¹, *La Barque Mystique*, lavoro per ensemble di cinque strumenti di Tristan Murail, utilizza un modello la cui derivazione e manipolazione è direttamente dipendente ed interconnessa al mezzo informatico e digitale³². Commissionata da Mania Hahnloser per il sessantesimo compleanno del marito, *La Barque Mystique* ha come modello iniziale la conversione del nome "Hahnloser" in codice ASCII (American Standard Code for Information Interchange), una standardizzazione informatica per la codifica numerica di caratteri testuali a 7-bit comunemente usato nei calcolatori, reso pubblico nel 1968. Per la generazione del materiale musicale Murail ha utilizzato il codice di conversione come una lista di dati, ottenendo numericamente: (104 97 104 110 108 111 115 101 114). Questa lista viene scalata per ottenere dei valori numerici fino a 32, e ordinarli utilizzando un *break function point* (BFP). Questi valori serviranno a filtrare uno spettro distorto la cui fondamentale è di 27,5 Hz e un coefficiente di distorsione del 15%, creando così la prima figura melodica a partire dal nome "Hahnloser". Le parziali filtrate sono quelle del nome Hahnloser in ASCII, e riscalato: 15, 11, 15, 18, 17, 19, 21, 13, 20. Il processo generativo è simulato nella patch in Fig. 3, utilizzando *OpenMusic* per ricreare l'algoritmo utilizzato in *PatchWork*, a partire dall'esempio in Hirs-Murail³³.

³¹ *Ivi.* p.134

³² *Ibidem.*

³³ *Ivi.* p. 133



[Fig. 4. Ricostruzione dell'autore del processo di La Barque Mistique su OpenMusic]

La figura melodica generata, è suonata a battuta 1 dal flauto, mentre clarinetto, pianoforte e violoncello suonano un accordo generato da un ulteriore filtraggio dello spettro armonico distorto con fondamentale a 27,5 Hz. Le parziali utilizzate per generare il contenuto frequenziale di questo accordo sono: 2, 6, 8, 10, 12, 13 e 16.

La Barque Mystique

Tristan Murail
1993

The musical score for 'La Barque Mystique' by Tristan Murail (1993) is presented for a string quartet and piano. The score is divided into three measures. The first measure is marked with a tempo of 1/4 = 60. The second measure is marked with a tempo of 3/4 = 60. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, dim., pp, mp), articulation (acc., stacc.), and phrasing (dim., acc.). The piano part is marked with pp and mf. The score is divided into three measures, with a 15.55 measure rest and a 6.35 measure rest indicated.

[Fig. 5 - Murail, *La Barque Mystique*, Una Corda, Parigi 1994, p. 1]

Ad oggi *OpenMusic* è il programma più longevo, arrivato alla corrente versione 6.17³⁴, ma sin dai primi anni 2000 si sono sviluppati ambienti di CAC alternativi. Il primo di questi, e figlio diretto di *PatchWork*, è il finlandese PWGL, sviluppato da Mikael Laurson, Mika Kuuskankare e Vesa Norilo all'interno del Centre for Music and Technology (CMT) della Sibelius Academy di Helsinki, e utilizzato da compositori come Magnus Lindberg³⁵.

³⁴ <https://openmusic-project.github.io/> (Ultimo accesso 21.03.2021)

³⁵ Per informazioni più approfondite si rimanda al sito di PWGL <http://www2.siba.fi/PWGL/> (Ultimo accesso 21.03.2021)

Tra i più recenti sviluppi della CAC si colloca la *bach project family*: una serie di tre librerie (*bach*, *cage* e *dada*, sviluppate da Daniele Ghisi e Andrea Agostini) per l'ambiente di programmazione *Max*, utili alla composizione assistita sfruttando le potenzialità che *Max* offre per la gestione di operazioni in tempo reale³⁶. Contrariamente ad altri software per la composizione assistita infatti la libreria *bach*, come presentata in Ghisi-Agostini (2012; 2014), nasce con l'intento di colmare il gap temporale che separa la programmazione e la scrittura di un algoritmo per la composizione assistita e la sua realizzazione sul piano simbolico-notazionale³⁷. Questi nuovi sviluppi della CAC, e in particolare la più recente libreria *dada*, aprono nuove possibilità di sviluppo di personali linguaggi musicali basati su analisi di dati di librerie musicali preesistenti (superando quindi la nozione di citazionismo e manipolando istantaneamente modelli transtestuali, di cui verrà data definizione nel paragrafo a seguire); sviluppo di interfacce grafiche interattive di base video-ludica o matematica; la confutazione grafica di un grande numero di dati, permettendo lo sviluppo ad esempio di nuovi e più recenti tecniche di sintesi, come la sintesi concatenativa³⁸.

³⁶ AGOSTINI, A., GHISI, D. (2012) *Gestures, Events and Symbols in the bach Enviroment*, in *Actes des Journées d'Informatique Musicale*, Mons, Belgio, pp. 247-255. Per maggiori dettagli sulle librerie sviluppate da Agostini e Ghisi: <https://www.bachproject.net/> (Ultimo accesso 21.03.2021)

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ In particolare, si veda la libreria *dada* sviluppata da Daniele Ghisi: <https://www.bachproject.net/dada/> (Ultimo accesso 21.03.2021)

2.4 Il modello linguistico-transtestuale

Dopo una prima fase di ricerca delle possibilità di sviluppo timbrico dei modelli compositivi strumentali e computazionali, si attuano riflessioni sull'articolazione microformale degli elementi spettrali. Negli anni Novanta, in particolare nel Grisey di *Vortex Temporum* emerge un atteggiamento estetico che si può collocare in quello che Henry Lehmann definisce post-moderno³⁹. Una delle caratteristiche del post-modernismo di Lehmann, secondo il suo modello di ricostruzione della storia dell'arte moderna vista come progressiva differenziazione di linguaggi, è quella della riflessione sul ruolo della produzione artistica del proprio tempo all'interno della tradizione storica. Come risultato si afferma la pratica dell'ibridazione di qualità artistiche storicamente affermate, all'interno di pratiche avanzate. Un esempio di questo atteggiamento estetico nelle arti figurative si può ritrovare nella demistificazione formale dell'arte figurativa di Georg Baselitz, che, con un'azione di rovesciamento fisico dell'opera, si impone drasticamente nell'esperienza formale del genere ritrattistico contemporaneo.

In *Vortex Temporum* I, II, II (1996) per sei strumenti questo atteggiamento si ritrova nell'utilizzo strutturale di un materiale musicale storicamente affermato, che viene manipolato spettralmente e rivestito di funzioni portanti di strutturazione formale. L'arpeggio iniziale infatti deriva direttamente dal *Daphnis et Chloé* di Ravel, estratto dalla battuta 105 nella parte del flauto⁴⁰, in funzione di una sua destrutturazione gestaltica. Alla base di *Vortex Temporum* sta l'idea della manipolazione di complessi

³⁹ LEHMAN, H. (2006) «Avant-garde Today. A Theoretical Model of Aesthetic Modernity». In *Critical Composition Today*, Hofheim: Wolke, p. 23-26.

⁴⁰ BAILLET J. (2000) *Gérard Grisey: Fondements d'une écriture*, L'Itinéraire, Paris, p. 213

di arpeggi secondo vari “campi temporali”⁴¹. L’arpeggio di Ravel, visto da Grisey come *archetipo* sonoro, è una metafora di un movimento sinusoidale, che, nel primo movimento, prendendo la forma metaforica di onda quadra e onda a dente di sega, assume il ruolo articolativo di divisore e generatore formale⁴². Accettando l’analisi di Jean-Luc Hervé⁴³, il modello acustico della forma d’onda quindi – trattato quasi come un modello digitale – applicato ad un arpeggio preesistente può essere letta tradizionalmente come ‘citazione’, ma la complessità delle operazioni di articolazione e le funzioni strutturali svolte da questo modello implicano una lettura più completa, come quella che verrà introdotta, seguendo il modello di transtestualità proposto da Gérard Genette⁴⁴.

La questione della convivenza in un brano musicale di materiali originali e materiali preesistenti è un argomento che vanta diversi secoli di storia. Consapevoli della complessità e della spinosità dell’argomento, non ci addentriamo ora in una panoramica delle diverse posizioni e teorizzazioni, ma ci limitiamo a presentare la proposta che ai fini del presente lavoro si è rivelata essere la più appropriata in quanto gli studi musicologici recenti hanno applicato con risultati fruttuosi, per i repertori in

⁴¹ GRISEY, G. (1996) Note di sala di *Vortex Temporum*, <http://brahms.ircam.fr/works/work/8977/> (Ultimo accesso 21.03.2021)

⁴² HERVÉ, J. L. (2000) 'Vortex Temporum' di Gérard Grisey: abolizione della materia musicale A Favore Della Durata Pura, trad. it. di Morge, Dominique e Marelli, Vincenzo, in *I Quaderni Della Civica Scuola Di Musica*, XV, n. 27, giugno, pp. 68-76 (ed. orig. 'Vortex Temporum' Von Gerard Grisey; *Die Auflösung Des Materials in die Zeit*, *Musik & Ästhetik*, IV, ottobre 1997, pp. 51-66).

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Édition du Seuil, Paris 1982.

cui il materiale musicale preesistente diventa elemento genetico per la composizione, il modello analitico della transtestualità di Gérard Genette⁴⁵.

Il modello di Genette⁴⁶ nasce da uno studio sulla linguistica, ed esprime le relazioni che si vengono a creare tra due o più testi, identificando cinque categorie, dalla più pratica alla più astratta:

- *intertestualità*: un rapporto di compresenza tra due o più testi, la presenza effettiva di un testo all'interno di un altro;
- *paratestualità*: un titolo, un sottotitolo, un intertitolo; note terminali marginali, infrapaginali; illustrazioni, copertine di libri e molti altri tipi di segnali secondari, allografici o autografici, che collegano un testo ad un testo preesistente;
- *metatestualità*: il rapporto più spesso etichettato come "commento". Unisce un dato testo ad un altro, di cui parla senza necessariamente citarlo;
- *ipertestualità*: qualsiasi relazione che unisca un testo B (ipertesto) a un testo precedente A (ipotesto) su cui viene innestato in un modo che non è quello di commento;
- *architestualità*: la più astratta e implicita di tutte. Si tratta di una relazione completamente silenziosa, articolata al massimo solo da una menzione paratestuale, che può essere titolare o più spesso subtitolare.

⁴⁵ Si segnalano le applicazioni di Yolanda Plumley nello studio delle allusioni testuali nella musica di Machaut e i suoi contemporanei, e di Serge Lacasse che studia casi di transtestualità nella *popular music*: PLUMLEY, Y. (2013), *The Art of Grafted Song: Citation And Allusion In The Age Of Machaut*, Oxford University Press, Oxford; LACASSE, S. (2000) *Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music*, in *The Musical Work: Reality or Invention?* a cura di Talbot, Michael, Liverpool University Press, Liverpool 2000, pp. 35-58.

⁴⁶ GENETTE, G. (1982), cit. p. 5.

Questo modello che contempla cinque diversi rapporti tra un nuovo testo e uno preesistente è al contempo molto specifico e molto versatile, per cui la sua applicazione in un contesto musicale si è dimostrata efficace.

Nel caso di Grisey potremmo dunque parlare di operazione transtestuale che in quanto compiuta con il materiale musicale preesistente del *Daphnis et Chloé* è di tipo *intertestuale* nel momento della sua esposizione all'inizio del brano, ma diventa strutturalmente *paratestuale*, acquistando indipendenza formale e percettivamente non innestando nessun collegamento diretto con esso, se non la sua esplicita presenza segnalata dall'autore nelle note di sala⁴⁷. Questo tipo di trattamento, come si vedrà nei tre casi di studio presenti nella seconda parte dell'articolo, e in particolare in *Dead City Radio. Audiodrome*, sarà impiegato da Fausto Romitelli come pretesto di costruzione formale, partendo da un modello transtestuale preesistente e arrivando alla sua decomposizione materica, frequenziale e temporale.

3. Romitelli all'IRCAM e la ricezione dei modelli

Romitelli, compositore nato a Gorizia il primo febbraio 1963, dopo il percorso di studi in pianoforte nell'istituto musicale cittadino, inizia gli studi di composizione con Daniele Zanettovich. Nel 1982 prosegue gli studi al conservatorio di Milano, diplomandosi in composizione con Umberto Rotondi, continuando, come molti

⁴⁷ GRISEY, G. (1996).

compositori suoi coetanei⁴⁸, con Franco Donatoni alla Civica Scuola di Musica di Milano, all'Accademia Chigiana di Siena e all'Accademia Lorenzo Perosi di Biella. Tra il 1990 e il 1991, Romitelli si trasferisce a Parigi, spinto dall'interesse per la musica spettrale francese⁴⁹, similmente a molti compositori della stessa generazione⁵⁰. La condizione culturale dell'Italia degli inizi degli anni Novanta, con la sterilità delle rassegne culturali dedicate alla contemporaneità, la mancanza di centri di ricerca che permettono lo sviluppo attivo del linguaggio musicale, la mancanza di ensemble preparati per la produzione di musiche contemporanee, e la conseguente mancanza di commissioni, spingono i compositori della generazione degli anni '60 a passare un periodo della loro formazione nella capitale francese⁵¹. Tra i centri più ambiti figurava l'IRCAM, con il neonato *Cursus de Composition et d'Informatique Musicale*, che dal 1990 propone un programma didattico per acquisire fluidità e indipendenza sull'utilizzo di vari software, e sull'impiego del computer come strumento creativo di

⁴⁸ BEFERA, L. (2019) *Sincronie. Interconnessioni Formali Tra Nova, Verrando, Romitelli E L'elettronica Dance Music Negli Anni '90*, tesi magistrale, Università di Pavia - Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, Cremona, pp. 12-24.

⁴⁹ VINCI, L. (2006) intervento in *Al presente, Incontri Contemporanei: Fausto Romitelli*. (M. Mauti & A. Daveri, a c. di). Classica 2006, <<https://www.youtube.com/watch?v=wg-mY2x2gVQ>> (ultima consultazione 10.09.2020).

⁵⁰ ARBO, A. (1996) *Giovani Compositori Italiani A Parigi*, cit.; (non lo avevi messo nell'introduzione?) in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 1/2, gennaio-giugno, pp. 287-289; Tesi Vasilotta p. 14;

⁵¹ *ibidem*. Da segnalare inoltre una testimonianza di una serie di trasmissioni radiofoniche di «France Culture» condotte da Danielle Cohen Lévinas nel novembre 1995 che è stata dedicata ai giovani compositori italiani, di età compresa tra i trenta e i quarant'anni. Tra i quali, oltre a Romitelli, figuravano Stefano Gervasoni, tuttora docente di composizione al CNSMDP; Marco Stroppa, da anni stabile in Francia; Ivan Fedele, che continua a lavorare sia in Italia che in Francia.)

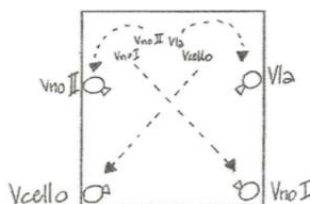
supporto alla composizione⁵². All'IRCAM Romitelli segue l'ambito *cursus*, ed è impegnato in un dottorato di ricerca, conseguendo il “Diplôme d'études approfondies” in “Musique et Musicologie du XXème siècle”⁵³. La collaborazione con l'IRCAM si stabilisce ulteriormente tra il 1993 e il 1995, assumendo il ruolo di “compositeur en recherche”. All'interno dell'istituto parigino Romitelli entra in contatto con il pensiero spettrale di Hugues Dufour, che lo accoglie tra i suoi pupilli, di Michael Levinas, con cui collabora attivamente, con le tecnologie offerte dal centro di ricerca, e con i tecnici che lo supporteranno nelle sue future produzioni. Viene a stretto contatto quindi, con quei modelli compositivi (strumentale, computazionale e transtestuale) che applicherà in modo attivo nella sua musica dagli anni '90. Il risultato del periodo di formazione di Romitelli nel *cursus* è stato *Natura Morta con Fiamme*, del 1991, per quartetto d'archi amplificato ed elettronica ed eseguito il 19 marzo del 1992 all'interno de *l'Espace de projection* dell'IRCAM. Questo lavoro è il primo dove la componente elettronica svolge una funzione strutturalmente rilevante, in linea con le intenzioni di congiungere la ricerca scientifica e tecnologica con la composizione musicale, in particolare “settori quali l'acustica e la psicoacustica [...] l'analisi del suono e

⁵² Per maggiori informazioni sulla proposta didattica del *cursus*: <https://www.ircam.fr/transmission/formations-superieures/cursus/> (Ultimo accesso 21.03.2021) Da segnalare inoltre l'intervento di Pustijanac *Grammar of Inharmonicity (about Fausto Romitelli & Giovanni Verrando)*, al convegno *Spectralisms 2019* tenutosi presso l'IRCAM di Parigi, che definisce la presenza di compositori italiani fin dalla nascita del *cursus* https://www.youtube.com/watch?v=taBIyFF0zEw&ab_channel=Splendid (Ultimo accesso 21.03.2021)

⁵³ VASILOTTA, I. (2011) *An Index Of Metals Di Fausto Romitelli Analisi Di Una Trance Lumino-Sonora*, tesi di laurea magistrale, Università di Pavia - Scuola Di Paleografia E Filologia Musicale, Corso Di Laurea In Musicologia, Cremona 2011, p. 14.

l'elaborazione informatica dei dati"⁵⁴. Per la performance del brano è necessaria una spazializzazione del suono su quattro altoparlanti (fig. 9, da partitura) in cui vengono diffusi gli strumenti amplificati e i suoni elettronici.

a) Gli strumenti sono "spazializzati": ogni strumento viene amplificato da uno dei 4 altoparlanti posti ai 4 angoli della sala.



[Fig. 9. © 1992 Casa Ricordi srl - ROMITELLI, FAUSTO, *Natura Morta con Fiamme*, partitura, Ricordi NR 139326, note introduttive]

La componente elettronica, come evidenziato in Olto⁵⁵, è costituita interamente da suoni di sintesi, generati su *Csound* tramite il software *WORKLISP* sviluppato durante gli anni del *cursus*, con il supporto del tecnico Laurent Pottier. *WORKLISP* consiste in un software di controllo, scritto in *LISP*, che permette di ridurre sensibilmente la quantità di dati da manipolare e di sistematizzare delle categorie sulla base del tipo di

⁵⁴ PUSTJANAC, I. (2018) *Spectral Morphology And Space In Fausto Romitelli's Natura Morta Con Fiamme*, in *Archival Notes: Sources and Research from the Institute of Music*, 3, Venezia, pp. 119-135.

⁵⁵ OLTO, A. (2016) *En-Trance. Spettoralismo E Composizione Assistita All'elaboratore In Fausto Romitelli*, cit. Per la discussione sulla realizzazione elettronica in Fausto Romitelli si veda anche l'articolo OLTO, A. (2017), *Between Spectrum and Musical Discourse. Computer Assisted Composition and New Musical Thoughts in EnTrance by Fausto Romitelli*, cit.

suono da ottenere⁵⁶. *WORKLISP* è in grado di convertire i dati confutati per la realizzazione di suoni di sintesi nei file *orchestra* e *score*⁵⁷ per *Csound*, ed è possibile riscontrare otto tipologie di sintesi: additiva semplice; additiva con formanti; sottrattiva da rumore; sottrattiva da fonte periodica; filtraggio da suono dato; sintesi additiva con modulazione d'ampiezza; modulazione di frequenza; modulazione di frequenza con formanti. La versione di *WORKLISP* studiata da Olto è quella conservata da Laurent Pottier negli archivi dell'IRCAM, all'interno dei materiali relativi ad *EnTrance* del 1995. È molto probabile che dal 1991 al 1995 *WORKLISP* avesse subito delle modifiche, sia da parte di Romitelli che da parte di Pottier, soprattutto per quanto riguarda le comunicazioni con programmi come *PatchWork*. Questo tipo di esperienza nella ricerca della sintesi del suono ha portato Romitelli, nel periodo tra il 1992 e il 1995, alla stesura di uno scritto inedito, *Pertinence du Timbre*⁵⁸, in cui sistematizza le sue idee di organizzazione e gestione del timbro con il supporto di teorie linguistiche. Come già Olto puntualizza, e Pustijanac ribadisce⁵⁹, l'esperienza spettrale revitalizza le tecniche combinatorie di scuola donatoniana: gli elementi sonori sono classificati secondo gerarchie timbriche funzionalmente differenziate, e discretizzate dentro la loro proiezione temporale. Dunque, per Romitelli: «un processo musicale deve gestire l'evoluzione di un oggetto dentro lo spazio acustico – integrandolo in un sistema fonologico – e dentro il tempo – integrandolo in un sistema

⁵⁶ *Ivi*, p. 71.

⁵⁷ File necessari per programmare i parametri della sintesi in *Csound*.

⁵⁸ ROMITELLI, F. [non datato] *Pertinence du timbre*, dattiloscritto inedito, non datato, Venezia, Fondazione Cini, Fondo Fausto Romitelli.

⁵⁹ PUSTIJANAC, I. (2018), cit.

sintattico»⁶⁰. Il modello linguistico per Romitelli è utile per l'organizzazione temporale e le concatenazioni e interrelazioni che si vengono a creare tra gli oggetti discreti sonori. Le due assi del linguaggio, per il compositore goriziano, sono combinazione – l'articolazione linguistica che crea un sintagma – e selezione – la possibilità di interscambiabilità o meno delle unità linguistiche e le implicazioni mnemoniche di questa operazione. Questo tipo di organizzazione sintattica del materiale timbrico di stampo programmatico e processuale, come si vedrà nella seconda parte, andrà a strutturare l'impianto formale, e sarà particolarmente influenzata dalla presenza o meno di un modello transtestuale. Romitelli era a conoscenza delle teorie linguistiche di Genette e si rifarà al linguista francese per parlare del ruolo della *metafora* all'interno del sistema linguistico, vista come "sistema comune" del linguaggio. La presenza di un modello transtestuale è comune a diversi livelli nei tre casi di studio qui proposti, *Trash TV Trance* (2002, per chitarra elettrica), *Dead City Radio. Audiodrome* (2003, per orchestra) e *An Index of Metals* (2003, per ensemble, soprano, elettronica e video), e assume di volta in volta funzioni formali diverse: dalla funzione generativa del modello digitale in *Trance TV Trance*, a punto di partenza per processi di articolazione formale in *Dead City Radio. Audiodrome*, fino alla funzione di divisore tra gli eventi macroformali di *An Index of Metals*.

⁶⁰ ROMITELLI, F. [non datato] *Pertinence du timbre*, cit., p. 2.

Bibliografia

AMES, C. (1987) *Automated Composition in Retrospect: 1956-1986*. In *Leonardo*, 1987, Vol. 20, No. 2, Special Issue: Visual Art, Sound, Music and Technology, , pp. 169-185.

ARBO, A. (2015) [a cura di], *Anamorphoses: Etudes sur l'oeuvre de Fausto Romitelli*, Hermann, Parigi.

_____, (1996) «Giovani compositori italiani a Parigi», in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 1/2, gennaio- giugno, pp. 287-289.

_____, [a cura di], *Il corpo elettrico. Viaggio nel suono di Fausto Romitelli*, Il teatro, Monfalcone,.

_____, [a cura di], *Oltre le periferie dell'impero. Omaggio A Fausto Romitelli*, Trauben editrice, Torino.

ASSAYAG, G. (1998) *Computer Assisted Composition Today*. In *1st Symposium On Music And Computers, Applications on Contemporary Music Creation: Esthetic and Technical Aspects*. Corfu, 23- 25 October.

ASSAYAG, G., RUEDA, C. (1999) «Computer-Assisted Composition at IRCAM: From PatchWork to OpenMusic», in *Compufter Music Journal*, vol. 23, no. 3, 59–72.

BAILLET, J. (2000) *Gérard Grisey: Fondements d'une écriture*, L'Itinéraire, Paris.

BEFERA, L. (2019) *Sincronie. Interconnessioni formali tra Nova, Verrando, Romitelli l'electronic dance music negli anni '90*, tesi di laurea magistrale, Università di Pavia - Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, Cremona.

BOULEZ, P. (1963), *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino, pp. 81-98. (Ed or. *Penser la musique aujourd'hui*, trad. Luigi Bonino Savarino . Schott's Söhne, Mainz 1963.)

BORIO, G. (1999) «*Sull'interazione fra lo studio degli schizzi e l'analisi dell'opera*», in BORIO G., MORELLI G. e RIZZARDI V. [a cura di], *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, Archivio Luigi Nono (Studi I), Olschki, Firenze, pp. 1-21.

COLLINS, N., SCHEDEL, M., e WILSON, S. (2013) [a cura di], *Electronic Music, Cambridge Introductions to Music*, Cambridge University Press, Cambridge.

COHEN-LEVINAS, D. (1998) [a cura di], *Vingt-cinq ans de creation musicale contemporaine. L'Itinéraire en temps reel*, Editions Harmattan, Francia.

DECROUPET, P. (2018) *Le son kaleï doscope. La revelation audible du son incurve dans Professor Bad Trip lesson I de Fausto Romitelli*. *Dissonanze*, Vol. 143, pp. 15-24

DUFOURT, H. (2004) *La musique spectrale. Une révolution épistémologique*, ed. Delatour, Paris.

_____, (1997) *Musica, potere, scrittura*, Universal Music Publischnng Ricordi S.r.l., LIM, Milan.

FÉRON, F. X. (2012) «*Gérard Grisey: première section de Partiels (1975)*», in *Genesis* (Online), 31, 2010, online dal 21 settembre.

_____, (2010) «*Sur les traces de la musique spectrale: Analyse géométrique des modèles compositionnels dans "Partiels" (1974) de Gérard Grisey*», in *Revue de Musicologie*, T. 96, No. 2 (2010), pp. 411-443.

FINEBERG, J. (2000) «*Guide to The Basic Concepts and Techniques Of Spectral Music*». In *Contemporary Music Review*, 19:2, pp. 81-113.

FOGLIA, C. (2020), *Ristrutturazione spettrale di armonie funzionali: l'evoluzione della forma teleologica in Kaija Saariaho*, tesi di laurea magistrale, Università di Pavia - Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, Cremona.

FORTE, A. (1973) *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, London.

GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes. La Litterature Au Second Degré*, Édition du Seuil, Paris.

GILMORE, B. (2009) «On Claude Vivier's 'Lonely Child'». In *Contemporary Compositional Techniques and OpenMusic*, a cura di Gilmore, Bob e Hirs, Rozalie, Delatour France, Parigi.

GREY, J., (1977) «Multidimensional Perceptual Scaling of Musical Timbres». In *Journal of Acoustical Society of America*, Volume 61, pp. 1270-77.

GRISEY, G. (2000a) «Per una genesi del suono», in Gérard Grisey. *I quaderni della Civica Scuola di Musica di Milano*, anno 15, No. 27, Milano (ed. orig. in Gérard Grisey. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, trad. di Lelong, Guy, Éditions MF, Paris 2008).

_____, (2000b) «La musica il divenire dei suoni», in Gérard Grisey, *I quaderni della Civica Scuola di Musica di Milano*, anno 15, No. 27, Milano (ed. orig. in Gérard Grisey. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, trad. di Lelong, Guy, Éditions MF, Paris 2008).

_____, (2000c) «Tempus ex Machina», in Gérard Grisey, *I quaderni della Civica Scuola di Musica di Milano*, anno 15, No. 27, Milano (ed. orig. in Gérard Grisey. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, trad. di Lelong, Guy, Éditions MF, Paris 2008).

_____, (2000d) «Strutturazione dei timbri nella musica strumentale», in Gérard Grisey, *I quaderni della Civica Scuola di Musica di Milano*, anno 15, No. 27, Milano (ed. orig. in Gérard Grisey. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, trad. di Lelong, Guy, Éditions MF, Paris 2008).

HASEGAWA, R. (2009) «Gérard Grisey and the 'Nature' of Harmony», in *Music Analysis*, Vol. 28, No. 2/3, pp. 349-371.

- HILLER, L., ISAACSON, A., LEONARD, M.**, (1959) *Experimental Music. Composition with an electronic computer*, McGraw-Hill Book Company, New York.
- HITCHCOCK, H. W.**, (2014) «*Tin Pan Alley*», in Grove Music Online.
- HIRS, R.**, (2009) «*Frequency-Based Compositional Techniques In The Music Of Tristan Murail*», in *Contemporary Compositional Techniques and OpenMusic*», a cura di Gilmore, Bob e Hirs, Rozalie, Delatour France, Parigi.
- HERVÉ, J. L.**, (2000) «*'Vortex Temporum' Di Gérard Grisey: Abolizione Della Materia Musicale A Favore Della Durata Pura*», trad. it. di Morge, Dominique e Marelli, Vincenzo, in *I Quaderni Della Civica Scuola Di Musica*, XV, n. 27, giugno, pp. 68-76 (ed. orig. *'Vortex Temporum' Von Gérard Grisey; Die Auflòsung Des Materials in die Zeit, Musik & Ásthetik*, IV, ottobre 1997, pp. 51-66).
- LACASSE, S.**, (2000) «*Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music*», in *The Musical Work: Reality or Invention?* a cura di Talbot, Michael, Liverpool University Press, Liverpool, pp. 35- 58.
- LEHMANN, H.** (2006) «*Avant-garde Today. A Theorical Model Of Aesthetic Modernity*» In *Critical Composition Today*, Hofheim: Wolke, p. 9-42.
- LOMBARDO, V. e VALLE, A.** (2014) *Audio E Multimedia*, Maggiori Editore, Santarcangelo di Romagna.
- LUM H. C., SHELSTAD W. J., HARRIS M. H., WHITE M. M.**, «*Human or Superhuman: Individual Differences in the Perception of Technomorphism*», in *Proceedings of the Human Factors and Ergonomics Society 58th Annual Meeting*. 2014, San Diego, CA.
- MALT, M.** (2000) *Les Mathématiques et la Composition Assistée par Ordinateur (Concepts, Outils et Modèles)*, tesi di dottorato, Ecole Des Hautes Etudes En Sciences Sociales, Parigi.

MANNING, P. (2005) *Electronic and Computer Music*. Oxford University Press, New York 2004

MURAIL, TRISTAN, *After-thoughts*, «Contemporary Music Review», Vol. 24, No. 2-3, pp. 269- 272.

MURAIL, T. (2005) «*The Revolution Of Complex Sounds*», in *Contemporary Music Review*, Volume 24, Issue 2- 3, 2005, pp. 121-135. (Ed. orig. Murail, Tristan, La revolution des sons complexes. In Darmstddter Beitrdge zur Neuen Musik, Mainz, London, New York, B. Schott's Sohne, pp. 77-92).

OLTO, A. (2017) «*Between Spectrum and Musical Discourse. Computer Assisted Composition and New Musical Thoughts in EnTrance by Fausto Romitelli*», in *Sounds, Voices and Codes from the Twentieth Century. The Critical Editing of Music at Mirage*, a cura di Cossettini, Luca e Orcalli, Angelo, Mirage, Udine, pp. 419–452.

_____, (2016) *En-Trance. Spettralismo E Composizione Assistita All'elaboratore* In Fausto Romitelli, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine - Dottorato Di Ricerca In Studi Storico Artistici E Audiovisivi Curriculum Audiovisivi, Udine.

PLUMLEY, Y. (2013) *The Art Of Grafted Song: Citation And Allusion In The Age Of Machaut*, Oxford University Press, Oxford.

PUSTIJANAC, I. (2018) «*Spectral Morphology And Space In Fausto Romitelli's Natura Morta Con Fiamme*», in *Archival Notes: Sources and Research from the Institute of Music*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, pp. 119-135.

_____, (2017) «*Eine Reflexion über die formale Funktion der inharmonischen Spektren in Beziehung zur Zeit und Form in Les Espaces Acoustiques*», in *Muzik Konzepte*, 176/177, Sonderdruck Gérard Grisey, a cura di Ulrich Taday, Monaco, pp. 102-114.

ROMITELLI, F. (2003) *An Index of Metals*, note di programma, <http://brahms.ircam.fr/works/work/11522/>

_____, (2003) «Compositore come virus», in *Il corpo elettrico. Viaggio nel suono di Fausto Romitelli*, a cura di Arbo, Alessandro, Il teatro, Monfalcone, p. 80-84.

_____, [non datato] *Pertinence du timbre*, [dattiloscritto inedito, non datato], Venezia, Fondazione Cini, Fondo Fausto Romitelli.

ROSE, F. (1996) «Introduction To The Pitch Organization Of French Spectral Music». In *Perspectives of New Music*, Volume 34, No. 2, pp. 6-39.

HALL, P. e **SALLIS**, F. (2004) *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, Cambridge University Press, Cambridge.

SANTARCANGELO, V. (2014) [a cura di], *Have Your Trip. La Musica di Fausto Romitelli*, Auditorium Edizioni.

VASILOTTA, I. (2011) *An Index Of Metals Di Fausto Romitelli Analisi Di Una Trance Lumino-Sonora*, tesi di laurea magistrale, Università di Pavia - Scuola Di Paleografia E Filologia Musicale, Corso Di Laurea In Musicologia, Cremona, p. 14.

VINCI, L. (2006) intervento in *Al presente, Incontri Contemporanei: Fausto Romitelli*. (M. Mauti & A. Daveri, a c. di). Classica 2006, <<https://www.youtube.com/watch?v=wg-mY2x2gVQ>> (ultima consultazione 21.03.2021).

ZATTRA, L. (2011) *Studiare la computer music. Definizioni, analisi, fonti.*, ed. libreriauniversitaria.it, Padova.

Partiture:

GRISEY, G. (1975) *Partiels*. Ricordi, R - 97238, Milano,

_____, (1996). *Vortex Temporum*, Ricordi, R-97256, Milano

MURAIL, T. (1994) *La Barque Mystique*, Una Corda, Parigi.

*MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI, TRANSTESTUALI NELL'ULTIMA PRODUZIONE DI
FAUSTO ROMITELLI – PARTE PRIMA*

Sitografia (ultima consultazione 21.03.2021)

<http://brahms.ircam.fr/works/work/11522/>

<https://openmusic-project.github.io/>

<http://www2.siba.fi/PWGL/>

<https://www.bachproject.net/>

MAURICIO KAGEL: ANARCHIA E MONTAGGIO

PIETRO NACCA

1. Introduzione

Nato a Buenos Aires, Argentina, nel 1931, Mauricio Kagel si trasferì in Germania nel 1957 e rimase a Colonia fino al 2008, anno della sua morte. La traduzione in italiano del testo *Worte über Musik: Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele* (Kagel, 2000), offre una nitida immagine di un artista alquanto poliedrico che in Italia non viene approfondito abbastanza, oppure viene approssimato e relegato al solo teatro musicale. Si tratta di un artista davvero difficile da identificare. È conosciuto soprattutto per essere stato uno degli esponenti più influenti del teatro musicale degli anni '60 e '70, per essere stato uno dei pionieri che hanno riportato in luce la componente gestuale dell'esecuzione musicale e per aver fatto della parodia la sua arma critica più tagliente. Kagel, però, non è stato solo questo. Ha lavorato molto anche per la televisione e per la radio, scrivendo film e opere radiofoniche che, soprattutto in Germania, hanno caratterizzato la sperimentazione attraverso i *media*. Il contributo propone una indagine riferita alle più diverse tecniche compositive impiegate dall'autore, gestite senza lasciarsi ingabbiare in automatismi e soffermandosi, in particolare, sull'uso della tecnica del montaggio.

[divulgazione audiotestuale]

Di certo l'Europa, e in particolare la Germania, ha avuto un impatto decisivo per lo sviluppo artistico di Kagel, ma altrettanto importante è stato il periodo argentino. L'importanza essenzialmente deriva da tre fattori: l'interesse non scontato per l'avanguardia musicale, la visione anarchica della vita e il primo approccio ad un'arte multimediale.

1. Primi studi

Da ragazzo studia pianoforte con Vicente Scaramuzza, armonia e contrappunto con Alberto Ginastera e Juan Carlos Paz, completando gli studi di composizione da autodidatta¹. Parallelamente si esibisce in molti concerti, sia da esecutore sia da direttore d'orchestra. È qui che si fa notare acquisendo molta esperienza, pur essendo ancora un ragazzo e non avendo neanche il diploma di Conservatorio. Essendo figlio di esiliati ashkenaziti entra in contatto con la cultura ebraica, particolarmente influente a Buenos Aires, in quanto l'Argentina era una delle mete degli ebrei esiliati. Partecipa anche a concerti organizzati da associazioni come la Sociedad Hebraica, dove però i programmi erano sprovvisti dell'avanguardia musicale e contenevano musica argentina, in aggiunta alle opere barocche e classiche europee. Il suo rapporto con la tradizione ebraica è alquanto ambiguo e lo si nota anche da affermazioni come «I don't follow Yiddish or Jewish culture but an important part of my roots lies there»². Risulta particolarmente decisivo il riferimento all'avanguardia musicale, soprattutto la voglia

¹ HEILE, B. (2014) *Supplement to the Music of Mauricio Kagel*, Glasgow: University of Glasgow, pp. 3.

² NYFFLER, M. (2000) *There will always be questions enough*, in *Lettre*, vol. 51, http://www.beckmesser.de/neue_musik/kagel/int-e.html

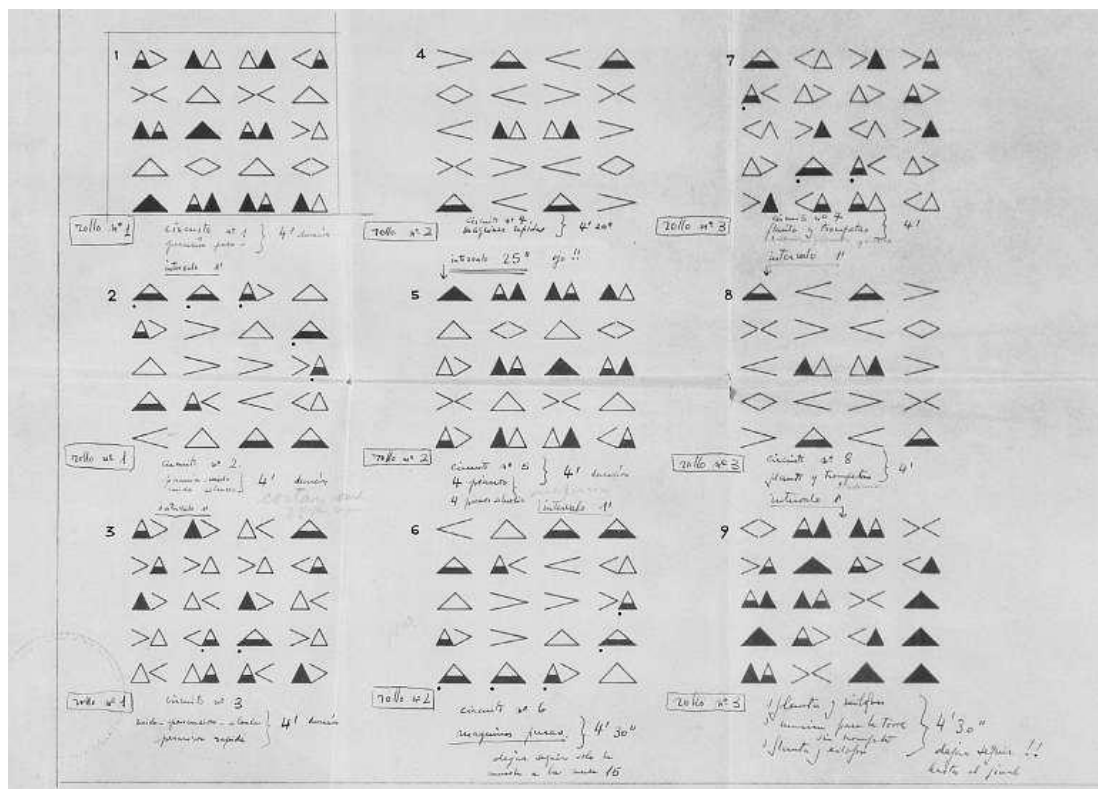
di esplorare la dodecafonìa – il suo nome compare anche tra i membri del *Grupo Argentino de Compositores Dodecafonistas* – più che il serialismo, il che la dice lunga sulle scelte compositive che adotterà. Sebbene sia fortemente influenzato da compositori come Schönberg e Webern, il suo uso delle serie non è rigoroso: «Kagel uses dodecaphony primarily as a ‘pitch-generating machine’», quindi, da subito, esprime la caratteristica di non incentrare tutti i suoi sforzi nel soddisfare un regolamento stilistico, ma di usarlo e plasmarlo a suo piacimento³. È curioso come i suoi primi esperimenti dodecafonici si possano riscontrare nel materiale di *Musica para una torre*, «namely the ensamble piece (*Feria no.2*) and the piece for four xylophones or possibly pianos», dove troviamo in realtà solo la melodia strutturata mediante un approccio dodecafonico, mentre le parti di accompagnamento sembrerebbero aggiunte liberamente⁴. *Musica para una torre* (1954) è il suo primo esperimento compositivo multimediale, nel quale ha affrontato tematiche come lo spazio e la luce, oltre a quelle musicali. Il titolo è molto descrittivo: si tratta infatti di una composizione per una torre alta 50 metri presentata alla *Feria de América* in Mendoza nella primavera del 1954. La torre comprendeva cinque paia di piramidi che, sovrapposte, formavano cinque “clessidre” ciascuna delle quali poteva essere illuminata in maniera differente e in correlazione alla musica. «Kagel was charged to create and conduct compositions for the tower, oversee their recordings and coordinate these with illumination»⁵. I pezzi da lui composti vennero registrati precedentemente e diffusi tramite degli altoparlanti collegati alla torre durante la serata della

³ HEILE, B. *Ivi*, pp. 36.

⁴ *Ivi*, pp. 35.

⁵ *Ivi*, pp. 15.

presentazione. Il compito di Kagel era gestire la musica e l'illuminazione, come possiamo vedere anche attraverso la partitura (fig.1)⁶.



[Fig. 1]

Non si sa molto sulla riuscita dell'evento né della musica che effettivamente è stata registrata. L'unico dato certo è la partitura grafica che risalta la scelta di Kagel di dedicarla unicamente all'illuminazione. In merito alle registrazioni su nastro magnetico, invece, non era affatto un novizio:

⁶ Una copia della partitura in tedesco è stata pubblicata da Schnebel (*Mauricio Kagel, Musik, Theater, Film*, DuMont Schauberg, 1970) e da Bjorn Heile (*Supplement to the Music of Mauricio Kagel*, University of Glasgow, 2014).

[il mio primo incontro con la tecnologia] è stato quando sono andato da mio padre per dirgli che avevo visto una cosa straordinaria: i magnetofoni con il filo di ferro. Avevo perso completamente la testa. Avevo capito le nuove possibilità e ho convinto mio padre che avrei dovuto averne uno per studiare il pianoforte. [...] volevo sperimentare. Così ho fatto i primi pezzi per pianoforte su nastro⁷.

Insomma, Kagel già in Argentina aveva mosso i primi passi nella tecnologia e nella multimedialità, certamente non avendo le disponibilità economiche e tecniche che avrebbe avuto successivamente a Colonia, ma proprio per questo motivo la sua curiosità verso la tecnologia e la sua capacità di saper sfruttare i mezzi che aveva a disposizione, senza l'aiuto di tecnici ed ingegneri, non erano scontate.

Nello stesso anno della presentazione di *Musica para una torre*, ci fu l'evento che cambiò la prospettiva artistica di Kagel. Nel 1954 Pierre Boulez si trova a Buenos Aires e vede le partiture di Kagel, ne rimane piacevolmente colpito e gli consiglia di andare in Europa parlandogli anche del WDR di Colonia⁸. «Feci quindi in modo di ottenere una borsa di studio del Deutscher Akademischer Austauschdienst per comporre musica elettronica a Colonia»⁹. Qui inizia una nuova fase per Kagel. L'Europa sicuramente era un mondo completamente diverso dal Sudamerica, offriva molte più opportunità a musicisti pronti ad investire sulla sperimentazione delle nuove tecnologie e il contesto socio-politico – a differenza dell'Argentina, dove dal 1946 al 1955 vigeva il peronismo – offriva senza dubbio un terreno più fertile. Anche se annotava:

⁷ GALANTE, F. e SANI, N. (2000) *Musica espansa*, Lucca: LIM, pp. 257-258.

⁸ Westdeutscher Rundfunk, emittente radiofonica di Colonia.

⁹ KAGEL, M. (2000) *Parole sulla musica*, Macerata: Quodlibet, pp. 76.

Ho trovato un fenomeno tipicamente europeo: la difesa della idiosincrasia nazionale. Ho trovato a Colonia un forte antagonismo con la scuola di Parigi, a Parigi l'antagonismo con la scuola di Colonia. Una cosa assolutamente assurda, perché i migliori pezzi della scuola di Colonia, nella musica elettronica di quell'epoca, erano basati sulla musica concreta francese.¹⁰

Possiamo notare qui, nelle parole di Kagel, un distacco dalle inutili fazioni create dalla rivalità tra le due scuole, basata sulla voglia di prevalere, l'una sull'altra, come l'unica musica erede della tradizione europea. Lo scopo di Kagel, ma anche della maggior parte degli artisti era/è quello di non rispettare le possibilità delle tecnologie seguendo le 'istruzioni per l'uso'. «Le istruzioni per lavorare con i registratori non mi interessavano affatto» afferma Kagel¹¹, e questa sua voglia di sperimentare, cercando sempre la prospettiva diversa dal semplice far funzionare le macchine, sarà una caratteristica fissa. La sua curiosità, però, non si esauriva nella ricerca sonora, aveva bisogno di ampliare gli orizzonti e le possibilità; attività di sperimentazioni multimediali non venivano promosse alla WDR, così lui decise di creare un suo laboratorio di ricerca:

Poco dopo la prima Fiera d'Arte di Colonia dell'autunno del 1967, Wolf Vostell e io cominciammo a riflettere sull'eventualità di allestire un luogo in cui, indipendentemente dalle istituzioni canoniche – quali la radio, la televisione e il teatro –, fosse possibile un lavoro interdisciplinare¹².

Kagel, così, riassume la nascita del “Laboratorio di ricerche sugli eventi acustici e visivi di Colonia”. Era un connubio tra le composizioni di Kagel – che in quegli anni

¹⁰ GALANTE, F. e SANI, N. *Ivi*, pp. 259.

¹¹ *Ibid.*

¹² KAGEL, M. *Ivi*, pp. 80.

già aveva girato alcuni film e numerose opere di teatro musicale – e i lavori di Vostell che si rifacevano molto all'estetica di *Fluxus* e allo spirito americano dell'epoca (ancora una volta Kagel preferisce uscire da tutto ciò che è regola fissa, norma e istituzione). Da cosa deriva questa sua propensione nel guardare tutto da un punto di vista divergente e la necessità di doverlo fare? Sicuramente da molti fattori. L'essere ebreo, figlio di immigrati in Argentina, ha di certo contribuito:

They were a mixture of German and Eastern Jews. Part of my family came from Prussia, and the rest from St. Petersburg and Odessa. But there was also a Sephardic branch in the family. Sephardic and Ashkenazy Jews don't often mix, but with me that is actually the case¹³.

C'è, però, un altro fattore che ha inciso molto: la sua vicinanza a Jorge Louis Borges.

2. Borges e anarchia

L'anarchia può essere una chiave di lettura utile per comprendere meglio il metodo compositivo di Kagel. Nessuna delle sue opere osserva un percorso compositivo già consolidato per lui, ma ogni opera è una sfida diversa, da portare a termine anche con gli stessi mezzi, ma mai attraverso lo stesso modo di usarli: la tecnica del taglio varia in base alle sue esigenze, come vedremo più avanti. L'anarchia - termine spesso abusato - viene sempre associata ad una forma di libertà, può essere definita come una dottrina che difende e lotta per l'abolizione dell'autorità costituita e accentrata nonché di ogni forma di costrizione esterna. Nel linguaggio comune, però, può essere sinonimo di mancanza di ordine, anche in base alla sua etimologia che deriva dal

¹³ NYFFLER, M. *Ivi*, pp. 2.

greco *ἀναρχία*, composto di *ἀν-* cioè "senza" e di *ἄρχω* ossia "comandare", senza governo. Effettivamente Kagel dimostra una mancanza di ordine, ma nella prospettiva di stravolgere le regole dettate dalle istituzioni, dai manierismi e dalla prassi musicale tradizionale per creare un proprio ordine. Insomma si tratta di un'anarchia che non distrugge, ma che costruisce dalla variazione. Richard Sylvian scrive a proposito:

That is to say, destruction is not an essential characteristic of anarchy; on the contrary, in anarchism an organization has to be constructed by "non-coercive, non-authoritarian" means. The key is not that government be destroyed, but that government be created from the bottom up and not from the top down¹⁴.

Kagel matura questo concetto di anarchia negli ultimi anni trascorsi a Buenos Aires, grazie alla presenza scomoda di Jorge Louis Borges nella società argentina governata da Perón:

Perón governed without the parliament and persecuted political opponents, especially those on the left. All areas of public life including the economy, culture, media, and education were forced into line directly under the president. Critical intellectuals were dismissed from the offices and replaced with puppet figures. Perón's policy was anti-clerical, authoritarian, and nationalistic, even fascistic¹⁵.

Borges è stato un autore davvero importante per lo sviluppo di Kagel, «[Borges] also fostered another distinctive feature of Kagel's creative personality, his use of visual

¹⁴ SYLVAN, R. (1993) «Anarchism» in *A Companion to Contemporary Political Philosophy*, ed. Robert E. Goodin and Philip Pettit, Oxford: Blackwell, pp. 219.

¹⁵ REBSTOCK, M. (2006) *Komposition zwischen Musik und Theater*, cit. in MIKAWA, M. (2012) *Anarchy in the Unity: Mauricio Kagel's Antithese*, Ontario: The University of Western Ontario pp. 26.

media, by employing him as photography and film editor of his journal *nueva vision*»¹⁶. Era un punto di riferimento per molti che ascoltavano affascinati i suoi discorsi e le sue lezioni sulla letteratura. È proprio grazie a questi seminari che Kagel assorbe le idee di Borges riguardo al cosmopolitismo, al multiculturalismo. Ricordiamo infatti come «in 1952, Kagel used the experience and knowledge that he gained at the cinémathèque [*Cinemateca Argentina*] to produce his first film, which featured Borge's poem *Muertes de Buenos Aires*». Scrisse la musica per il regista Alejandro Sanderman, ma il film fu subito proibito dal regime¹⁷. È comprensibile come Borges abbia influito su Kagel sia con la sua visione dell'artista nella società - il quale deve essere un individuo che mette tutto in discussione e si oppone al potere accentrato - sia sul piano estetico con il suo cosmopolitismo e il suo multiculturalismo.

3. Multilinguismo

Un altro fattore determinante per l'estetica di Kagel è senza dubbio il multilinguismo. Come abbiamo già accennato, la sua famiglia si presentava come un mix di culture e di lingue, tanto che ha raccontato di come le opere di Shakespeare le abbia ascoltate prima in yiddish e solo successivamente in inglese. Essendo figlio di immigrati, non sentiva di appartenere veramente alla cultura argentina e aveva bisogno di creare delle sue mappe culturali che sconfinassero la propria nazione per permettere la rappresentazione di un mondo in cui non si sentisse emarginato:

¹⁶ HEILE, B. (2006) *The music of Mauricio Kagel*, New York: Routledge, Taylor & Francis group, pp. 11.

¹⁷ MIKAWA, M. *Ivi*, pp. 34.

MAURICIO KAGEL: ANARCHIA E MONTAGGIO

In Argentina my curiosity was seldom left unsatisfied: I was regarded there as a European, and here as a South American. [...] Actually I feel a little foreign everywhere – not fundamentally, but enough to talk about ‘latent alienation’¹⁸.

L’identità che gli veniva conferita sia dagli argentini sia dai tedeschi era una identità da emarginato, che però gli ha permesso di vedere le cose in maniera distaccata, sortendo magari l’effetto contrario, diventare un vero cosmopolita.

I seminari tenuti da Borges sono stati molto utili, non solo dal punto di vista estetico, ma anche dal punto di vista letterario e linguistico:

Borges’s multilingualism could hint at Kagel’s extensive application of multiple languages to his musical composition. This distinct compositional approach is noticeable in his early piece, *Anagramma*, for vocal soloists, speaking choir, and chamber ensemble (1958) in which Kagel uses four different Western languages (French, Italian, Spanish, and German), based on decomposition and re-composition of a Latin palindrome.¹⁹

La tecnica di decomporre testi di diversi autori per poi ricomporli sintatticamente sarà utilizzata da Kagel anche in altre opere successive (un esempio è senza dubbio *Sur scene*, 1959). Già nel 1954, tuttavia, scrive *Cinco Canciones del Genesis* (5 Cantos des Genesis) in cui manifesta la sua attrazione per i libri esoterici, di natura religiosa in modo particolare, l’interesse per la cabbala e le lingue. Il testo viene ripreso da una Bibbia in spagnolo medievale, tradotta direttamente dall’ebraico, invece che dal latino. Nel testo (terza stanza) si fa riferimento alla confusione babilonese delle lingue.²⁰

¹⁸ NYFFLER, M. *Ivi*, pp. 1.

¹⁹ MIKAWA, M. *Ivi*, pp. 36.

²⁰ Per maggiori informazioni al riguardo vedi B. Heile, *Supplement to the Music of Mauricio Kagel*, University of Glasgow, Glasgow 2014, pp. 24.

Quest'ultimo particolare verrà ripreso anche successivamente, pensiamo a *Der Turm zu Babel* (2002), musica vocale a cappella per voce solista non specificata, nel quale troviamo un miscuglio di lingue: danese, tedesco, inglese, francese, greco, ebraico, italiano, solo per citarne alcune. Insomma, la fase argentina per Kagel è stata preparatoria a quella tedesca e gli ha permesso di assorbire idee e fascinazioni che nel corso della sua carriera non ha mai abbandonato; anzi, possiamo dire che in Europa concretizza linearmente il percorso artistico che aveva iniziato in Argentina, lasciandosi influenzare dal contesto europeo solo come stimolo e mai come imposizione.

4. Tecnica del taglio e tecnica del montaggio

5.1. Prime sperimentazioni sui tagli audio

Oggi il concetto di montaggio è pressoché assodato, sembra tutto così fluido e consequenziale che quasi non facciamo più caso ai cambi di inquadrature o ce ne accorgiamo solo quando il taglio è avvenuto in una maniera “non convenzionale”. Ma secondo quale convenzione? Ormai è di uso comune il termine *linguaggio cinematografico* lasciando intuire esistano delle regole “grammaticali” che, per consentire una comunicazione comune, bisogna osservare. In principio, la camera cinematografica veniva usata per emulare una fotografia, fissando la cinepresa sul cavalletto e catturando qualsiasi oggetto, persona o animale che si muovesse nel suo raggio di azione; solo successivamente (e forse anche per errore) ci si accorse che unendo due pezzi di pellicola si poteva ottenere un susseguirsi di scene, iniziando così una lunga fase di sperimentazione sul punto di vista narrativo e cercando di volta in volta di migliorare l'effetto desiderato tramite l'applicazione della tecnica del

montaggio. Ci sono stati vari sistemi per operare tagli video, ma sicuramente David Wark Griffith è considerato l'inventore del linguaggio cinematografico "classico" perché codificò le tecniche già in uso nel cinema, rendendole coese. Per primo codificò la terminologia tecnica di: *inquadratura*, intesa come singola ripresa e assimilabile a una parola; *scena* intesa come insieme di inquadrature, assimilabile alla frase; *sequenza*, intesa come insieme di scene, assimilabile a un paragrafo:

Prima di Griffith un primo piano, ad esempio, era essenzialmente uno zoom, una curiosità; dopo di lui divenne lo strumento fondamentale per costruire psicologicamente un personaggio²¹.

In pratica viene definito un regolamento, un codice che esprime una sua probabilità organizzativa e, anche in questo caso, l'artista cerca di distaccarsi dall'ordine più banale delle probabilità relative alle sequenze di scene per creare le sue opere.

Ma cosa si intende per codice? Un codice è un insieme di segni convenzionali che consente l'individuazione di ogni singola unità in un dato sistema. Tutto il sistema sottostà a delle leggi che regolano l'organizzazione dei segni: ad esempio il linguaggio parlato, o scritto, deve soddisfare delle regole grammaticali e logiche per poter essere compreso. Un codice, infatti, serve per comunicare. Per esempio, il linguaggio scritto è un insieme di simboli (lettere) che, organizzati secondo un ordine logico, ci consente di interpretare i simboli e decifrarli in parole a cui corrispondono significati diversi a seconda della loro disposizione. La teoria dell'informazione, che prese piede intorno alla metà del Novecento, adotta un'analogia con il secondo principio della termodinamica, l'entropia, per illustrare il concetto di ordine e disordine di un sistema. L'entropia è quanto è d'impedimento alla chiarezza e univocità del messaggio: maggiore è l'entropia, minore è la quantità di informazione. Questa teoria deriva dalle

²¹ BERNARDI, S. (2007) *L'avventura del cinematografo*, Venezia: Marsilio editore, pp. 50.

indagini di Boltzmann sui gas, chiarendo come di preferenza la natura tenda ad un *disordine elementare*, di cui l'entropia è la misura.²² Il sottile bilanciamento, che determina la riuscita della comunicazione, si gioca tutto sul concetto di ordine: l'ordine e il disordine sono determinati dal modo in cui si organizzano gli elementi. «L'agitazione termica è come un continuo mescolare un mazzo di carte: se le carte sono in ordine, il mescolamento le disordina».²³ Umberto Eco, d'altro canto, riflette così sul grado di probabilità del sistema tonale:

Il sistema tonale instaura altre regole di probabilità in base alle quali il mio piacere e la mia attenzione sono dati proprio dall'attesa di determinare risoluzioni dello sviluppo musicale sulla tonica. All'interno di questi sistemi è chiaro che l'artista introduce continue rotture dello schema probabilistico e varia all'infinito lo schema più elementare che è rappresentato dalla successione in scala di tutti i suoni della gamma²⁴.

Con l'aggiunta del sonoro nel cinema, cambiano un bel po' le carte in tavola e bisogna adottare un altro codice che comprenda anche le regole di organizzazione probabilistica del suono. La tecnica del montaggio sonoro però non viene adoperata solo quando esso viene applicato al video, bensì la necessità investigatrice degli artisti su questo concetto nasce già nei primi del Novecento. Dziga Vertov, ad esempio, tra il 1916 e il 1917 lavora su un rudimentale fonografo, allestisce un "Laboratorio dell'udito" con l'intenzione di «verificare i vari metodi di registrazione documentaria del suono e le possibilità del montaggio di registrazioni stenografiche e grammofoniche»²⁵. È stato uno dei pionieri in questo tipo di ricerca, anche se alcuni

²² PLANCK, M. (1954) *La conoscenza del mondo fisico*, Torino: Einaudi.

²³ ROVELLI, C. (2017) *L'ordine del tempo*, Milano: Adelphi, p. 34.

²⁴ ECO, U. (2016) *Opera aperta*, Milano: Bompiani, pp. 120.

²⁵ MONTANI, P. (1975) «Dziga Vertov», *Il castoro cinema*, n. 16, pp. 12.

storiografi, come N. Abramov e G. Sadoul, rimandano l'origine del suo modo di agire ai futuristi e rumoristi russi e italiani. Pietro Montani, però, precisa che il movimento futurista italiano, oltre ad interessarsi da un punto di vista musicale dei rumori, aspirando – come nel manifesto futurista di Luigi Russolo – ad un'orchestra arricchita da strumenti in grado di intonare e armonizzare i rumori, auspica un «superamento dell'automatismo della percezione (o della sensibilità)» da parte degli ascoltatori²⁶. Per Vertov, invece, non vi è nessuna esigenza di estetica musicale:

L'esigenza è quella di sperimentare fino a che punto certi strumenti di riproduzione meccanica (il registratore prima, la cinepresa poi) siano in grado di trasformare il *processo* inarrestabile della realtà in un *sistema* di elementi riconoscibili, controllabili, organizzabili²⁷.

Lo scopo di Vertov è quindi quello di strutturare in un linguaggio la *verità* del reale attraverso le capacità di uno strumento tecnico. Bisogna ricordare, però, che Vertov abbandonerà presto il fonografo per concentrarsi sulla cinepresa perché ritenuta più utile per rappresentare la realtà, in quanto le immagini sono più dirette e univoche rispetto ai suoni, molto più astratti. Un artista che invece intraprende per primo il passo verso una composizione interamente audio, formata da tagli di registrazioni cittadine, è Walter Ruttmann che sancisce l'inizio di un genere radiofonico con *Weekend* (1930), con musica originale (O-Ton) e non più solo adattamenti per radio di opere teatrali e sceniche. Più tardi sarà proprio in ambito radiofonico in cui si sposterà la maggior parte della sperimentazione elettronica sulla musica, in virtù della posizione di Schaeffer e relativa nascita della musica concreta.

²⁶ Ivi, pp. 16.

²⁷ Ivi, pp. 18.

5.2. Il montaggio

Il risultato ultimo della fase poetica non termina nella scrittura delle varie parti, ma continua fino al montaggio del materiale acustico il quale è, in effetti, la pratica che poi definisce l'opera:

Nei lavori scenici questo predominio dell'uso su un aspetto che, stando al suo significato proprio, è apparentemente autonomo, poggia sul fatto che il prodotto finale non è in effetti la partitura ma l'esecuzione nel suo insieme, allo stesso modo come la sceneggiatura si comporta nei riguardi del film girato²⁸.

D'altro canto, come osserva Schöning, Kagel ha sempre considerato la produzione tecnica una importante parte del processo creativo²⁹. Lo si può constatare anche nelle indicazioni per la recitazione del narratore in *Rrrrrrr... (1982)*:

La lettura – altrettanto privata – del giornale e della rivista potrebbe essere recitata con un altro tipo di fonazione che faccia da contrasto. [...] questi punti non sono segnati sul manoscritto. [...] Al momento del montaggio finale ci si potrà servire di rumori e fruscii aggiunti per rendere più chiara l'interpretazione del testo³⁰.

La musica elettroacustica non ne è estranea, anzi, pensiamo a *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958) di Berio in cui la prestazione di Cathy Barberian, che legge le prime

²⁸ ADORNO, T. (1971) *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino: Einaudi, pp. 235.

²⁹ «as Schöning points out, one of the chief characteristics of Kagel's approach to the genre is that he never tried to realize a finished script, but always regarded the technical production as an important part of the creative process», in HEILE, B. (2006) *The music of Mauricio Kagel*, New York: Routledge, Taylor & Francis group, pp. 88.

³⁰ KAGEL, M. *Ivi*, pp. 233-234.

righe di *Sirens*, capitolo XI dell'*Ulysses* di James Joyce, è riportata solo parzialmente nel brano finale e viene modificata e processata tanto da stravolgerne il risultato sonoro. Questo processo porta ad una falsa corrispondenza tra il codice semantico decifrato e il risultato sonoro, identificando “la serie di posizione che l'autore del montaggio compone” come l'unica partitura dove il materiale poietico e il risultato sonoro corrispondono. Non è una semplice corrispondenza, però: i tre livelli (poietico, neutro e estesico) coincidono, in quanto tutti e tre sono relegati al nastro magnetico (o al file digitale) per poter esistere. Il foglio bianco pentagrammato è stato sostituito dal nastro nero magnetico, entrambi possibili contenitori di qualsiasi tipo di suono ma il nastro, a differenza della partitura tradizionale, non deve far riferimento a nessun codice esterno: al momento della lettura, è già suono. Il foglio pentagrammato e il nastro magnetico sono entrambi *téchne*, ma assumono una manifestazione diversa:

Qui si pone la differenza tra l'antica e la moderna provocazione [Pro-vocare, chiamare alla presenza] tecnica. La prima assecondava la natura, si disponeva alla sua forza, che impiegava, senza accumularla, dopo averla estratta. La seconda tratta la natura come un fondo a disposizione (*Bestand*), dove l'energia è accumulata e disposta in modo da poter essere immediatamente commissionata³¹.

La stessa differenza che Heidegger sottolinea tra tecnica antica e tecnica moderna è riscontrabile anche tra quella tra foglio pentagrammato e nastro magnetico. Il primo è in ordine all'“essere” in quanto la fase poietica del pentagramma è una produzione che «fa venire qualcosa dal non essere all'essere, dalla non-presenza alla presenza», sempre in maniera diversa da ogni esecuzione, anche dalla semplice lettura, e la fase estetica dell'opera d'arte è, si manifesta, solo in questa interpretazione della fase

³¹ GALIMBERTI, U. (2020) *Heidegger e il nuovo inizio*, Milano: Feltrinelli, pp. 196.

poietica. Il secondo, invece, è in ordine all’“*avere*” potendo disporre «del materiale energetico che vale non in quanto è (*Stand*), ma in quanto è *a disposizione* (*Be-stand*)», sempre uguale a se stesso, in cui anche la fase estetica è già a disposizione³². Proprio per questo l’uso del montaggio gioca un ruolo fondamentale in quanto finalizza l’opera.

5. Lo scopo narrativo di Kagel

La tecnica del taglio e la tecnica del montaggio sono due strumenti incredibilmente versatili nell’arte, diversi sono stati i modi di usarli, anche a più livelli contemporaneamente. Senza dubbio la prassi del *collage* esisteva anche prima della possibilità di imprigionare su supporto suoni e immagini, ma è certamente con la nascita del cinema che si ha il suo *exploit*. È così versatile e ammaliante che ha influenzato molti artisti di altri generi: si veda la concezione di una poesia per Dylan Thomas condizionato com’è dal susseguirsi di immagini, laddove ogni immagine è conseguenziale all’altra, come nella prassi cinematografica:

In una lettera [...], Thomas ha fornito preziose indicazioni sui modi compositivi della sua arte privilegiando il gioco compenetrato delle immagini e sottolineando il primato dell’autocomposizione (mai automatismo, però) del testo secondo canali inconsci fortemente caratterizzati dalla supremazia dell’atto visivo³³.

³² *Ivi*, pp. 193.

³³ THOMAS, D. (2002) [a cura di, CRIVELLI, R. S.] *Dylan Thomas Poesie*, Torino: Einaudi, pp. VIII.

In musica il discorso diventa più complesso. La grammatica tonale veniva soddisfatta proprio se si rispettavano determinati criteri di consequenzialità armonico-melodica e formale, altrimenti veniva meno la finalità del sistema. Con il linguaggio poetico, invece, si poteva sperimentare di più, data la naturale inclinazione a rompere lo schema probabilistico del linguaggio comune. Kagel esprime i suoi dubbi al riguardo affermando che «L'esperienza cinematografica e televisiva mi hanno dato modo di sperimentare ampiamente la tecnica del taglio, mentre in campo musicale ne ho sempre avuto un sottile timore»³⁴.

Sul piano musicale quindi, nelle sue opere, è molto cauto nell'usare i tagli, ma per quanto riguarda i libretti o i testi, quello è un altro discorso:

The montage strategy for the text, which a narrator is supposed to read aloud, is in essence to “make these sentence nonsense” with the “parody effect” yielded by changes in register, speed, dynamics, timbre and phonetic sound. [...] Kagel's montage technique in *Sur scène* thus serves to incorporate his sarcastic humor into the piece: another significant feature in Kagel's work.³⁵

Le parole di Makoto Mikawa descrivono lo scopo dell'uso del montaggio in *Sur scène*, ma non è l'unica opera in cui questa tecnica viene utilizzata per comporre i libretti. In un altro brano, *Recitativarie* (1971-72), Kagel compose un collage di parole tratte dai versi dei corali di Bach creando un recitativo che sfocia in una *chanson*. In quest'ultima c'è una frase “Se credi in Dio non v'è pericolo” che modificandone il tempo della recitazione e applicando delle inversioni tra le parole crea una serie di domande sulla dubbia esistenza di Dio: «mia intenzione era comporre una rete di relazioni concise e astratte, l'analisi linguistico-semantiche di una frase

³⁴ KAGEL, M. *Ivi*, pp. 214.

