

**MUSICA SPETTRALE****SPECTRAL MUSIC**

COSIMO ABBATE

**Abstract (IT):** Lo scritto offre una panoramica sulla Musica Spettrale attraverso la disamina di lavori dei quattro iniziatori dello Spettralismo: G. Grisey, T. Muaril, M. Levinas, H. Dufourt, con un'esposizione dei tratti prominenti dell'estetica spettrale ripercorsi attraverso le idee espresse da Grisey nel suo scritto *Le devenir des son* (1982) che introduce i concetti di musica *differenziale, liminale, e transitoria*. La nuova estetica abbandonerà i rapporti ordinatori o numerici che hanno dominato la musica seriale per abbracciare, grazie all'analisi del suono, l'intero campo di possibilità che si estende dal fenomeno armonico al rumore e dalla periodicità alla aperiodicità, con il ritorno nel processo compositivo del dominio della *percezione*. Dopo un'ampia sezione dedicata alla produzione di Grisey con particolare riguardo al ciclo *Les Espaces acoustiques* e alla concezione temporale dell'autore (con i concetti di *tempo degli insetti, degli uomini, delle balene*), lo scritto propone la disamina di lavori di Muaril, Levinas e Dufourt. La sezione conclusiva offre una breve rassegna dei compositori ispirati dalla poetica spettralista con cenni a due recenti composizioni di Murail e Levinas. Chiude il lavoro un resoconto delle innovazioni dello Spettralismo in campo timbrico-armonico, formale e temporale. **Parole chiave:** spettralismo, musica spettrale, Muaril, Levinas, Dufourt, Grisey.

**Abstract (EN):** This paper provides an overview of Spectral Music through an examination of works by the four pioneers of Spectralism: G. Grisey, T. Murail, M. Levinas, and H. Dufourt. It presents the prominent features of spectral aesthetics; tracing the ideas expressed by Grisey in his essay *Le devenir des sons* (1982) - which introduces the concepts of *differential, liminal, and transitory* music. The new spectral aesthetic departs from serialism; which organises composition through combinations and numerical relationships, instead embracing a new field of possibilities (made possible by the analysis of sound) that extends from harmonic phenomenon to noise, and from periodicity to aperiodicity; marking the return in the compositional process of *perception*. Following an extensive section dedicated to Grisey's production - with particular focus on the cycle *Les Espaces acoustiques* and the author's temporal conception (including concepts of *insect time, human time, and whale time*) - the paper also examines works by Murail, Levinas, and Dufourt. The concluding part provides a brief overview of composers inspired by the spectral poetics, with mentions of two recent compositions by Murail and Levinas, and concludes with an account of *timbral-harmonic, temporal, and formal* spectral innovations. **Keywords:** spectralism, spectral music, Muaril, Levinas, Dufourt, Grisey.

## MUSICA SPETTRALE

COSIMO ABBATE

### I. Verso una musica *spettrale*.

Uno scritto sulla musica spettrale potrebbe iniziare dalla considerazione, parzialmente provocatoria, che non esista - in realtà - musica “non spettrale”. Questo perché in natura qualsiasi fenomeno acustico, suono o rumore che sia, si manifesta nella realtà fenomenica col suo spettro sonoro che ne rappresenta la struttura intrinseca. I principi di connessione derivati dalla struttura fisica del suono e dei suoi armonici parziali danno luogo, inoltre, all’armonia che determina la costruzione degli accordi e la loro successione. Il fenomeno musicale è dunque, di per sé, strettamente condizionato dallo spettro che costituisce l’assetto essenziale di ogni fenomeno acustico. L’idea di organizzare i fattori sonori in maniera conforme alle armoniche di un suono fondamentale è una suggestione che torna più volte nella storia della musica: possiamo scorgerne un suggerimento nell’organum quadruplum del Medioevo giungendo a spunti di era moderna in tal senso come quelli mostrati dall’incipit della *Nona Sinfonia* di Beethoven o dall’inizio de *L’oro del Reno* di Wagner, che si affaccia con una possente strutturazione tramite i corni dello spettro di *Mib*, in una sorta di spettralizzazione *ante litteram*.

## MUSICA SPETTRALE

1° - 8 Corni

2°

3°

4°

5°

6°

7°

8°

3 Fg.

8 Cb.

[Fig.1 - R. Wagner, *L'oro del Reno* (Preludio batt. 29-40)]

L'avvento dello Spettralismo nella Parigi degli anni Settanta rappresenta la sublimazione di un percorso di ricerca timbrica e coloristica che dalle cattedrali di Limoges e Notre-Dame del XII e XIII secolo giungeva alle sinestetiche *nuance* di Debussy passando per Berlioz, Franck, Lekeu, Chausson, d'Indy, Dukas fino ai compositori della generazione precedente all'*école spectrale* come Messiaen e Boulez. Da un punto di vista di connessione con la precedente scuola francese lo spettralismo presentava inoltre una forte derivazione dalla musica organistica (Franck, Widor, Gulimant, Tournemire) che con la sua idea di *suono fondamentale* prodotto dal pedale, conteneva *in nuce* l'espressione delle componenti armoniche che saranno oggetto dell'indagine dei compositori spettralisti. Con questa estetica assistiamo ad un netto cambiamento di prospettiva nella ricerca in ambito compositivo che, dal secondo dopoguerra in poi, si era basata principalmente sull'indagine degli aspetti "discreti" della musica: di carattere ricombinatorio o numerico. Il serialismo, dopo un decennio di predominio teorico ed estetico incontrastato, aveva esaurito ormai il suo slancio

