

AA.VV.

d.a.t.

[divulgazione audiotestuale]

rivista semestrale

Divulgazione Audio Testuale

ISSN 2611-0121

IL Sileno
Edizioni

numero 13 – anno VII – ottobre 2023

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 “Ottorino Respighi” di Latina)
Stefano Oricchio (Università della Calabria)
Maurizio Pisati (Conservatorio “Giovanni 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)

11 MUSICA SPETTRALE

Cosimo Abbate

31 TRA SUONI E VIBRAZIONI, TRA MUSICA E TECNOLOGIA:

I RAGAZZI COMPONGONO, SI RACCONTANO, ANALIZZANO E RIFLETTONO

Elisa Alessandroni

53 FONOGRAFIA DELL'INTENZIONE. STRUMENTI ANALITICI PER UN'ARTE DEL
FIELD RECORDING

Giuseppe Di Taranto, Paolo Montella

76 DAL SILENZIO ALLA BANDA CRITICA: RIFLESSIONI SU 4 FASI DELL'UNIVERSO
SONORO DI JAMES TENNEY

Valerio Mola

96 *REVOLUTION 9*: L'AVANGUARDIA SERVITA SUL PIATTO DI SOPPIATTO

Francesco Paradisi

114 "CENERE", LA SONORIZZAZIONE DI UN FILM MUTO

Luca Martone, Guglielmo S. Diana

124 REINTERPRETARE IL CANTO GREGORIANO TRA ANTICHITÀ E NUOVE
TECNOLOGIE

Giovanni Giugliano, Marco Matarese, Mirjana Nardelli

134 TONNO ROSSO – MATTANZA NELLA RETE

Danilo Randazzo, Matteo Castiglioni

This page intentionally left blank

PREFAZIONE

di Stefano Oricchio

In sociologia, la musica è un prodotto culturale tra gli altri. Le diatribe degli appassionati (esperti o meno) sul miglior musicista o sul genere musicale più “alto” non interessano la sociologia della musica, che non bada nemmeno ad analizzare tecnicamente e in profondità la struttura o le qualità di un brano – compito, quest’ultimo, che spetta invece a musicisti, musicologi e teorici della musica, e che trova in questa rivista una ricca e opportuna sede¹. Ma allora, di che cosa si occupa la sociologia della musica? E perché farne riferimento in apertura a questo nuovo numero di «d.a.t.[divulgazione audiotestuale]»?

¹ Tra gli autori che hanno inaugurato e contribuito maggiormente alla sociologia della musica si segnalano Max Weber e Theodor Adorno, dove alla competenza sociologica si unisce quella musicale, in una combinazione che ha prodotto lavori molto importanti non solo nel campo delle scienze sociali ma anche della teoria musicale. Si vedano in particolare *I fondamenti razionali e sociologici della musica* (Weber, M., 1961, ed. or. 1921) e *Introduzione alla sociologia della musica* (Adorno, T.W., 1998, ed. or. 1962).

PREFAZIONE

Sul primo punto si potrebbe dire, in estrema sintesi, che nel campo della sociologia musicale l'interesse si focalizza fondamentalmente sui cambiamenti della produzione e del consumo di musica nel tempo e nello spazio, in risposta (o meglio: di pari passo) al cambiare delle relazioni sociali. La musica, infatti, non nasce in un *vacuum*: al contrario emerge, si produce, si evolve e si consuma nell'ambito di una fitta serie di rapporti e dinamiche sociali. Essere consapevoli di ciò è molto importante, perché saper contestualizzare significa anche saper relativizzare, comprendere meglio e più a fondo la diversità delle forme culturali e la loro pari dignità. È da queste premesse di merito che deriva la scelta di aprire con un riferimento alla sociologia della musica questo numero di DAT, una rivista che, numero dopo numero, abitua anche a questo: a un discorso che trascende le dimensioni puramente tecniche o storiche del suono per abbracciare anche i fattori sociali attorno ai quali esso si sviluppa.