³⁵ MIKAWA, M. *Ivi*, pp. 118.

paradigmatica»³⁶. Un altro esempio è *Antithese* in cui il materiale selezionato subisce piccole deformazioni, ma i suoni del pubblico sono preservati come materiali grezzi. Per questo si può parlare di comporre e non di ricomporre. «These contrasting examples demonstrate that how Kagel applies montage technique to a given piece depends utterly on the concept and underlying aesthetic inherent in it»³⁷. Questi vari usi del montaggio avvalorano la tesi secondo cui Kagel non si sofferma mai su un solo tipo di tecnica compositiva elevandola ad ideologia ma, in base al risultato sonoro desiderato, adotta quella che secondo lui è più utile per creare il brano.

Si possono notare delle similitudini con altre pratiche musicali, come la musica concreta e il serialismo: l'uso del montaggio di elementi eterogenei in *Antithese* ricorda molto le caratteristiche della *musique concrète*, ma ci sono delle differenze di finalità. Schaeffer aspirava ad una esplorazione del suono nelle sue micro e macro strutture per creare nuove caratteristiche sonore. Boulez, invece, nei suoi due *Études sérielles* organizza in modo seriale il materiale sonoro³⁸. Kagel fuoriesce da questi due schemi (seriale e concreto), e adopera la tecnica del montaggio per una finalità narrativa; in particolare, con *Sur scène* e *Antithese*, egli intende rappresentare la sua critica verso la musica “nuova” di quel tempo: «the montage structure in *Sur scène* thus expresses Kagel's view of critics who denounce new music, tacitly deriding them for attaching the greatest importance to traditional music». Mentre in *Antithese* il concetto di criticismo da una parte denuncia quello che è andato perso o negato dalla composizione sperimentale elettroacustica, e dall'altra sfida implicitamente gli ascoltatori a porsi l'iconica domanda “ma è ancora musica questa?” che sottende

³⁶ KAGEL, M. *Ivi*, pp. 200.

³⁷ MIKAWA, M. *Ibid.*

³⁸ «seriell konstruierten Mikromontagen». FRISIUS, R. (1997) «Musique concrète» in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel: Bärenreiter, p. 1842.

un'altra domanda: "cos'è la musica?"³⁹. In questi esempi possiamo notare come la finalità delle tecniche del montaggio e del taglio non coincida né con quella della musica concreta né tantomeno con quella del serialismo, ma serve per una organizzazione narrativa tesa ad esprimere dei concetti che non abbracciano solo l'ambito musicale, ma tutto il suo contesto artistico e sociale. Il materiale sonoro viene utilizzato con uno scopo ben preciso: se prendiamo come campione le voci che ribollono del pubblico inferocito al fittizio concerto musicale inscenato in *Antithese*, prestando attenzione le ascoltiamo per quanto sono in realtà, registrazioni di tifosi durante un evento sportivo che, uniti a registrazione di mormorii e applausi, danno l'impressione di trovarsi in un concerto musicale. Insomma, il materiale eterogeneo viene sfruttato dal compositore in base alle sue esigenze narrative: «Kagel's montage technique crystallized the narrativity of a series of events in the performance»⁴⁰. In *Erratische Blöcke: Ein Radiostück aus akustischen Bildern*, (Massi erratici: un pezzo radiofonico da immagini acustiche, 2008) i materiali sonori provengono da telefoni cellulari e comprendono frammenti di conversazioni, suonerie e segnali acustici:

Although the conversation fragments appear random at first, it later transpires that a large part consists of three generations of a family called Sack – with one another and with other parties⁴¹.

I tagli gli permettono di tessere diverse aree tematiche. Procedimento simile al metodo compositivo di Robin Rimbaud che, come la macchina che dà il nome al suo pseudonimo – Scanner –, intercetta chiamate telefoniche dei cellulari, trasmissioni

³⁹ MIKAWA, M. *Ivi*, pp. 120.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 121.

⁴¹ HEILE, B. (2014) *Ivi*, pp. 50.

radio ecc., per ricavarne frammenti che poi organizza sotto forma di tracce⁴². La differenza tra i due è che se Kagel utilizza frammenti di conversazioni montati tra loro al fine di creare un percorso narrativo, Scanner:

seleziona le frasi meno intelligibili, quelle che sono talmente non convenzionali e decontestualizzate che non portano alcun significato preciso anche quando possono essere comprese pienamente⁴³.

Le conversazioni presenti in *Erratische Blöcke* non sono tutte in tedesco, bensì i vari frammenti sono in quattordici lingue diverse. Le chiamate dai cellulari nell'anno in cui ha composto il pezzo sembrerebbero già una consuetudine, ma come osserva Bjorn Heile, per Kagel avevano una importanza non in quanto espressione di un nuovo strumento fine a se stesso, ma a in quanto espressione di uno strumento che cambia radicalmente la differenza tra pubblico e privato di una conversazione, quasi anticipando le problematiche che i social media avrebbero sollevato, social media che proprio in quegli anni si stavano diffondendo in tutto il mondo (Facebook fu reso disponibile in Italia proprio dal 2008).

⁴² Un esempio è la sua traccia *Control: Phatom Signals with Active Bandwidth* Traccia 4) in *Fold & Rhizomes for Gilles Deleuze*, Sub Rosa 1996.

⁴³ MURPHY, T. S. (2006) [a cura di PACI DALÒ, R. e QUINZ, E.] «Anche quello che sento è pensare: i tributi discografici a Deleuze», *Mille suoni*, Napoli: Edizioni Cronopio, pp. 55.

Bibliografia

- ADORNO, T.** (1971) *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino: Einaudi;
- BERNARDI, S.** (2007) *L'avventura del cinematografo*, Venezia: Marsilio editore;
- ECO, U.** (2016) *Opera aperta*, Milano: Bompiani;
- GALANTE, F. E SANI, N.** (2000) *Musica espansa*, Lucca: LIM;
- GALIMBERTI, U.** (2020) *Heidegger e il nuovo inizio*, Milano: Feltrinelli;
- HEILE, B.** (2006) *The music of Mauricio Kagel*, New York: Routledge, Taylor & Francis group;
- HEILE, B.** (2014) *Supplement to the Music of Mauricio Kagel*, Glasgow: University of Glasgow;
- KAGEL, M.** (2000) *Parole sulla musica*, Macerata: Quodlibet;
- MIKAWA, M.** (2012) *Anarchy in the Unity: Mauricio Kagel's Antithese*, Ontario: The University of Western Ontario;
- MONTANI, P.** (1975) «Dziga Vertov», *Il castoro cinema*, n. 16;
- MURPHY, T. S.** (2006) [a cura di Paci Dalò, R. e Quinz, E.] «Anche quello che sento è pensare: i tributi discografici a Deleuze», *Mille suoni*, Napoli: Edizioni Cronopio;
- NYFFLER, M.** (2000) «There will always be questions enough» in *Lettre*, vol. 51, http://www.beckmesser.de/neue_musik/kagel/int-e.html;
- ROVELLI, C.** (2017) *L'ordine del tempo*, Milano: Adelphi;
- SYLVAN, R.** (1993) «Anarchism» in *A Companion to Contemporary Political Philosophy*, ed. Robert E. Goodin and Philip Pettit, Oxford: Blackwell;
- THOMAS, D.** (2002) [a cura di Crivelli, R. S.] *Dylan Thomas Poesie*, Torino: Einaudi.

RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN

FEDERICO VOLPE

Introduzione

Etimologicamente, il termine “ballata” si può ricondurre direttamente al verbo latino *ballare* oppure ad un suo derivato, il sostantivo occitano *balada*. La prima ipotesi è legata alla definizione che spesso è stata data del genere della ballata, ovvero quella di “canzone a ballo”, in quanto forma di poesia destinata al canto e alla danza. Tuttavia, in particolare durante il tardo Medioevo, le ballate non vengono sempre composte per accompagnare le danze, e infatti il termine medievale *balada*, che rappresenta la seconda ipotesi etimologica, indica, in *langue d’oc*, una semplice storia che viene narrata mentre si va girovagando o peregrinando. In effetti, le ballate medievali sono dei brevi racconti, dei poemetti narrativi — tratti in molti casi dalle antiche e famose *chansons de geste* — che si diffondono fra il XIII e il XIV secolo, in lingua originale o in traduzione, tramite menestrelli, pellegrini, mercanti, soldati e studenti, ovvero tramite quelle categorie di persone che viaggiano attraverso l’intera Europa portando con sé le storie e i racconti della propria terra e facendo sì, in questo modo, che la ballata diventi presto un denominatore comune nella cultura popolare di tutti i Paesi europei (Dall’Armellina, 2008, pp. 13–24).

1. La ballata nel Medioevo

Se si vuole iniziare questo breve viaggio alla scoperta della ballata con uno sguardo sul nostro Paese, bisogna considerare che è a partire dal 1260 circa che la struttura della ballata come forma di poesia s'impone nella nascente letteratura italiana, e questo accade soprattutto in stretta connessione con il coevo sviluppo del genere della lauda, una forma di canzone in volgare e di argomento sacro (Luperini, I, 2011, p. 106). Uno dei maggiori esempi dell'integrazione fra questi due generi è rappresentato dalla lauda-ballata drammatica *Donna de Paradiso* di Jacopone da Todi. Una caratteristica di questo componimento è quella di presentare una terzina con funzione di "ritornello" (o "ripresa"), che costituirà, in varie forme e in varia misura, l'elemento peculiare della ballata e il suo tratto distintivo, insieme al carattere narrativo, per molti dei secoli successivi. Quando, verso la fine del XIII secolo, la poesia italiana viene investita dalla rivoluzione letteraria del Dolce stil novo, la ballata rappresenta una delle più nobili forme poetiche. Va però notato come, già a partire da questo periodo, essa sia piuttosto restia ad assumere una struttura metrica fissa, come accade invece per altre forme letterarie, come ad esempio il sonetto. Quella che viene maggiormente delineata è l'organizzazione generale del componimento, che prevede, appunto, una ripresa iniziale e un numero indeterminato di strofe. Le strofe constano di una prima parte chiamata "fronte", a sua volta divisibile in due "piedi", e una seconda parte detta "sirma". Assodata questa impostazione di base, però, i poeti si sentono liberi di comporre ballate che spesso esulano dagli schemi. A titolo di esempio, si può menzionare uno dei testi più celebri risalenti a questo periodo, *Perch' i' no spero di tornar giammai* di Guido Cavalcanti, detta ballata "stravagante" perché caratterizzata da una ripresa di sei versi anziché di quattro, che era il numero tradizionale (Luperini, I, p. 179).

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

In ambito musicale, al Dolce stil novo corrisponde il periodo della cosiddetta *Ars nova*, durante il quale la ballata rappresenta una delle forme predilette dei compositori insieme al madrigale e alla caccia. Uno dei principali compositori italiani di questo periodo è Francesco Landino, il quale compone ballate prevalentemente a due o tre voci da eseguirsi per lo più con il canto, mentre gli strumenti intervengono solitamente come semplice rinforzo o, eventualmente, in sostituzione delle voci inferiori (Allorto, 2005, pp. 87–90). Un altro grande Paese, però, oltre all'Italia, può vantare autori illustri di ballate. Il periodo dell'*Ars nova* in Francia, infatti, si presenta ugualmente prolifico dal punto di vista della produzione di questa forma musicale, e il nome che maggiormente vi è associato è quello di Guillaume de Machaut, al quale si attribuiscono quarantadue ballate, composte sistematicamente con la tecnica contrappuntistica del canone (Rizzoli-Larousse, 2005, p. 259).

È interessante notare come, arrivati a cavallo fra il Tre e il Quattrocento, sia proprio Guillaume de Machaut a far decollare la ballata, in Francia, anche dal punto di vista prettamente poetico, come genere indipendente dal sostegno musicale. Pur non potendo parlare propriamente di una “scuola” di Machaut, non è ardito affermare che egli costituisce un modello per un'intera generazione successiva di poeti che operano in area francese tra il XIV e il XV secolo. Uno dei più grandi musicisti dell'epoca, dunque, ispira la produzione non solo di altri musicisti, ma anche di scrittori, che in lui vedono non solo un grande compositore, ma anche, e soprattutto, un grande poeta. Tra di essi si possono ricordare nomi come Jean Froissart, Eustache Deschamps, Christine de Pisan, Alain Chartier, François Villon e vi si può annoverare persino il principe Carlo d'Orléans, figlio di Luigi I il Grande. Questi personaggi costituiscono un gruppo di autori che segnano in modo indelebile la letteratura francese a cavallo tra i due secoli, e una delle forme poetiche a cui tali autori maggiormente si dedicano è la

ballade. La ballata francese di questo periodo è composta solitamente da tre strofe in cui sono uguali sia il metro dei versi, sia il tipo di rima (Brunel, 1973, pp. 67–69).

Per quanto concerne l'Italia nel secolo dell'Umanesimo, il centro culturale più importante della Penisola è il comune di Firenze, che grazie al governo dei Medici assiste ad uno sviluppo senza eguali anche dal punto di vista economico. Ed è proprio a tale famiglia che appartiene uno dei personaggi più noti di quest'epoca, influente tanto per lo spessore politico quanto per quello culturale: Lorenzo il Magnifico. È noto il suo contributo dato alla poesia, in particolare con la celeberrima *Canzona di Bacco*, un canto carnascialesco di argomento mitologico. Dal punto di vista metrico, si tratta di una frottola di ottonari in forma di ballata, in quanto presenta la caratteristica ripresa che contiene anche il famoso principio oraziano del *carpe diem* e che ha fatto la fortuna di questo componimento (Luperini, II, pp. 91, 689).

Ma si dia uno sguardo anche ad altre regioni europee. Nell'ambito della letteratura medievale spagnola, una forma di ballata è identificabile nel genere del *romance*. Si tratta, anche nel caso della regione iberica, di un genere che nasce come poesia popolare, che si sviluppa nel tardo Medioevo insieme alla lirica tradizionale. Fra il XIII e il XIV secolo, il termine *romance* indica una composizione poetica di carattere narrativo, formata da versi essenzialmente anisosillabici, seppur composti su una base di emistichi ottonari. Nel corso del Cinquecento gli emistichi si scindono e diventano dei veri e propri versi essi stessi, dei quali quelli pari sono legati da un'assonanza, mentre quelli dispari sono accomunati dalla terminazione piana. Sono fortunatamente giunti sino a noi alcuni esempi significativi di questa struttura poetica, rappresentati dalle opere di Jaume de Olesa, Juan Rodríguez del Padrón, Juan de Mena, Hernán Rodríguez e Carvajal. Come si dirà anche a proposito delle ballate inglesi, le prime versioni dei *romances* spagnoli sono verosimilmente molto più antichi dei testi che effettivamente ci sono pervenuti, ma, trattandosi dei prodotti di un genere tramandato

oralmente, risulta pressoché impossibile stabilire una data precisa della loro origine. Esiste, tuttavia, in particolare nella letteratura spagnola, un numero cospicuo di testi che vedono come protagonisti re, principi e condottieri realmente vissuti — similmente a quanto accadeva con le antiche canzoni di gesta —, legati in modo articolare alle guerre contro gli Arabi, che permettono quindi di effettuare un calcolo cronologico approssimativo, individuando, se non la datazione precisa dei testi stessi, per lo meno un *terminus post quem* (Samonà, 1972, pp. 174–177).

Anche in Inghilterra le ballate rappresentano un genere orale e oralmente tramandato, di difficile datazione, anche se è certo che esistono già nel Basso Medioevo. I personaggi delle ballate inglesi sono eroi popolari, spesso rappresentanti delle classi meno abbienti — come avviene per le famose ballate di Robin Hood —, e anche i temi affrontati sono ampiamente diffusi nella poesia popolare britannica: la vendetta, la gelosia, la morte, il ritorno di uno spirito dalla tomba, l'inganno e il tradimento, il soprannaturale e la magia, l'amore ostacolato, fatti storici di interesse nazionale o cronache locali. La caratteristica peculiare delle ballate inglesi risiede nella totale assenza della figura del narratore, mentre lo schema metrico delle strofe è piuttosto semplice e consiste in versi alternatamente a quattro e a tre sillabe accentate. Non manca la ripresa, tipica caratteristica della ballata, come si è detto, ma mentre nelle altre ballate europee essa si ripresenta solitamente tal quale ogni volta, in quelle inglesi viene sempre modificata, con l'aggiunta di nuovi dettagli e particolari aventi il fine di condurre, tramite un climax ascendente, ad un punto culminante della storia, come avviene ad esempio nella celebre ballata di *Lord Randal* (Daiches, I, 1970, pp. 93–96).

Proseguendo ora verso l'estremo Settentrione europeo e approdando nella regione scandinava, sembra che la tradizione ballatistica nordica si affermi in un primo tempo nel territorio corrispondente all'attuale Danimarca, per arrivare poi in Svezia e

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

diffondersi, da lì, attraverso la Norvegia e le Isole Faroe, fino all'Islanda. Durante questo processo di diffusione, inoltre, la ballata sembra uscire dagli ambienti aristocratici in cui — in Danimarca e in Svezia — si era formata, per raggiungere — negli altri Paesi — strati più bassi della società e radicarsi nella classe dei piccoli proprietari terrieri, dei mercanti e degli artigiani, che fanno proprio questo genere letterario e lo arricchiscono costantemente. Se da un lato la lingua norrena, insieme ai temi più diffusi come l'amore e la magia, costituisce il denominatore comune dei testi diffusisi in questa non piccola area geografica, dall'altro lato i temi, gli stili e, a volte, i protagonisti delle storie rappresentano le principali differenze fra le ballate dei vari Paesi. Ad esempio, la mancanza in Norvegia, Faroe e Islanda di una reale e corposa classe aristocratica e di grandi feudatari fa sì che in questi territori si prediligano temi e personaggi eroici e leggendari, a differenza di quanto accade nelle ballate danesi e svedesi, in cui abbondano gli elementi cavallereschi. Ma anche altri temi, che sono specifici delle singole regioni, possono aiutare a classificare le ballate scandinave: i componimenti di argomento storico sono prevalenti in Danimarca, quelli a carattere romanzesco nelle Faroe, la famosa figura mitologica del troll è abbondante in Norvegia, mentre le disavventure delle spose rapite ai loro mariti appassionano particolarmente il pubblico svedese. Da un punto di vista metrico e strutturale, anche la ballata scandinava, come quella inglese, è organizzata in distici o in quartine, i cui versi presentano tre o quattro sillabe accentate e sono legati fra loro da rime o assonanze. Spesso, le varie strofe sono cantate da un singolo, mentre il coro risponde con il ritornello. Ma un aspetto che si ritiene importante ricordare in merito alle ballate nordiche medievali è il fatto che esse, molto più che nelle altre regioni del continente, siano in un primo tempo effettivamente utilizzate per accompagnare i balli, e in particolare quei balli effettuati con i danzatori in cerchio, che sono tipici del Nord

Europa in età medievale e che ancora oggi, soprattutto nelle Isole Faroe, sono praticati come danze tradizionali del Paese (Rossel, 1982, pp. 3–11).

2. L'età moderna e la prima età contemporanea

L'invenzione della stampa nel 1455 rende possibile, in gran parte dell'Europa, la trasposizione in forma scritta delle antiche ballate tramandate oralmente — a discapito della produzione di ballate nuove — e permette anche, soprattutto in Inghilterra attorno alla metà del Cinquecento, la diffusione delle cosiddette *broadside ballads*. Si tratta di ballate stampate sul “lato largo” (*broad side*) del foglio, un foglio di carta spesso di bassa qualità e venduto a poco prezzo. I testi di queste ballate vengono cantanti su melodie di arie famose che, solitamente, vengono indicate sotto il titolo delle ballate stesse. Più di rado, invece, viene scritta la melodia completa con la notazione musicale (Kuiper, 2012, p. 129). Vendute per lo più in contesti quali fiere e mercati, e pertanto conosciute anche come “ballate di strada”, le *broadside ballads* rimarranno in voga fino al XIX secolo, quando l'avvento della stampa popolare ne ridurrà drasticamente la circolazione (D'Allarmellina, pp. 131–132).

A differenza dell'Inghilterra, la Scozia può assistere, tra il XV e il XVI secolo, ad una produzione di nuove ballate, seppur non troppo vasta e firmata da autori minori, come William Dunbar, Gavin Douglas o Alexander Scott (Daiches, I, 1970, pp. 582–598). Alla fine della prima decade del XVI secolo, inoltre, compare la prima importante raccolta di canzoni e ballate spagnole, il *Cancionero general* di Hernando del Castillo. Essendo la ballata, come si è detto sopra, un genere tramandato fino a quel momento esclusivamente per via orale, risulta difficile stabilire la datazione dei testi contenuti in questa raccolta. Ciononostante, se si pensa che l'opera reca la dicitura

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

Obras de todos o de los mas principales Trobadores de España, assi antiguos como modernos, è certo che già all'inizio del XVI secolo alcune di queste composizioni sono considerate antiche ed è pertanto evidente, seppure imprecisabile, la loro assai remota origine (Southy, 1873 ca., pp. 1–2).

Altrove in Europa, la letteratura e la musica nella prima età moderna vedono il fiorire di vari generi, dalla prosa politica ai poemi epico-cavallereschi, dalla poesia barocca ai trattati scientifici e ai primi melodrammi. In tutto questo la ballata perde, per almeno un paio di secoli, l'importanza che ha rivestito finora, finendo tra i generi dimenticati dai poeti e dai musicisti, con poche eccezioni. Bisogna aspettare la seconda metà del Seicento per vedere, limitatamente alla sfera letteraria, una graduale rinascita di questa forma, operata, fra gli altri, dallo scrittore inglese Matthew Prior. Successivamente, nei primi anni del XVIII secolo, si diffonde in Gran Bretagna la pratica di comporre nuove ballate prendendo i testi più o meno contemporanei degli aristocratici inglesi e adattandoli ad antiche arie scozzesi. Tra i componimenti nati come risultato di questo originale meccanismo alcuni sono anche molto famosi, come la ballata *Hardyknute* di Lady Elisabeth Wardlaw del 1719. Il passo successivo — e decisivo — è rappresentato dalle pubblicazioni di raccolte di poesie antiche: si tratta della tendenza, diffusa attorno agli anni Trenta, a recuperare le antiche ballate, sin da quelle dell'età medievale, per manometterle e modificarle secondo il gusto del tempo e pubblicarle in raccolte insieme alle ballate degli scrittori contemporanei. La prima importante opera di questo genere è *The tea-table miscellany* di Allan Ramsay (1737), che dà un contributo notevolissimo alla riscoperta della ballata. La sua opera comprende ballate popolari, amorose o tragiche, di autori antichi o contemporanei, più o meno conosciuti, e ciascun componimento viene da lui manomesso e alterato nel tentativo di essere migliorato o raffinato. All'opera di Ramsay fanno seguito varie altre raccolte, tra le quali sono degne di menzione *Reliques of ancient English poetry* di

RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN

Thomas Percy (1765), *Poems chiefly in the Scottish dialect* di Robert Burns (1786), *Scots musical museum* di James Johnson (1787), *Select Scottish airs* di George Thomson (1793). Tutti questi poeti — di cui alcuni, come Thomson, sono anche musicisti — alterano, come Ramsey, secondo il proprio gusto quelle ballate popolari che, in questo modo, si elevano sempre più a forme nobilissime di letteratura. Esistono, tuttavia, anche dei poeti più “puristi”, per così dire, che di fronte ai testi antichi assumono un atteggiamento diverso dagli autori che si sono menzionati finora. È il caso, ad esempio, di David Herd, il quale, nelle *Ancient and modern scots songs* (1769), inserisce anche del materiale lasciato intatto, senza alterazioni, nello stato in cui lo ha trovato, anche quando in forma frammentaria. Segue la stessa linea di pensiero di Herd — anche se forse riesce meno nel proprio intento — il celebre poeta Walter Scott, che in *The minstrelsy of the Scottish border* (1802) attua un tentativo di ripristinare gli antichi testi, riavvicinando alle versioni originali quelle poesie che stanno venendo corrotte dai suoi contemporanei. Tuttavia, come afferma lo storico della letteratura inglese David Daiches, «ne risultano a volte poesie potenti e suggestive, spesso un po’ troppo regolari per essere ballate verosimilmente genuine, che a volte tradiscono immediatamente la mano dell’editore nel gusto sofisticato del particolare romantico» (Daiches, 1970, II, pp. 176–196).

Nel 1798 viene pubblicata, ad opera di William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, la prima edizione delle *Lyrical ballads*, forse la raccolta di ballate più famosa dell’intera letteratura mondiale. Oltre alla bellezza e alla raffinatezza delle ventitré poesie contenute in questa raccolta, l’opera deve forse la sua grande celebrità alla famosa prefazione alla seconda edizione, scritta da Wordsworth nell’anno 1800 e considerata il manifesto del Romanticismo inglese, se non occidentale. La fama dei componimenti contenuti in questa raccolta è divenuta tale che numerosi studiosi e critici letterari ne hanno fornito descrizioni e interpretazioni autorevolissime. Quello

che qui ci si vuole limitare a mettere in evidenza è un elemento strutturale che molte delle ballate liriche rivelano — che permette di comprendere la direzione evolutiva che sta prendendo la ballata —, ovvero l'assenza pressoché totale delle riprese, di quelle ripetizioni che erano caratteristiche della ballata medievale. Inoltre, si evince qui in maniera evidente il carattere narrativo del testo. La ballata continua ad essere a tutti gli effetti un racconto, una storia: il suo inizio sembra un fiabesco “c’era una volta” e la sua fine può essere lieta, ma anche tragica. Un racconto di qualcosa che è spesso indefinito nel tempo e nello spazio, ma che esprime con sincerità e lirismo i sentimenti più profondi dell’animo umano (Daiches, 1970, II, pp. 260–261).

3. La ballata nella liederistica

Se fino alla metà del XVIII secolo l’isola britannica riveste, pressoché incontrastata, un ruolo di primo piano in Europa nella produzione di ballate, nelle ultime decadi del secolo questa forma letteraria inizia a destare l’interesse anche dei poeti di area tedesca. È il periodo del Classicismo di Weimar, che precede il Romanticismo e che prende il nome dalla famosa città della Turingia dove, negli ultimi anni del Settecento, si trovano a vivere tutti i più grandi esponenti della letteratura tedesca. Tra di essi, per quel che concerne l’ambito di nostro interesse, spiccano le figure di Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Schiller. Volendo menzionare solo alcune delle loro opere a titolo di esempio, si possono ricordare quelle che eserciteranno in seguito maggiore influenza sulla sfera musicale: *Erlkönig* (1782) e *Der König in Thule* (1808) di Goethe e *Die Bürgschaft* (1799) di Schiller. Il primo componimento è una storia di origine danese, in cui gli elementi ricorrenti che possono essere visti come dei brevi ritornelli sono le invocazioni reciproche che si scambiano i due personaggi del padre e del figlio;

RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN

il secondo è contenuto all'interno del *Faust* e in esso l'elemento della ripresa viene a mancare del tutto; il terzo tratta di una vicenda ambientata in Magna Grecia e anche in esso rimane, della ballata, solo il carattere "narrativo". Questi tre testi verranno messi in musica da Franz Schubert (rispettivamente D. 328, D. 367, D. 246), che crea delle ballate per voce e pianoforte, che rientrano nel più ampio genere austro-tedesco del *Lied*. Le composizioni di questo tipo, generalmente, prevedono che il cantante interpreti, ora l'uno, ora l'altro, il narratore e i diversi personaggi, mentre al pianoforte è affidato il compito di ricreare l'atmosfera e il clima in cui si svolge l'azione e di descrivere le emozioni dei protagonisti. Ma anche altri autorevoli compositori di area germanica si dedicano alla ballata vocale fra il tardo Settecento e il primo Ottocento. Fra di essi, per citarne solo un paio, si possono ricordare Robert Schumann e Carl Loewe. Il primo compone numerose ballate durante tutto l'arco della propria breve vita, contenute nelle raccolte *Drei Gesänge* (op. 31) o *Romanzen und Balladen* (opp. 45, 49, 53, 145, 146). Si tratta in tutti i casi di composizioni di incredibile spessore tematico e compositivo, come dimostrano alcune delle più famose tra esse, quali *Die Löwenbraut* (op. 31 n. 1), su testo di Chamisso e di argomento tragico-amoroso, e *Die beiden Grenadiere* (op. 49 n. 1), su testo di Heine e a tema patriottico. Quanto a Loewe, anch'egli compone un *Erlkönig* (op. 1 n. 3) basandosi sul testo di Goethe, ma forse ancor più importante è *Edward* (op. 1 n. 3), una ballata composta sulla traduzione tedesca operata da Herder di un testo già presente nelle *Reliques* di Percy, che ispirerà più tardi anche Brahms. Ma c'è anche una particolare categoria di ballate composte da Loewe che si può ricordare: le *Polnischen Balladen* (1835). Si tratta di una serie di otto composizioni d'ispirazione polacca di cui sette (op. 49 nn. 1, 2, 3; op. 50 nn. 1, 2; op. 51 nn. 1, 2) basate sui testi del poeta Adam Mickiewicz e una (op. 52), a sua volta divisa in cinque parti, su quelli del poeta tedesco Ludwig Giesebrecht. In realtà, Loewe durante la sua vita non visita mai la Polonia né impara mai la lingua polacca, infatti

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

entra in contatto con le ballate di Mickiewicz nella loro traduzione tedesca di Carl von Blankensee; ciononostante, un interesse particolare lo ha sempre legato alla terra e al popolo polacchi e le sue ballate del '35 ne sono la dimostrazione (Runze, 1900, p. III). Nonostante ci siano molti altri esempi di ballate che si potrebbero proporre, relativamente alla letteratura e alla musica tedesche di questo periodo, risulta preferibile piuttosto chiarire una questione di carattere compositivo. Come si è detto, la caratteristica peculiare della ballata è la sua ripresa, cioè un gruppo di versi che, come un ritornello, si ripete pressoché uguale alternandosi con le strofe; ma, con il passare del tempo, vengono composte anche ballate in cui la ripresa si modifica, varia di strofa in strofa, solitamente per creare un climax e accrescere la tensione fino ad un punto di svolta del racconto; altre volte ancora, l'elemento caratteristico della ripresa viene del tutto meno e la serie delle strofe non è più interrotta dal ritornello, ma procede in un flusso continuo di versi. Analogamente, sul piano musicale, esistono tre metodi alternativi di trattare il materiale tematico: i compositori scelgono di organizzare le proprie ballate ora nella forma del *Lied* strofico, ripetitivo e con la stessa melodia per ogni stanza; ora in maniera continua, non "sezionale", ma tematicamente sempre omogenea e unitaria, secondo la tecnica compositiva del cosiddetto *durchkomponiert*; oppure ancora in forma libera, quasi fosse una scena teatrale. Tuttavia, tali metodi compositivi non sono, beninteso, corrispondenti: non è detto, in altre parole, che una ballata con ripresa venga musicata secondo una forma strofica, una con ripresa variata con la tecnica del *durchkomponiert* e una senza ripresa in forma libera. Si tratta, al contrario, di una scelta che il compositore può effettuare liberamente. Ne è un perfetto esempio la ballata *Der König in Thule*: il testo di Goethe non presenta alcuna forma di ritornello, mentre la versione di Schubert è composta in modo tale che ogni strofa abbia la stessa, pressoché identica melodia.

4. Il Romanticismo e Chopin

Si è entrati a questo punto nel pieno Romanticismo, e si vuole spostare ora l'attenzione sul contributo dato a questo movimento dall'Europa orientale. Nella regione europea compresa fra l'Ungheria, la Polonia e le Repubbliche baltiche, gli studi ballatistici, la raccolta di ballate antiche e la composizione di ballate moderne iniziano assai più tardi rispetto all'Europa occidentale, e questo lo si deve, in parte, alla complessa e delicata situazione politica e sociale di questa porzione di continente, che è spartita sostanzialmente fra tre grandi realtà politiche: l'Austria, la Russia e la Prussia. Fra il Sette e l'Ottocento, però, in particolare l'area polacco-lituana dà i natali a filosofi, letterati e artisti di enorme spessore, dei quali il più famoso è forse Adam Mickiewicz, sia perché è unanimemente riconosciuto come il maggior esponente del Romanticismo nell'Est europeo sia perché la sua figura è in qualche modo legata con quella di Chopin. Nel 1822 Mickiewicz pubblica le *Ballady i romanse* all'interno del primo volume delle *Poezye*, che si apre con un manifesto poetico dal significativo titolo *Romantyczność*: "Romanticismo". Il successo di quest'opera porta l'autore ad essere chiamato, dagli aristocratici di Varsavia, "il Walter Scott lituano" (Koropeczyj, 2008, pp. 29–30). Nelle *Ballady* Mickiewicz afferma la coesistenza di due realtà: quella terrena, la cui conoscenza può essere ottenuta con l'intelletto, e quella ultraterrena, che è invece appannaggio del cuore. Nei suoi lavori, però, abbondano anche temi politico-patriottici e i suoi personaggi sono anche dei cospiratori-rivoluzionari. Inoltre, la ricerca e l'esplorazione di riti, miti e credenze popolari, unitamente all'uso di un linguaggio non aulico, definiscono il suo progetto di "poesia nazionale". Un progetto che, sul piano musicale, come ora si cercherà di spiegare, vedrà impegnato anche il compositore polacco Fryderyk Chopin, forse proprio sotto l'esortazione di Mickiewicz stesso (Spadaro, 2004, pp. 207–213).