## MUSICA SPETTRALE

innovativo e riformista. È proprio il paese di Boulez a imprimere un nuovo impulso verso una dottrina della composizione che torna alla natura del suono inteso come oggetto “in sé” di un’indagine scientifica e non più come campo di possibilità offerte dalla manipolazione delle variabili sonore. Gli anni Sessanta del Novecento rappresentano un decennio che sembra preannunciare la venuta dell’estetica spettralista. Con il suo *Atmosphères* per orchestra del 1961, Ligeti (1923-2006) privilegia le combinazioni timbriche di suoni rispetto alle regole strutturali tradizionali e all’espansione e allo sviluppo dei temi. In questo lavoro la distribuzione delle densità sonore domina lo spazio percettivo, realizzando un’opera in cui il puro colore tonale diviene unità indipendente che determina la forma del brano. Anche Giacinto Scelsi (1905-1988) aveva intrapreso una strada timbrica e proto-spettralista, si pensi ai *Quattro pezzi per orchestra* (1959) o ai *Quartetti per archi* n.2, 3 e 4 (1961-84). Non è casuale, in quest’ottica, l’incontro tra gli anni Cinquanta e Sessanta di Grisey, Dufourt, Murail col compositore italiano ad influenzare e, probabilmente, ispirare la ventura estetica francese; sebbene, va detto, che gli iniziatori dello spettralismo marcheranno le distanze ideologiche e poetiche dalla visione mistica e intuitiva scelsiana, preferendovi un approccio scientifico e tendente all’oggettiva natura psicofisica dei fenomeni acustici. In questa prospettiva possiamo rinvenire i prodromi dell’approccio metodologico spettralista in un altro compositore fondamentale del secondo Novecento: Iannis Xenakis (1947-1997), di cui ci siamo precedentemente occupati<sup>1</sup>, che aveva iniziato da anni una ricerca basata sull’indagine tra musica e scienza assistita da strumenti elettronici ed informatici, elemento questo che caratterizzerà la successiva produzione spettralista<sup>2</sup>.

L’idea di organizzare verticalità sonore modellate sulle varie frequenze che

<sup>1</sup> Cfr. ABBATE, C. (2020) «Xenakis compositore del divenire» in *Live Performing & Arts*, n.7, pp. 50-58.

<sup>2</sup> Menzioniamo inoltre il lavoro sullo spettro armonico svolto proprio a Parigi ad opera del compositore rumeno Horatio Radulescu (1942-2008) che con il suo brano *Credo* (1969) per nove violoncelli, avvia un’esplorazione delle prime quarantacinque parziali della nota più bassa dello strumento: *do*<sub>1</sub>.

contribuiscono al timbro di un suono trova unitarietà di visione e di indirizzo estetico in un gruppo di compositori attivi a Parigi dall'inizio degli anni Settanta: Gérard Grisey (1946-1998), Tristan Murail (1947), Michaël Levinas (1949) e Hugues Dufourt (1943), riuniti poi nel gruppo *L'itinéraire* fondato nel 1973<sup>3</sup>. La definizione *musique spectrale* viene utilizzata per la prima volta da Dufourt in un saggio del 1979<sup>4</sup> dove il compositore individua i punti di contatto e di distanza di questa musica dall'estetica seriale. In realtà Grisey fu sempre in disaccordo con questa definizione, ritenuta riduttiva rispetto al campo di ricerca effettivamente esplorato, preferendo alla definizione di *spettrale* quella di musica *differenziale, liminale e transitoria*, definizioni su cui ci soffermeremo nel prosieguo.

Superata, come si diceva, l'indagine compositiva basata sui rapporti numerici tra le variabili del suono e sulla scia delle nascenti ricerche nel campo della analisi e riproduzione sonora con mezzi informatici ed elettronici (che sublimarono nella fondazione dell'IRCAM nel 1976) è la composizione *Dérives* (1973-74) di Gérard Grisey a fare da apripista alla nuova estetica. In questo lavoro il modello spettrale, sebbene ancora approssimativo, condiziona la strutturazione temporale dell'opera, nonché la scelta delle polarità e delle progressioni armoniche<sup>5</sup>. A seguito di operazioni compositive intuitive, nel finale della composizione, i colori dei singoli strumenti tendono a fondersi in un unico insieme, un'immagine sintetica, un suono unico<sup>6</sup>.

L'Utilizzo dello spettro armonico e, dunque, dell'orditura interna e microscopica del suono come modello per le armonie e per la struttura temporale del brano domina il lavoro successivo: *Périodes* (1974) per sestetto, che segna l'avvento maturo della musica spettrale. Il brano prende avvio da un *Re* nel registro centrale della viola, cui

<sup>3</sup> L'Ensemble *L'itinéraire*, nato nel 1973 per promuovere la nascente estetica spettralista, è oggi è una delle più importanti realtà europee dedite all'esecuzione e alla diffusione dei repertori d'avanguardia. La *présidence d'honneur* è attribuita a Michaël Levinas. Sito web: [litineraire.fr/wp](http://litineraire.fr/wp).

<sup>4</sup> DOFOURT, H. (1979) *Musica, potere, scrittura*, Milano: Ricordi-LIM, pp. 311-316.

<sup>5</sup> FÉRON, F. (2011) «The Emergence of Spectra in Gérard Grisey's Compositional Process: From *Dérives* to *Les espaces acoustiques*» in *Contemporary Music Review*, n.30, pp. 343-375.

<sup>6</sup> COLLA, A. (2015) *Trattato di armonia moderna e contemporanea*. Volume II, Milano: Carisch, pp. 196.