In questo fascicolo, alcuni saggi adottano questa prospettiva in maniera più evidente: *Tra suoni e vibrazioni, tra musica e tecnologia: i bambini compongono, si raccontano, analizzano e riflettono. Obiettivi, finalità ed effetti di un'esperienza pedagogico-didattica*, di Elisa Alessandroni e *Revolution 9: l'avanguardia servita sul piatto di soppiatto*, di Francesco Paradisi. Nel primo caso, la dimensione sociale della musica viene enfatizzata dall'autrice attraverso il racconto auto-biografico di alcune esperienze di didattica musicale che le consentono di focalizzarsi non tanto su aspetti strettamente tecnici o musicali, quanto sull'importanza di adottare, a livello pedagogico, «una metodologia che metta al centro dell'azione educativa l'individuo in tutto il suo essere». Nel testo di Paradisi, invece, l'analisi della struttura di *Revolution 9* dei Beatles è preceduta da una ricostruzione del contesto e delle influenze da cui nasce questo controverso brano, quasi a volerne sottolineare, oltre al dirompente impatto culturale, la natura intrinsecamente sociale.

PREFAZIONE

Una chiave di lettura sociologica, sebbene meno esplicita, può esser data anche agli altri saggi che compongono questo numero. In *Musica spettrale*, per esempio, Cosimo Abate effettua una panoramica su questa scuola e sulle innovazioni da essa apportate in campo timbrico-armonico, formale e temporale, sottolineando anche in questo caso il carattere sociale della produzione musicale e il continuo cambiamento delle forme culturali, nonché l'importanza degli sviluppi tecnologici nel rendere possibili questi cambiamenti. In maniera simile, nella ricostruzione del percorso artistico di James Tenney offerta da Valerio Mola in *Dal silenzio alla banda critica: riflessioni su 4 fasi dell'universo sonoro di James Tenney*, l'autore evidenzia l'importanza di alcuni avvenimenti biografici, luoghi e contesti vissuti da un compositore che si mostra consapevole della "responsabilità sociale" e del "potere di influenzare la società" di cui erano investite figure come la sua. Nonostante (o forse proprio grazie a) l'approccio filosofico di Di Taranto e Montella, anche il saggio *Fonografia dell'intenzione. Strumenti analitici per un'arte del field recording* stimola riflessioni sociologiche sulla dimensione pratica e materiale, nonché inter-soggettiva, dell'esperienza sonora, esemplificata in questo caso dalle attività di *field recording*.

Per quanto riguarda le Documentazioni raccolte in questo numero, anche qui la possibilità di un ragionamento sulla dimensione sociale della musica è assicurata in ogni contributo. *Cenere, la sonorizzazione di un film muto* di Luca Martone e Guglielmo Diana, e *Tonno Rosso – Mattanza nella rete* di Danilo Randazzo e Matteo Castiglioni, sono infatti delle narrazioni che, nel ricostruire i processi di sonorizzazione di un film muto e di elaborazione di una composizione audiovisiva basata su materiali etnografici, mettono in luce la quantità e la qualità di lavoro umano e sociale necessario per questo tipo di produzione culturale, che è inoltre il risultato di scelte tecniche e metodologiche precedentemente discusse e condivise. Un ulteriore spunto sociologico è infine fornito dal contributo di Giovanni Giugliano, Marco

PREFAZIONE

Matarese e Mirjana Nardelli, *Reinterpretare il canto gregoriano tra antichità e nuove tecnologie*: è vero che il principale interesse di un sociologo della musica sta nel cambiamento delle forme culturali, ma anche il saper rintracciare forme di continuità tra elementi culturali distanti come il canto gregoriano e la musica elettroacustica può dire molto dei contesti sociali da cui tali forme emergono.

In conclusione, con questa breve prefazione, il lettore è invitato a fruire di questa rivista indossando (anche) le lenti della sociologia, per apprezzare i tanti spunti già contenuti in essa e per svilupparne di nuovi. Se è vero, infatti, che DAT propone un discorso ampio, interdisciplinare e (almeno in parte) sociologico sulla musica, è altrettanto vero che tali caratteristiche vanno curate e coltivate. Il ruolo del lettore è, anche in questo senso, fondamentale. Buona lettura.

Riferimenti

ADORNO, T. W. (1998) *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino (ed. or. 1962);

WEBER, M. (1961) *I fondamenti razionali e sociologici della musica*, in Weber, M., *Economia e società*, V, Edizioni di Comunità, Milano (ed. or. 1921).