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

Il contributo di Chopin in ambito ballatistico, come si sa, è enorme. Uno dei più grandi esponenti della musica romantica compone, in un arco di tempo compreso fra il 1835 e il 1842, quattro brani (opp. 23, 38, 47 e 52) di un'importanza estrema, in quanto permettono non solo di ammirare lo straordinario percorso di evoluzione della produzione chopiniana, ma anche di comprendere, più in generale, il gusto e lo stile musicali romantici e ottocenteschi. Ma la vera novità delle ballate di Chopin sta nel fatto che esse sono brani puramente strumentali, che non si riferiscono, almeno in termini espliciti, ad alcun testo letterario. Nonostante, infatti, all'inizio dell'Ottocento si diffonda, in ambito musicale, la tendenza a "tradurre" con lo strumento i climi e le atmosfere dei testi poetici della letteratura romantica, le ballate di Chopin non hanno questo scopo, ma si presentano come brani puramente strumentali e svincolati da qualunque tipo di testo o immagine (Pessina, 2007, p. 140). Sebbene questa sia oggi un'idea diffusa, accettata e consolidata tra i musicisti, generazioni di studiosi e di critici di Chopin hanno avuto non poche difficoltà a giungere a questa conclusione. Com'è noto, il problema nasce dalla confessione, che Chopin fa a Robert Schumann, che l'idea di scrivere delle ballate gli sarebbe venuta dalla lettura delle *Ballady i romanse* del conterraneo poeta Adam Mickiewicz. Ciò verrà in seguito frainteso, sostenendo che le ballate di Chopin siano delle vere e proprie "interpretazioni musicali" di quelle di Mickiewicz, e saranno pertanto vari i tentativi di associare questa o quella ballata del compositore a questa o a quella ballata del poeta. Non deve stupire il fallimento di tali sforzi: è nota l'avversione di Chopin nei confronti di qualunque tipo di riferimento extra-musicale, così come la sua insistenza nel non dare dei titoli alle sue composizioni. Risulta, pertanto, evidente che il compositore non abbia voluto trasformare le parole in note, ma che abbia creato, svincolato da qualunque tipo di testo o di immagine, delle storie, dei drammi esclusivamente musicali, mantenendo però quel tono "narrativo" che sempre aveva caratterizzato la

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

ballata, tanto quella letteraria quanto quella musicale. Per quanto riguarda, dunque, il rapporto con le ballate di Mickiewicz, si potrebbe quasi concludere concordando con quanto afferma Gastone Belotti, autorevolissimo studioso del compositore polacco: «Chopin rimase colpito, “stimolato” dal carattere romantico delle Ballate di Mickiewicz, dal loro aspetto narrativo, fantastico, epico e lirico insieme, e con questi elementi, non sui versi, costruì le sue proprie Ballate» (Belotti, 1984, p. 271). Tuttavia, studi più recenti condotti da Dorota Zakrzewska hanno messo in luce un altro elemento — di carattere più strettamente storico — che può avvicinare le opere di Chopin a quelle di Mickiewicz. Si consideri ancora una volta il contesto storico-geografico all'interno del quale operano i due personaggi: la Polonia degli anni Venti e Trenta del XIX secolo è una di quelle nazioni, come l'Italia, la Germania o altre dell'Est europeo, che, come afferma lo storico Raffaele Romanelli, sono «ben individuate, ma potenziali, perché non corrispondenti a un solo Stato» (Romanelli, 2011, p. 112). Da secoli oggetto di conquiste, ora il Paese è nelle mani di Nicola I di Russia, ed è proprio contro i russi che, nel novembre del 1830, i polacchi corrono alle armi. La rivolta viene però soppressa e quello che ne consegue è l'ondata principale della cosiddetta “grande emigrazione”, quella fuga verso altri Paesi europei dell'*élite* politica e soprattutto intellettuale e culturale polacca. Artisti, scrittori e scienziati sparsi per il continente si ritrovano in questo modo a condividere inevitabilmente tutta una serie di sentimenti, quali alienazione, sradicamento, impotenza, nostalgia e ossessione per la morte: sentimenti che vanno a confluire in una sorta di “mentalità dell'esiliato” e che possono rappresentare quasi una “ideologia” della grande emigrazione. Chopin e Mickiewicz non appartengono alla grande emigrazione in senso stretto, in quanto non lasciano la Polonia dopo la Rivolta di novembre, eppure essi stessi se ne considerano parte e tutti gli “emigrati” li vedono come i propri maggiori rappresentanti, e i sentimenti menzionati sopra diventano dei veri e propri temi ricorrenti tanto nei testi di

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

Mickiewicz quanto nelle lettere e nella musica di Chopin. Dunque, se Chopin con le sue ballate intende creare un genere “nazionalistico”, le ballate di Mickiewicz potrebbero rappresentare la sua principale fonte d’ispirazione, *in primis* perché sono polacche e *in secundis* perché la ballata in sé è considerata dalla generazione dei romantici un genere “nazionalistico” (Zakrzewska, 1999).

Conclusione

Dopo Chopin sono tanti i compositori che si dedicano alla stesura di ballate strumentali, ma riuscendo difficilmente a non lasciarsi influenzare da riferimenti letterari. Fra le più importanti ballate ottocentesche successive a quelle chopiniane e che meritano di essere menzionate vi sono certamente, rimanendo in ambito pianistico, quelle di Johannes Brahms (op. 10), quelle di Franz Liszt (S. 170 e S. 171) e quella di Clara Schumann (op. 36 n. 4). Come prova di quanto si è detto, basti ricordare, ad esempio, che l’intera raccolta brahmsiana è basata sulla *Edward* di Percy/Herder e la seconda ballata di Liszt sul mito greco di Ero e Leandro. Ma generazioni di compositori, nel corso di tutto XIX secolo e fino all’inizio del XX, si sono dedicate alla scrittura di ballate, non solo per strumento solista, ma anche per formazioni da camera o per orchestra: si pensi solo alla ballata per pianoforte e orchestra di Fauré (op. 19), a quella per violino di Dvořák (op. 15), alla *Ballata delle gnomidi* per orchestra di Respighi (P. 124) o alla ballata per tenore *Questa o quella*, contenuta all’interno del *Rigoletto* di Verdi. Più tardi ancora, la ballata sarà investita dalla rivoluzione del jazz, grazie soprattutto a nomi come Billie Holiday, Benny Goodman, John Coltrane o Louis Armstrong, ma anche da quella della musica leggera e del folk-rock. Sono note, soprattutto in Italia, le ballate di Fabrizio De André, nelle quali non

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

mancono riferimenti alle ballate medievali (si pensi, ad esempio, alla *Ballata degli impiccati*, che è anche il titolo di un famoso componimento quattrocentesco del poeta francese François Villon). In tutto il mondo, invece, si cantano ancora le ballate di Bob Dylan, ispirate spesso ai movimenti pacifisti degli anni Sessanta, ma si ricordano anche quelle di Woody Guthrie o Vinicio Capossela. Nell'aprile 2020, nel pieno del lockdown deciso dal governo italiano per frenare la dilagante pandemia di Coronavirus, i fratelli Edoardo ed Eugenio Bennato compongono, a quattro mani, una ballata dal titolo assai significativo: *La realtà non può essere questa*.

Sono sufficienti, forse, gli esempi sin qui fatti per dimostrare come la storia ballata sia tutt'altro che conclusa e arrivi fino all'attualità, come la ballata abbia affascinato e influenzato poeti e compositori nel corso dei secoli, seppur mutando continuamente e profondamente la propria forma, fino ai tempi più recenti. Si potrebbe concludere, pertanto, che studiare la ballata significa studiare, in qualche modo, la storia dell'uomo, la storia della cultura europea e delle sue radici, ma anche, in parte, la storia dell'interazione e dell'integrazione fra le arti. Quella della ballata è una storia che certamente assiste al suo massimo splendore durante l'età medievale e quella romantica, ma, come si è visto, non cessa di progredire e di maturare neanche tra e dopo questi due periodi storici. La ballata come genere letterario e musicale, infatti, rappresenta la natura più antica e profonda dell'essere umano e proprio per questo, forse, non cesserà mai di esistere.

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

Ascolti consigliati

SCHUBERT F., *Die Bürgschaft* (D. 246), interpretazione di Dietrich Fischer-Dieskau e Gerald Moore: <https://www.youtube.com/watch?v=RgvFiA21SlU>.

SCHUBERT F., *Erlkönig* (D. 328), interpretazione di Dietrich Fischer-Dieskau e Gerald Moore: <https://www.youtube.com/watch?v=3Y1g0c747x0>.

SCHUBERT F., *Der König in Thule* (D. 367), interpretazione di Dietrich Fischer-Dieskau e Gerald Moore: <https://www.youtube.com/watch?v=AOBjx72XgaU>.

SCHUMANN R., *Die Löwenbraut* (op. 31 n. 1), interpretazione di Dietrich Fischer-Dieskau e Jörg Demus: <https://www.youtube.com/watch?v=D5erPObre5Q>.

LOEWE C., *Erlkönig* (op. 1, n. 3), interpretazione di Dietrich Fischer-Dieskau e Jörg Demus: https://www.youtube.com/watch?v=dfbtdix_drQ.

CHOPIN F., *Quattro ballate* (opp. 23, 38, 47, 52), interpretazione di Krystian Zimerman: https://www.youtube.com/watch?v=cV_xvsH_EDk.

BRAHMS J., *Quattro ballate* (op. 10, nn. 1, 2, 3, 4), interpretazione di Grigorij Sokolov: <https://www.youtube.com/watch?v=D0NtWbnenqU>.

LISZT F., *Ballata n. 1* (S. 170), interpretazione di Leonardo Pierdomenico: <https://www.youtube.com/watch?v=hrRvnTdXaL8>.

LISZT F., *Ballata n. 2* (S. 171), interpretazione di Claudio Arrau: <https://www.youtube.com/watch?v=HagOAVJy8ms>.

Bibliografia

- AA. VV. (2005) *Musica. Dizionario enciclopedico*, Milano: Rizzoli-Larousse.
- ALLORTO R. (2005) *Nuova storia della musica*, Milano: Ricordi.
- BELOTTI G. (1984) *Chopin*, Torino: EDT.
- BRUNEL P., BELLENGER Y., COUTY D., SELLIER P., TRUFFET M. (1973) *Storia della letteratura francese*, vol. I, edizione italiana a cura di Bogliolo G., Bologna: Il Delfino.
- DAICHES D. (1970) *Storia della letteratura inglese*, voll. I e II, Milano: Garzanti.
- DALL'ARMELLINA G. (2008) *Ballate popolari europee. Esempi di canti narrativi comparati da Francia, Germania, Inghilterra, Irlanda, Italia, Scozia, Spagna. L'Europa dei popoli attraverso le radici comuni nel folklore*, Milano: Booktime.
- KOROPECKYJ R. (2008) *Adam Mickiewicz. The life of a romantic*, Ithaca: Cornell University Press.
- KUIPER K. [edited by] (2012) *Poetry and drama. Literary terms and concepts*, New York: Britannica.
- LUPERINI R., CATALDI P., MARCHIANI L., MARCHESE F. (2011) *La scrittura e l'interpretazione. Storia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, voll. I e II, Palermo: Palumbo.
- PESSINA M. (2007) *Le ballate per pianoforte di Fryderyk Chopin. Contesto, testo, interpretazione*, Lucca: LIM.
- ROMANELLI R. (2011) *Ottocento. Lezioni di storia contemporanea*, Bologna: Il Mulino.
- ROSSEL S. H. (1982) *Scandinavian ballads*, Madison: University of Wisconsin.
- RUNZE M. (1900) *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben*, Band VII, *Die Polnischen Balladen*, Leipzig: Breitkopf&Härtel.

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

SAMONÀ C., VARVARO A. (1972) *La letteratura spagnola. Dal Cid ai re cattolici*, Firenze: Sansoni-Milano: Accademia.

SOUTHEY R., LOCKHART J. G. (1873 ca.) *The Spanish ballads and the chronicle of the Cid*, London-New York: Frederick Warne and Company.

SPADARO M. (2004) *Adam Mickiewicz (1798–1855)*, in Marinelli L. (a cura di), *Storia della letteratura polacca*, Torino: Einaudi.

VOLPE F. (2021) *La ballata. Storia di una forma letteraria e musicale*, Merone (CO): Manzoni.

ZAKRZEWSKA D. (1999) *Alienation and powerlessness: Adam Mickiewicz's ballady and Chopin's ballades*, in *Polish Music Journal* vol. II: *The Chopin year (I) and Wilk prizes*, University of Southern California: Polish Music Center.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

LIVIA MALOSSÌ BOTTIGNOLE, ALESSIO ROMEO, DIEGO TRIPODI

1. Introduzione: *Maderna in un reticolo mediale*

Sette canzoni per Bruno è un concerto-documentario in omaggio a Bruno Maderna nel centenario dalla nascita la cui prima esecuzione ufficiale è avvenuta il 29 settembre del 2020 al 64° Festival di Musica contemporanea della Biennale di Venezia, ad opera del FontanaMIX Ensemble e del soprano Valentina Coladonato diretti da Francesco La Licata.¹ Le musiche dello spettacolo sono state interamente commissionate al Collettivo In.Nova Fert, collettivo di compositori operanti a Bologna², con l'intento di offrire un ritratto sfaccettato e per certi versi inedito della multiforme personalità artistica del compositore veneziano. Il Collettivo infatti, evitando tanto l'omaggio astratto quanto la reificazione della musica di Maderna a materiale inerte, ha adottato un procedimento compositivo inconsueto, che si potrebbe definire di *composizione*

¹ Lo spettacolo è stato presentato in anteprima al Piccolo Teatro del Baraccano di Bologna il 6 luglio 2020, e alle Torri dell'Acqua di Budrio il 27 settembre 2020; è stato infine replicato al Teatro Cavallerizza di Reggio Emilia l'11 ottobre 2020.

² Il Collettivo, formato da Livia Malossi Bottignole, Bernardo Lo Sterzo, Marco Pedrazzi, Alessio Romeo e Diego Tripodi, è attivo da 2017 ha ricevuto commissioni, tra gli altri, da Angelica – Teatro San Leonardo di Bologna e da EstOvest Festival di Torino. Cfr. la pagina web dell'Associazione In.Nova Fert, all'interno di cui opera il Collettivo: <https://www.innovafert.org/>.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

intertestuale. L'elaborazione delle composizioni è stata infatti preceduta e affiancata da mesi di ricerche e studi condotti sugli autografi conservati al Centro studi Bruno Maderna di Bologna³, in modo da porre i nuovi lavori, fin dalle fasi incipitarie, in dialogo serrato con l'opera del compositore, inglobando materiali e spunti di diversa provenienza: frammenti di opere edite, materiali precompositivi, suggerimenti di scrittura aleatoria, schizzi inediti, tratti anche da trascrizioni di autori antichi e dalla produzione di consumo, che hanno quindi rappresentato le fonti di un lavoro madernianamente ramificato, all'incrocio tra filologia, collage e composizione originale. Altrettanto inconsueta è certo anche la dimensione collettiva della composizione, che risponde agli assunti programmatici di ideazione comunitaria da cui il Collettivo è sorto: la scansione dei numeri, la scelta dei materiali e gli equilibri dello spettacolo sono stati concepiti strettamente in gruppo; anche la stesura di alcuni pezzi è stata elaborata in una scrittura a dieci mani, mentre altri sono stati affidati a ciascun compositore, il cui operato è stato tuttavia oggetto di periodica discussione collettiva. *Sette Canzoni* è in tal senso espressione di una nuova sensibilità, di una creatività che nasce di per sé plurale, da cui è sorto dunque un lavoro di ideazione unitaria, raggiunta anche dalla condivisa concezione delle finalità: l'intenzione del Collettivo non è stata quella di erigere un monumento, bensì di offrire una lettura del compositore che rendesse conto di tutti gli aspetti dell'uomo e dell'artista. D'altra parte un simile rapporto con la tradizione è strettamente intrecciato alla storia di

³ Il Centro Studi Bruno Maderna è stato fondato nel 1983 per volontà di Mario Baroni e Rossana Dalmonte, con sede al DAMS dell'Università di Bologna. Si ringraziano i proff. Paolo Cecchi e Mario Baroni per i loro consigli, assai preziosi per un primo orientamento in archivio, e il dott. Gianmario Merizzi per la attenta disponibilità nel reperire i materiali necessari alle ricerche. Una panoramica del prezioso materiale conservato all'interno del relativo archivio è offerta in ARMELLINI M. (1989), «L'«Archivio Maderna», istantanea di una catalogazione», in Studi su Bruno Maderna, a cura M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni: pp. 241-264.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

In.Nova Fert che, significativamente, porta già nel nome un duplice riferimento a epoche remote: quella di Ovidio dalle cui *Metamorfosi* prende nome; quella di Philippe de Vitry, che ingloba quei versi nel triplum di *Garrit gallus/In nova fert*. È dunque innato al Collettivo il dialogo con la tradizione, e l’atteggiamento nei confronti del lascito di Maderna non poteva essere diverso.

Prima di illustrare alcuni cenni sull’organizzazione del discorso – dedicato strettamente alle musiche, che certo rivestono un ruolo centrale nello spettacolo – è bene ribadire la natura di concerto-documentario propria allo spettacolo: i singoli numeri andranno infatti sempre considerati nel contesto assunto poiché la musica è stata inserita, come si può osservare dallo schema seguente, all’interno di un “reticolo mediale”⁴:

⁴ La felice espressione è tolta da FRASCA G. (2015), *La letteratura nel reticolo mediale*. La lettera che muore, Napoli: Sossella Editore.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

NUMERO MUSICALE	INTERVENTO DELLA VOCE NARRANTE	INTERVENTO VIDEOGRAFICO	INTERVENTO CANORO	PRESENZA DI TRACCE AUDIO O MUSICA ELETTRONICA
<i>Ti guardo e lagrimo, Venezia mia</i>		Immagini di Venezia, partiture di Maderna e Gabrieli	Mottetto	Rumori delle strade, della folla, della città di Venezia
Storytelling				Sfondo
<i>Dedica</i>				
Storytelling				Sfondo
<i>Vertical Thoughts</i>		Immagini Maderna direttore d'orchestra e allo studio di Fonologia di Milano		in ingresso e in uscita dal brano: suoni di oscillatori
<i>Love's Ecstasy</i>		Estratti dal <i>Satyricon</i>	Fortunata	
Storytelling				Sfondo
<i>Play with Bruno!</i>	Rap		Scat - singing	
<i>Di soli, di Astri, di altri Satelliti</i>		Volo di un gabbiano	Canzone da battello	
Storytelling				Sfondo
<i>The last interview</i>		Volti di Maderna	Testo tratto da una poesia di Maderna	Registrazione dell'ultima intervista a Maderna

[Fig. 1.1]

Di notevole importanza è ad esempio il ruolo rivestito dal performer e storyteller Luca Scarlini che, oltre ad aver dato un contributo assai significativo nella definizione dello spettacolo, è stato protagonista degli interventi verbali inseriti tra i numeri; altrettanto importante è stato il ruolo del videomaker Stefano Croci, che è stato chiamato a compiere un lavoro analogo a quello del collettivo: all'interno dell'Archivio Maderna sono infatti conservate numerose testimonianze videografiche sul compositore che Croci ha selezionato e montato, insieme a fonti attinte dagli archivi della RAI e dell'Archivio INA, in creazioni autonome, nello spirito di libera creatività che ha

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

animato il lavoro del collettivo. Per finire, moderato ma significativo è l'apporto dell'elettronica, i cui inserti hanno funzione di accompagnare i monologhi della voce narrante: i suoni elettronici sono di chiara matrice analogica e seguono un percorso di evoluzione interna che ha come punto di appoggio il centro tonale del brano che anticipano di volta in volta. Questo comportamento è particolarmente vero nella prima traccia, in cui suoni concreti e rumori delle calli veneziane, tra sciabordio di acque, ronzare di vaporetti e stridi di gabbiano, finiscono per polarizzarsi sul sì introduttivo della prima canzone *Ti guardo e lagrimo*. Gli elementi sono pochissimi nelle singole tracce, a volte si tratta di un tono fisso, altre volte di una leggera pulsazione, altre ancora, di un minimo movimento melodico. In ogni caso il loro ruolo è quello di sfondi articolati in maniera minima, funzionali alla recitazione e capaci di ampliarne il contesto. Poste tali premesse, è possibile illustrare il criterio specifico che ha guidato la stesura dell'esposizione.

Il presente lavoro si snoderà infatti in un percorso trasversale alle musiche dello spettacolo: la scelta di sovvertire l'ordine cronologico risponde alla volontà di mettere in risalto i legami sotterranei che connettono ciascuna canzone in una fitta rete di rimandi interni alla partitura che, celati nel flusso multimediale del concerto, sono qui resi espliciti in un percorso di rigorosa concatenazione tra i numeri.

2. Play with Bruno!: musica leggera d'avanguardia

Play with Bruno!, quinta delle *Sette canzoni*, è il brano che più di tutti ha introiettato le suggestioni ricevute dall'Archivio Maderna al fine di valorizzare la produzione stilisticamente "non colta" che, sebbene parimenti dotata di eccezionale raffinatezza ed eleganza, è del tutto assente dal repertorio esecutivo. Nonostante tra i numerosi, densi e seri frammenti di quartetti, orchestrazioni e gli innumerevoli quadrati

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

magici siano presenti molti divertimenti “per foca, pianola, campanello ed elefante” o “per tromba e megafono”, canzonette ed estratti jazz da big band, la scelta si è ristretta, per ragioni di affinità tematica e strutturale, attorno a due opere: il radiodramma *Il mio cuore è nel sud* e la colonna sonora del film *La morte ha fatto l'uovo*. A causa della loro scarsa notorietà, sarà opportuno soffermarsi brevemente su questi due lavori.

Il mio cuore è nel sud è un lavoro radiofonico commissionato nel 1949 dalla Rai su testo di Giuseppe Patroni Griffi.⁵ Si tratta di un'opera che raccoglie le volontà del committente di creare «espressioni jazzistiche in un clima d'arte» per creare «un nuovo genere radiofonico», incentrato sulle vicende di un'immaginaria cittadina meridionale la cui atmosfera deve essere «aldilà del folklore e del colore [...] più, eventualmente, qualche aggiunta se si tratta di ottenere effetti speciali».⁶ Il compositore veneziano realizza così una musica che riesce a far scaturire sofisticate sonorità jazz da una struttura interamente basata su una serie dodecafonica. *La morte ha fatto l'uovo* è un thriller del 1967 diretto da Giulio Questi, con dettagli erotici e fantascientifici; è uno dei tanti lavori cinematografici che si avvale della partecipazione musicale di Bruno Maderna.⁷ Scritta per un organico strumentale composto da pianoforte, chitarra, violino e voce maschile, la partitura viene poi arricchita da elaborazioni elettroniche del materiale registrato tramite delay, loop,

⁵ Delle molte attività per cui è noto, Giuseppe Patroni Griffi (1921-2005) si distinse soprattutto come scrittore teatrale e regista cinematografico.

⁶ Lettera di Alessandro Piovesan a Bruno Maderna del 15 febbraio 1949. L'intero epistolario relativo a *Il mio cuore è nel Sud* è stato riprodotto integralmente in DE BENEDICTIS A.I. (2004), Radiodramma e arte radiofonica, Torino, EDT: pp. 217-223.

⁷ Giulio Questi (1924-2014) è stato regista cinematografico di grande originalità ed eccentricità; tra i suoi film spicca *Se sei vivo spara* (1967) che, come *La morte ha fatto l'uovo*, testimonia la ricerca di nuove soluzioni cinematografiche attraverso l'impiego straniato dei *topoi* afferenti ai generi cinematografici più in voga.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

octaver e altri procedimenti assai cari al compositore, nel tentativo di creare atmosfere sonore che potessero ben interpretare i canoni del thriller televisivo. Proprio da questo lavoro è tratto l'incipit vivace e incalzate di *Play with Bruno!*, sfruttando l'improvviso cambio di tono rispetto al numero precedente, *Love's ecstasy*.⁸ Questa apertura è affidata alla chitarra sola che, con timbro neutro, cita appunto un estratto molto ritmico e orecchiabile della colonna sonora: *Catching!* – originariamente per pianoforte –, leggermente variato per sottrazione e successivamente ripetuto a “giri” come nella scansione delle canzoni popolari e degli standard jazz. L'impostazione stilistica si rifrange dunque, oltre che nella scrittura, anche nella macro-struttura dell'impianto formale.



[Fig. 2.1]

⁸ Cfr. infra, par. 6.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

The musical score is presented in two systems, each containing four measures. The instruments are labeled as 'Tast.' (Piano), 'Chit. el.' (Electric Guitar), and 'Vlc.' (Violoncello). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and triplet markings. A double bar line with a repeat sign is used to divide the two systems. The first system begins with a double bar line and a repeat sign. The second system also begins with a double bar line and a repeat sign. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and triplet markings.

[Fig. 2.2]

Tale linea viene ciclicamente arricchita e ispessita timbricamente dal resto dell'organico ogni otto battute; inoltre, su di essa si impernano perfettamente i densi movimenti armonici squisitamente jazz e gli animati controcanti di due episodi blues de *Il mio cuore è nel Sud*, arricchiti da elementi di invenzione autonoma con funzione di rinforzo. L'unione di tali materiali risulta felice ed è sufficiente a protrarre avanti il discorso musicale per circa 40 battute, attraversando momenti di camerismo tipicamente jazz, scat-singing ed interventi degli strumenti aerofoni (flauto, clarinetto e fisarmonica) che svolgono funzione analoga a quella degli ottoni nella scrittura per big-band. Si instaura così un clima festoso, cui partecipano tutti gli strumenti con

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

ampia libertà improvvisativa, interamente costruito tramite la stratificazione di materiali di differente provenienza.

Figure 2.3 shows a musical score for a section of the work. The staves are labeled: Tr. I., Cr. I., Cl., Cl.B., Tb., Fiati, [Scarti], and Cb. A red box highlights a section of the score, specifically the part for the Flutes (Fiati) and Clarinets (Cl., Cl.B., Tb.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The highlighted section features complex rhythmic patterns and melodic lines for the woodwinds.

[Fig. 2.3]

Figure 2.4 shows a musical score for a section of the work. The staves are labeled: Pno., S., Hp., E. Pno., E. Gtr., and Vc. A red box highlights a section of the score, specifically the part for the Piano (Pno.) and Saxophone (S.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The highlighted section features complex rhythmic patterns and melodic lines for the piano and saxophone.

[Fig. 2.4]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

La commistione di elementi tratti dalla musica d'uso non è tuttavia sufficiente a rappresentare l'anima di un autore che in vita ha racchiuso in sé una quantità sconfinata di produzioni stilisticamente diverse e sempre originali, mantenendo una grande organicità e personalità nella scrittura che pochi altri hanno saputo eguagliare. È risultato dunque opportuno ricercare un ulteriore accostamento, testimoniando la continuità con l'attitudine e la volontà dell'autore di erigere ponti tra mondi sonori solo apparentemente molto lontani. Contrariamente a quanto si possa credere, *Amanda*, composizione post-seriale del 1966 per orchestra da camera, è risultata ideale a fondere i suoi elementi costitutivi con le matrici sonore del jazz radiofonico. Se già in origine Maderna aveva piegato i vincoli del sistema dodecafonico per ottenere dal materiale seriale una sostanza armonica più convenzionale, il processo compositivo di *Play with Bruno!* punta invece a corrodere il materiale de *Il mio cuore è nel Sud* per condurlo a una dimensione atonale e disarmonica. A partire dal sesto "giro" infatti – a iniziare da flauto, arpa e clarinetto – avvengono i primi inserimenti di materiale proveniente dalla prima sezione di *Amanda*, che cominciano ad incrinare il linguaggio popular del brano indirizzandolo verso sonorità più aspre e dure. La contaminazione è molto graduale, ma incessante: livellando a tal fine il gradiente della percettibilità delle combinazioni, brevi emersioni del materiale atonale si interpolano alla coda ritmica e del frammento thriller ancora identificabile, conducendo tutti gli strumenti, nell'arco di poche battute, a pullulanti scale imperniate su movimenti cromatici o frammenti esatonali liberi da qualunque polarizzazione tonale. I materiali sono stati presi ora dal mandolino, ora dalla marimba, ora dalla chitarra, in una studiata trasposizione timbrica.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

2.2

[Fig. 2.5]

[Fig. 2.6]

La densità delle poche battute precedenti porta, inaspettatamente, ad un apice stridente e lancinante, protratto a lungo sulle frequenze acute e, privo del sostegno dei bassi, aggrappato al suono come fosse l'ultima manifestazione di una passata realtà felice. Il

[divulgazione audiotestuale]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

collasso di questo culmine è immediato, e avviene, coerentemente all'assunto di partenza, su un'improvvisazione, che riprende alcune linee del basso di *Catching!* insistendo principalmente sugli elementi prima citati provenienti dalle linee di *Amanda*. Successivamente, nelle sezioni centrali il brano gode della distensione dovuta all'esaurimento della grande energia scatenata precedentemente, innestando nuovi frammenti provenienti sempre dalle medesime partiture e lasciando infine spazio al solo di clarinetto.

The image displays a musical score for a piece titled "Sette Canzoni per Bruno". The score is written for a jazz ensemble and is organized into two systems. The first system includes parts for Saxophone (Sax), Clarinet (Cl.), Flutes (Fiati), and Contrabass (Cb.). The second system includes Piano (Pf.) and Saxophone (Sax). The music is in 3/4 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is presented in a clear, professional layout with a white background and black text.

[Fig. 2.7]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

118 Cl. *f* *ad libitum* *p*

Pno. *mf*

Chit. el. *mf*

123 Cl. *ff* *p* *sfz secco*

Pno. *sfz secco*

Chit. el. *sfz secco!*

[Fig. 2.8]

Sul finale si è reso necessario un ulteriore colpo di scena: mancava, nel materiale finora presentato, un riferimento alla musica del nostro presente, un genere in voga come era il thriller negli anni '60. Si è pensato che il rap potesse essere il più adatto al contesto, al fine di ripercorre ancora una volta il tentativo maderniano di coniugare stili e linguaggi diversi. In questa occasione viene infatti recuperata la scrittura jazzistica precedente, leggermente più scarna, che viene utilizzata da canovaccio per la cantillazione del testo e per piccole improvvisazioni degli strumentisti. La scrittura ripropone qui la medesima soluzione compositiva proposta in incipit, che ha visto il susseguirsi di moduli reiterati e soggetti a variazione timbrica. Il testo, dal titolo di

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

BruRap, è stato scritto da Luca Scarlini, e riesce a condensare sagacemente le vicende biografiche dell'autore.⁹ Il brano si chiude su un'ultima ripresa del frammento swing incipitario, eseguito dall'intero ensemble in un "tutti" che sembra voler gridare con foga al pubblico la vitalità della musica popolare.

⁹ Varrà la pena riportarne integralmente il testo: «In un teatro di mare ero cresciuto / A un piccolo violino ero incatenato / Tempo non c'era mai per un bacino / Il papà mi voleva prodigio bambino. / La musica c'era, ma io non sentivo / La parola era lì, ma io la sfuggivo. / Ho lasciato il violino che scottava / E ho preso la bacchetta che mi amava. / Al Marcello ho incontrato uno altero / Al secolo se chiamava GiEffe Malipiero. / Con lui a San Marco a sentire l'antico / Ho capito che avevo trovato un amico. / Grossato, smilzo, un sorriso da smak. / Ora son Maderna, non mi entra più il frac. / Monteverdi è sexy, moderno e antico, / mi parla di più di qualche altro mito. / Gabrieli va al cuore, di luce un lampo, / E di Frescobaldi non sono mai stanco. / A studiare con me, c'era il Nono Luigi / Che stava a Rialto, come fosse a Parigi. / Lui sapeva già tutto del suo futuro, / io saltavo qua e la co' fa il canguro. / In Almagna, tra severi, armonici crucchi / Di tutto del moderno carpivo i succhi. / Scrivevo di notte, di giorno, la sera, / ma l'orchestra mi prendeva la vita intera. / Bevevo di notte, come il magico Iperione / Non leggevo lo spartito per il mio pancione. / Spiegare il moderno: fatica da schiavo, / ma con il veneziano tutto acceleravo. / Anche gli orchestrali gnucchi e sordi / Uniti nel suono felici e concordi, ciò. / Dirigevo tanto, scrivevo anca massa, / degli altri più easy sbrogliar la matassa. / La musica mia la provavo alla fine, / un po' per vergogna, un po' per stile. / Ci mancava solo che andassero a dire / Che da direttore mi volevo favorire. / Se sei Bruno, grida oh oh oh oh / Se sei Bruno muovi le mani / Per me ogni suono è una meraviglia / Il tango, Schönberg, il ciao di mia figlia. / In Italia piacevo come direttore, / di Mahler esaltavo il raro colore. / La musica mia andava e tornava, / sempre il teatro assai mi tentava. / Tra dimensioni, auloi e don Perlimpin / Rigoglioso sbocciava un religioso giardin, / cantavo la poesia del mago Hyperion / sognavo vamp e tette del Satyricon».