## MUSICA SPETTRALE

si aggiungono gradualmente le parziali prodotte dagli altri strumenti dell'ensemble che danno luogo a un graduale allontanamento verso complessi di suoni sempre più distanti dallo spettro armonico iniziale. La seconda arcata del brano, essenzialmente ritmica, muove dalla periodicità alla aperiodicità. La composizione si conclude con una strutturazione dello spettro del *Mi* grave del trombone, riprodotto dagli altri strumenti mediante intervalli giusti e microtoni atti a ricostruire il profilo acustico del timbro preso a campione.

The image shows a page of a musical score for the finale of *Périodes* by G. Grisey. The score is written for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno), Viola (Vla), Violoncello (Vcl.), Contrabasso (Cb.), and Trombone (Trbn.). The score is divided into measures, with a large bracketed section starting at measure 24. Above the Flute staff, there are markings for a triplet of 3 measures and a section of 3 measures marked 'Sans rupture, comme surgissant du Trbn. (f = 70 a 80)'. A box contains the instruction: 'Répéter plusieurs fois en variant légèrement la durée de l'ensemble. \* : 1/2 bon "top bas.' The score includes various dynamic markings such as ppp, mf, f, and ff, and performance instructions like 'pression d'archet occasionnelle', 'con sord.', and 'a. vib.'. The Trombone part has a marking 'sempre quasi periodique'.

[Fig. 2 - G. Grisey, *Périodes* (finale, p.46)]

Il procedimento appena descritto prende il nome di *macro sintesi strumentale* e rappresenta una delle tecniche compositive fondamentali dello Spettralismo. Il principio si basa sull'osservazione del suono attraverso sonogrammi (analisi, come si diceva, resa possibile grazie al progresso in campo elettronico ed informatico) che rileva, in una scala “microsonica”, il decorso temporale del suono e il dispiegarsi delle sue componenti di frequenza parziali. Osservando da vicino il profilo spettrografico

## MUSICA SPETTRALE

di rumori o delle note emesse da uno strumento è possibile strutturare un programma di lavoro componendo le frequenze in una scala macroscopica o articolandone il decorso ritmico sulla base del “microsviluppo” temporale osservato. Un aspetto fondamentale che caratterizza la tecnica spettrale è inoltre la transizione da spettri armonici a inarmonici (e viceversa), procedimento che segna il lavoro successivo di Grisey: *Partiels* (1975) per 18 musicisti. *Périodes* e *Partiels* entreranno a far parte di un ciclo di composizioni fatte di forze che si raccolgono gradualmente<sup>7</sup> in un percorso compositivo lungo più di dieci anni: dopo la prefazione *Prologue* per viola sola (1976), seguiranno *Modulations* (1977), scritto per il nuovo Ensemble Intercontemporain, e *Transitoires* per grande orchestra (1980-81), concluderà il ciclo *Épilogue* (1985) per quattro corni e grande orchestra. Queste composizioni confluiscono insieme in una super-opera cui Grisey diede il titolo *Les Espaces acoustiques*. Il ciclo, *magnum opus* della musica spettrale, è costituito da sei opere strumentali che possono essere eseguite indipendentemente o consecutivamente, poiché ogni “spazio acustico” estende il precedente. L'unità dell'insieme si basa sulla coerenza formale dei brani e sui due punti di riferimento acustici: lo spettro e la periodicità.

## II. Oltre lo spazio acustico.

Nel suo saggio *La musique: le devenir des son* (1982)<sup>8</sup> Grisey propone, come si diceva, tre definizioni per la musica spettrale: differenziale, liminale, transitoria. Il compositore definisce la sua musica *differenziale* perché, superando le distinzioni tra musica tonale, atonale o seriale, evita il livellamento o la gerarchizzazione, per concentrarsi sulla nozione di *differenziazione*. I rapporti ordinatori o numerici che

<sup>7</sup> GRIFFITHS, P. (2014) *La musica del Novecento*, Torino: Einaudi, p. 249.

<sup>8</sup> GRISEY, G. (2008), a cura di LELONG, G. e REBY, A.M., *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Paris: MF, p. 37.

## MUSICA SPETTRALE

hanno dominato la musica seriale e tonale cedono il passo, in termini di frequenze, all'intero campo di possibilità che si estende dal suono armonico al rumore e, in termini di durate, al campo di possibilità che muove dalla periodicità alla aperiodicità (e viceversa). La possibilità di aggiungere e graduare l'utilizzo di parziali estranee o comprese nello spettro sonoro porta a un'integrazione tra armonia e inarmonia all'interno del processo compositivo. Questo segna, inoltre, il ritorno sotto altre vestigia del concetto di consonanza e dissonanza (che era stato abolito, quantomeno semanticamente, dal serialismo) qui inteso come "grado di rugosità" degli intervalli: al pari di quanto avviene nella conformazione delle superfici naturali, la superficie sonora potrà presentare una gamma di possibilità che spaziano dall'intervallo liscio-consonante, paragonabile al fenomeno naturale delle pieghe create dalle increspature dell'acqua, a quello ruvido-dissonante affine, in termini materici, alle superfici delle dune desertiche o delle pareti rocciose. La musica spettrale è poi, secondo Grisey, *liminale*. Il concetto di 'soglia' non è assoluto e rappresenta un punto di contatto tra zone con caratteri diversi, un passaggio che rende 'discreto' ciò che è continuo. Per il compositore francese musica spettrale è, dunque, *limine*: musica del confine nella percezione, fenomeno che si pone sulla soglia delle iterazioni psicoacustiche facendo emergere le sue ambiguità. Il concetto di *limine* rappresenta un momento fondamentale nella poetica di Grisey poiché sottintende il reintegro dello statuto dell'ascoltatore e del suo modo di percepire il suono e le sue iterazioni nel processo compositivo. Lo stesso concetto di sintesi strumentale gioca con la capacità della coscienza di unificare in un unico fenomeno percettivo un campo di forze altamente complesso. Scrive Grisey in proposito:

Gli strumenti tradizionali resistono naturalmente alla fusione. Prendete un ensemble eterogeneo, fategli eseguire diversi accordi; sarà ben raro che l'individualità dei singoli timbri scompaia a favore di un fenomeno unico. Per realizzare questa sintesi strumentale [è possibile utilizzare] certi spettri naturali (armonici o disarmonici) le cui parziali sono realizzate da diversi strumenti, cosa che suppone l'uso di una scrittura non temperata. È evidente che pochi musicisti possono eseguire un ottavo di tono con precisione, [...] ma se l'approssimazione è sufficiente, la nostra percezione farà il resto. Noi percepiremo uno spettro sintetico e non più un accordo. Fate voi stesso l'esperimento al pianoforte: suonate



## MUSICA SPETTRALE

uno spettro armonico. Malgrado il sistema temperato, esso non suona come un qualche accordo: tende alla fusione<sup>9</sup>.

Il confine preso in esame è quindi quello della percezione: Grisey studia gli effetti psicoacustici dei suoni differenziali e sommatori e loro capacità di alterare la percezione del timbro, nonché gli effetti delle iterazioni tra parametri sonori (timbro, durata, altezza, intensità) sul processo uditivo: psicoacusticamente, un suono di bassa frequenza tenderà ad essere percepito soggettivamente come più grave nel *piano* rispetto al *forte* così come un *crescendo* dinamico tenderà a far calare soggettivamente i suoni gravi e crescere i suoni acuti.

Il *princeps* dello Spetttralismo definisce infine la sua musica *transitoria*. Il concetto di transitorietà e, quindi, di 'divenire' era stato al centro della poetica di Xenakis, compositore fondamentale attivo nel campo di indagine delle iterazioni tra scienza e musica che - nel solco di una tradizione secolare risalente fino ai greci - aveva indagato il concetto di musica intesa come campo di forze in continua trasformazione. Anche per Grisey il suono è dinamismo, processo: la musica spettrale si propone di realizzare questa natura essenziale del suono. La transizione può avvenire per *missaggio*: tracce sonore che si avvicinano in un procedimento incrociato dissolvenza/addensamento ottenuto con manipolazioni della dinamica o tramite processi di impoverimento/arricchimento spettrale; per *cambiamenti di proporzione* tra mondo microsonico e macrosonico e per *metabolizzazione*, ossia l'assimilazione di elementi desunti dal contesto sonoro che vengono mutati, rielaborati, corrugati o espansi.

Nel corso degli anni Ottanta, mentre le idee della corrente spettralista si diffondono al di fuori della Francia (grazie anche all'insegnamento di Grisey tenuto ai corsi estivi di Darmstadt nel 1980 e 1982), il compositore continua a sviluppare il suo stile con una nuova e originale riflessione sulla percezione del tempo che dà vita a *Talea* (1986) per *pierrot ensemble*, in cui viene introdotta la compresenza di temporalità diverse all'interno del brano. Nell'immagine di Grisey coesistono diversi modi di percezione

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 49-50.

## MUSICA SPETTRALE

della temporalità: tempo delle balene, tempo degli uomini e tempo degli insetti. Ciò che per noi è rapido, sfuggente, una volta introdotto nella scala percettiva del tempo di esistenza degli insetti - la cui vita ha una durata sensibilmente più breve rispetto a quella umana - assumerà una dimensione lenta e dilatata, viceversa prendendo in esame il canto delle balene, ciò che per la nostra percezione è un lungo, gigantesco gemito, assumerà per l'enorme mammifero il significato di una parola, un suono o un intervallo consonante. L'apice di questa ricerca è rappresentato da *Vortex temporum* (1995) per sestetto, su un frammento di arpeggio tratto da *Daphne et Chloé* di Ravel. In questo lavoro tecnica spettrale, ricerca psicoacustico-percettiva e riflessione filosofica sul tempo si uniscono in un affresco attraverso il quale la dimensione del puro divenire è trascesa in favore di un senso di totalità ultratemporale dell'esperienza sonora.



[Fig. 3 - G. Grisey, *Vortex temporum* (incipit)]

Il lascito compositivo di Grisey è affidato alla voce solista con i lavori *L'Icône paradoxale* (1992-94) per soprano, mezzosoprano e grande orchestra e *Quatre chants pour franchir le seuil* (1998) per soprano ed ensemble. *L'Icône paradoxale* rappresenta l'omaggio di Grisey al pittore del Rinascimento italiano Piero della Francesca ed è ispirato al suo dipinto *La Madonna del parto*. Il brano, commissionato nel 1992 dal Teatro alla Scala e dalla Filarmonica di Angeles (che lo ha eseguito per la prima volta nel 1996 con la direzione di Esa-Pekka Salonen), presenta la grande orchestra spazializzata in due gruppi di strumenti: gravi e acuti, e un piccolo ensemble, anch'esso diviso in due gruppi simmetrici che avvolgono le voci umane.

I *Quatre chants pour franchir le seuil* (quattro canzoni per varcare la soglia) sembrano, infine, far rivivere l'archetipo mozartiano che lega il destino fatale alla

*MUSICA SPETTRALE*

stesura di una composizione dedicata al tema della morte: l'ambientazione dei *Quatre chants*, approntata su quattro poesie che affrontano l'ineluttabilità della fine, costituirà infatti l'ultimo lavoro di Grisey, scomparso nel 1998 all'età di 52 anni. Oltre a offrire una meditazione sul senso della fine, i *Quattro canti* riflettono l'obiettivo musicale di Grisey di infondere al suono un senso di vita organica: in quest'opera il compositore esplora i ritmi naturali di tensione e rilascio modellati sul respiro e la pulsazione sommessa del battito cardiaco umano. Il lavoro lascia intravedere quella che sarebbe stata, probabilmente, una nuova e affascinante via di esplorazione della poetica griseyana, un nuovo territorio musicale mai sondato a causa sua prematura scomparsa. Quasi come un quinto brano la composizione si conclude con una *Berceuse* che chiude il ciclo: una nenia destinata, nelle parole del compositore, «.. non a cullare il sonno, ma a ridestare un'umanità morente, finalmente liberata dal suo incubo»<sup>10</sup>.