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

3 Fg.

8 Cb.

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

L'avvento dello Spetttralismo 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 spetttralismo 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 spetttralisti. 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

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 occupati¹, 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 spettralista².

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

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

² 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*₁.

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 1973³. La definizione *musique spectrale* viene utilizzata per la prima volta da Dufourt in un saggio del 1979⁴ 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 armoniche⁵. 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 unico⁶.

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

³ 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: liteneraire.fr/wp.

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

⁵ 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.

⁶ 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 musical score for the finale of G. Grisey's *Périodes*. The score is written for a large ensemble, including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violoncello (Vno), Viola (Vla), Violone (Vc.), Contrabasso (Cb.), and Trombone (Trbn.). The score is divided into measures, with a large bracket indicating a section of 24 measures. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings (ppp, mf, f, ff). There are also performance instructions in French, such as "Répéter plusieurs fois en variant légèrement la durée de l'ensemble. 8' : 4 = 3 ton 'up' bas." and "Sans rupture, comme surgissant du Trbn. (d = 70 à 80)".

[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 Spetttralismo. 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 gradualmente⁷ 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)⁸ 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

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

⁸ 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 fusione⁹.

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

⁹ *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 sommersa 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»¹⁰.

III. Percorsi spettrali.

Tristan Murail segue un percorso personale ma parallelo ma alla ricerca di Grisey. Con il brano *Territoires de l'oublié*, 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.

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



[Fig. 4 - T. Murail, *Territoires de l'oublié* (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 complessità¹¹. 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*¹², 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

¹¹ MURAIL, T. (2023) *Territoires de l'oublié*, Nota dell'autore, www.tristanmurail.com.

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

complessi¹³. L'utilizzo della modulazione ad anello permette al compositore di organizzare una traiettoria sonora le cui frequenze si generano in una "reazione a catena"¹⁴.

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 campana¹⁵. 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 vicenda¹⁶.

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 strumentali¹⁷. 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

¹³ ALLA, T. (2023) Nota di programma per l'esecuzione di *Treize Couleurs du soleil couchant*, www.tristanmurail.com.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ ANDERSON, J. (2023) Nota di programma per l'esecuzione di *Gondwana*, www.tristanmurail.com.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ ANDERSON, J. (2023) Nota di programma per l'esecuzione di *Désintégrations*, 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”¹⁸. 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 secolo¹⁹. 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-intervallo²⁰ giunge a nuovi e affascinanti esiti: estendendo il lavoro di analisi e impiego di strumenti aventi identità spettrali vicine il

¹⁸ LEVINAS, M. (2023) *Appels*, Nota dell'autore, Henry-Lemoine Editions: www.henry-lemoine.com/fr/.

¹⁹ LEVINAS, M. (2023) *Concerto pour un piano espace n°2*, Nota dell'autore, Henry-Lemoine Editions: www.henry-lemoine.com/fr/.

²⁰ LEVINAS, M. (2023) *Par-delà*, Nota dell'autore, Henry-Lemoine Editions: www.henry-lemoine.com/fr/.

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, sospinge 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 teso²¹.

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,

²¹ DUFOURT, H. (2023) *Eweron*, Nota dell’autore, Centre Pompidou: www.centrepompidou.fr/

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-André Dalbavie (1961), con uno stile che coniuga le istanze più progressiste dello stile di Debussy con le innovazioni dello spettralismo.

Quanto agli esiti compositivi più 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

‘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 Scelsi²². 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 *Terretektorch* 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 sonora²³.

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

²² 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.

²³ LEVINAS, M. (2023) *L'Amphithéâtre*, Nota dell’autore, Ressources.Ircam: brahms.ircam.fr/en/.

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 macro-spettri 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

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.

ANDERSON, J. (2023) Nota di programma per l'esecuzione di *Désintégrations*, www.tristanmurail.com.