3. Dedicà: *far cantare il caos*

Il secondo numero, *Dedicà*, presenta alcune caratteristiche peculiari, strettamente connesse alla funzione che riveste all'interno dello spettacolo. Innanzitutto il pezzo, privo com'è di supporti videografici e verbali – ivi inclusa la parola intonata nel canto – si presenta, come precedentemente accennato, quale unica composizione monomediale di *Sette canzoni per Bruno*; è inoltre la sola a prevedere la presenza di uno strumento solista, il violino, che svetta sull'ensemble in una sorta di concerto solistico in miniatura. Entrambe le caratteristiche non sono casuali, ma assumono un significato specifico tanto all'interno dell'equilibrio complessivo dello spettacolo quanto nel ritratto di Maderna che progressivamente viene profilandosi, poiché *Dedicà* è omaggio all'inclinazione avanguardistica e sperimentale del compositore. Tra i molti meriti dell'attività creativa di Maderna quale capofila dell'avanguardia post-bellica, è infatti indubitabile il contributo dato alla formulazione di un linguaggio concertistico moderno, in special modo nei tre *concerti* per oboe e nel *Concerto per violino*. Tra gli strumenti dell'ensemble, in cui anche il flauto o il pianoforte avrebbero potuto aspirare con pari diritto al ruolo di protagonista¹⁰, la scelta del violino si è imposta per molteplici ragioni. La prima è di carattere meramente biografico: proprio il violino fu infatti lo strumento con cui Maderna si avvicinò alla musica e iniziò la propria attività musicale, suonando, ancora in età infantile, all'interno della *Happy Grossato Family* del padre¹¹. L'altro aspetto ad aver indotto a tale scelta è stato invece di natura più

¹⁰ Il flauto è stato, complice il sodalizio con Gazzelloni, uno degli strumenti maggiormente esplorati da Maderna; per il pianoforte il compositore mostrò minore attenzione, dedicandogli tuttavia un'opera importante come il *Concerto per pianoforte* del 1958.

¹¹ Per una accurata ricostruzione biografica, si veda BARONI M.- DALMONTE R. (2020), Bruno Maderna. La musica e la vita, Lucca: LIM.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

propriamente artistica, poiché è indubbia l'importanza rivestita dalle composizioni maderniane nel repertorio dello strumento (si pensi a *Pièce pour Ivry* o a *Widmung*, cui *Dedica* dichiaratamente rende tributo¹²). Infine, il violino è apparso quale strumento particolarmente indicato nell'esplorazione delle molteplici sfaccettature del lirismo maderniano, altro volto dell'autore cui il pezzo vuole rendere omaggio.

Formalmente, *Dedica* si presenta quale composizione ancipite fondata sulla contrapposizione tra complessità di natura entropica e lirismo di carattere aulico:

SEZIONE	BATTUTE	FONTI IMPIEGATE
A	1 - 84	<i>Amanda, Widmung</i>
B	85 - 120	<i>Serenata n. 2, Pièce pour Ivry, Widmung</i>
Cadenza	121 - 135	<i>Amanda, Konzert für Oboe n. 1, Widmung</i>
Chiusa	136 - 147	<i>Serenata n. 2, materiali precedenti</i>

[Fig. 3.1]

Lungi dal voler porre limiti e assoggettare a grossolana semplificazione una personalità artistica complessa quant'altre mai, è innegabile che alcuni tratti espressivi tipicamente maderniani si coagulino, come gli studi musicologici hanno da tempo

¹² “Dedica” è la traduzione italiana del termine tedesco “widmung”.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

rilevato¹³, attorno ai poli espressivi dell'*entropia* e dell'*aulodia*, peraltro riconosciuti come determinanti dal compositore stesso.

Il termine entropia infatti, come è noto ai frequentatori della musica di Maderna, fa capo proprio al compositore, che appose il termine quale titolo ad alcuni pannelli di *Hyperion*¹⁴ e, indubitabilmente, appare particolarmente indicato per intendere il carattere peculiare dei passaggi caotici maderniani, la cui natura appare ben diversa da quella di analoghi episodi in Stockhausen o Nono. La scelta lessicale fu senza dubbio frutto di un'attenta valutazione da parte del compositore che, come testimonia la stessa *Serenata per un satellite*, era particolarmente attento ai potenziali risvolti musicali offerti dalle suggestioni tecnico-scientifiche. Il vocabolo, coniato dal fisico Rudolf Clausius¹⁵, è afferente alla termodinamica e indica il grado di disordine di un sistema: varrà la pena enunciare rapidamente i principi, dal momento che si sono rivelati assai proficui nell'indagine della natura specifica dell'entropia maderniana e nell'ideazione del progetto di *Dedica*.

La funzione entropica è espressa in fisica dalla seguente relazione, secondo cui il grado di disordine di un dato sistema (ΔS) è ottenuto dalla somma della dispersione termica e del disordine configurazionale:

$$\Delta S = \Delta S_{\text{configurazionale}} + \Delta S_{\text{termica}}$$

¹³ Si veda a proposito BARONI M. (1989), «L'archetipo dell'aulos. Echi e reminiscenze melodiche», Studi su Bruno Maderna, Milano, Edizioni Suvini Zerboni: pp. 227-240.

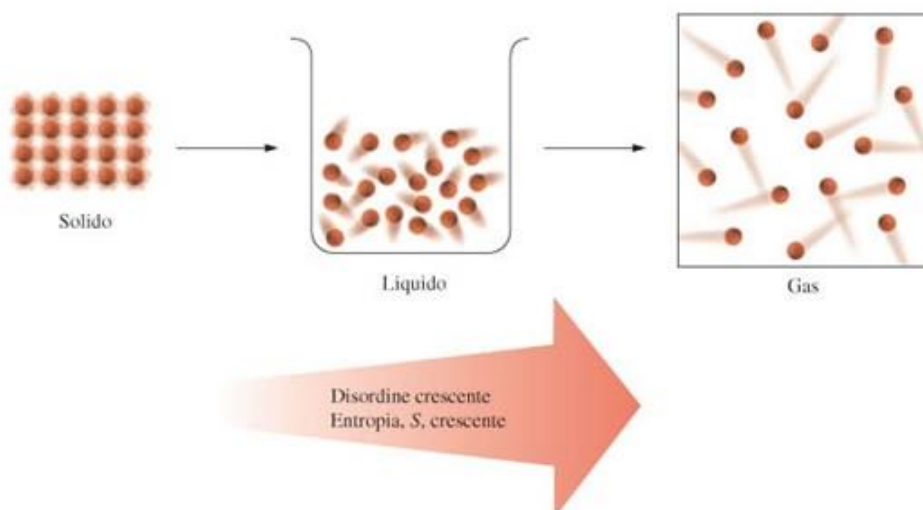
¹⁴ Work in progress di fatto mai condotto a termine, *Hyperion* ebbe una prima esecuzione nel 1964.

¹⁵ Clausius (1822-1888) è stato uno dei più significativi studiosi di termodinamica del XIX secolo; il termine termodinamica è stato da lui introdotto nel 1865.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Proprio quest'ultimo è particolarmente interessante nella presente prospettiva, dal momento che si tratta della tendenza delle particelle di un sistema ad assumere un numero elevato di configurazioni nello spazio e, in conseguenza, del grado di imprevedibilità del loro movimento. Infatti ogni elemento fondamentale di un sistema, ossia le particelle in sé ordinate, è posto all'interno di una tela di rapporti con gli altri in cui il numero di configurazioni di ciascuno è inversamente proporzionale al grado entropico.

Allo stato solido, ad esempio, in cui il grado entropico è basso, ciascuna particella possiede esiguo spazio di movimento; per contro allo stato gassoso, in cui massimo è il grado entropico, alto è il numero di configurazioni:



[Fig. 3.2]

Sarà sufficiente osservare i tratti peculiari in un passaggio di *Amanda*¹⁶ per comprendere la profonda consapevolezza su cui si fondò la scelta lessicale di Maderna: la parte di ciascuno strumento è fondata su elementi figurali di chiara evidenza e in sé stabili, connessi tuttavia tra loro secondo dinamiche imprevedibili in

¹⁶ Pag. 4 della partitura.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

un percorso privo di direzione univoca. Tale comportamento, esteso all'intera compagine strumentale, conduce, nonostante il tono eminentemente lirico di ciascuna parte, a una texture in cui il disordine configurazionale permette di accostare la pagina al massimo grado entropico, come se fosse allo stato gassoso.

Fondamento della prima sezione di *Dedica* è stata dunque la volontà di esplorare le possibilità ancora inesprese di una tale intuizione compositiva, considerata alla luce delle mutate esigenze artistiche. Si è dunque scelto, a partire da alcuni spunti tematici di *Amanda* liberamente manipolati, di riportare il materiale maderniano al grado entropico precedente, elaborando le figure al fine di ricondurle, per così dire, allo stato liquido per mezzo di strategie compositive atte a eludere il movimento centrifugo originario attraverso l'individuazione di mezzi di stabilità. Il primo di questi è stato il proposito di conferire compattezza agli elementi figurali attraverso la loro reiterazione, finalizzata a creare un percorso energetico di attacco-dispersione. Ciascuno di essi è stato poi connotato da chiarezza di movimento attraverso l'impiego di suoni-perno, veri e propri centri di attrazione posti a fondamento del moto figurale. L'entropia maderniana è stata dunque ripensata all'interno di una texture altrettanto complessa ma dalla superficie magmatica, un ribollìo sonoro posto quale basamento su cui far ergere il violino, che assume per l'ascoltatore la funzione di filo di Arianna, di guida attraverso i flutti sonori dell'ensemble.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Handwritten musical score for "Sette Canzoni per Bruno" by Livia Malossi Bottignole, Alessio Romeo, and Diego Tripodi. The score is for a string quartet and arpa. It features several measures highlighted with colored boxes: orange, red, yellow, blue, light blue, green, and pink. The score includes dynamic markings such as "sempre mp", "mp", "f", "p", "cresc.", "mf", and "f". The instruments are labeled ARPA I, ARPA II, VLNO 1, VLNO 2, VLNO 3, VLNO 4, and VLNO 5. A circled "4" is visible in the bottom left corner.

[Fig. 3.3]

[divulgazione audiotestuale]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

a Bruno Maderna
DEDICA

A. Romeo

Energico cantando $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$

The musical score is for a piece titled 'DEDICA' by A. Romeo, dedicated to Bruno Maderna. It is written for a large ensemble of instruments. The score includes parts for Flauto, Clarinetto in Sib, Arpa, Fisarmonica, Violino solo, Piano, Tastiera, Chitarra Elettrica, and Violoncello. The tempo is marked 'Energico cantando' with a metronome indication of approximately 60 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system contains the Flauto, Clarinetto in Sib, Arpa, Fisarmonica, Violino solo, Piano, and Tastiera parts. The second system contains the Chitarra Elettrica and Violoncello parts. Several passages are highlighted with colored boxes: a yellow box around the Flauto's first measure, a blue box around the Clarinetto's first measure, an orange box around the Arpa's first measure, a red box around the Violino solo's first measure, a green box around the Piano's first measure, a pink box around the Tastiera's first measure, and a blue box around the Violoncello's first measure. The dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo).

[Fig. 3.4]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

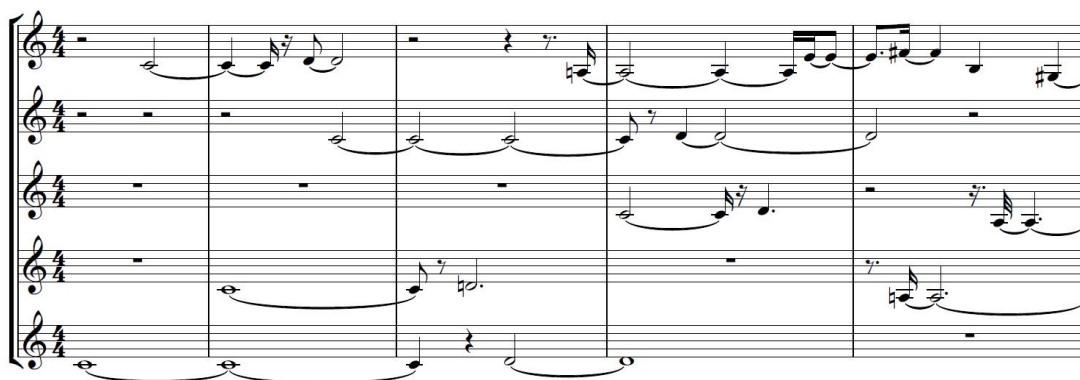
Tali scelte non erano sufficienti tuttavia a eludere il problema eminentemente strutturale dell'entropia maderniana che, per sua stessa natura, si presentava inevitabilmente, anche a causa dell'eccesso di informazione e dell'imprevedibilità di movimento delle singole parti, quale texture priva di direzione e, non a caso, generalmente risolta da Maderna per mezzo di brusca interruzione. L'esigenza di connotare narrativamente *Dedica* e, in special modo, di delinearne una linea vettoriale eloquente si è giovata non solo, come già detto, del proficuo ruolo di guida rivestito dal solista, ma anche di un percorso armonico di addensamento e rarefazione che hanno permesso di evitare la dispersione energetica e tuttavia di costringerla entro percorsi sfumati.

Rispetto alla prima parte, la seconda mira a mettere in risalto la modernità del lirismo maderniano e la sua propensione al canto: come prima accennato, si tratta del polo espressivo opposto, quello dell'aulodia. Tale termine, mutuato dalla nomenclatura musicale greca¹⁷, è diventato paradigmatico del lirismo maderniano e, in special modo, delle peculiari caratteristiche melodiche del maestro veneziano. Per tale motivo nella seconda parte di *Dedica* il violino, fino ad allora impegnato in virtuosistiche impennate verso il registro acuto, con alternanza tra lancinanti note tenute e inquieti passaggi virtuosistici in su e in giù, si immette in una dimensione eminentemente canora. Il materiale, ancora una volta impiegato liberamente, attinge ora da *Pièce pour Ivry*, ora da *Widmung* o *Amanda*. In tale contesto è stato oggetto di ripensamento il rapporto tra solista e ensemble, nonostante permanga qui e per certi versi si accentui la predominanza assegnata al violino. Maderna aveva tratteggiato, in un'intervista, la sua peculiare idea del rapporto tra solista e orchestra: «l'orchestra gli va contro, ma a volte sembra quasi che gli vada dietro, che si sia convinta: ma poi subito c'è una

¹⁷ Nell'antica Grecia l'αὐλός era uno strumento aerofono ad ancia, spesso implicitamente associato da Maderna al moderno oboe.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

resistenza»¹⁸. Tale idea tuttavia non è apparsa confacente all'ambito senz'altro più ristretto di *Dedica*, motivo per cui si è pensato di prendere spunto dal profondo senso di appartenenza di Maderna alla storia musicale di Venezia, aspetto di primaria importanza e su cui ci si soffermerà a proposito di *Ti guardo e lagrimo* e, in special modo, dall'amore per i compositori franco-fiamminghi, i cui artifici contrappuntistici tanto suggestionavano il compositore. Il fondale sonoro del violino si è dunque ottenuto prendendo quale punto di riferimento l'incipit della *Serenata n. 2*, ossia la melodia dell'ottavino: a partire da questa, tramite diminuzioni e aggravamenti, si è pervenuti alla delineazione di un canone mensurale che, fratto tra gli strumenti attraverso il ripensamento della tecnica weberniana del puntillismo, ha fondato il corpo della seconda sezione:



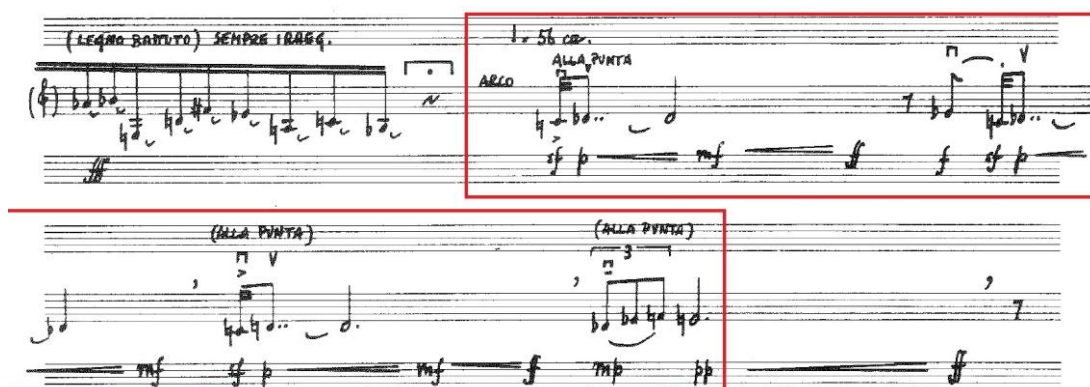
[Fig. 3.5]

Il percorso finora delineato trova compimento nella cadenza, la cui presenza è stata, ancora una volta, frutto di precisa scelta: non sfuggirà certo al lettore più avvertito

¹⁸ Cit. in MAGNANI F., «Quale poeta per quale canto», Studi su Bruno Maderna, Milano, Edizioni Suvini Zerboni: p. 180.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

l'importanza assunta dalle cadenze solistiche nei lavori maderniani destinati agli organici più diversi, senza contare l'organizzazione formale di alcuni concerti che Massimo Mila ha giustamente definito «concerti di cadenze¹⁹». Se in *Dedica* il comportamento compositivo nei confronti del materiale è stato alquanto libero, per la composizione della cadenza si è optato per un atteggiamento decisamente diverso, a favore di una tecnica di collage sorta da un attento studio delle peculiarità melodiche maderniane. Come notava Mario Baroni²⁰, sono riscontrabili in Maderna alcuni tratti ricorrenti nella costruzione melodica, in *Dedica* messi in evidenza da un collage semplice quanto efficace: la prima parte della cadenza violinistica di *Amanda* è accostata alla seconda parte della prima cadenza dell'oboe del *Konzert für Oboe und Kammerkonzert* senza che se ne avverta la differente provenienza.

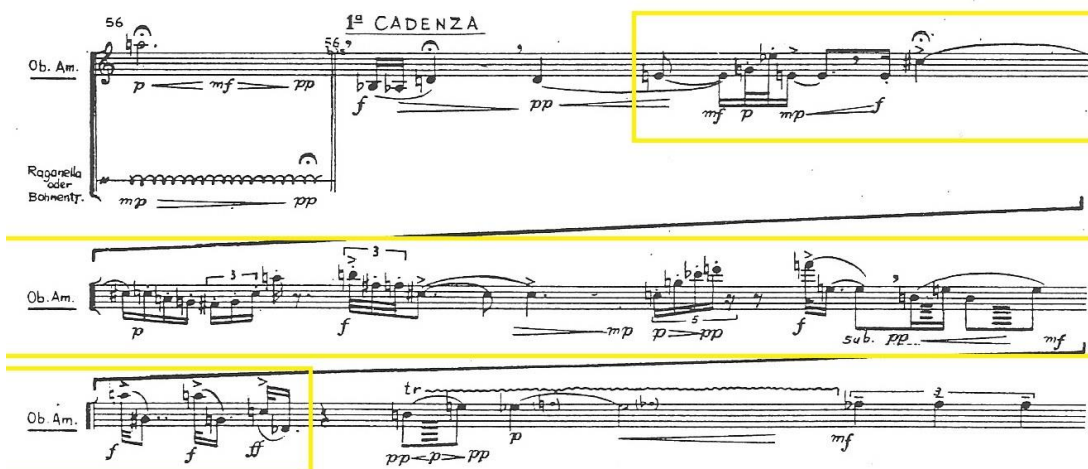


[Fig. 3.6]

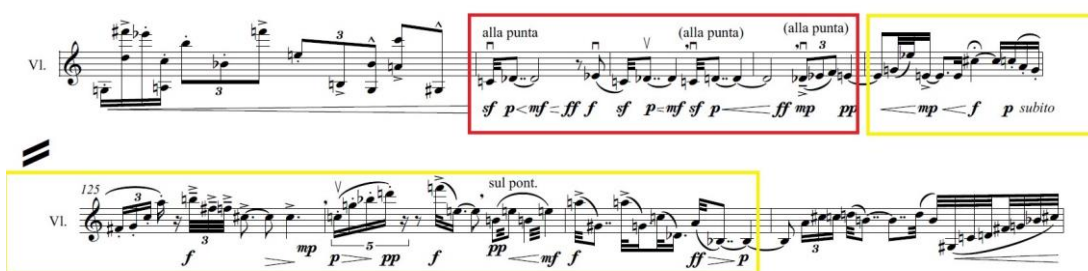
¹⁹ MILA M. (1976), *Maderna musicista europeo*, Torino: Einaudi.

²⁰ BARONI M., cit.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO



[Fig. 3.7]



[Fig. 3.8]

Nei suoi otto minuti di durata *Dedica* rende omaggio al solo compositore che, nell'ambito dell'avanguardia, sia riuscito a far cantare il caos della materia sonora.

4. Di Soli, di Astri ed altri Satelliti: il canto solitario di un eretico

Le vicende che ruotano attorno alla realizzazione della sesta delle *Sette Canzoni* sono piuttosto curiose. Il progetto originario, infatti, era sensibilmente diverso dalla versione definitiva, nelle intenzioni sia di scrittura che di poetica. Dopo l'incursione

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

del carattere più leggero di Maderna, quello della musica d'uso e del divertito pluristilismo di *Play with Bruno!*, l'intento avrebbe dovuto essere quello di lavorare per contrasto, aprendo uno squarcio sulla sua interiorità, sul privato di un uomo che ebbe un lato tanto pubblico quanto una profonda natura introspettiva. *Di Soli di Astri ed Altri Satelliti* voleva essere una riflessione sulla solitudine dell'uomo, segnato dall'eccezionalità di un'infanzia prodigio, quasi da saltimbanco e retta da complessi rapporti affettivi e familiari, ma anche del musicista troppo eterodosso per soggiacere al rigorismo manicheo dei suoi anni. Come se, dopo aver avuto saggio della sua divergenza, avessimo anche accesso immediato alle ripercussioni emotive e inconfessabili da questa impresse nel suo animo. Questa solitudine, dunque anche creativa, avrebbe dovuto trovare un aggancio prettamente musicale nella maderniana esaltazione del mito dell'auletica, fatto proprio tramite la consuetudine delle voci di oboe e flauto, e dunque in quella ricerca "eretica" condotta ostinatamente verso una musica espressiva²¹.

Di Soli, dunque, voleva mostrarsi e sorprendere come una voragine sull'insospettabile sensibilità recondita di questo artista e, per farlo, immaginava una corrispondenza nella scrittura musicale che avrebbe dovuto essere cameristica, formata da linee singole che passassero solitarie dall'uno all'altro strumento, in cui anche il vuoto e il silenzio giocassero un grande ruolo immaginifico. I soli strumentali, anche espunti dal repertorio maderniano, avrebbero regnato incontrastati. Il rimando all'infanzia doveva essere invece simboleggiato dall'integrazione di qualche melodia antica che potesse meglio evocare i ricordi di Brunetto Grossato, il prodigio della provincia veneta. La scelta è poi ricaduta su una canzone da battello veneziana, che è apparsa perfetta allo

²¹ Si pensi, oltre alla *Dialodia*, a *Aulodia per Lothar* del 1965 e alla *Grande aulodia* per flauto, oboe e orchestra del 1970.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

scopo di rendere manifesti i due aspetti, solitudine e infanzia, e la loro compenetrazione nel Maderna adulto.

Di tutto ciò, solo il titolo nella sua ambiguità infantile di gioco di parole porta vistosamente il segno originario e, naturalmente, la canzone da battello: il brano è stato così graziato da un carico emotivo, psicologico e quindi anche compositivo davvero troppo complesso, intricato, eccessivo per gli equilibri generali. Molte delle suggestioni sono infatti naturalmente fluite in altri spazi: la natura solistica e lirica ha trovato sfogo in *Dedica*, l'intento cameristico, il continuum sonoro e la meditazione sulla fine in *The Last Interview*. In particolar modo, la contiguità con quest'ultimo avrebbe senza dubbio creato una concentrazione di contenuti troppo simili, disperdendo giusto in conclusione l'attenta operazione di varietà cui è stato improntato il progetto. Punti di contatto con le altre canzoni sono spesso di natura compositiva: ad esempio la verticalità tagliente dei gesti di tutta la prima sezione che serba un'eco di *Vertical Thoughts*, i passaggi squisitamente solistici di tutta la sezione centrale, fra cui quello del violino, che rimanda idealmente a *Dedica*; persino con *Play with Bruno!*, cui pure il legame è sostanzialmente dialettico e di giustapposizione, vi è un parallelismo piuttosto evidente fra la congestione intensificante che segue la sezione dei soli e la scrittura non dissimile della canzone precedente. Infine, il rimando al passato veneziano, seppur riferendosi a un modello stilisticamente differente, riporta alla mente l'iniziale esotismo temporale di *Ti guardo e Lagrimo*. Sicché si vede bene come *Di Soli* assuma anche un compito riassuntivo all'interno della narrazione dello spettacolo e una funzione assolutamente dialogica con gli altri numeri.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

C

A tempo Senza tempo

7

Fl.

Cl.

Arp.

Pf.

Keyb.

Fis.

Chit.

C

ord. grati.

molto f

con le modalità di prima, ma sul do diesis e oscillando anche al do naturale

dim. molto pp

con gli altri

tenere il loop fino a gesto del direttore

[Fig. 4.1]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Ad ogni modo, l'avvenuta consapevolezza ha portato a virare su una seconda versione che segue sentieri sorprendentemente anche molto diversi dai presupposti originali. Il desiderato filiforme trasmutare sonoro si è risolto in una natura magmatica che attraversa il brano salvo brevi interruzioni. Paradossalmente, la scrittura ha finito per seguire la saturazione più che la scarnificazione, sia che essa avvenga, come nella prima parte, per via di una sostanza musicale brulicante, sia che per l'affastellamento contrappuntistico di linee, come nella seconda parte "Moderato"; o ancora tramite la costanza ritmica nella sezione indicata come "Danza lunare" o la riverberazione armonica nella sezione indicata come "Barcarola". Tuttavia, nonostante un certo ricercato horror vacui, il materiale che sostiene il brano è a dir poco essenziale. Innanzitutto, la polarizzazione che si esprime nel basculaggio attorno a vaghe armonie di fa diesis maggiore e minore, sublimazione dell'immobilismo originariamente immaginato.

Anche il ricorso a materiale di Maderna è assai povero e limitato, seppur significativamente, a stralci di figurazioni da *Dialodia per due flauti od oboi o altri strumenti*, ad esempio nella citazione della cadenza conclusiva che funge da incipit a *Di Soli* e a materiale originale per i pattern di tutta la prima parte; ma anche estesi e variati nei parametri, nonché combinati con alcuni prestiti – parimenti modificati – di *Musica su due dimensioni* per originare le linee solistiche nel "Moderato". Persino il 5/8 della "Danza lunare" trova una suggestione nell'uso caratteristico della quintina in *Dialodia*. Tuttavia, è probabilmente dal punto di vista delle tecniche compositive che si riscontra il maggior debito con l'esempio di Maderna e, anzi, i frequenti cambi di scrittura, di situazioni, fanno idealmente di *Di Soli* un breve saggio compilativo e certamente delle sette, la più maderniana delle canzoni. A testimonianza di ciò è tutta la prima sezione costruita in omaggio al fascino di Maderna per l'alea controllata, seppur, naturalmente con un'applicazione più ridotta rispetto ai suoi grandi lavori: qui il libero fluire dei pattern degli strumenti è sostanzialmente ancorato ai cambi indicati

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

da forti gestualità accordali chiamate dal direttore, tanto da imporre una scrittura in campo aperto, regolata solo da una elencazione alfabetica degli eventi. Un dettaglio tutto maderniano è anche il largo uso di alcuni cordofoni e percussioni quali strumenti “risonatori” – qui ridotti e reinterpretati in arpa, pianoforte, chitarra, cui si aggiungono la tastiera e la fisarmonica –, i cui pattern forniscono un affascinante sfondo pulviscolare²².

²² Ad esempio, lo stesso inizio, lettera A, e la ripresa lettera E; ma anche b. 46 e, parzialmente, b. 85 e seguenti.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Di soli, di astri ed altri satelliti

Teatrale Senza tempo, veloce e libero, ma singoli eventi e verticalità chiamati dal direttore.

The musical score is for the piece "Di soli, di astri ed altri satelliti" by Livia Malossi Bottignole, Alessio Romeo, and Diego Tripodi. It is a theatrical work, performed "Senza tempo, veloce e libero, ma singoli eventi e verticalità chiamati dal direttore." (Without tempo, fast and free, but single events and verticalities called by the director). The score is divided into two main sections: a first section (A) and a second section. The first section is enclosed in a red box. The instruments listed on the left are Flauto, Clarinetto in Si b, A. pa., Piano, Tastiera, Fisarmonica, Chitarra Elettrica, Soprano, Violino, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *f*, *sfz*, *ppp*, and *p*, as well as performance instructions like "Ped. sempre", "gliss", and "alternando liberamente i due accordi". The second section features "ppp carillon" parts for several instruments.

[Fig. 4.3]

[divulgazione audiotestuale]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Dopo una falsa ripresa del “tutti” iniziale, la sezione successiva del “Moderato”, come anticipato, si dedica alla filatura di un tessuto contrappuntistico e recupera la tradizionale computazione mensurale. Nell’ordine, flauto, pianoforte e violino conducono e si passano un discorso fatto di frasi dalla pura vocazione solistica, ma mai sole, anzi costantemente accompagnate da due livelli: un primo di sfondo, in cui permane il mezzo magmatico dei pattern, un secondo di complementarità giocato da altri strumenti accoppiati ai soli – nell’ordine, chitarra elettrica, fisarmonica e pianoforte – e che provvedono a sorta di controsoggetti o, altre volte, ad un contorno puntillistico che ne sottolinea i suoni. È certamente uno schema che ha nel dualismo di *Dialodia* il suo appiglio, ma anche in un’evoluzione della primigenia interpretazione della solitudine come solipsismo in condizione dell’uno fra i molti.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

10 19

Fl

Cl

Arp

Pf

Keyb

Fis.

Chit.

p

pp

p

V.P.

V.S.

5

5

5

[Fig. 4.4]

[divulgazione audiotestuale]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Il richiamo al repertorio ampio e piuttosto obliato delle canzoni da battello veneziane del XVIII secolo, fa la sua apparizione in *Di Soli* tramite il bell'esempio di *Si la gondola avare*.²³ Anche tale ricorso risponde naturalmente al duplice intento, stilistico/compositivo e poetico/narrativo. Come a questo punto il lettore avrà colto, la pratica citazionista e plurilinguistica è aspetto maderniano particolarmente celebrato in *Sette Canzoni* e, dunque, l'integrazione nella scrittura della canzone da battello rientra nel caso non dissimile degli altri esempi; al contempo, tramite l'affettuosità del suo incedere di siciliana, la canzone richiama suggestioni arcaiche ed infantili, spalanca l'ascolto alla dimensione del ricordo e ad un'inevitabile riflessione sul tempo. La canzone nasce così, emergendo esattamente come la gondola dalle brume lagunari o i ricordi dalle nebbie della coscienza, dapprima spezzettata nelle parti di chitarra e pianoforte, poi man mano districandosi, letteralmente materializzandosi con sempre maggior nitore in ensemble e nell'epifanica comparsa della voce, vincendo l'opposizione meccanica della "Danza lunare", un carillon che snocciola il suo andamento sul dissiparsi di una forza di inerzia, ora inceppandosi in misteriose sospensioni ora riprendendosi sempre più a fatica; in effetti è una sorta di allegoria del tempo e della memoria, da cui sfugge il ricordo infantile della canzone e il titolo allusivo all'opera più iconica del Maderna adulto.

²³ Di origine popolare, il fenomeno assai fortunato delle canzoni da battello finì per avere carattere di maniera ed essere imbrigliato all'interno della produzione autoriale, anche se il più delle volte sotto anonimato. *Si la gondola avare* è opera attribuita al compositore sassone J.A. Hasse (1699-1783), che operò lungamente a Venezia e ivi morì.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

85 Barcarola ♩ 92 ca. 41

Fl. *mp*
imbocc. chiusa (esp.)
imbocc. chiusa (insp.)

Cl. soffia nel tubo soffia nel tubo

Arp. *dim. molto*
mp leggero e melodioso
nail effect

Pf. *ppp*
sempre veloce e leggerissimo, ordine ad lib.

Keyb. *ppp*
sempre veloce e leggerissimo, ordine ad lib.

Fis. (esp.)
mp
sulla metà della battuta
ppp
sempre veloce e leggerissimo, ordine ad lib.
sulla metà della battuta
sempre *ppp*

Chit. *mp* leggero e melodioso

S. a bocca chiusa
mp
emissione normale cantilenando a piacere

Vi. *p* leggero e nitido

Vlc. *p* leggero e nitido

[Fig. 4.5]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Sopravvissuta a queste morse, *Si la gondola* mantiene brevemente la sua integrità, poiché è presto sottoposta dalla scrittura ad un processo inverso, uno specchio in cui la sua emersione si trasfigura in un nuovo inabissarsi. *Di Soli* si chiude quindi nella rarefazione del ricordo, cedendo il passo a sempre più estesi tratti di amnesia, da cui la canzone da battello esce come una trasmissione disturbata, un tentativo vanificato di ritrovare in una melodia perduta nella memoria le ragioni della solitudine presente.

5. *Ti guardo e lagrimo, Venezia mia: dal moderno all'antico, dall'antico al moderno*

La canzone posta in chiusura a *Di Soli, di Astri ed altri Satelliti* e il conseguente omaggio all'origine veneziana di Maderna non si fonda su un aspetto puramente anedddotico e biografico, ma si inserisce all'interno delle ragioni profonde che animarono la vicenda artistica del compositore. Non si deve infatti in alcun modo trascurare la prestigiosa storia musicale della città, protagonista di una tradizione pressoché ininterrotta, nonostante l'appannamento ottocentesco, fino ai giorni nostri.²⁴ Non basta tuttavia inserire Maderna in tali coordinate: importante è soprattutto ricordare che, benché Maderna abbia scelto Darmstadt quale città in cui vivere, il legame con Venezia non venne mai meno, come dimostra il *Venetian Journal*

²⁴ Proprio Maderna appare anzi una delle figure cruciali nelle sorti novecentesche della musica veneziana: allievo di Malipiero, ne trasmise l'insegnamento fondato su rigore artigianale e amore per la tradizione a Nono, divenendo al contempo punto di riferimento per i compositori più giovani; nondimeno, grazie all'autorevolezza del direttore e del compositore, reinserì nell'alveo della tradizione modernista europea una città da sempre contraddittoriamente oscillante tra provincialismo e cosmopolitismo. Sull'argomento si veda la voce *Venice* in SADIE S. (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan: 1980.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

composto nel 1972, appena un anno prima della morte. Sono d'altra parte già stati citati gli studi rigorosissimi condotti da Maderna presso la Biblioteca Marciana di Venezia con cui, attraverso l'impegno su partiture e trattati del '500, maturò la convinzione delle origini antiche del moderno stringendo al contempo un legame diretto con la storia musicale della propria città. Un rapporto di tale rilievo non poteva certo essere trascurato nell'ottica di offrire un ritratto accurato del musicista e per questo è stato scelto quale oggetto della prima delle sette canzoni, *Ti guardo e lagrimo, Venezia mia*.²⁵ Tuttavia, ancor più che il legame affettivo, si è posta la necessità di delineare musicalmente la profondità del vincolo con la tradizione veneziana e, considerata la posizione del numero all'interno dello spettacolo, di costruire una sorta di prologo alla serata nel suo complesso.