**III. Percorsi spettrali.**

Tristan Murail segue un percorso personale ma parallelo ma alla ricerca di Grisey. Con il brano *Territoires de l'oublie*, per pianoforte solo scritto nel 1977 (affidato all'amico, pianista e compositore, Michaël Levinas), il compositore presenta una vigorosa esplorazione della risonanza del pianoforte che si dispiega in una curva di trame in continua evoluzione.

<sup>10</sup> GRISEY, G. (2023) *Quatre chants pour franchir le seuil*, Nota dell'autore, Ressources.Ircam: [brahms.ircam.fr/en/](http://brahms.ircam.fr/en/).

## MUSICA SPETTRALE



[Fig. 4 - T. Murail, *Territoires de l'oublie* (lettera m)]

Timbro e armonia sono qui strettamente correlati: le altezze del brano sono infatti determinate in base alle risonanze naturali del pianoforte, con il fine di rafforzarle o contrastarle a seconda dell'evoluzione verso una maggiore semplicità o una maggiore complessità<sup>11</sup>. In *Territories* Murail concepisce il pianoforte alla stregua di un vero e proprio “gruppo strumentale” che determina decorso sonoro del brano grazie alla risonanza simpatetica oltre dall'azione diretta dei martelletti, i cui attacchi sono considerati dall'autore *cicatrici sul continuum* del brano.

Con *Treize Couleurs du soleil couchant* (1979) per pierrot ensemble ed elettronica *ad libitum*<sup>12</sup>, il compositore dà alla luce un *locus* rappresentativo della prima musica spettrale, il cui assetto formale è dedotto dai 13 intervalli generatori prodotti dal flauto e dal clarinetto all'inizio del brano. Per la prima volta nella sua produzione degli anni Settanta, Murail utilizza la tecnica della *modulazione ad anello* in un contesto musicale elettroacustico. L'obiettivo della modulazione è quello di creare zone d'ombra nei passaggi di transizione tra le sezioni. Già in *Ethers* (1977) per sei strumenti (con amplificazione e riverbero *ad libitum*) Murail aveva sperimentato la ricchezza di suoni complessi ma in *Treize couleurs* il compositore sviluppa questa procedura, combinata con un concetto di premonizione o prolungamento dei suoni

<sup>11</sup> MURAIL, T. (2023) *Territoires de l'oublie*, Nota dell'autore, [www.tristanmurail.com](http://www.tristanmurail.com).

<sup>12</sup> Il brano *Treize couleurs du soleil couchant* prevede l'impiego *ad libitum*, cioè facoltativo, dell'elettronica per le esecuzioni dal vivo.

## MUSICA SPETTRALE

complessi<sup>13</sup>. L'utilizzo della modulazione ad anello permette al compositore di organizzare una traiettoria sonora le cui frequenze si generano in una "reazione a catena"<sup>14</sup>.

Il successivo lavoro di Murail, *Gondwana* (1980) per grande orchestra è un brano le cui armonie sono generate tramite la *modulazione di frequenza*, metodo di produzione sonora già noto in radiotecnica ed utilizzato nei sintetizzatori digitali, impiegato da Murail per mezzo dell'orchestrazione a ottenere suoni complessi e non temperati, con sonorità simili a quelle di una campana<sup>15</sup>. Altro elemento portante del brano è l'oscillazione tra momenti di rumore bianco, realizzati tramite strappate o dal *col legno* degli archi, dalla respirazione senza tono dei legni o degli ottoni e dal suono graffiante delle percussioni, e momenti sonori "puri", rappresentati da colori strumentali e da un'armonia consonante vicina alla serie armonica naturale. Nel lavoro questi due elementi vanno a compenetrarsi ed influenzarsi a vicenda<sup>16</sup>.

Frutto del periodo di lavoro e ricerca condotto all'IRCAM, *Désintégrations* (1982) per ensemble ed elettronica costituisce forse il lavoro più approfondito ed esaustivo ad opera di Murail basato sull'esame degli spettri strumentali<sup>17</sup>. Il brano realizza una compatta sintesi tra musica elettronica e strumentale in cui i suoni su nastro e quelli realizzati dagli strumenti si fondono in un unico timbro organico (con un risultato notevole, specie considerando la tecnologia dell'epoca). È proprio dall'ascolto di questa composizione che nel 1985 Grisey deciderà di aggiungere un nuovo finale per *Les Espaces acoustiques: Épilogue*.

Come Murail anche Michaël Levinas è considerato pioniere nel campo delle nuove idee di scrittura strumentale e di sviluppo della gamma sonora mediante strumenti

<sup>13</sup> ALLA, T. (2023) Nota di programma per l'esecuzione di *Treize Couleurs du soleil couchant*, [www.tristanmurail.com](http://www.tristanmurail.com).

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> ANDERSON, J. (2023) Nota di programma per l'esecuzione di *Gondwana*, [www.tristanmurail.com](http://www.tristanmurail.com).