MUSICA SPETTRALE

- ANDERSON, J.** (2023) Nota di programma per l'esecuzione di Gondwana, 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/
- 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/.
- LEVINAS, M.** (2023) Appels, Nota dell'autore, Henry-Lemoine Editions: 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/.
- LEVINAS, M.** (2023) L'Amphithéâtre, Nota dell'autore, Ressources.Ircam: brahms.ircam.fr/en/.
- LEVINAS, M.** (2023) Par-delà, Nota dell'autore, Henry-Lemoine Editions: www.henry-lemoine.com/fr/.
- MURAIL, T.** (2023) Territoires de l'oublié, Nota dell'autore, www.tristanmurail.com.

**TRA SUONI E VIBRAZIONI, TRA MUSICA E TECNOLOGIA:
I RAGAZZI COMPONGONO, SI RACCONTANO, ANALIZZANO E RIFLETTONO**

**BETWEEN SOUNDS AND VIBRATIONS, BETWEEN MUSIC AND TECHNOLOGY:
THE CHILDREN COMPOSE, TELL THEMSELVES, ANALYZE AND REFLECT**

ELISA ALESSANDRONI

Abstract (IT): Lo scritto delinea l'esperienza professionale e umana di una musicista e docente di Scuola Primaria che, spinta da una crisi personale in ambito lavorativo, viene coinvolta, a vario titolo, in progetti di ricerca-azione promossi all'interno del Conservatorio di Musica che frequenta come "studentessa-bis".

Le esperienze di studio e di ricerca che l'autrice vive, all'interno del Conservatorio e nell'ambiente lavorativo, inducono in lei un profondo cambiamento che la porta a modificare il proprio approccio all'insegnamento. L'applicazione della nuova pratica pedagogico-didattica dimostra come sia possibile accompagnare i bambini in percorsi inaspettati di creazione musicale e di conoscenza in senso lato.

L'autrice narra il suo iter di crescita professionale, sollecitata nella riflessione teorica e pedagogica dagli studi e dalle esperienze sul campo, allo scopo di trovare soluzioni alternative a prassi consolidate, ma spesso approssimative e prive di riferimenti pedagogici.

Durante il percorso apprende una metodologia autentica di cui fornisce pratiche ed esempi, la quale non mira soltanto all'acquisizione di conoscenze tecnico-musicali, ma tende soprattutto a promuovere competenze funzionali a un positivo sviluppo della personalità e della sensibilità degli individui, rafforzando la consapevolezza personale e sociale.

Parole chiave: pedagogia, scuola primaria, didattica della musica, didattica dell'arte, ricerca-azione.

Abstract (EN): The paper describes the professional and human experience of a musician and Primary School teacher who, driven by a personal crisis in the workplace, is involved, in various capacities, in research-action projects promoted within the Conservatory of Music which attends as a "student-bis".

Her study and research experiences, both in the Conservatory and in the workplace, brought her a deep change in her approach of teaching. The application of the new pedagogical-didactic practice showed how it is possible to take children in unexpected paths of musical creation and knowledge in the broadest sense.

The author narrates her professional growth process, prompted in theoretical and pedagogical reflection by studies and experiences in the field, in order to find alternative solutions to established, but often approximate and lacking pedagogical references.

During the course you can learn an authentic methodology which provides practices and examples. These don't only aims at acquiring technical-musical knowledge, but above all tends to promote functional skills for a positive development of the personality and sensitivity of individuals, strengthening personal and social awareness.

Keywords: pedagogy, primary school, music teaching, art teaching, research-action.

**TRA SUONI E VIBRAZIONI, TRA MUSICA E TECNOLOGIA: I BAMBINI
COMPONGONO, SI RACCONTANO, ANALIZZANO E RIFLETTONO.
OBIETTIVI, FINALITÀ ED EFFETTI DI UN'ESPERIENZA
PEDAGOGICO-DIDATTICA**

ELISA ALESSANDRONI

La Musica nella Scuola

Le Indicazioni Ministeriali correnti ¹ chiariscono, senza dubbio alcuno, che la Musica deve (dovrebbe) far parte della normale attività didattica a partire dalla Scuola dell'Infanzia. In realtà, il quadro formativo in ambito musicale della scuola italiana ci offre con chiarezza quanto queste indicazioni siano in contraddizione con lo stato dell'arte delle agenzie formali.

Di seguito una sintesi.