Punto di partenza del pezzo è stata la scelta di attingere direttamente alle fonti antiche affidando all'ensemble il *Misericordia tua* a 12 voci di Giovanni Gabrieli²⁶: si tratta di un esempio preclaro della monumentale e fastosa policoralità cui, a torto e ragione, è legata tutt'oggi la fama della scuola veneziana e che non mancò di suggestionare Maderna nella disposizione spaziale dei percussionisti in *Quadrivium*. Per dare flagranza sonora alla modernità dall'animo antico del compositore si è scelto di adottare la tecnica del palinsesto, ossia di sovrapporre e interpolare all'originale musica di Gabrieli alcuni frammenti tratti dalla *Serenata per un satellite*, in un percorso progressivo di giustapposizione in cui il volto musicale di Maderna emerga da quello di Gabrieli:

²⁵ Il titolo, tratto da *Venezia* - poesia del 1849 scritta da Arnaldo Fusinato e pubblicata nel 1871 all'interno delle *Poesie patriottiche*- a esaltazione del legame sentimentale che legò Maderna alla sua città natale anche dopo averla abbandonata, può leggersi in FUSINATO A. (1871), *Poesie patriottiche*, Milano, Carrara Editore: pp. 63-66.

²⁶ Il mottetto fu pubblicato postumo nel 1615 all'interno delle *Symphoniae sacrae*.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

13

The musical score for Figure 5.1 consists of ten staves, each labeled with an instrument or voice part. The staves are: S. (Soprano), A. Fl. (Alto Flute), B. Cl. (Bass Clarinet), Accord. (Accordion), Vln. (Violin), Vc. (Viola), Hpsd. (Harpsichord), Hp. (Harp), Pno. (Piano), and Gtr. (Guitar). The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like 'ppp' and 'Arco'. The staves are arranged vertically, with the Soprano at the top and the Guitar at the bottom.

[Fig. 5.1]

Seguendo il modello del terzo movimento della *Sinfonia* di Berio, nonostante la ben diversa complessità e il differente assunto, il mottetto di Gabrieli è stato posto ad ossatura formale del numero, in un gioco di specchi volto a porre in primo piano ora il compositore antico, ora il moderno, ora l'uno e l'altro insieme; un simile cammino

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

tuttavia sarebbe stato vanificato se privo di un compimento, di un punto di arrivo che ne chiarisse l'obiettivo: per tale motivo, condotto a termine il mottetto di Gabrieli, si è scelto di far seguire, dopo breve transizione, l'esecuzione integrale della *Serenata* nella versione approntata da Francesco La Licata, così da concedere piena evidenza sonora al progressivo percorso di osmosi tra antico e moderno.

Se questa è l'idea che ha animato il percorso musicale, non andrà taciuta l'importanza che si è data all'elemento videografico, pienamente complementare al progetto: d'altra parte la compresenza di tutti i media si è rivelata altrettanto funzionale alla posizione incipitaria del numero. In effetti il preludio è stato affidato interamente al montaggio videografico effettuato da Stefano Croci, con l'obiettivo di rendere concretezza visiva al percorso musicale seguente attraverso l'alternanza e sovrapposizione, a registrazioni videografiche di Venezia, di frammenti delle partiture di Gabrieli e Maderna, oltre che di lacerti tratti dalle riprese effettuate presso il Museo della Musica di Bologna, in cui il Collettivo ha avuto modo di studiare i primi esemplari a stampa dell'opera di Gabrieli. Analogamente alla musica che segue, ne è sorto un percorso stratificato pienamente inserito all'interno del progetto del primo numero, contribuendo a delineare un percorso in cui il moderno sorge dall'antico, l'antico dal moderno.

6. Love's Ecstasy e la dimensione fisica del suono

La succitata *Serenata per un satellite* non è il solo inserto maderniano di *Sette canzoni per Bruno*, come d'altra parte appare naturale all'interno di un omaggio al Maestro. La scelta dei pezzi più consoni ad essere inseriti nel concerto-documentario è stata condotta ancora una volta in sintonia con lo spirito prevalente nella lettura che il Collettivo ha dato del compositore: non è dunque in alcun modo fortuita la presenza

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

della *Serenade* dalle *Liriche su Verlaine* e dell'*Aria di Fortunata* dal *Satyricon*²⁷, scelti a comporre un unico numero dal titolo *Love's Ecstasy*. La scelta è particolarmente eloquente fin dai titoli, afferenti a sfere lontanissime dalle avanguardie post-belliche e, anzi, spesso oggetto di demolizioni nichiliste da parte dei compositori ossequiosi dei dettami più intransigenti. Per un verso, infatti, la *Serenade* adotta le movenze di un tango, con rinvio esplicito a una danza particolarmente connotata semanticamente e culturalmente; non di secondaria importanza è poi notare che l'operazione straniante condotta da Maderna, fondata sull'accostamento di un poeta raffinatissimo quale Verlaine e di una danza popolare, sia espressione di un'ironia che apparenta il compositore a Stravinskij piuttosto che al pur ammirato Schönberg.²⁸ Ancora più compromettente è per certi versi l'*Aria di Fortunata*, dal momento che le avanguardie avevano frettolosamente decretato l'impossibilità di costituzione di un teatro musicale moderno che non rinnegasse totalmente l'opera ottocentesca. Anche nell'*Aria di Fortunata*, peraltro, emergono elementi legati alla musica d'uso, a dimostrazione del fatto che le esperienze nella musica da film o di consumo, già oggetto di approfondimento in *Play with Bruno!*, non fossero considerate da Maderna estranee al proprio mondo espressivo e testimoniano altresì la notevole capacità di piegare il materiale musicale alle proprie esigenze indipendentemente dalla loro provenienza. Il numero è dunque un tributo all'indipendenza artistica e alla libertà creativa del compositore; tuttavia, al di là di tale aspetto, è in ultima istanza soprattutto una concezione della musica e del compositore che è qui oggetto di interesse: *Love's*

²⁷ Le tre *Liriche su Verlaine* risalgono agli anni 1946/1947, mentre il *Satyricon* fu composto tra il 1972 e il 1973.

²⁸ È appena il caso di ricordare l'ostilità mostrata dalle avanguardie nei confronti del compositore russo, anche a causa delle note riserve avanzate in ADORNO T. (1960), *Filosofia della musica moderna*, traduzione di G. Manzoni, Torino: Einaudi.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Ecstasy è soprattutto un omaggio alla capacità di Maderna di darsi al suono completamente, di instaurare un rapporto diretto con la materia musicale che non è eccessivo definire erotico, sensuale, anche in questo assai lontano, nonostante la grande complessità dei procedimenti compositivi, dalle astrazioni tecniche correnti nei circoli d'avanguardia.

7. Vertical Thoughts: gesto, suono, immagine

In corrispondenza di una fase distensiva dell'arcata formale dell'intero spettacolo, compare *Vertical Thoughts*, terzo dei sette brani, funzionale all'assorbimento della forza espressiva e dell'energia scaturita da *Dedica*. La necessità di un episodio meno animato viene assecondata sotto un profilo strettamente musicale, ma controbilanciata dalla presenza delle immagini video in stretto dialogo con il suono, come in una sorta di contrappunto multimediale. Si manifesta in questa sede l'aspetto documentaristico del progetto, poiché l'apparato videografico utilizzato consiste in registrazioni del compositore durante sessioni di prove orchestrali o momenti di sperimentazione all'Istituto di fonologia musicale RAI di Milano.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

[Fig. 7.1]

Tale scelta non risponde a un mero principio di compensazione: l'utilizzo di un simile elemento espressivo genera infatti una vera e propria composizione visiva che interagisce profondamente con l'ensemble, sebbene rifugga la tentazione della sincronia tipica della sonorizzazione. Un sottile nesso fra i gesti rapidi e vettoriali di Maderna in video e quelli figurati dagli accordi in ensemble garantiscono una comune natura espressiva ai due livelli comunicativi e persino suggestivi momenti di coincidenza aleatoria che donano al risultato finale un peculiare effetto sinestetico. Ciò si deve a una specifica qualità dell'operazione di interconnessione tra audio e video: sempre inversamente al metodo classico di sonorizzazione, è la regia video ad essere improvvisata. Il videomaker Stefano Croci si fa carico del compito di missare live i frammenti video, modulando la velocità delle azioni e le sovrapposizioni delle immagini e cercando di seguire i simili scarti agogici nella musica. In tal modo, il

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

rapporto con l'immagine cambia a ogni esecuzione così che l'intreccio di video, musica e tracce elettroniche poste ad apertura e chiusura restituiscano la molteplicità dell'uomo e dell'artista, del compositore e del direttore d'orchestra. Il più importante riferimento compositivo di questo brano è *Stele per Diotima*, opera del 1966 per grande orchestra, sulla cui scrittura iniziale, composta da netti e vigorosi gesti accordali posti a frantumazione del silenzio, è basata l'impostazione di *Vertical Thoughts*. In apertura si è cercato di aderire quanto possibile alla connotazione timbrica delle irruente verticalità di *Stele*: pianoforte, tastiera (con suono di ottoni), arpa, chitarra e violoncello si fanno carico dei cluster per propagarli poi al resto dell'ensemble e condurre il discorso musicale attraverso la narrazione visiva. Alcuni parametri vengono ripresi in maniera aderente alla fonte, come l'evento del "colpo secco sulla tavola" dei pianoforti, mentre altri sono stati lasciati in secondo piano, come ad esempio il riempimento del totale cromatico, effettivamente realizzato nella partitura maderniana e solo suggerito in *Vertical Thoughts* principalmente dovuto alla maggior ristrettezza di organico.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Intento comune tra i due brani è stato, in ogni caso, l'utilizzo dei suddetti cluster come masse di suono, di colore, dall'impronta strettamente gestuale, che in *Vertical* hanno acquisito una meno rarefatta articolazione ritmica risignificata poi, come precedentemente detto, dalla relazione con il video. Orizzontalmente, invece, la texture sonora viene arricchita da movimenti di graduale raggiungimento di polarità in un progressivo ampliamento degli intervalli, con un'oscillazione interna agli accordi che transita da strumento a strumento. Inoltre, se in *Stele per Diotima* è il silenzio a interpersi tra gli accordi, in *Vertical Thoughts* le colonne di suono sono seguite fin dall'inizio da una proliferazione del materiale franto tra i diversi strumenti, in un movimento molecolare che, a partire dal riverbero, giunge a toccare progressivamente differenti intervalli. La scelta di rifinire maggiormente le linee strumentali e arricchire il contesto su cui si impernano i cluster appartiene a una strategia formale dettata dalla volontà di animare le proiezioni dal vivo, in cui sono presenti riferimenti ad apparecchiature elettroniche che ben vividamente appaiono evocate dal pullulare di frequenze isolate o dal baluginare di elementi più ritmici che melodici. La polarizzazione di un'altezza ad opera del flauto o il prolungamento di un accordo con il bellow-shake della fisarmonica si sovrappongono così tra loro, creando fasce di microstratificazione cellulare. Le note protratte da questi strumenti vengono riverberate e moltiplicate per addizione: seconda minore, terza minore, fino ad arrivare alla quinta, l'intervallo più ampio. Tutti gli eventi collaterali ai gesti accordali condivisi dall'ensemble sono brevi e pulsanti animazioni del silenzio, o riverberi naturali dei grappoli di suoni, che gradualmente invadono sempre più la partitura e sembrano spingere anche le verticalità iniziali, dapprima statuarie, a sgretolarsi in concisi impulsi ritmici dalla diversa scansione tra gli strumenti, immagine di una frammentazione che prende il sopravvento.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Vertical Thoughts

Flauto $\text{♩} = 74$ *pp* *suono d'eco* *pppp* *ppp* *R*

Clarinetto in Sb *pppp* *ppp*

Arpa *colpo secco sulla tavola, l.v.* *(con il pianoforte)* *mf*

Piano *pp* *colpo secco sul legno (battente di gomma dura), l.v.* *pp*

Tastiera

Fisarmonica *bellow shake (non misurato)* *trasparente* *ppppp* *ppppp* *bellow shake (non misurato)*

Chitarra Elettrica *sel - T* *③ ④* *ppp* *mf*

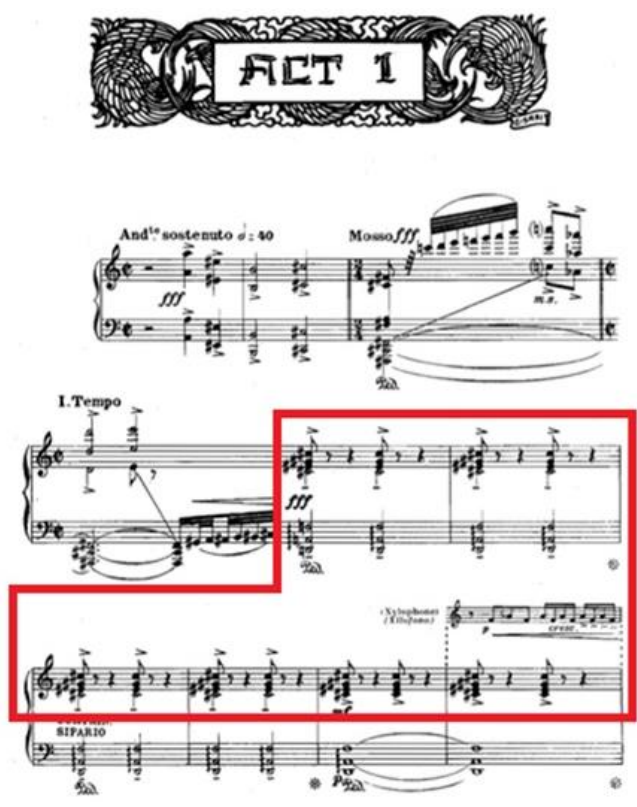
Violino $\text{♩} = 74$ *pp* *I v c.* *V* *poco vi* *pp*

Violoncello *pizz* *arco, pont.* *pizz.* *pp*

[Fig. 7.4]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Un'ulteriore linea col pensiero maderniano viene tracciata sul solco della tecnica del pot-pourri che contraddistingue alcuni titoli del compositore – si pensi al *Satyricon* –, ma, in questa occasione, in modo meno evidente rispetto al successivo *Play with Bruno!*. I materiali alloctoni utilizzati consistono in alcuni frammenti di brani, non strettamente legati a Maderna, di provenienza eterogenea: tra le linee della chitarra emerge un tenue riferimento a *Trash Tv Trance* di Fausto Romitelli, o al violoncello un frammento della *Sonata* per violino e violoncello di Maurice Ravel, oppure ancora sprazzi della *Sequenza per pianoforte* di Luciano Berio. L'intensificazione che conduce alla solenne conclusione attinge all'incipit dell'atto I della *Turandot*, in cui le armonie di re minore si accompagnano, per sovrapposizione, a quelle di do diesis maggiore e successiva trasposizione in questo caso con funzione risolutiva, invece che incipitaria come nell'opera pucciniana.



[Fig. 7.6]

[divulgazione audiotestuale]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

18

Fl.

Cl.

Arp.

Pno.

Tast.

Fis.

Chit. El.

Vl.

Vlc.

[Fig. 7.7]

[divulgazione audiotestuale]

In *Vertical Thoughts* avviene dunque la congiunzione tra Maderna compositore e direttore d'orchestra per mezzo di un'immaginaria linea di collegamento tra la musica e la figura in movimento del Maestro, creando un intreccio di piani temporali, estetici e spaziali che è aspetto caratterizzante del terzo capitolo del concerto-documentario.

8. *Commiato: The Last Interview*

Settima stazione sia di questa relazione che dello spettacolo, *The Last Interview* recupera il principio di multimedialità insito in *Sette Canzoni* attraverso un nuovo intervento delle immagini video, ma soprattutto riprende un più diretto livello comunicativo con Maderna tramite un'evocazione più emotiva della sua figura, in questo dialogando a distanza con *Vertical Thoughts*. Ora, l'immediatezza del riferimento può contare su una duplicità di strumenti: il video, appunto – in un montaggio di immagini del volto di Maderna immortalato in periodi diversi della sua vita e, dunque, sensibilmente cangiante –, ma soprattutto uno stralcio di registrazione della sua voce.²⁹

Il materiale musicale che sta alla base di *The Last Interview* ha origine eterogenea. Sono infatti presenti elementi dal primo movimento della nona sinfonia di Mahler e dal finale del *Pelléas et Mélisande* di Debussy³⁰, ma anche alcuni seppur non espliciti richiami a Bartók; per finire, materiali di derivazione maderniana, sia nelle suggestioni

²⁹ Si tratta della sua presunta ultima intervista in lingua inglese, ai microfoni dell'emittente radiofonica WEFM di Chicago, nel gennaio 1970, dal titolo *A conversation with Bruno Maderna* e a cura di George Stone e Alan Stout.

³⁰ Secondo aneddoto, due lavori che Maderna avrebbe progettato di dirigere.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

nate dallo studio presso l'Archivio di Bologna di alcune armonie contenute in certi schizzi di musica leggera e di un giovanile incompiuto per coro, sia nella integrazione conclusiva di *Per Caterina*³¹.

È importante fare un'annotazione a proposito degli elementi "vocali" e del loro uso all'interno della canzone: sia quello concreto della registrazione sia quello musicale della linea di soprano, sono stati trattati timbricamente alla stregua degli altri strumenti, in accordo alla ricerca di una convincente coesione sonora ed espressiva. Per ottenere ciò si sono rifuggiti particolari interventi manipolatori, ricercando piuttosto una soluzione nella scrittura stessa: in particolare, la traccia audio non è stata eccessivamente alterata³², ma la sua comparsa è invece accolta dall'ensemble, laddove la scrittura per la prima volta lascia spazio ad interruzioni nel suo flusso continuo. Inoltre, sono il timbro vocale di Maderna, l'andamento puramente musicale del suo parlato, nonché i difetti di intellegibilità della registrazione ad essere accentati dall'interesse primario di questa operazione, in cui, molto semplicemente, l'importanza del significato viene scavalcata da quella del significante delle parole. Qualcosa di simile avviene anche con il trattamento della voce di soprano quale strumento d'ensemble. Questa volta il significato del testo cantato è più rilevante, anche se la poesia di Maderna³³, da cui è tratto, è stata volutamente destrutturata e

³¹ Si tratta di una miniatura per pianoforte e violino composta da Maderna per la figlia nel 1963.

La scelta qui operata segue la stessa idea che aveva guidato momenti simili in *Ti Guardo e Lagrimo* con *Serenata per un satellite* e in *Love's Ecstasy* con *Satyricon*, dunque all'interno di un disegno molto ordinato (canzoni I, IV e VII).

³² Sull'estratto di registrazione è stato applicato un "effetto echo".

³³ *Non dire malattia*, forse l'unica composizione poetica dell'autore, scritta nelle ultime settimane di vita.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

ridotta alla selezione quasi esclusiva delle parole bisillabe.³⁴ La scelta si deve, oltre al principio formale ed estetico di asciuttezza che domina il brano, soprattutto alla necessità di sovrapporre il testo all'appoggiatura caratteristica di semitono – a volte di tono – che è rubata alla parte degli archi nelle battute finali del *Pelléas* di Debussy.

The image shows a musical score for 'Compore con Maderna: Sette Canzoni per Bruno'. The score is for a full orchestra and includes parts for Horn in F, Harp, Violins (1st and 2nd), Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Andante comodo.' and the key signature is one flat (B-flat major or D minor). The Horn part (2. and 4.) has a red box highlighting a passage in the 4th staff. The Violoncello part has a blue box highlighting a passage in the 4th staff. The Viola part has a blue box highlighting a passage in the 4th staff. The Contrabass part has a blue box highlighting a passage in the 4th staff. The Harp part has a blue box highlighting a passage in the 4th staff. The Violins part has a blue box highlighting a passage in the 4th staff. The score includes various dynamics such as *pp*, *f*, and *ppp*, and markings like 'gest.' and 'offen (Echo)'. The 4th staff of the Violoncello part has a blue box highlighting a passage in the 4th staff.

[Fig. 8.1]

³⁴ Tu/ Giaci/ Ritmi.../Echi.../Corpo /d'oro. /Luogo, /Prato /d'oro. /Luogo, /Corpo, /Congedo. /Non hanno peso, non hanno peso... /Ah... /Mentre giaci... /Ritmi... /Ah...

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

7) The Last Interview

Marco Pedrazzi

QUI ANCORA PARLA SCARLINI

Immobile, notturno ♩ = 46

Alto Flute

Clarinet in B $\flat$

Harp

Piano

Tastiera

Fisarmonica

Guitar

Voce

Viola

Cello

[Fig. 8.2]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

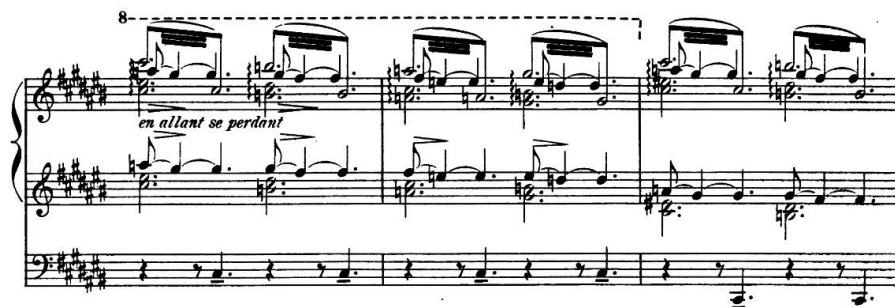
The Last Interview è senza dubbio, fra i sette numeri, il brano strutturalmente più coeso. In esso l'andamento assai lento, le dinamiche costantemente frenate e il ricorso ad una caratteristica scrittura a fasce concorrono a produrre un'atmosfera statica³⁵. Tuttavia è possibile individuare, ai fini di una più facile indagine, tre macro aree di scrittura, tramite la coincidenza con l'epifania di elementi musicali ed espressivi assolutamente idiomati.

Una prima sezione A è quella che si estende dall'inizio del brano sino all'ingresso della registrazione: essa è caratterizzata, sin da principio, da un primo riferimento mahleriano nei rintocchi dell'arpa al Fa grave e nella connotazione timbrica di questi uniti al pedale della viola; un secondo elemento mahleriano è costituito dalla sestina di terze minori che compare per la prima volta al clarinetto. Nel mentre, la fisarmonica introduce l'elemento ritmico, quasi rumoristico e di ispirazione bartokiana, agli estremi dei suoi registri, destinato ad influenzare anche la scrittura del pianoforte. Quest'ultimo elemento è l'unico di "disturbo" all'interno di una progressiva scrittura a fasce che va montando senza interruzioni e senza lasciare spazio a vuoti o silenzi. Il trascolorare da uno strumento all'altro, che va sommandosi nella scrittura, assicura l'intenzione della continuità sonora³⁶.

³⁵ "Immobile, notturno" recita l'indicazione apposta ad inizio partitura.

³⁶ A tale scopo, è la tastiera a giocare un ruolo assolutamente fondamentale, ricalcando i suoni delle singole voci, lavorando in maniera connettiva e armonicamente riassuntiva, in quella che potremmo definire non troppo erroneamente una forma ripensata di continuo, o più semplicemente, l'ombra delle pedalizzazioni di tutti gli strumenti.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO



[Fig. 8.3]

15

The Last Interview

56

A Fl

pp

p

B♭ Cl

p

Hp

56

Pno

p

pp

56

Tast

pp

56

Fin

56

Gtr

56

V.

han - - - no

pe - so.

Non

56

Vla

IV c

p

56

Vc

pp

p

[Fig. 8.4]

[divulgazione audiotestuale]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

La partenza della traccia audio maderniana, pur senza una brusca frattura, segnala il passaggio ad una seconda sezione B, in cui sostanzialmente si assiste al deterioramento della soluzione continua della fascia in favore di una concezione del suono “ad oasi fra silenzi”. Quello che acquista rilevanza in questa sezione sono le fermate del flusso sonoro attraverso lunghe corone di valore, spesso su pause, oppure su parossistici diminuendo, ad ogni modo entrambi casi volti alla produzione di silenzi. Si tratta sostanzialmente di fasi di “fade out”, che creano un dialogo con la voce di Maderna trattata egualmente, emergendo dall’ensemble e risprofondandovi a intermittenza. Particolare rilievo ha la b. 65 in cui per la prima volta sentiamo la sovrapposizione di tutti gli elementi caratteristici da cui prende le mosse il brano.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

The Last Interview

The musical score is for a piece titled "The Last Interview". It is written for a large ensemble including A. Fl., B♭ Cl., Hp., Pno., Tast., Fis., Gtr., V., Vla., and Vc. The score is in 2/4 time and consists of 62 measures. The key signature has one flat (B♭). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The vocal parts (V.) have lyrics: "Ah... Men - tre".

Instrumental parts:

- A. Fl.:** Starts with a *mf* dynamic, followed by a *pp* dynamic. Includes a *so lo soffio* marking.
- B♭ Cl.:** Starts with a *pp* dynamic, followed by a *pp* dynamic.
- Hp.:** Starts with a *p* dynamic, followed by a *pp* dynamic.
- Pno.:** Starts with a *pp* dynamic, followed by a *pp* dynamic. Includes a *Pad. sempre* marking.
- Tast.:** Starts with a *pp* dynamic, followed by a *pp* dynamic.
- Fis.:** Starts with a *pp* dynamic, followed by a *pp* dynamic.
- Gtr.:** Starts with a *pp* dynamic, followed by a *pp* dynamic.
- V.:** Starts with a *pp* dynamic, followed by a *pp* dynamic.
- Vla.:** Starts with a *pp* dynamic, followed by a *p* dynamic.
- Vc.:** Starts with a *pp* dynamic, followed by a *p* dynamic.

Vocal parts (V.):

- Lyrics: "Ah... Men - tre"

[Fig. 8.5]

[divulgazione audiotestuale]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Una terza sezione C³⁷ è dedicata all'integrazione di *Per Caterina* e alla sua preparazione tramite l'anticipazione di piccoli incisi caratteristici, quali le scale ascendenti di arpa e tastiera o la quarta discendente Sol-Re al flauto che prepara l'ingresso dell'accompagnamento pianistico. *Per Caterina* è trascritta integralmente e senza alterazioni, ma il suo fluire è contornato da un progressivo svuotamento e spegnersi dell'ensemble, impegnato a far aleggiare ricordi dell'appoggiatura debussiana e dei suoni notturni alla Bartók.

³⁷ Segnata "Coda" in partitura.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

The Last Interview

21

82

A. Fl.

B. Cl.

Hp.

Pno.

Tast.

Fis.

Gr.

V.

Vla.

Vc.

(Valentina può bisbigliare tutta la poesia, in sottofondo)

pp

ppp

[Fig. 8.6]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Il grande sforzo in *The Last Interview* si è tutto concentrato nel rendere credibile la posizione di Finale: dopo quasi un'ora fittissima di contenuti eterogenei si sentiva l'esigenza di una conclusione che sapesse trovare semplicità senza rinunciare alla poesia. Le scelte di scrittura hanno sottostato a questa esigenza. La maggior difficoltà certamente è stata ottenere un flusso armonico cangiante e fluido avendo la quasi totale (auto)imposizione di non avere ampio margine di azione sui parametri del ritmo e di dinamica, il che moltiplicava i rischi estremi di impantanarsi o nella stasi armonica o nella stasi del totale cromatico. Una seconda sfida invece è stata contenutistica: riuscire a creare un momento di congedo che riassume il rapporto affettivo e intellettuale del Collettivo rispetto la parabola umana e artistica di Maderna, senza che ciò scomponesse l'equilibrio dell'omaggio sino a quel punto tracciato o scivolasse nel sentimentalismo. Un rischio cui esponevano concretamente materiali di partenza fortemente emotivi (la voce e il volto stanchi dello stesso Maderna, l'affettuosità di *Per Caterina*, le citazioni da un concerto mai eseguito, le parole malinconiche estratte dalla poesia), ma anche il camerismo e l'improvvisa atmosfera dimessa già detti. Per questo *The Last Interview* è certamente borderline, mosso dall'intento di stendere un elogio funebre, un commiato sentito ma privo di enfasi, nello spirito creativo che ha animato *Sette canzoni per Bruno*.

9. Conclusioni

Alla luce di quanto esposto, risulterà evidente come il presupposto iniziale di un lavoro che potesse coniugare istanze celebrative e la ricerca di percorsi espressivi autonomi abbia trovato riscontro nella pluralità dei mezzi tecnico-espressivi associati a ciascun numero. Il Collettivo è stato spinto verso tale pluralità innanzi tutto dall'impostazione documentaristica dello spettacolo, che assurge al compito non secondario di una

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

divulgazione tanto rigorosa quanto ramificata; ma, al tempo stesso, dall'indagine stessa sul significato del lascito artistico maderniano. La narrazione caratteriale di Maderna, che nel corso dello spettacolo si delinea attraverso i suoi differenti volti, ha infatti richiesto una modalità di narrazione che, ben più che ricostruzione documentaristica, è di natura eminentemente compositiva, in quanto rimanda alla radice germinale di *Sette Canzoni per Bruno*, ossia la riflessione sull'attualità di repertori passati e la ricerca di nuove soluzioni per accostarvisi. La musica di Maderna si è rivelata in tal senso particolarmente propizia: è infatti interessante notare come l'intento di rilettura del materiale non abbia richiesto al Collettivo nessun tradimento per compiersi, poiché la musica di Maderna ha rivelato di per sé tratti di indiscutibile modernità, dovuti essenzialmente al pionierismo del pensiero del compositore. Infatti, al di là di un inevitabile invecchiamento linguistico dovuto agli strumenti retorici postweberniani, il suo eclettismo presenta numerosi caratteri condivisi dall'estetica contemporanea: intermedialità, pluristilismo, citazionismo, fiducia nella funzione espressiva della musica, tratti che si sono rivelati essere presupposti irrinunciabili per le attuali tendenze compositive. Il solo modo di rendere giustizia a un mondo sonoro così gravido di futuro era rifuggire da qualsiasi forma di museificazione ma seguire, ancora una volta, l'insegnamento di Maderna stesso che, come pochi, ha testimoniato quanto ogni manifestazione musicale non possa che nascere da un dialogo profondo con il passato, additando la via a *Sette canzoni per Bruno*: operazione della memoria ma anche espressione viva e autenticamente contemporanea.

Bibliografia

ADORNO T. (1960), *Filosofia della musica moderna*, traduzione di G. Manzoni, Torino: Einaudi.

BARONI M. (1989), «L'archetipo dell'aulos. Echi e reminiscenze melodiche», *Studi su Bruno Maderna*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni: pp. 227-240.

BARONI M. - DALMONTE R. (2020), *Bruno Maderna. La musica e la vita*, Lucca: LIM.

ARMELLINI M. (1989), «L' "Archivio Maderna", istantanea di una catalogazione», in *Studi su Bruno Maderna*, a cura M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni: pp. 241-264.

DE BENEDICTIS A.I. (2004), *Radiodramma e arte radiofonica*, Torino, EDT: pp. 217-223.

FUSINATO A. (1871), *Poesie patriottiche*, Milano, Carrara Editore.

FRASCA G. (2015), *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, Napoli: Sossella Editore.

MAGNANI F., «Quale poeta per quale canto», *Studi su Bruno Maderna*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni: pp. 180-194.

MILA M. (1976), *Maderna musicista europeo*, Torino: Einaudi.

SADIE S. (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan: 1980.

Sitografia

<https://www.innovafert.org/>

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

ROSALBA QUINDICI

Nelle pagine che seguono vorrei presentare – a grandi linee – tre opere da me composte tra il 2016 e il 2020 su commissione del Museo e Real Bosco di Capodimonte: *Oltre Parade*¹ – scritta in occasione dell’inaugurazione della mostra “Picasso e Napoli: Parade”; *Lampi di Materia*² – dedicata al *Grande Cretto Nero* di Alberto Burri e inserita nel cartellone di eventi “Capodimonte dopo Vermeer”; *Pulcinella//XXI*³, realizzata nell’ambito della mostra “Napoli Napoli. Di Lava, porcellana e musica”.

¹ Il video integrale del lavoro – interpretato da Emerenziana Guido (soprano); Marco Salvio (flauto); Guido Arbonelli (clarinetto); Maria Cristiana Tortora (violoncello); Lucio Miele (percussioni); Annamaria Napolitano (attrice); Rossella Petruzziello (danzatrice) – è reperibile su youtube al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=NFq3R5KecnQ>.

² Il video integrale del lavoro – interpretato da Guido Arbonelli (clarinetto); Lucio Miele (percussioni); Rossella Petruzziello (danzatrice) – è reperibile su youtube al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=jSBVyL6yxNU&t=3s>.

³ Il video integrale del lavoro – interpretato dall’ensemble Dissonanzen (Tommaso Rossi: flauti; Manuela Albano: violoncello; Ciro Longobardi: pianoforte) e da Rossella Petruzziello (danzatrice) – è reperibile su youtube al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=Xx-RfnJN8WM>. Lo stesso – visionabile al link <https://www.youtube.com/watch?v=h8IHvhY5sv8&feature=youtu.be> – è stato scelto, nel marzo del 2020, dal Mibact nell’ambito dell’iniziativa “La cultura non si ferma!”.