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> ANDERSON, J. (2023) Nota di programma per l'esecuzione di *Désintégrations*, [www.tristanmurail.com](http://www.tristanmurail.com).

tecnologici. In *Appels* (1974) per ensemble, il lavoro elettroacustico sui quattro movimenti che costituiscono la composizione (*Appels, Arsis et Thésis, Voix dans un vaisseau d'airain, Froissement d'aile*) è progettato per la trasformazione dal vivo del suono in una sala da concerto. Con *Appels* il compositore non cerca semplicemente di trasformare il timbro, ma di “scoprire le profondità nascoste degli strumenti”<sup>18</sup>. Questo risultato è ottenuto nel primo movimento, *Appels*, mediante l’amplificazione del rullante e il missaggio dell’ensemble e con un procedimento di “ingrandimento” del respiro nei successivi movimenti *Arsis et Thésis* e *Froissement d'ailes*. Nel movimento *Voix dans un vaisseau d'airain*, Lévinas realizza uno spazio acustico intorno alla voce tramite amplificazioni della cassa armonica del pianoforte ove riverberano la voce, il flauto e il corno a creare l’effetto di un suono proveniente (come da titolo) dalla profondità di un vaso di bronzo. Questo spunto sulla risonanza viene ripreso e sviluppato nel *Concerto pour un piano espace n°2* (prima stesura nel 1977, poi rielaborato nel 1980): uno studio acustico sull’ambiente sonoro del pianoforte. Il brano indaga un *topos* essenziale dello Spettralismo: il rapporto tra spazio e suono e lo fa attraverso lo strumento privilegiato della risonanza. Il pianoforte integra nel suo timbro le componenti della piccola orchestra amplificata a rievocare gli spazi liturgici della musica del XVII e XVIII secolo<sup>19</sup>. Il compositore ci introduce col suo brano in uno spazio acustico che è allo stesso tempo cosmogonia di eventi sonori: dal rumore dell’acqua alla brillantezza della voce fino al fragore riverberante degli ottoni e delle percussioni.

In *Par-delà* (1994) per grande orchestra, la ricerca svolta sull’ibridazione dei timbri strumentali e la polimodalità micro-intervallo<sup>20</sup> giunge a nuovi e affascinanti esiti: estendendo il lavoro di analisi e impiego di strumenti aventi identità spettrali vicine il

<sup>18</sup> LEVINAS, M. (2023) *Appels*, Nota dell’autore, Henry-Lemoine Editions: [www.henry-lemoine.com/fr/](http://www.henry-lemoine.com/fr/).

<sup>19</sup> LEVINAS, M. (2023) *Concerto pour un piano espace n°2*, Nota dell’autore, Henry-Lemoine Editions: [www.henry-lemoine.com/fr/](http://www.henry-lemoine.com/fr/).

<sup>20</sup> LEVINAS, M. (2023) *Par-delà*, Nota dell’autore, Henry-Lemoine Editions: [www.henry-lemoine.com/fr/](http://www.henry-lemoine.com/fr/).

## MUSICA SPETTRALE

compositore giunge alla concezione di “leghe armoniche” e combinazioni modali sovrapposte a creare trame polifoniche.

Merita senz’altro spazio in questa trattazione la disamina di un altro maestro e padre della visionaria estetica insieme a Grisey, Murail e Lévinas: Hugues Dufourt la cui musica, basata su una vasta gamma di costellazioni sonore, avvia, al pari di Grisey, una dialettica tra tempo e timbro. Il brano *Eweron* (1976) per sei percussionisti, in quattro movimenti, configura l’idea di uno spazio “puro” in azione. Il primo tempo - *Eweron I* - è dominato sbalzi, spirali, turbolenze, scatti in un formalismo della collisione e della frattura. Nel secondo movimento - *Eweron II* - l’autore realizza un’energica prova di stereodinamica mediante l’utilizzo dei timbri metallici (piatti, cimbali, gong, tam-tam). Il terzo movimento - *Eweron III* - rappresenta un adagio in cui le percussioni sono trattate come voci umane, in una costruzione ove le proprietà fisiche della risonanza prodotta dagli strumenti delineano una “geometria espressiva”. Il quarto movimento - *Eweron IV*, vero proprio centro espressivo della composizione, spinge l’ascoltatore verso le terre brulle situate a confine tra percezione e astrazione (torna qui l’aspetto *liminare* della poetica griseyana). Nelle parole lo stesso autore:

Cosa resterebbe di una lingua a cui è stata tolta la parola, di un discorso senza comunicazione? Senza dubbio non rimarrebbe nulla, se non i resti di un mondo abolito, tracce, un soffio, un’illusione sonora. In questo contesto, ho immaginato un impercettibile brulichio - uno stato dinamico estremamente teso<sup>21</sup>.

Con questo lavoro Dufourt, pur conservando essenzialmente il ruolo del timbro in musica, ci restituisce con pochi gesti dei chiaroscuri di plumbea luminosità in cui il suono percussivo non è più pura articolazione, istinto, fisicità, ma bensì tratto, *nuance*, colore.

La ricerca timbrica prosegue in *Antiphysis* (1978) per flauto e orchestra da camera, con il quale il compositore ci introduce in un mondo sonoro tortuoso e labirintico,

<sup>21</sup> DUFOURT, H. (2023) *Eweron*, Nota dell’autore, Centre Pompidou: [www.centrepompidou.fr/](http://www.centrepompidou.fr/)

## MUSICA SPETTRALE

traboccante di rumori urbani. Il rapporto tra solista e ensemble assume una dimensione policroma in cui si alternano simmetrie e asimmetrie, interscambi di tecniche fino al limite della loro reciproca compatibilità.