Nella Scuola Primaria la musica è obbligatoria parimenti alle altre discipline curriculari. Nella Scuola Secondaria di primo grado alla musica è assegnato uno spazio di sole due ore settimanali. Nella Scuola Media ad Indirizzo Musicale (SMIM) alle due ore settimanali si integra lo studio di uno strumento e la pratica della musica d'insieme. Nelle fasce superiori solo, esclusivamente nei Licei Musicali, troviamo legittimato lo studio della musica. Licei all'interno dei quali lo studente, alla fine del percorso, può accedere sia al Conservatorio, sia all'Università. I corsi propedeutici attivi nei Conservatori, infine, ricoprono la fascia pre Afam.

¹ Indicazioni nazionali per il curriculum del 2012.

Al momento, dunque, nonostante le Indicazioni normative attribuiscono allo studio della musica un alto valore formativo importante quanto le altre discipline curriculari, di fatto, nella scuola italiana alla musica è assegnato un ruolo secondario. Il riverbero di questa contraddizione, tra il *dire e il fare*, fa sì che la musica sia vissuta in modo manicheo: come momento di socializzazione nella quotidianità e musica studiata a scuola in cui, in moltissimi casi, tale disciplina è proposta come un apprendimento passivizzante.

1. Insegnare musica nella Scuola Primaria: con quale formazione?

Gli anni di studio in Conservatorio sono stati per me² molto duri e faticosi: ore di duro studio, ripetitivo, estenuante e lezioni di solfeggio, tanto pedanti. In aula si instaurava un clima severo e rigido impregnato di rispetto reverenziale nei confronti del maestro. Con la paura di non riuscire a rispondere alle esigenze di quella didattica ho rinunciato alla spensieratezza, alle amicizie, allo sport, allo svago... vivendo con la convinzione di essere una persona privilegiata, in quanto musicista.

Il Conservatorio di allora era un'istituzione professionalizzante che mirava a formare concertisti e riservava poca importanza agli aspetti pedagogici.

Quel progetto educativo si è rivelato fallimentare per molti studenti del mio tempo: i pochi che hanno proseguito il cammino, facendo della musica la loro professione, hanno pagato un costo molto alto in termini di sacrifici e di rinunce.

Il sistema educativo vigente in quel periodo storico considerava la scuola di base un'istituzione per imparare a *leggere, scrivere e far di conto*; la Scuola media quasi

² Elisa Alessandroni, docente di Scuola Primaria in servizio presso l'IC Donna Lelia Caetani di Sermoneta-Norma. Diplomata in oboe e Didattica della Musica presso il Conservatorio di musica Ottorino Respighi di Latina.

un passaggio di stallo; i licei come formatori della futura classe dirigente e gli istituti professionali come un rifugio per i poco portati allo studio.

Con questa formazione musicale e con pochissimi riferimenti pedagogici ho iniziato nel 1995, a insegnare in quella che allora era nominata la *Scuola Elementare*.

Nelle varie realtà scolastiche, in cui mi sono trovata a prestare servizio, venivo spesso chiamata a progettare e a realizzare laboratori musicali per le varie classi. Nel mettere in atto quelle richieste, applicavo la didattica che conoscevo: i cori, le fiabe sonore, la strumentazione, la lettura del pentagramma... riscuotendo ogni volta grande consenso per buona pace di bambini, genitori e Dirigenti scolastici. Ho dovuto spesso elaborare proposte e studiare percorsi per alunni di età differenti, adattando mezzi e contenuti perché, purtroppo, a certi maestri insegnare musica risulta difficile: insicurezza, timore, senso di inadeguatezza possono spingere anche il docente più intraprendente a cercare nel collega che ha studiato in Conservatorio la soluzione per la propria classe. Alla fine di ogni progetto, però, avvertivo che qualcosa non andava per il verso giusto nonostante avessi lavorato duramente, progettando e realizzando i laboratori con la massima cura. Avevo accontentato tutti ma io non ero soddisfatta. Sentivo che la mia metodologia mancava di autenticità: un direttore e tanti esecutori ben addestrati! Intuivo che mancava la condivisione delle scelte, la partecipazione attiva e costruttiva da parte dei bambini, la riflessione sui contenuti, nonché la consapevolezza degli obiettivi da raggiungere. Il prodotto, che spesso si risolveva in una vera e propria prova performativa, rimaneva fine a sé stesso.³