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

Più specificamente, esse sono l'esito di una ricerca pluridirezionale che ho svolto su uno o più temi connessi alle opere esposte o ai motivi conduttori delle mostre da cui traevano ispirazione e recepiscono le sollecitazioni della politica culturale da anni promossa con ragionata convinzione dal Direttore del Museo, Sylvain Bellenger⁴: potenziare la fruizione dell'arte coinvolgendo i visitatori in esperienze immersive e intermediali, dunque aperte a diramazioni molteplici.

Questi lavori – che ho voluto definire coniando l'espressione *azioni mimico-musicali* – sono stati concepiti per essere eseguiti in determinate sale del Museo di Capodimonte⁵. Si tratta, quindi, di proposte organiche *site-specific* di cui ho ideato il *concept*, composto la musica e progettato la coreografia, avvalendomi per quest'ultimo aspetto del costante e prezioso confronto con la danzatrice che ha poi interpretato le performance⁶. Si presentano, perciò, come il frutto di un processo creativo controllato in cui ho voluto contaminare fra loro – secondo parametri compositivi intra- e interlinguistici (su alcuni dei quali in questa sede potrò solo soffermarmi con qualche cenno) – le sintassi della musica, della danza e delle arti visive.

Prima di entrare un po' più nel dettaglio, voglio chiarire che le azioni mimico-musicali non prevedono un'organizzazione dello spazio secondo quella disposizione solitamente frontale (all'*italiana*), che vede gli interpreti esibirsi dinanzi a un pubblico

⁴ Colgo l'occasione per ringraziare Sylvain Bellenger, Carmine Romano e tutto lo staff del Museo per aver creduto nelle mie proposte e aver permesso la realizzazione di lavori, per così dire, eccentrici rispetto alle più ordinarie attività programmate all'interno del Museo.

⁵ Mi soffermo sui tratti essenziali che caratterizzano queste mie creazioni nel mio saggio *Le azioni mimico-musicali. Sulla realizzazione di un progetto compositivo*, inserito in un volume di contributi in onore di Eugenio Mazzeola, in corso di stampa presso l'editore Mimesis di Milano.

⁶ Rossella Petruzzello, che ho scelto anche per le sue competenze musicali, prerequisite imprescindibile per la ricerca che insieme abbiamo realizzato.

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

seduto. Al contrario: la progettazione “formale” del loro allestimento colloca gli esecutori in una determinata sezione della sala e lascia agli spettatori la libertà di scegliere – muovendosi anche durante lo svolgimento dello spettacolo – la posizione prospettica da cui assistere alla performance.

1.

Oltre Parade (2016-2017), scritta per soprano, quattro musicisti-performer, un’attrice e una danzatrice, è il risultato di un articolato lavoro di ricerca che a suo tempo prese l’avvio da alcuni temi della pittura picassiana, legati non solo a *Parade* (la gigantesca tela dell’artista spagnolo che fece da sipario per il balletto omonimo – su soggetto di Jean Cocteau, con le coreografie di Léonide Massine e la musica di Erik Satie – andato in scena a Parigi nel 1917), ma anche – e più in generale – ad altri quadri del pittore. Di sicuro il mondo dell’infanzia, della marionetta e quello misterioso e teatrale della Napoli alla soglia degli anni Venti incantarono il pittore e lo ispirarono nella creazione delle immagini disposte nell’ampio spazio del quadro.

Andata in scena l’8 giugno del 2017 nella sala da ballo del Museo – con i musicisti collocati lungo il perimetro di un semicerchio a cui faceva da sfondo lo straordinario sipario picassiano –, l’azione si articola in tre pannelli, mimico-musicali, dal carattere piuttosto differente.

Il primo, dedicato al mondo dell’infanzia, è basato su una combinazione di gesti performativi e musicali, in cui centrali sono alcuni suoni-segnale creati da più

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

strumenti, in particolare la *thundersheet*⁷, su cui il percussionista crea degli “strisciati” che sono una trasposizione sonora di specifiche forme geometriche. È questo il primo degli omaggi all’iconografia picassiana e, più precisamente, ai quadri da lui dedicati a Eva, la donna da lui amata prima di conoscere Olga Khokhlova. Il secondo, centrato sulla marionetta – espressione a sua volta del legame picassiano con Fortunato Depero –, è il frutto di una specifica investigazione ritmico-timbrica che si connette al gesto mimico e ne determina la continua metamorfosi (foto n. 1). Dal punto di vista visivo protagonista è la danzatrice, che, in relazione alla trama musicale, interpreta una coreografia (foto n. 2) che sviluppa alcuni degli elementi più significativi delle posture con cui Picasso ha ritratto i soggetti di quadri come *Nudo blu*, *Olga in poltrona*, *La stanza blu*, *Paul vestito da Pierrot*, *Acrobata sul pallone*, etc.



[Foto n. 1. *Oltre Parade*, un momento del II pannello]

⁷ In italiano: lastra o lamiera del tuono. Questo strumento consiste in un pannello «rettangolare di acciaio, rame o latta» costruito rispettando specifiche misure, su cui è possibile realizzare una serie di effetti sonori, tra cui un rumore simile a quello del tuono (sul tema cfr. Facchin, 2000: 40-41).

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO



[Foto n. 2. *Oltre Parade*, un momento del II pannello]

Il terzo e ultimo pannello, rivolto al mondo misterioso e teatrale della Napoli⁸ del tempo che affascinò il pittore, si dipana in un gioco di rimandi tra strumenti e voci basato su parole tratte da una lettera – conservata presso l’Archivio Picasso – che il pittore, entusiasta del suo soggiorno a Napoli e della città, scrisse a Guillaume Apollinaire il 10 marzo del 1917, mentre stava lavorando a *Parade*: «Mon cher Guillaume, À Naples toutes les femmes sont belles. Tout est facile ici»⁹. Dal punto di vista strettamente musicale importante in questo pannello è il ricorso a strumenti della tradizione popolare (foto n. 3), che vengono opportunamente “utilizzati” e “reinventati” in un contesto di musica contemporanea e nell’orizzonte di una ricerca personale. Anche in questa sezione, come in quella precedente, la coreografia della

⁸ Sul rapporto di Picasso con Napoli cfr. Romano, 2017.

⁹ «Mio caro Guillaume, a Napoli tutte le donne sono belle. Qui è tutto facile».

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

danzatrice è modulata su alcune delle posture dei personaggi picassiani, ad esempio quelle di *Les demoiselles d'Avignon*.

L'omaggio all'iconografia picassiana, che rappresenta il vero e proprio filo conduttore dell'intero lavoro, è stato reso anche con la scelta di uno specifico trucco teatrale. Infatti, sui volti di alcuni musicisti sono stati creati disegni che richiamano forme rintracciabili in alcuni quadri del periodo cubista e diversi colori chiave del *Sipario di Parade*.



[Foto n. 3. *Oltre Parade*, un momento del III pannello]

Lampi di Materia, per clarinetto, percussioni e danzatrice, è stata scritta nel 2017. L'idea di realizzare questo lavoro mi venne nel novembre del 2016, durante una visita al Museo di Capodimonte, di fronte al *Grande Cretto Nero*¹⁰ di Alberto Burri, che con la sua mole campeggia scenograficamente nella sala dedicata all'artista. Con

¹⁰ L'opera – “gemella” di quella realizzata per il Franklin D. Murphy Sculpture Garden dell'Università di Los Angeles – fu regalata da Burri al Museo in occasione della personale sull'autore presentata nel 1978 da Raffaello Causa. Sul tema cfr. Serafini, 2015: 128-129, 140, 180.

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

l'intenzione di "attraversarlo" e spingermi nella sua dimensione materica, scelsi di costeggiarlo da vicino, poi di contemplarlo in lontananza cambiando di tanto in tanto la collocazione dello sguardo, fino a misurarne l'intera potenza demiurgica, che mi si svelò quando mi avviai lungo le scale che collegano la sala Burri alla sezione d'arte contemporanea soprastante. Questa esperienza poliprospettica della scultura mi indusse a concepire¹¹ un'opera da fruire in movimento, lasciando lo spettatore libero di mutare la visuale, potendo egli infatti collocarsi *ad libitum* sia di fronte al *Cretto* sia davanti ai performer.

A tal fine, nella fase di ideazione decisi di assegnare ai tre interpreti una differente posizione all'interno della sala: il clarinettista quasi alla sommità della scala (foto n. 4), il percussionista alla sua base (foto n. 5) e la danzatrice, in un primo momento nascosta al pubblico, lungo una sezione della stessa scala e poi – dopo una transizione (foto n. 6) che l'avrebbe vista "costeggiare" il set con le percussioni – davanti al *Cretto*, con le spalle rivolte alternativamente alla scultura e al pubblico.

¹¹ Straordinari esempi di opere intenzionalmente programmate per permettere di selezionarne la prospettiva di ascolto sono rintracciabili nella produzione di Karlheinz Stockhausen: pensiamo a *Musik für die Beethovenhalle* oppure a *Sternklang*, «eseguito da cinque gruppi strumentali disposti a grande distanza tra loro in un parco mentre il pubblico si muove liberamente durante il concerto» (Stockhausen, 2014: 136-137). Numerosissimi, inoltre, sono gli esempi nell'ambito della danza: si pensi ai lavori di Anna Halprin o a quelli più recenti di Jérôme Bel, nel corso dei quali spesso gli spettatori vengono persino sollecitati dagli interpreti a partecipare con il canto e i movimenti del corpo, trasformandosi così in *premeditate* componenti *spontanee* della drammaturgia (cfr. Cervellati, 2020: 144, 178-179).

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

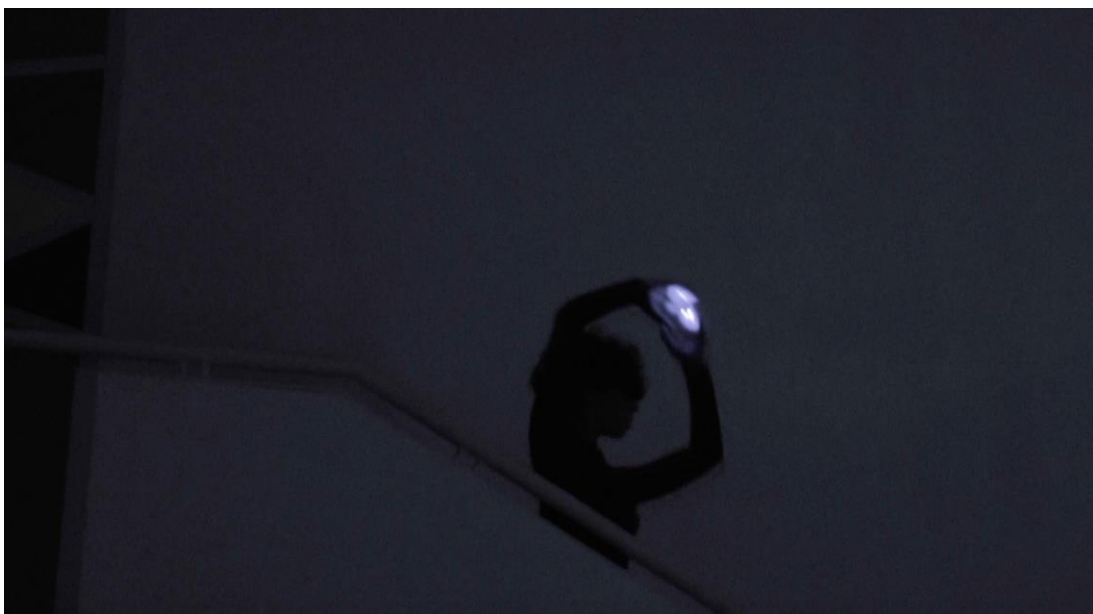


[Foto n. 4. *Lampi di Materia*, Guido Arbonelli in un momento del III pannello]



[Foto n. 5. *Lampi di Materia*, Lucio Miele in un momento del III pannello]

[divulgazione audiotestuale]

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

[Foto n. 6. *Lampi di Materia*, Rossella Petruzzello impegnata in un gioco di luci verso la fine del I pannello]

Sul piano ideativo l'opera è basata sulla centralità che il concetto di materia, come categoria autonoma, assume nella poetica di Burri e sull'immagine del *Cretto* come esito di una «specifica azione di pilotaggio della materia verso la forma» (Corà, 2015: 15). Divisa, come gli altri lavori, in tre pannelli, questa azione mimico-musicale è concepita come un progressivo emergere di forme coreografiche e di architetture sonore attraverso cui, ricorrendo a specifici giochi di luce – creati dalla danzatrice medesima che interagisce con la musica –, si vuole evocare la dimensione materica del *Cretto* e dell'intera sala che lo ospita.

Andata in scena il 7 febbraio del 2020, nella sala 12 del primo piano del Museo, *Pulcinella//XXI* – scritta per flauti, violoncello, pianoforte e danzatrice – è il risultato di un lavoro di ricerca su alcuni aspetti della figura di Pulcinella, riconducibili alla questione della maschera, declinata nella direzione della diversità e della metamorfosi. Superandone gli stereotipi con cui troppo spesso se ne è mortificata la ramificata

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

ricchezza antropologica, mi sono soffermata a indagare e a rappresentare la maschera napoletana (foto n. 7) come espressione idealtipica dell'alterità: una figura eversiva, che introduce elementi di disordine in una società che si auto-rappresenta ordinata, inducendone un capovolgimento a cui può partecipare la maschera stessa, come in un rapporto osmotico.



[Foto n. 7 – *Pulcinella*//XXI – Rossella Petruzzello in un momento del I pannello]

Sul piano formale il lavoro si sviluppa in tre pannelli mimico-musicali, fondati sulla stretta interazione tra musicisti e danzatrice in un gioco di azione-reazione metamorfica dei gesti musicali e delle forme coreografiche (foto nn. 8, 9, 10). Un gioco sottolineato anche dalla scelta compositiva di creare un vero e proprio corto circuito tra il linguaggio sperimentale della musica colta di ricerca e il tributo al Settecento musicale napoletano, evocato dal tema pergolesiano del *Flaminio* – già utilizzato da Stravinskij nel suo *Pulcinella* (1920) –, che in questa azione mimico-musicale ricorre come cellula germinale.

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO



[Foto n. 8. *Pulcinella*//XXI, Rossella Petruzzello mentre vocalizza nella conchiglia rivolta verso la cassa armonica del pianoforte]



[Foto n. 9. *Pulcinella*//XXI, un momento del II pannello]

[divulgazione audiotestuale]

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

[Foto n. 10. *Pulcinella//XXI*, un momento del II pannello]

2.

Non c'è dubbio che in questi miei lavori io abbia scelto di valorizzare, unitamente a quella acustica, la dimensione visiva. Questa opzione potrebbe sembrare una chiara concessione allo spettatore tipico in visita a un museo, attento a privilegiare – è ragionevole supporre – la dimensione visiva nella fruizione artistica.

In realtà, fatta salva la considerazione sulla specificità del pubblico museale – che pure entra come elemento di valutazione nel discorso –, l'idea di comporre azioni mimico-musicali presuppone un concetto di percezione musicale come esperienza complessa e pluristratificata, all'interno della quale non c'è subalternità tra l'elemento visivo quello uditivo, potendo entrambi ricevere un grosso potenziamento dalla loro interazione paritetica. Attraverso opportune scelte compositive, in queste azioni è possibile infatti vedere quello che si ascolta e ascoltare quello che si vede.

[divulgazione audiotestuale]

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

Contrariamente a una lunghissima tradizione di opere in cui la progettazione coreutica era affidata a un coreografo ed era connessa a una musica pre-esistente o composta *ad hoc*, questi miei lavori sono l'esito di un processo di scrittura che si articola organicamente e rifugge dal pregiudizio del deuteragonismo di una dimensione rispetto all'altra. Si tratta di esplicitare, quindi, gli altri presupposti teorici in base ai quali ho scelto di coniugare i due linguaggi della musica e della danza.

Nel Settecento, alla luce della distinzione tra le arti – in relazione alla dimensione dello spazio e del tempo –, la musica, così come le arti connesse alla parola, era stata inserita tra «quelle forme di espressione che prendono come propria materia il tempo» (Fubini, 1995: 14). Al carattere temporale della musica è stata inoltre spesso affiancata una forte dimensione di universalità e (connessa a quest'ultima) di astrattezza rispetto a qualsiasi sentimento (si pensi alla posizione di Hegel e Schopenhauer), per cui la musica – privilegiata tra le arti – è spesso apparsa quella più semanticamente indeterminata. La dicotomia tra arti del tempo e arti dello spazio non coglie, a mio avviso, un aspetto fondamentale del suono, che riguarda non solo il fenomeno fisico della propagazione delle vibrazioni che lo producono, ma anche la matericità dello strumento, come fonte sonora azionata dal musicista che interpreta attraverso il gesto delle mani e del corpo quanto il compositore ha scritto in partitura (magari manipolando egli stesso lo strumento: altra azione del corpo!). È possibile dunque affermare che anche la musica occupa e attraversa lo spazio, perché vive *in* e *di* una corporeità che naturalmente ha delle specificità rispetto a quelle che caratterizzano la danza¹².

Dal canto suo, la danza, arte corporea per eccellenza, che vive nello spazio e nel tempo, «crea forme, disegna figure [...] coglibili solo con uno sguardo d'insieme, e

¹² Non tocco il tema della voce (corporea per antonomasia), perché la questione meriterebbe una riflessione di ampio respiro, eccentrica rispetto al discorso che qui sto svolgendo.

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

risignifica ogni volta il luogo del suo accadere»; per lo spettatore è «una macchina potente» che produce simboli e narrazioni (Pontremoli, 2004: 45, 49).

Quanto finora osservato mi consente in breve di concludere – ma più ampio discorso andrebbe fatto a questo proposito – che in lavori come le azioni mimico-musicali il “corpo della musica”, da un lato, e quello danza, dall’altro, sono concepiti come strumenti attraverso cui il compositore realizza una sintesi che non è la mera somma o la giustapposizione di elementi diversi, ma qualcosa di nuovo che “contiene” entrambi¹³. Ideate e composte organicamente, la partitura e la coreografia si intersecano e hanno perciò una funzionalità relazionale reciproca che risulta dalla possibilità di concepire tutti i performer come parti di una totalità vivente strutturata intorno al gioco di azione-reazione metamorfica dei gesti musicali e delle forme coreografiche¹⁴. In *Oltre Parade*, ad esempio, le tre scene in cui si articola l’opera “disegnano” la trama di un intreccio tra l’ensemble, la danzatrice e l’attrice (con funzione di personaggio del mondo circense) che, già evidente nel primo pannello, attraverso i movimenti della sfera variopinta – azionati dalla danzatrice, nascosta al suo interno, in risposta alla musica eseguita –, diventano più evidenti nella sezione dedicata alla marionetta e assolutamente preponderanti nell’ultima, in cui è la

¹³ Si comprende quindi perché questi lavori non possano essere ricondotti all’idea di un’opera musicale accompagnata da una coreografia o di una pantomima: nel loro statuto originario essi si presentano come un intero. Condivido le perplessità di Berio nei confronti di una scrittura coreutica concepita come traduzione in movimento del corpo e fondata su di «una percezione ovvia ed elementare della musica, che ne mima cioè i contorni e la retorica esteriore» (Berio, 2013: 147).

¹⁴ Un diverso esempio di “intersecazione” tra suono e gesto si ritrova in *Inori* di Stockhausen, dove «la posizione verticale di una mano esprime l’altezza di una nota mentre la distanza dal petto è fornita dalla dinamica. In questo modo è possibile scrivere una polifonia a tre parti che il danzatore può tradurre rigorosamente con i movimenti delle due braccia e con la posizione sul palco, essenzialmente gestita dalle gambe» (Stockhausen, 2014: 28).

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

danzatrice stessa che, attraverso una serie di gesti anche musicali, chiude l'azione, "spegnendo" progressivamente il suono prodotto dagli interpreti.

In *Lampi di Materia*, invece – in una sala quasi al buio (per evidenziare la graduale "apparizione" del *Cretto*) – l'azione, innescata dai gesti del percussionista, che per produrre il suono utilizza sugli strumenti, tra gli altri, anche materiali impiegati da Burri, come il vetro, la ceramica, etc., si articola come progressiva e reciproca risposta-reazione performativa del clarinetto e della danzatrice. La trama mimico-musicale è scandita da specifici effetti timbrici e visivi con cui il pubblico è, per così dire, provocato sinesteticamente. Questo gioco di "interferenze" tra i performer – che procede ricorrendo a una strategia compositiva che tiene in assoluto equilibrio la dimensione coreografica e quella musicale – raggiunge l'apice nell'ultimo pannello in cui la danzatrice, reagendo alle sollecitazioni sonore degli strumenti, mima con il corpo – in particolare le mani – forme che sembrano "disegnare" il *Cretto*, che appare in tutta la sua magica matericità (foto nn. 11 e 12).



[Foto n. 11. *Lampi di Materia*, un momento del III pannello]

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

[Foto n. 12. *Lampi di Materia*, un momento del III pannello]

In *Pulcinella//XXI*, infine, motore dell'azione è la dialettica tra i gesti della danzatrice, che interpreta Pulcinella, e quelli dei musicisti che la accompagnano e reagiscono alle sollecitazioni e alle provocazioni provenienti dalla maschera e dirette ai loro strumenti o alla loro aura di risonanza immediatamente circostante. Si tratta, dunque, in tutte e tre le opere indicate di un "intreccio" tra corpi (ossia organismi) di diversa natura: quello dei musicisti (e degli strumenti musicali utilizzati) e quello della danzatrice (e degli oggetti simbolici con cui interagisce nel corso dell'azione). Corpi che si rapportano dialetticamente, agendo e reagendo l'uno sull'altro in tal modo ridisegnando (oltre che risignificando), sul piano acustico e visuale, lo spazio della performance che nel suo complesso si offre alla fruizione pluristratificata (acustico/visiva) di un pubblico attivo (anch'esso inteso come un corpo agente), libero di scegliere cosa prendere e cosa vivere dell'evento, ma soprattutto come interpretarlo.

Bibliografia

- BERIO, L.** (2013) [a cura di A. I. De Benedictis] *Scritti sulla musica*, Torino: Einaudi;
- CORÀ, B.** (2015) [a cura di] *Burri. I Cretti*, Catalogo della Mostra, Palermo, 25 luglio-25 settembre 2015, Perugia: Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri;
- CERVELLATI, E.** (2020) *Storia della danza*, Milano-Torino: Pearson;
- FACCHIN G.** (2000) *Le percussioni*, Torino: Edt;
- FUBINI, E.** (1995) *Estetica della musica*, Bologna: il Mulino;
- PONTREMOLI, A.** (2004) *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari: Laterza;
- ROMANO, C.** (2017) «Picasso a Napoli, tra arte popolare e teatro tradizionale» in **BELLENGER, S., GALLO, S.** (2017) [a cura di] *Picasso, Parade, Napoli catalogo della mostra* (Napoli, Museo di Capodimonte, aprile-luglio 2017), Verona: Electa Mondadori;
- SERAFINI, G.** (2015) *Burri*, Firenze: Giunti;
- STOCKHAUSEN, K.** (2014) [a cura di R. Maconie] *Sulla musica*, Milano: Postmedia Books.

CLUSTER (PER DEMETRIO STRATOS). UN PROGETTO

MASSIMILIANO VIEL

John Cage sosteneva che «comporre è una cosa, eseguire un'altra, ascoltare un'altra cosa ancora» (Cage, 1961, p.34) e non aveva torto, se per uscire dall'impasse di un'idea di ascolto ricalcato sui concetti della teoria musicale¹, la semiologia di Jean Molino e di Jean-Jacques Nattiez doveva affidarsi a una moltiplicazione degli interpretanti che potesse rendere conto della diversità delle pratiche che si focalizzano sulla musica (Nattiez, 1987). Invece di ricorrere ai concetti della semiologia, noi preferiamo rivolgerci all'idea di distinzione, come un'attività cognitiva fondamentale e fondativamente semplice, così da poter far dialogare compositore, interprete e ascoltatore attraverso le loro sensibilità, ossia attraverso le abitudini nel cercare e trovare discontinuità in caratteri propri di ciascuna attività. Ecco allora che i vincoli nella scrittura di una nota estranea all'armonia, le posizioni delle dita sulle corde o l'accordo evocato da un arpeggio diventano ambiti specifici per ogni attività, parti di domini di distinzione, in cui cercare differenze che costruiscono la forma temporale, magari di uno stesso brano musicale. Certo, la teoria musicale, con la sua notazione, rischia di renderci ciechi di fronte alle diversità delle pratiche musicali, perché una nota è a un tempo un grafema sul foglio, una posizione sulla tastiera e un suono. E ciò

¹ Il primo esempio di questo approccio è costituito dall'analisi dell'ascolto musicale presentata da Hugo Riemann (2010).

CLUSTER (PER DEMETRIO STRATOS). UN PROGETTO

è tanto più rilevante perché la scrittura musicale di tradizione europea è basata su un codice artificiale, nonostante la sua grande trasformazione nei suoi 12 secoli di storia. Tuttavia, da un lato la possibilità per il compositore di raggiungere e poi estendere le capacità distintive dell'interprete ha dovuto implicare l'introduzione di nuovi simboli nella notazione standard (uno su tutto l'indicazione dei colori nel Diciottesimo secolo). Dal lato del contatto diretto con l'ascoltatore, invece, ha portato a fare a meno in primo luogo della notazione, che era nata in primis per mettere in relazione il compositore, o la tradizione nel caso del repertorio gregoriano, con l'interprete, e in secondo luogo dell'interprete stesso, per avvalersi della possibilità tecnologica di mettere in contatto il compositore, divenuto produttore di musica elettronica, direttamente con l'ascoltatore. E ciò appare ancora più vero in quegli esempi contrari, in cui spetta invece alla partitura fare da tramite tra compositore, diventato un artista visivo, e ascoltatore, che si deve immaginare il suono, come nella *Muzik zum Lesen* di Dieter Schnebel.

Ebbene, la scoperta delle diversità dei domini di distinzione tra compositore, interprete e ascoltatore ci fa immaginare una tecnica di scrittura che si concentra sul portare a notazione, in qualche modo, le possibilità distintive dell'interprete. Non si tratta semplicemente di avvalersi di una intavolatura, bensì di individuare le dimensioni sensomotorie che sono a disposizione dell'interprete, magari in seguito a una specifica didattica, per poter costruire il brano musicale a partire dalle discontinuità e i pattern che abitano queste dimensioni. Si pensi ad esempio ai brani di musica intuitiva di Karlheinz Stockhausen in cui il compositore si rivolge attraverso un semplice testo all'esecutore con frasi anche criptiche come «suona una vibrazione nel ritmo dell'universo»², chiedendogli di realizzare con lo strumento quello che solo la sua intuizione può suggerirgli.

² Si tratta del brano "Verbindung" della raccolta "Aus den Sieben Tagen".

CLUSTER (PER DEMETRIO STRATOS). UN PROGETTO

Allo stesso tempo, è possibile, anzi, si tratta forse del metodo più utilizzato, creare brani orientati alle capacità distintive del compositore stesso, che, come nel caso dei brani aleatori di John Cage, opera gesti che sono per lui molto chiari e distinti, ma che non traspaiono esplicitamente e in modo perfettamente corrispondente, nelle distinzioni sensomotorie dell'interprete o in quelle aurali dell'ascoltatore

Questa lunga premessa era importante per introdurre il contesto della composizione di una serie di brani orientati compositivamente alle distinzioni d'ascolto, iniziata con i *Due pezzi* per trombone del 1993, di cui il brano al centro di questo testo, ovvero *Cluster (per Demetrio Stratos)* (Viel, 2014a) è uno dei casi più complessi e paradigmatici.

Il brano, di durata 21'09", nasce nella sua prima versione per una rassegna milanese del 2009 organizzata da MM&T dal titolo *Per Demetrio Stratos*, in cui mi era stato chiesto di realizzare un brano elettronico che prendesse l'avvio da alcune registrazioni del cantante di origine greca. In seguito, è stato realizzato anche un video di supporto al brano di cui parleremo in coda al testo.

L'idea di partenza era subito stata quella di usare esclusivamente queste registrazioni e di celebrare la grande versatilità di Stratos con una moltiplicazione della sua voce in 12 linee vocali, di cui quattro fossero immediatamente riconoscibili come quelle del vocalist, quattro fossero riconducibili a lui pur nel riconoscimento di una manipolazione elettroacustica e infine altre quattro in cui la manipolazione fosse così intensa da non permettere più il riconoscimento della fonte originale pur mantenendo un certo vago carattere vocale. Dunque già da questi tre caratteri, rispettivamente identificati negli schemi seguenti con le lettere "V" (vocale), "S" (sampled, cioè campionato) e "E" (elettronico), si intuisce l'adesione a distinzioni all'ascolto di caratteri, pur complessi e globali.

La visione di un "coro" composto da "cloni" di Demetrio Stratos era anche compatibile con un tema che mi interessava in quegli anni e cioè quella di ciò che chiamo

CLUSTER (PER DEMETRIO STRATOS). UN PROGETTO

“polifonia affollata”, vale a dire una polifonia così alta da non lasciar distinguere facilmente le singole parti, ma non da facilitare un ascolto globale che includesse le 12 linee contrappuntistiche in una singola Gestalt. Più specificamente il tema musicale tecnico è quello legato alla domanda, ligetiana (Ligeti, 1960) del limite a cui possiamo arrivare nel sovrapporre materiale musicale in una intensa polifonia, prima di arrivare all’eterogeneità sonora.

Ciò che mi interessa qui è però presentare questo brano come l’esempio di un approccio compositivo che può essere realizzato in molti modi a seconda di stili e interessi, ma che presenta anche alcuni principi del tutto generali alla composizione, sia strumentale che elettronica.

È opportuno, a questo punto, introdurre il più rapidamente possibile i concetti che sono alla base di questo e altri brani, che ho presentato in modo più dettagliato in testi come *Listening Patterns* (Viel, 2019b) e altri (Viel, 2014b - 2017 - 2019a). Cominciamo con il distinguere due modalità di descrizione delle esperienze ascolto, una naturalistica e una costitutiva. Secondo la prima modalità dobbiamo dare per scontato di poter applicare alle descrizioni di ciò che ascoltiamo un modello oggettuale, perfettamente corrispondente alla struttura nominale del linguaggio di matrice indoeuropea. Dunque altezza, nota, melodia, dinamica, brano musicale eccetera sono tutti oggetti che esistono in qualche modo e che possono essere analizzati, descritti nelle loro proprietà e costruiti secondo le modalità previste dalla tradizione. La realtà in definitiva è formata da quegli elementi che popolano le nostre descrizioni linguistiche e che coinvolgono, all’occorrenza, anche quei protocolli scientifici con cui possiamo analizzarli sulla partitura, nel suono e nella nostra fisiologia.

La modalità costitutiva è invece quella che si rivolge a questi elementi “naturalistici” come il risultato di un processo cognitivo di formazione, per cui una melodia, ad esempio, non esiste di per sé ma è stata costruita a partire dai nostri atti percettivi e dalle abitudini emerse dalle interazioni con una comunità, con la consapevolezza che

CLUSTER (PER DEMETRIO STRATOS). UN PROGETTO

anche il linguaggio con cui parliamo, ad esempio, della melodia, è il risultato di un processo di costituzione e non ci viene fornito come un carattere innato e necessario dell'essere umano. Possiamo parlare quindi di una nota come se esistesse perché questo è il modo convenzionale di usare il linguaggio, ma allo stesso tempo dobbiamo ricordarci che una melodia è il risultato di processi elementari e complessi di percezione modulati dalle abitudini, che si formano nelle interazioni sociali e culturali fino a che ad associare quella complessa rete di riconoscimenti con la parola "nota".

Nel percorso di composizione di un brano musicale, possiamo dunque sdoppiare, per così dire, la narrazione dell'ascolto tra processi costitutivi e referenti naturalistici, in modo da trasferire alcune idee che ci vengono dall'analisi dell'esperienza d'ascolto alle pratiche di notazione che sono il punto di arrivo della tecnica compositiva.

Siamo quindi giunti al fondamentale concetto di distinzione, come l'esperienza di un cambiamento nel flusso aurale in un qualche suo carattere. Dal punto di vista dell'osservazione naturalistica, associamo la distinzione a una discontinuità in una dimensione percettiva. Quest'ultima è costituita da un insieme di esperienze diverse che vengono accomunate discorsivamente in qualche modo e possono essere ordinate in una scala da un minimo a un massimo. Ad esempio, possiamo ordinare i tre caratteri di V, S ed E come i tre gradini di una scala che porta la possibilità di riconoscere una voce naturale, per quanto quella di Demetrio Stratos sia estremamente versatile, nella direzione verso il suono elettronico.

Le distinzioni possono generare fenomeni di raggruppamento in base alla loro entità, così che, ad esempio, tre eventi a bassa intensità verranno raggruppati come parti di un evento che li comprende contro un evento ad alta intensità subito successivo. In questo modo, sarà possibile individuare una struttura di distinzioni, che naturalisticamente corrisponde a una struttura di discontinuità, che organizza le distinzioni/discontinuità in raggruppamenti su più livelli con unità annidate al suo interno.

CLUSTER (PER DEMETRIO STRATOS). UN PROGETTO

Distinzioni successive in un carattere possono essere anche riconosciute nell'ordine in cui si presentano e dare quindi origine a un pattern. Questo aspetto è però relativamente trascurato nella composizione di *Cluster* e affidato alla struttura di “segnale chomskiano” che costituisce l'aspetto micro-formale delle singole voci e quindi viene, in questo caso, sottratto alla costruzione della forma nel senso più tradizionale. C'è veramente molto, molto da dire in più su questi temi e il testo in cui al momento li ho più sviluppati è il già citato *Listening Patterns* (Viel, 2019b), di cui al momento è in preparazione la versione italiana.