Con *Saturne* (1979) per ensemble, strumenti elettronici e sei percussioni lo spazio e il tempo si dilatano al punto tale che la distanza diviene *topos* simbolico di poema sinfonico *post litteram*. Saturno non rappresenta qui un programma, ma un campo di eventi e fenomeni da esplorare, ricostruire e, a volte, contraddire attraverso la materia del suono. Il risultato è un percorso dal silenzio impenetrabile dello spazio interplanetario all'avvento di grandi masse sonore rifrangenti, per ritornare, infine, all'oblio del vuoto siderale.

Tra i successivi compositori influenzati dalla poetica spettralista Kaija Saariaho (1952-2023), che dagli anni Ottanta ha condotto ricerche presso l'IRCAM sull'analisi computerizzata dello spettro sonoro, sviluppando tecniche di composizione assistita dal computer, lavori di *musique concrète* e composizioni che combinano l'esecuzione dal vivo con l'elettronica. Claude Vivier (1948-83), allievo in Europa di Stockhausen e apprezzato da Ligeti, che individuò uno stile originale ispirato alla poetica *spectrale*. L'italiano Fausto Romitelli (1963-2004) dal 1993 al 1995 collaboratore presso Ircam di Parigi come *compositeur en recherche*, influenzato dalla corrente spettralista e in particolare da Gérard Grisey al quale dedicherà il secondo brano del suo ciclo *Domeniche alla periferia dell'Impero*. George Friedrich Haas (1953), stage di *Informatique Musicale pour compositeur* all'IRCAM, il cui stile presenta affinità con l'*école spectrale* francese e con le composizioni di Grisey e Murail conosciuti a Darmstadt all'inizio degli anni Ottanta.

Tra i compositori della generazione successiva si distingue il lavoro di Marc-Andr  Dalbavie (1961), con uno stile che coniuga le istanze pi  progressiste dello stile di Debussy con le innovazioni dello spettralismo.

Quanto agli esiti compositivi pi  recenti, non potendo percorrere l'intero arco (di oramai mezzo secolo) che ci separa dalla nascita del movimento francese, si menzionano due recenti lavori di Murail e Levinas che rendono omaggio a due maestri



**MUSICA SPETTRALE**

‘ispiratori’ dello Spettralismo. *Un Sogno* (2014) per ensemble ed elettronica di Tristan Murail per il progetto Giacinto Scelsi REVISITED promosso dal Klangforum, brano scritto, come richiesto dal progetto, a partire da una delle improvvisazioni elettroniche inutilizzate di Scelsi<sup>22</sup>. La traccia, ripulita e “risintetizzata” con tecniche informatiche odierne, è stata sviluppata con nuovi livelli di tessiture elettroniche e strumentali pur lasciando riemergere, come nelle intenzioni di Murail, la genuina originalità scelsiana. *L'Amphithéâtre* (2012) per orchestra di Levinas, commissionato da Radio France, brano conformato alla disposizione orchestrale progettata da Iannis Xenakis per la composizione *Terretektorh* del 1966. In questo lavoro la figura concentrica dei cinque ensemble in cui è suddivisa l’orchestra costituisce l’essenza di una forma architettonica e musicale che guarda allo spazio e all’acustica degli antichi gli anfiteatri greci e romani. *L'Amphithéâtre* rimanda, in questo senso, allo spirito dell’opera di Xenakis, ma anche a quello del Rinascimento con il suo legame originario e fondante tra architettura, forme e polifonia sonora<sup>23</sup>.

**IV. Riepilogo delle innovazioni timbrico-armoniche, formali e temporali dell’estetica spettrale.**

La parte conclusiva della trattazione è dedicata al riepilogo delle innovazioni in campo *timbrico-armonico, formale e temporale* apportate dall’estetica spettralista.

Con lo Spettralismo si addivene a una visione ‘sintetica’ dell’analisi e della composizione musicale, basata sul concetto di fusione tra timbro e armonia (una conquista che, come abbiamo detto, può essere considerata la sublimazione della

<sup>22</sup> Uno dei procedimenti compositivi di Scelsi consisteva nella registrazione e poi trascrizione di improvvisazioni eseguite su una Ondiola, tastiera monofonica dotata di oscillatori, filtri e amplificatore, capace di riprodurre diverse tipologie di timbri nonché di modulare l’onda sonora per ottenere *glissando* e microintervalli.

<sup>23</sup> LEVINAS, M. (2023) *L'Amphithéâtre*, Nota dell’autore, Ressources.Ircam: [brahms.ircam.fr/en/](https://www.ircam.fr/en/).

## MUSICA SPETTRALE

ricerca timbrico-coloristica che per secoli aveva caratterizzato la scuola di composizione francese). L'analisi spettrografica, resa possibile grazie alle innovazioni in campo tecnico, porta alla luce il fatto che i suoni prodotti da strumenti musicali siano caratterizzati da andamenti che variano nel tempo e da zone formanti, in ultima analisi, dunque, da componenti *armonico-frequenziali* che condizionano la percezione *timbrica* del fenomeno nel suo complesso. Questa indagine ha importanti conseguenze dal punto di vista del processo compositivo perché comporta un'unione del dominio dell'*armonia* (manipolazione, strutturazione, sovrapposizione e sviluppo delle frequenze) a quello *timbrico* (strumentazione, orchestrazione, strutturazione di verticalità). Attraverso la tecnica spettrale è possibile quindi strutturare macrospettri armonici che saranno percepiti 'fenomeni unitari' dall'ascoltatore o, ricreare con la macrosintesi il suono di uno specifico strumento musicale o di un rumore naturale.