³ Scheda tecnica del progetto “L’arcobaleno della musica” (2010)
<https://drive.google.com/file/d/1576BQuXFLRE6xdIKXN5NP4ftoltngG9-/view?usp=sharing>



[Fig. 1 - Un momento dello spettacolo finale del progetto “Cori dal mondo: l’arcobaleno della Musica”- IC. Cesare Chiominto di Cori, a.s. 2010/2011]

1.1 Qual è il senso dell’esperienza educativa?

Importanti interrogativi giungevano dalle nuove *Indicazioni Nazionali per il Curricolo della Scuola dell’Infanzia e del Primo Ciclo d’Istruzione* (2012):

Fin dai primi anni la scuola propone un percorso di attività nel quale ogni alunno possa assumere un ruolo attivo nel proprio apprendimento, sviluppare al meglio le inclinazioni, esprimere le curiosità, riconoscere e intervenire sulle difficoltà, assumere sempre maggiore consapevolezza di sé, avviandosi a costruire un proprio progetto di vita.

[...] La scuola favorisce esperienze didattiche non ripiegate su sé stesse ma aperte e stimolanti, finalizzate a suscitare la curiosità dell’alunno e fargli mettere alla prova le proprie capacità.

[...] La scuola deve proporre situazioni in cui gli alunni riflettono, diventano consapevoli, sviluppano il pensiero critico e analitico, si confrontano, coltivano la fantasia e il pensiero originale.

La scuola propone situazioni e contesti in cui gli alunni [...] si confrontano per ricercare significati e condividere possibili schemi di comprensione della realtà, riflettendo sul senso e le conseguenze delle proprie scelte [...].

Alla ricerca di una didattica autentica che colmasse le mie lacune attraverso una pedagogia in grado di sanare il mio senso di inadeguatezza e rispondere ai miei dubbi,

nel 2015, mi iscrissi nuovamente in Conservatorio, per frequentare il corso di *Didattica della Musica*.

A differenza del vecchio ordinamento, ormai da tempo il Conservatorio si mostra come un'istituzione aperta e viva, attenta agli *stakeholders* territoriali, ricettiva delle esigenze di formazione e promotrice di iniziative che favoriscano la ricerca pedagogica volta a offrire alternative a prassi didattiche consolidate, spesso approssimative e improvvisate. È in quest'ambito che ho avuto l'opportunità di conoscere il lavoro di ricerca pedagogico-didattica di Emanuele Pappalardo⁴, il cui resoconto è descritto in due volumi⁵. L'ambizioso progetto rappresenta la realizzazione di un dialogo autentico tra due Istituzioni che insistono sullo stesso territorio: il Conservatorio *Ottorino Respighi* e l'Istituto Comprensivo *Giuseppe Giuliano* di Latina. Tale collaborazione si presenta come una novità nel campo della formazione, della didattica e dell'educazione: il Conservatorio apre le porte alla ricerca in campo pedagogico-didattico e accoglie realtà scolastiche territoriali come partner di lavoro. Finalmente una Istituzione di alta formazione musicale e la Scuola di base parlano lo stesso linguaggio e si impegnano a perseguire quegli obiettivi formativi a cui mira l'educazione, a tutti i gradi d'istruzione.

Durante il mio percorso come *studentessa-bis*, ho seguito con curiosità e interesse soprattutto i laboratori di informatica musicale rivolti alla formazione di docenti di ogni ordine e grado e, man mano che gli studi procedevano, si aprivano degli spiragli che mi indicavano una possibile via.

Scrivo François Delalande⁶:

⁴ Emanuele Pappalardo: chitarrista, compositore, ricercatore e docente delle materie compositive nel corso di "Didattica della Musica" presso il Conservatorio di musica Ottorino Respighi di Latina.

⁵ *Composizione, analisi musicale e tecnologia nella scuola primaria-I bambini compongono, raccontano, analizzano, riflettono*, ETS 2019; *Composizione e analisi nelle prime fasi di studio dello strumento musicale-Aspetti cognitivi, creativi, affettivi e relazionali*, ETS 2023.