La costruzione della forma

Dopo questa davvero lunga premessa possiamo quindi entrare a tutti gli effetti nel vivo del progetto compositivo. Iniziamo con il distinguere, seguendo Iannis Xenakis (1971) l'organizzazione *in-time* di un progetto compositivo da quella *out-time*. Se la prima si occupa di stabilire come si dispongono in successione temporale, anche stratificata, gli elementi di cui dispone il compositore, come le note, le dinamiche ma anche le sezioni con il loro carattere, spetta invece all'organizzazione *out-time* individuare quelle dimensioni, semplici o complesse che siano, che sono in gioco nel brano e le cui istanze particolari dovranno essere gestite dall'organizzazione *in-time*.

In linea generale, da un punto di vista dell'“organico” abbiamo 12 parti organizzate in tre quartetti a seconda delle tipologie timbrico/testurali V, S ed E. Ogni parte mantiene una relazione funzionale con le altre parti del proprio quartetto. Inoltre, ogni quartetto mantiene una relazione funzionale con gli altri due quartetti.

Per il primo tipo di relazione, ogni quartetto è caratterizzato da un *segnale principale* eseguito da una delle quattro parti. Le altre voci dello stesso quartetto mantengono le

CLUSTER (PER DEMETRIO STRATOS). UN PROGETTO

seguenti relazioni funzionali con il segnale: omofonia, eterofonia parallela, eterofonia temporale, contrappunto (rispettivamente O - P - T - C), in cui si passa da una totale adesione della parte con il segnale principale a una sua totale indipendenza, con la presentazione di un segnale in contrappunto con quello principale.

Per la seconda, le relazioni funzionali sono identiche, ma riguardano il modo in cui il segnale principale di un quartetto si rapporta al segnale principale che domina su tutti e tre i quartetti.

Bisogna aggiungere che i concetti di eterofonia e contrappunto vanno inquadrati in quella che io chiamo la “didattica delle testure” in cui ogni linea di una poli-linearità è parte di una testura che comprende le funzioni svolte dalle linee presenti. Queste funzioni sono quelle di melodia, che può essere principale oppure sinergica a un’altra linea melodica principale, definendo in questo modo un testura eterofonica, o antagonista ad altre linee melodiche escludendo la possibilità di avere una linea principale; quella di armonia, cioè di una linea con il solo scopo di esprimere le note dell’armonia; e quelle di pattern. Non è importante entrare qui nei dettagli. Basti dire che queste possibilità sono parte di una organizzazione *out-time* perché si tratta di un insieme di possibilità di cui va stabilita la successione parte per parte. Inoltre, l’idea di melodia è qui sostituita da quella di segnale, a prescindere dal grado di melodicità di questo.

Oltre alle relazioni funzionali “O-T-P-C” tra i quartetti abbiamo anche la dimensione a due valori secondo cui un quartetto si trova ad essere in primo piano o sullo sfondo rispetto agli altri due e quella che stabilisce quali sono di volta in volta le parti attive in ogni quartetto, laddove le parti inattive sono parti silenziose o che realizzano note lunghe.

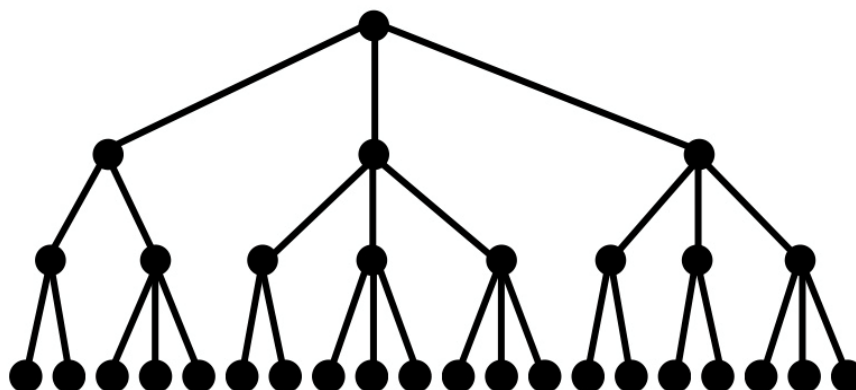
Altri elementi dell’organizzazione *out-time* li troviamo poi nei criteri per la costruzione dei segnali, che costituiscono a tutti gli effetti i “Leitmotive” del brano. Li vedremo più avanti. Ora occupiamoci di capire l’organizzazione generale di *Cluster*.

CLUSTER (PER DEMETRIO STRATOS). UN PROGETTO

In primo luogo viene stabilito, come punto di partenza della organizzazione *in-time*, che il brano sarà diviso in tre parti e che la divisione di queste parti in sotto-parti e in sezioni dovrà dare origine in totale a 20 sezioni. Da dove arriva questo numero? Nella creazione di una struttura ad albero delle distinzioni, io tipicamente adotto la strategia di far sviluppare ogni nodo in due o tre sotto-nodi, perché numeri superiori aprono la possibilità di sviluppare ulteriori raggruppamenti che sono comunque già gestiti dalla struttura. Ad esempio, dividere un nodo in un certo livello in cinque sotto-nodi può dare origine a due unità intermedie, due intra-nodi insomma, uno composto da due e una da tre sotto-nodi, che potrebbero quindi portare alla formazione di un nuovo livello intermedio tra il singolo nodo e i cinque sotto-nodi, con i due intra-nodi, che io non desidero.

Dunque, tornando a un semplice nodo con due sotto-nodi, ciò significherà il nodo esprimerà una identità, che dovrà differenziarsi in qualche modo dal nodo successivo, e i due sotto-nodi da un lato esprimeranno entrambi questa identità generale ereditata dal loro nodo “parente” e dall’altro dovranno differenziarsi per un altro aspetto. Questi aspetti differenziali e questa identità dipendono dalla organizzazione *out-time* e ne vedremo alcuni casi specifici a questo brano. Ora però è importante capire che una struttura ad albero di tre parti e con due livelli inferiori è compatibile con la presenza di 20 sezioni.

Ad esempio, la dimensione che gestisce il rapporto tra primo piano e sfondo presenta la possibilità di avere uno, due o tutti e tre i quartetti in primo piano, di conseguenza ponendo quelli che non vengono selezionati per il primo piano sullo sfondo. Ecco quindi che la struttura sarà, usando le parentesi per raggruppare le unità nei vari livelli: $((2\ 3)(2\ 3\ 3)(2\ 3\ 3))$ e dunque vi saranno 3 parti, 8 sotto-parti $(2+3+3)$ e 20 sezioni $(2+3+2+3+3+2+2+3)$.

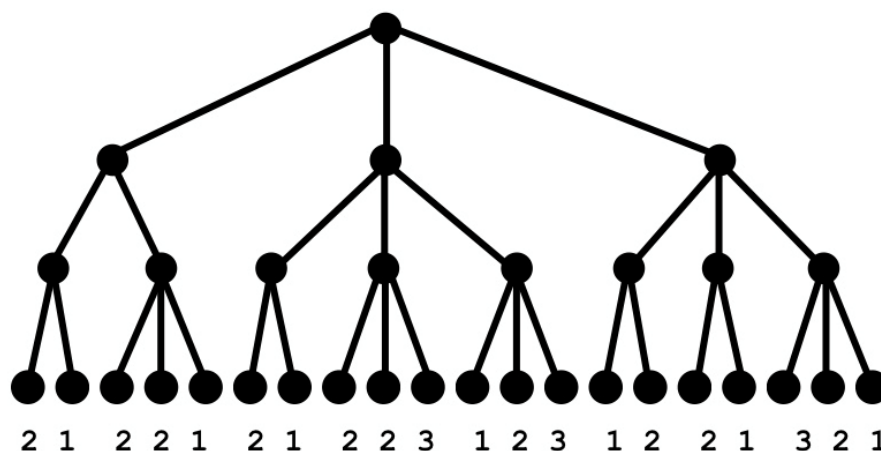


[Fig.1]

Abbiamo dunque una struttura di distinzioni legata alla dimensione primo piano/sfondo alle cui unità del livello più basso, corrispondenti alle 20 sezioni del brano, dobbiamo però ancora attribuire un singolo valore, da 1 a 3. Ebbene la scelta in questo caso è stata quella di partire da un valore per ogni parte per poi muoversi in una direzione di incremento, decremento o uguaglianza per le sotto-parti successive alla prima di ogni parte, e così via per tutte le sezioni.

Abbiamo dunque, e si tratta questa volta di valori e non di relazioni tra nodi della struttura:

$(2\ 2\ 1) \rightarrow ((2\ 2)\ (2\ 2\ 1)\ (1\ 2\ 3)) \rightarrow (((21)(221))((21)(223)(123))((12)(21)(321)))$.



[Fig. 2]

Rimane anche da capire se, quando vi sono due quartetti in primo piano, c'è modo di determinare un meccanismo di scelta che indichi esattamente quali dei tre quartetti devono essere in primo piano.

Ebbene, in questo come in altri casi ho voluto prendermi la possibilità di scegliere liberamente come attribuire certi parametri sia per poter evitare di realizzare ulteriori dimensioni complicando così una tecnica già piuttosto articolata, sia per poter aggiustare eventuali conseguenze indesiderate dell'organizzazione *in-time*. I criteri utilizzati nella scelta dei quartetti in primo piano sono stati comunque dettati dal desiderio di avere una massima eterogeneità, cioè di evitare che un quartetto avesse il predominio sugli altri per tutto il brano. Questa modalità con cui viene modificato una conseguenza del "calcolo" interverrà più volte nel corso della progettazione e dunque risulterà comodo riferirsi ad essa con un nome specifico, cioè con "criterio di eterogeneità".

Ecco quindi la distribuzione dei quartetti in primo piano. In grassetto sono indicati quei quartetti il cui segnale principale è anche il segnale principale generale. Si noterà come il quartetto V ha 6 segnali generali, il quartetto S ed E ne hanno invece 7, sempre procedendo dal criterio di eterogeneità.

CLUSTER (PER DEMETRIO STRATOS). UN PROGETTO

Tot.	2	1	2	2	1	2	1	2	2	3	1	2	3	1	2	2	1	3	2	1
Sez.	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
V		X		X		X		X	X	X	X		X		X	X		X		X
S	X		X	X	X				X	X		X	X	X		X		X	X	
E	X		X			X	X	X		X		X	X		X		X	X	X	

[Fig. 3]

Per le altre dimensioni formali delle relazioni tra quartetti è stato utilizzato un procedimento simile, in cui però la struttura delle distinzioni è stata cambiata, pur mantenendo le tre parti formali generali e il numero totale di 20 sezioni, per introdurre, come anticipato sopra, una certa “polifonia strutturale” tra dimensioni.

La realizzazione della dimensione della attività di ogni quartetto, espressa da un valore da 1 a 4 a indicare parti attive di ogni sezione per ogni quartetto, è stata dapprima determinata attraverso un'altra struttura di distinzioni diversa per ogni quartetto e poi, ancora, sono stati distribuiti i valori per ognuna delle 20 sezioni in modo che non vi potesse essere un generale predominio di una parte sulle altre dello stesso quartetto, cioè sempre seguendo il criterio di eterogeneità.

Abbiamo dunque le strutture:

Quartetto V: ((2 2 2) (3 2 2) (2 2 3)) con valori 24 34 32 123 24 34 13 23 234

Quartetto S: ((3 2 2) (2 2 3) (2 2 2)) con valori 322 32 42 31 34 344 32 31 21

Quartetto E: ((2 2 3) (2 2 2) (3 2 2)) con valori 34 23 123 13 23 34 432 32 32

Ed ecco la distribuzione delle parti attive parte per parte in modo tale che se c'è una sola parte attiva questa sarà la numero 1, se ce ne saranno due queste saranno la 1 e la 2 eccetera eccetera.

CLUSTER (PER DEMETRIO STRATOS). UN PROGETTO

Sez.	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
V 1	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
2	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X
3		X	X	X	X				X		X	X	X		X		X		X	X
4		X		X							X		X							X
S 1	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
2	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X			X
3	X			X		X		X		X	X	X	X	X	X		X			
4						X					X		X	X						
E 1	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
2	X	X	X	X		X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
3	X	X		X			X		X		X	X	X	X	X		X		X	
4		X											X	X						

[Fig. 4]

Anche in questo caso lo schema prodotto dalla struttura viene riorganizzato liberamente in modo da attribuire ad ogni parte la stessa presenza generale nel brano. Dunque ad esempio le parti attive del quartetto V nella quinta sezione, invece di essere banalmente le prime tre, diventano quelle dalla 2 alla 4.

Sez.	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
V 1	X	X	X	X		X	X			X	X	X	X		X	X	X			X
2	X	X	X	X	X			X	X	X	X		X		X		X		X	X
3		X	X	X	X			X	X		X	X	X		X		X	X	X	X
4		X		X	X	X			X		X	X	X	X		X		X	X	X
S 1	X		X	X		X		X	X	X	X	X	X	X		X	X			
2	X	X		X	X	X	X	X		X	X		X	X	X		X		X	
3	X			X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X		X	X		
4		X	X			X		X			X	X	X	X	X	X			X	
E 1	X	X	X		X		X			X	X		X	X	X		X	X	X	X
2	X	X	X	X		X	X		X		X	X	X	X		X	X			X
3	X	X		X			X	X	X		X	X	X	X	X		X		X	X
4		X		X		X			X	X		X	X	X	X	X		X	X	

[Fig. 5]

CLUSTER (PER DEMETRIO STRATOS). UN PROGETTO

L'ultima dimensione legata alle relazioni tra quartetti è quella che gestisce la modalità testurale secondo cui i segnali principali espressi dai quartetti si rapporteranno con il segnale principale generale, cioè se i segnali secondari rispetto a quello generale saranno omoritmici (O), se rappresenteranno una eterofonia temporale (T), parallela (P) o se costituiranno un contrappunto (C), ovvero un segnale indipendente da quello indicato come principale.

Anche qui abbiamo ancora una volta una struttura indipendente da quelle degli altri parametri, ma sempre di 20 sezioni totali:

Sez.	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
V	O	O	O	T	O	O	C	O	P	T	O	P	C	T	O	C	P	O	P	O
S	P	T	O	O	O	T	P	C	O	P	T	O	C	O	T	O	P	O	O	P
E	O	P	T	P	C	O	O	T	C	O	C	T	O	C	T	P	O	O	O	P

[Fig. 6]

Eccoci infine giunti a stabilire quali sono le relazioni tra le linee di ogni singolo quartetto. Anche queste sono calcolate indipendentemente per ogni quartetto e poiché il parametro fondamentale è la quantità di polifonia in questo caso le relazioni saranno basate sul numero di segnali indipendenti che sono presenti in ogni quartetto: da 1 a 4.

Quartetto V: ((3 3 3) (2 2 3) (2 2)): 112 112 123 12 34 221 21 11

Quartetto S: ((2 2 3) (2 2) (3 3 3)): 21 21 321 21 32 244 221 211

Quartetto E: ((2 2) (3 3 3) (2 2 3)): 21 12 112 123 234 31 21 321

A questo punto possiamo avvicinarsi a uno schema che indichi per ogni sezione e per ogni quartetto quali parti sono attive e quali parti attive sono dedicate a presentare un segnale. Chiaramente, questo schema interagisce con il numero di parti attive e con

CLUSTER (PER DEMETRIO STRATOS). UN PROGETTO

quelle che sono sullo sfondo e che quindi non possono realizzare un segnale. Si tratta quindi di operare un filtraggio tra strutture. Per quanto riguarda il primo caso, un trattino indica quelle parti che avrebbero dovuto eseguire un segnale ma che non essendo attive staranno invece zitte. Per il secondo invece, una esse minuscola indica quali parti avrebbero dovuto realizzare un segnale, ma essendo il quartetto sullo sfondo, si limiteranno ad eseguire note lunghe.

Sez.	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
V 1	s	X	s	X		S	s			S	X	s	S	-	S	X	s			S
2	X	S	X	S	X			S	S	X	X		S		X		s		X	X
3		X	s	X	s			S	S		S	s	S		S		X	S	X	X
4		X		X	X	S			S		S	s	S	s		S		X	s	X
S 1	S		S	X		S		X	S	S	s	X	S	S		S	X			S
2	S	X		S	S	X	s	X		S	X		S	S	X		X		X	
3	X			X	S	X	X	s		S	X	S	S	S	s		s	S		
4		s	S		-	s		s			s	S	S	S	s	S				S
E 1	S	X	S		s		S			S	s		S	s	X		S	S	S	X
2	S	X	X	s		S	X		s	-	X	S	S	s		s	X	-		s
3	X	s		s			S	S	X		s	S	S	s	X		X		S	X
4		X		X		X			s	S		S	S	X	S	s		S	X	

[Fig. 7]

Ora siamo finalmente in grado di unire quest'ultimo schema con quello delle modalità testurali che differenziano i tre quartetti, dopo aver fatto intervenire scelte di eterogeneità, nello stabilire in primo luogo quali sono i segnali principali per ogni sezione e quali sono quelli secondari che attuano verso di essi regimi di eterofonia (T, O o P) e di contrappunto. Per la precisione, ogni quartetto in primo piano avrà un segnale principale indicato con la sigma maiuscola Σ . Questo sarà accompagnato all'interno di ogni quartetto da eventuali segnali secondari che sono indipendenti da quello principale, ma presentati, ad esempio attraverso la dinamica, sullo sfondo. Solo

CLUSTER (PER DEMETRIO STRATOS). UN PROGETTO

un segnale, tra tutti i quartetti in primo piano, sarà però veramente principale: l'eventuale segnale principale di altri quartetti sarà presentato nella sua variante eterofonica, come indicato dalla modalità testurale della figura 6. Così, nella prima sezione il quartetto E presenterà il segnale principale, che nel quartetto S sarà presente in forma di eterofonia parallela P e sarà quindi indicato come ΣP .

Il simbolo ">S" indica il prolungamento di un segnale nella sezione successiva.

Vi sono poi parti attive in ogni quartetto che non presentano un segnale e sono indicate con X. Queste parti saranno sinergiche con il segnale principale del proprio quartetto, che presenteranno in forma O, P o T secondo una scelta libera operata in fase di produzione. Abbiamo poi i casi in cui una parte attiva è sullo sfondo e quindi presenterà essenzialmente note lunghe, pur potendo manifestare sporadicamente la sua presenza sotto forma di una sorta di abbellimenti. Questi casi sono indicati dal simbolo "o". Infine i trattini "-" indicano, come prima, parti che avrebbero dovuto realizzare un segnale, ma che poiché son inattive non possono. Queste linee potrebbero essere realizzate con note lunghe poste in rilievo dalla dinamica.

Ecco quindi lo schema globale delle funzioni espresse dalla polifonia.

Sez.	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
V 1	o	x	o	x		ΣO	o			ΣT	x	o	s	-	Σ	x	o			Σ
2	o	Σ	o	s	o			Σ	>S	x	x		s		x		o		o	x
3		x	o	ΣT	o			s	>S		Σ	o	s		s		o	s	o	x
4		x		x	o	s		ΣP		s	o	Σ	o		s		x	o	x	
S 1	ΣP		s	x		o		o	Σ	>S	o	x	s	Σ		s	o			o
2	s	o		Σ	>S	o	o	o	ΣP	o		s	>S	o		o		x		
3	x			x	Σ	o	o	o		s	o	s	>S	>S	o		o	Σ		
4		o	Σ		-	o		o		o	Σ	>S	>S	o	Σ			ΣO		
E 1	Σ	o	ΣT		o		s			s	o		s	o	x		Σ	>S	Σ	o
2	s	o	x	o		Σ	x		o	-	o	ΣT	s	o		o	x	-		o
3	x	o		o			Σ	ΣT	o		o	s	>S	o	x		x		s	o
4		o		o	x			o	Σ		s	>S	o	ΣT	o		s	x		

[Fig. 8]

CLUSTER (PER DEMETRIO STRATOS). UN PROGETTO

Dunque, in ogni sezione appaiono dei nuovi segnali, da 1 a 8, per un totale di 46 segnali, come mostrato dalla tabella seguente.

Sez.	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
	3	1	2	2	1	2	2	2	1	3	2	4	8	1	2	3	1	3	2	1

[Fig. 9]

Dobbiamo ora accennare a come è stata scelta la durata di ogni sezione. Infatti, l'idea che una sezione possa durare virtualmente all'infinito connette la composizione di questo brano con la *Momentform* stockhauseniana, in cui ogni sezione presenta un carattere ben definito, ma senza direzione, così che può virtualmente continuare all'infinito. Il calcolo delle durate di ogni sezione è ricavato dall'idea di prolungare idealmente il livello inferiore della struttura, cioè quello delle 20 unità, in due livelli inferiori. Allora ognuna delle 20 unità potrà essere composta da due o tre sotto-unità, e ciascuna di queste a sua volta da due o tre sotto-sotto-unità. Dunque ognuna delle 20 unità può avere dalle 4 (2 2) alle 9 (3 3 3) sotto-sotto-unità. Per questo, si è stabilito un valore corrispondente a una sotto-sotto-unità di 10" e si è data la possibilità che ogni sezione potesse durare 40", 50", 60", 70", 80" o 90". Queste durate sono quindi state distribuite alle 20 sezioni seguendo il solito criterio di eterogeneità con l'accortezza di non accostare due sezioni di uguale durata.

Segnali e altezze

A questo punto, è giunto il momento di trattare la composizione dei 46 segnali, ovvero del materiale musicale che è alla base di *Cluster* e che viene distribuito tra i quartetti e le loro parti secondo lo schema delle funzioni polifoniche appena presentato. Non possiamo però in questo testo entrare nei dettagli sia perché lo allungherebbero troppo,

CLUSTER (PER DEMETRIO STRATOS). UN PROGETTO

sia perché, essendo un tema, quello del segnale, presente in molti altri miei brani,³ spero di poter avere altre occasioni per poterlo descrivere in modo preciso.

Ci dovremo quindi accontentare qui di una presentazione sommaria.

Innanzitutto occorre precisare che nella produzione del brano, i segnali sono presenti come files MIDI che vengono eseguiti dai campioni ricavati dalla voce di Demetrio Stratos e trasformati a seconda della tipologia di quartetto (V, S o E) in cui sono inseriti. Per questo è stato utilizzato il software *Max* che ha permesso di generare i segnali secondo le caratteristiche decise dal progetto compositivo.

I segnali sono *strutture generative chomskiane* in cui l'accostamento di simboli produce lettere, il cui accostamento produce a sua volta parole e così di seguito producendo frasi e sequenze. Ogni elemento di ciascun livello della struttura ha uno specifico "separatore" ovvero un evento adibito a separare un elemento da quello successivo dello stesso livello, così come nello stampatello lo spazio vuoto separa le lettere o il punto separa le frasi. Se la sintassi è ben specificata, la semantica invece è assente. In sostanza, si tratta di segnali che non trasmettono alcun messaggio, al contrario di come sono presenti in altri brani, ma che esprimono essenzialmente il loro essere segnali... enigmatici. Per questo motivo il software adibito alla creazione di segnali, una volta stabilito l'ambito di costruzione di un livello da parte di quello inferiore, cioè ad esempio di quante lettere possono comporre una parola, si rivolge a procedimenti pseudo-casuali per decidere quante e quali lettere costituiscono lo specifico elemento del livello superiore, cioè nel nostro esempio una specifica parola. Premesso che il simbolo che è alla base del segnale viene espresso da un alfabeto di altezze con durate specifiche, ogni segnale è caratterizzato da una altezza principale, che viene anche utilizzata dal separatore finale, cioè il cosiddetto "terminatore", il cui

³ Ad esempio in *IV Frammento da Heterodyne* (2004), in *KV476* (2005), in *3 Haiku* (2006), in *Segnali e Rumori* (2007), in *Transcode* (2008), nel *Quartetto per archi n.4* (2008), in *Spazi-Tempi* (2008), in *Crossing* (2011), in *Costellazioni* (2015) e in *Messaggio* (2015).

CLUSTER (PER DEMETRIO STRATOS). UN PROGETTO

compito è di concludere la ripetizione di un messaggio suonando l'altezza principale con una durata particolarmente lunga. Tutte le altre altezze sono scelte dalla scala di armonici che comprende l'altezza principale.

Il segnale è anche determinato, da:

- il numero di altezze utilizzate in un segnale, da 1 a 5;
- la lunghezza di ogni segnale, da 12 a 480 simboli;
- la velocità della pulsazione di riferimento del segnale;
- la durata in secondi del terminatore finale di ogni sequenza.

Ognuno di questi parametri è organizzato attraverso un ciclo in cui una serie di tutti gli intervalli viene ripetuta costantemente in modo da avere la massima varietà e la non direzionalità.

Abbiamo visto che ogni segnale ha un'altezza principale che lo costituisce, ma in realtà, ciascuna parte di ogni sezione, che sia attiva, che realizzi un segnale o no, è caratterizzata da un'altezza principale. Nel caso della realizzazione di un segnale, come abbiamo visto, questa altezza costituirà l'altezza principale, ma servirà anche a individuare le altre possibili altezze utilizzate dall'alfabeto, attraverso la scala armonica da cui è tratta.

Lo stesso vale per le parti che realizzano P o T, mentre le parti che realizzano O, dovendo esprimere un'omofonia, utilizzano le stesse altezze del segnale con cui sono omofone.

Le parti in sottofondo realizzeranno solo la loro altezza principale, con la possibilità di sporadici interventi timbrico-dinamici, mentre le parti non attive potranno scegliere tra il silenzio e l'enunciazione dell'altezza come bordone con dinamica bassissima.

Ogni altezza può essere scelta da una delle tre scale che sono derivate da spettri armonici di una fondamentale *mi* in un registro compatibile con la tipologia del quartetto. In particolare, il quartetto V è scritto come un tradizionale quartetto vocale misto, i quartetti S ed E usano invece una scala più ampia. Vi sono criteri specifici per

CLUSTER (PER DEMETRIO STRATOS). UN PROGETTO

individuare qual scala utilizzare, quale altezza scegliere, come altezza principale, come altezze secondarie e come altezze per i separatori. Qui ci limitiamo a mostrare le tre scale per i tre quartetti con la precisazione che ogni altezza presente nel brano è una delle altezze presenti in questo schema.



[Fig. 10]

E poiché l'altezza principale di ogni parte cambia solo in occasione di un cambio funzionale della parte, possiamo arrivare a una sorta di corale a 12 parti in cui viene fissato l'accordo dominante in ogni sezione di *Cluster*, il quale viene variato attraverso i segnali e le rispettive relazioni funzionali.

A questo punto occorre giungere a una conclusione. Abbiamo visto come il tema ligetiano della permeabilità musicale sia stato qui risolto attraverso un minimalismo locale, costituito dalla relativa semplicità di ciò che succede in ogni parte, dovuta prima di tutto all'adozione di una pulsazione di riferimento per ogni sezione e alla presenza di un'altezza principale per ogni segnale. A questo viene contrapposto il massimalismo globale di una polifonia piuttosto alta, di 12 parti, che in altri brani, come *Crossing*, giunge persino al numero di 36 parti reali.

CLUSTER (PER DEMETRIO STRATOS). UN PROGETTO

Abbiamo usato una tecnica che per molti aspetti fa riferimento alle capacità distintive dell'ascoltatore, pur nella complessità di un carattere articolato di ogni sezione. Si potrà dunque riconoscere lo schema delle funzioni polifoniche all'ascolto?

Sì e no. Sì, perché il passaggio da una sezione all'altra è quasi sempre distinguibile grazie alla discontinuità dei parametri utilizzati per caratterizzarle, perché le diversità funzionali, ad esempio tra segnale in primo piano e parte sullo sfondo, sono spesso molto chiare, e infine anche perché la differenza di carattere tra i tre quartetti, ovvero il grado maggiore o minore di vicinanza alla voce originale di Stratos, è piuttosto evidente.

Tuttavia, lo schema progettuale è stato trattato in modo decisamente non feticistico, ma piuttosto come una "griglia per catturare significati", come direbbe il compositore Brian Ferneyhough, cioè come strumento preparatorio all'orientamento di scelte compositive che si attuano anche nel momento della produzione. Prima di tutto, alcune scelte sono state negate fin dall'inizio alla progettazione, ad esempio le dinamiche, il passaggio delle singole voci tra una sezione e la successiva, le relazioni funzionali realizzate dalle parti attive, ma senza segnale, cioè a quelle indicate con una "X". Inoltre, alcuni problemi come l'interazione tra la codifica MIDI dei segnali e la necessità di mantenere una sonorità "naturale" nel quartetto V, hanno implicato alcune scelte a posteriori, che hanno sovrascritto il progetto di alcuni segnali. Ultima, ma non trascurabile, modifica: il brano finale ha 19 sezioni invece di 20.

Dunque, alla fine, un'analisi di *Cluster* che possa confrontare il risultato sonoro con lo schema progettuale non può che essere demandata all'ascolto, con i criteri dell'analisi estetica, come quelli descritti nel testo su Romitelli (Viel, 2014b).

*CLUSTER (PER DEMETRIO STRATOS). UN PROGETTO***Il video**

Per concludere, dobbiamo aggiungere una nota sul video realizzato nel 2013, attraverso un uso intensivo del software *Processing*, per accompagnare una esecuzione dal vivo di *Cluster*.

Anche qui l'idea di partenza è stata quella di realizzare una polifonia visiva, dividendo lo schermo in 12 parti, ognuna corrispondente a una parte della polifonia sonora, ma disponendole in modo da presentare una sorta di simmetria così che l'ordine da sinistra a destra in cui si presentano le parti è il seguente: V1 E1 S1 E2 V2 S2 E3 V3 S3 E4 S4 V4.

Possiamo quindi dire che il video è costituito da 12 parti che sono indipendenti tra di loro, ma allo stesso tempo sono l'espressione delle relazioni espresse dalla polifonia sonora. Innanzitutto, i materiali sono tratti esclusivamente da due fotografie storiche di Demetrio Stratos, in una delle quali, scattata da Giovanni Giovannetti nel 1978, il cantante è seduto in un treno e guarda il paesaggio che scorre fuori dal finestrino, mentre nell'altra, scattata da Roberto Masotti e appartenente all'Archivio Lelli e Masotti, guarda in camera soffiando in una bambolina di porcellana. Dunque anche per il video si è scelto di usare esclusivamente materiali legati alla persona a cui *Cluster* è dedicato.

Da queste fotografie sono state ricavate, attraverso intensa elaborazione digitale, immagini che sono state associate al primo evento, segnale o meno, di ogni parte e poi ad ogni segnale, in modo tale che all'apparizione di un nuovo segnale corrisponda una nuova immagine. L'applicazione costruita con *Processing* è fatta in modo che ogni immagine possa essere deformata e muoversi virtualmente dietro una finestra, che è il riquadro con cui appare nel video finale. In questo modo noi vediamo l'immagine spostarsi e cambiare le dimensioni di larghezza e altezza indipendentemente tra di loro, come se ciò avvenisse dietro una finestra, costituita dal riquadro relativo alla

CLUSTER (PER DEMETRIO STRATOS). UN PROGETTO

parte che taglia il video in verticale. L'entità del movimento e della trasformazione a cui è sottoposta l'immagine seguono il grado di attività della parte sonora che rappresenta, così che le note lunghe appaiono quasi ferme e quelle in primo piano sono anch'esse visivamente più attive, come nel caso della trasformazione nella sezione finale, di un occhio che diventa corda vocale o in quella della sezione 13 in cui abbiamo ben 12 segnali contemporaneamente.

Bisogna aggiungere che la scelta delle porzioni delle fotografie da cui sono state tratte le immagini seguono in modo generico la struttura in tre parti declinando i differenti quartetti nel tempo. E così la prima parte è dedicata a un immaginario inorganico, derivato dal paesaggio sfuocato fuori dal finestrino, corrispondente al quartetto E; l'organico ma irriconoscibile della seconda parte, è derivato da frammenti del corpo di Stratos come le gambe o il torso della foto nel treno, e corrispondente al quartetto S; e l'organico parzialmente riconoscibile della terza parte derivato da parti specifiche e più o meno riconoscibili del corpo di Stratos nella foto con la bambolina, come l'occhio o i capelli, corrisponde al quartetto V.

Un'ultima, ma molto importante connessione tra immagine e suono è data la luminosità di ogni parte, che segue nel modo più preciso possibile il picco dinamico della relativa parte sonora, creando così una sincretisi (Chion, 1994) che aiuta a fondere in un tutt'uno le distinzioni visive con quelle aurali.

Bibliografia

- CAGE**, J. (1961) *Silence*, trad. it. di G.Carlotti, **CAGE**, J. (2010) *Silenzio*, Milano: Shake.
- CHION**, M. (1994) *L'audiovision*, trad. it. D.Buzzolan, **CHION**, M. (1997) *L'audiovisione*, Torino: Lindau.
- LIGETI**, G. (1960) «Wandlungen der musikalischen Form» in Restagno E. (1985) [a cura di] Ligeti, Torino: EDT.
- NATTIEZ** J. (1987) *Musicologie générale et sémiologie*, trad. it. di F. Magnani, **NATTIEZ**, L. (1989) *Musicologia generale e semiologia*, Torino: EDT.
- RIEMANN**, H. (2010) *Über das musikalische Hören*, Herausgeber: Nabu Press.
- VIEL**, M (2014a) *Cluster* <https://vimeo.com/287795085>
- VIEL**, M. (2014b) «Nell'alto dei giorni immobili. Un'analisi estetica» in Santarcangelo, V. (2014) [a cura di], *Have your trip. La musica di Fausto Romitelli*, Milano: Auditorium.
- VIEL**, M. (2017) «What We Take for Granted in the Sounds Around Us. Notes Around the Definition of Soundscape» in A. Calanchi & F. Michi (2017) [a cura di], *Soundscapes and sound identities*, Giulianova: Galaad edizioni.
- VIEL**, M. (2019a) «The Porto Missed Conference aka Sensing Meaning» https://www.academia.edu/39741974/The_Porto_Missed_Conference_aka_Sensing_Meaning
- VIEL**, M. (2019b) *Listening patterns*, Beau Bassin: LAP Lambert Academic Publishing.
- XENAKIS**, I. (1971), *Formalized Music*, Bloomington: Indiana University Press.