L'analisi dell'andamento spettrografico apre all'idea di nuove funzioni armoniche e gerarchie di complessità che vanno a sostituire o, se vogliamo, aggiornare i concetti scala, tonalità e consonanza/dissonanza. Corollario di questo approccio è il possibile impiego di qualsiasi suono periodico o aperiodico: dal fenomeno sinusoidale al rumore qui inteso non come oggetto sonoro (da poter strutturare o serializzare), ma come gradiente di un campo di possibilità che va dall'armonia all'inarmonia. Chiaramente questo approccio presenta importanti conseguenze sul piano *formale* poiché rende possibile l'esplorazione e strutturazione di diversi parametri derivati dall'analisi dei sonogrammi. Per gli spettralisti la musica è *transitorietà*, divenire: l'evoluzione del brano potrà quindi avvenire per transizione tra masse armoniche a masse inarmoniche, per sintesi strumentale, per passaggio dal rumore alla ricreazione del suono elettronico tramite strumenti acustici, etc. Oltre i procedimenti di transizione sarà possibile impiegare tecniche proliferative quali la modulazione di frequenza, i cambiamenti di proporzione e lo sviluppo di microelementi desunti dall'analisi sonora. Se con il serialismo (o altri correnti quali l'alea, che in pari modo aveva basato il proprio approccio compositivo sugli aspetti puramente discreti e ricombinatori del suono) la

*MUSICA SPETTRALE*

forma è “risultato” del processo, con lo spettralismo la *forma* è rispecchiamento e rappresentazione del fenomeno fisico. In ultima analisi quanto agli aspetti *formali* dello Spettralismo il principio fondamentale desunto è che la forma si generi *dal suono*: come le piccole geometrie delle conchiglie ricalcano la struttura delle immense galassie, la macrosintesi ordisce e ricrea, in un contesto *macroscopico*, la struttura *microscopica* e nascosta del suono.

Lo Spettralismo, non è solo indagine sul fenomeno fisico, ma anche riflessione sulla natura della *percezione* (aspetto cd. *liminale* della poetica spettralista) e del *tempo*. L'introduzione di una nuova riflessione *relativistica* su questo versante guarda alla musica come struttura basata sul decorso spazio-temporale del suono nonché sulla coscienza percettiva dell'ente che esperisce il fenomeno sonoro (da qui i concetti griseyani di “tempo delle balene, degli uomini, degli insetti”). La compresenza di temporalità diverse all'interno del brano e la possibilità di impiegare dilatazione o la contrazione temporale non devono essere concepite in questo caso come ordinarie tecniche manipolative del materiale (*diminuzione, aggravamento*) ma come procedimenti volti a indurre nell'ascoltatore passaggi di stato a “ordini percettivo-temporali diversi”. In questa prospettiva colpiscono i risultati estremamente suggestivi raggiunti dalle trame vorticose ora abissali di Grisey, dagli spazi saturnali alle terre brulle di Dufourt, dagli squarci materici di Lévinas ai territori dell'oblio creati da Murail: luoghi sonori dove il senso temporale è ora spazio dai confini smisurati, ora frinire inafferrabile, sensazione elusiva che solca le terre di confine della percezione.

**Bibliografia**

ABBATE, C. (2020) «Xenakis compositore del divenire» in *Live Performing & Arts*, n.7, pp. 50-58.

ALLA, T. (2023) Nota di programma per l'esecuzione di *Treize Couleurs du soleil couchant*, [www.tristanmurail.com](http://www.tristanmurail.com).

ANDERSON, J. (2023) Nota di programma per l'esecuzione di *Désintégrations*, [www.tristanmurail.com](http://www.tristanmurail.com).

*MUSICA SPETTRALE*

- ANDERSON, J.** (2023) Nota di programma per l'esecuzione di Gondwana, [www.tristanmurail.com](http://www.tristanmurail.com).
- COLLA, A.** (2015) Trattato di armonia moderna e contemporanea. Volume II, Milano: Carisch, pp. 196.
- DOFOURT, H.** (1979) Musica, potere, scrittura, Milano: Ricordi-LIM, pp. 311-316.
- DUFOURT, H.** (2023) Eweron, Nota dell'autore, Centre Pompidou: [www.centrepompidou.fr/](http://www.centrepompidou.fr/)
- FÉRON, F.** (2011) «The Emergence of Spectra in Gérard Grisey's Compositional Process: From Dérives to Les espaces acoustiques» in Contemporary Music Review, n.30, pp. 343-375.
- GRIFFITHS, P.** (2014) La musica del Novecento, Torino: Einaudi, p. 249.
- GRISEY, G.** (2008), a cura di LELONG, G. e REBY, A.M., Écrits ou l'invention de la musique spectrale, Paris: MF, p. 37.
- GRISEY, G.** (2023) Quatre chants pour franchir le seuil, Nota dell'autore, Ressources.Ircam: [brahms.ircam.fr/en/](http://brahms.ircam.fr/en/).
- LEVINAS, M.** (2023) Appels, Nota dell'autore, Henry-Lemoine Editions: [www.henry-lemoine.com/fr/](http://www.henry-lemoine.com/fr/).
- LEVINAS, M.** (2023) Concerto pour un piano espace n°2, Nota dell'autore, Henry-Lemoine Editions: [www.henry-lemoine.com/fr/](http://www.henry-lemoine.com/fr/).
- LEVINAS, M.** (2023) L'Amphithéâtre, Nota dell'autore, Ressources.Ircam: [brahms.ircam.fr/en/](http://brahms.ircam.fr/en/).
- LEVINAS, M.** (2023) Par-delà, Nota dell'autore, Henry-Lemoine Editions: [www.henry-lemoine.com/fr/](http://www.henry-lemoine.com/fr/).
- MURAIL, T.** (2023) Territoires de l'oublié, Nota dell'autore, [www.tristanmurail.com](http://www.tristanmurail.com).