⁶ François Delalande è un importante innovatore della pedagogia musicale orientata verso la pratica creativa.

non è questione di note [...] è un insieme di condotte umane che compaiono nella prima infanzia, in maniera simile in tutti i continenti, e che si definiscono poi nell'ambito della propria cultura⁷.

E ancora:

La nostra finalità non è trasmettere un corpo di nozioni o di tecniche che definiscono ai nostri occhi la musica, ma sviluppare un insieme di condotte che caratterizzano universalmente un musicista⁸. Le situazioni pedagogiche più ricche sono quelle nate dalle circostanze, quelle che sono state proposte dall'insegnante o dall'animatore in risposta alle motivazioni palesate dai bambini, come integrazione o prolungamento di un'altra attività⁹.

Capii l'importanza dell'esplorazione sonora spontanea, dell'ascolto attivo e dell'invenzione; compresi la valenza della costruzione di un progetto e della riflessione sullo stesso. Mi convinsi che il bambino ha bisogno di giocare¹⁰, di appropriarsi del materiale sonoro manipolando, smontando e ri assemblando gli elementi utilizzati per poi organizzarli riflettendo sulle scelte effettuate descrivendo aspetti di sé attraverso la narrazione del proprio progetto.

1.2 Il progetto di ricerca-azione

Nell'anno accademico 2017 sono stata coinvolta in un progetto di ricerca-azione¹¹ dal titolo *Composizione, analisi musicale e tecnologia nella Scuola Primaria*, a cui ho

⁷ François Delalande, *La nascita della musica*, FrancoAngeli, Milano 2009 p.12.

⁸ François Delalande, *La musica è un gioco da bambini*, FrancoAngeli, Milano 2001 p.146.

⁹ *Ivi*, p.145.

¹⁰ Il gioco è un'attività profondamente integratrice e funzionale alla conoscenza. Differisce dal divertimento (dal latino. *divertere*, allontanare) che, al contrario, rappresenta un episodio sporadico che non lascia segni sul vissuto (Flaminio Brunelli: differenza tra gioco, divertimento e scherzo, in E. Pappalardo, *Composizione, analisi musicale e tecnologia nella scuola primaria*, cit., p.39, nota 9).

¹¹ Progetto di ricerca-azione realizzato dal Conservatorio "O. Respighi" di Latina in collaborazione con l'Istituto Comprensivo "G. Giuliano" di Latina.

partecipato direttamente in qualità di co-conduttrice unitamente ad Antonella Mennillo, una collega parimenti impegnata nella Scuola Primaria.

La metodologia utilizzata si basa sul binomio *composizione e analisi* che affonda le sue radici epistemologiche e operative nell'*Ipotesi Metaculturale* di Boris Porena che, negli anni '70, a Cantalupo in Sabina, aveva fondato il *Centro Metaculturale*. Nel *Centro* di Porena, l'esperienza del comporre con i suoni era analoga a quella dell'organizzare parole, segni grafici, pensieri.... e diventava attività naturale e spontanea soprattutto per i bambini. Afferma lo stesso Porena: «La cosa più rilevante è che i meccanismi mentali che i bambini mettono in opera nel comporre sono gli stessi che regoleranno la loro vita di relazione in futuro»¹².

In quest'ottica, il lavoro di ricerca di Emanuele Pappalardo ha dimostrato che il connubio tra composizione musicale e analisi risulta vincente da un punto di vista pedagogico e che si può comporre ancor prima di conoscere una grammatica musicale convenzionale.

Altro riferimento autorevole è rappresentato dall'epistemologia genetica di Piaget relativa allo sviluppo del gioco infantile¹³.

Durante la ricerca, i bambini protagonisti (quindici alunni di classe quinta di Scuola Primaria)

¹² <https://youtu.be/YgnJuJSUqsA> (Emanuele Pappalardo intervista Boris Porena).

¹³ Secondo il pensiero di Jean Piaget, in estrema sintesi, il gioco infantile si sviluppa in tre fasi: *Gioco senso-motorio* (da zero a due/tre anni), il bambino esplora le potenzialità sonore degli oggetti e della voce, applicando schemi senso-motori (strofinare, graffiare...). Tale fase corrisponderebbe, secondo l'autore, alla "condotta esplorativa"; *Gioco simbolico* (dai tre ai cinque anni), il bambino attribuisce un senso al suono con intenzionalità e volontà (vengono evocati personaggi e situazioni). In questa fase, che corrisponde alla "condotta espressiva", è implicato molto il livello emotivo; *Gioco di regole* (tra i cinque e i sette anni), il bambino scopre e crea regole. Corrisponde alla "condotta organizzativa". Le tre fasi, pur essendo successive, non si annullano a vicenda, ma si integrano e sono presenti sia nelle attività del gioco infantile che nel musicista adulto (relativamente alla prima fase il musicista adulto esprime la condotta esplorativa nel momento in cui percorre le possibilità del suo strumento alla ricerca del suono che sia coerente con il proprio senso estetico, o con uno stile particolare. Ogni volta che il musicista adulto esprime la volontà di comunicare dando significato al suono sta praticando la "condotta espressiva" e nel momento in cui compone si serve della "condotta organizzativa").

hanno composto utilizzando un semplice, ma non banale, software per pc¹⁴, effettuando esplorazioni sonore, elaborando eventi sonori, realizzando strutture e forme musicali per nulla scontate e analizzando in gruppo i risultati delle loro creazioni.

Durante il laboratorio di ricerca i brani dei piccoli compositori sono stati messi a confronto con creazioni di autori riconosciuti dalla nostra cultura come *grandi autori*, e non solo musicisti. Entravano in aula, Luca Marenzio, Giacinto Scelsi, Gyorgy Kurtag, John Cage, Pierre Henry in compagnia di Paul Klee, Piet Mondrian, Lucio Fontana... Durante gli incontri si è utilizzata una metodologia¹⁵ capace di mettere al centro non la musica, le tecniche o la composizione, ma la persona in tutto il suo essere.

Altri suggerimenti verso un'azione più autentica scaturivano proseguendo e approfondendo gli studi: un ulteriore chiarimento derivò dall'approfondimento del concetto di *risveglio musicale*.

[...] Si tratta di stimolare il bambino a una "ricerca musicale", proponendo dei dispositivi grazie ai quali la sua immaginazione musicale si svilupperà in una direzione per principio non determinata precedentemente. L'educatore si verrà a trovare in questa posizione di sollecitatore e di osservatore; creerà le condizioni per far nascere le proposte e far spontaneamente sviluppare un senso critico esigente, per far sì che i progetti siano sempre più ambiziosi e i risultati vengano sempre più accuratamente controllati¹⁶.

La ricerca mi coinvolgeva come studentessa, come docente e come persona costringendomi a riflettere sulla mia pratica d'aula e sulle finalità fondamentali da raggiungere. Mi accorsi che spesso avevo dato più importanza alla disciplina che agli

¹⁴ In questo progetto di ricerca-azione, il medium privilegiato durante i laboratori era il computer e il programma di elaborazione ed editing del suono *Adobe Audition 3.0*

¹⁵ La metodologia ICAMS (Informatica, Composizione, Analisi, Musicale, Scuola), pratica la composizione di base valorizzando le abilità che tutti gli esseri umani possiedono nell'esplorare e mettere insieme (com-porre) oggetti sonori, al fine di produrre semplici strutture musicali il cui ascolto, e analisi, viene condiviso in gruppo.

¹⁶ Delalande, F., *La musica è un gioco da bambini*, cit., pag. 145.

studenti, praticando metodi confezionati senza preoccuparmi di contribuire alla formazione di individui consapevoli e senza valorizzare le naturali attitudini riflessive che tutti i bambini possiedono. Porre l'attenzione sugli aspetti creativi e riflessivi del fare musica, sull'integrazione tra il *fare* e il *pensare*, come obiettivi della metodologia che stavo conoscendo in Conservatorio, mi convinsero ad accogliere questa soluzione in risposta alle mie curiosità di ricerca.

2. Il Progetto *Venere*

Nell'anno scolastico 2018-2019 insegnavo nelle classi prime della scuola Primaria di Cori (LT) e, approfittando del nuovo DM 8/11¹⁷ da poco emanato, feci domanda alla scuola per l'attuazione di un progetto di musica da svolgersi con i miei alunni. I dubbi erano moltissimi, ma altrettanto forte era l'entusiasmo di sperimentare in prima persona ciò che stavo incontrando nel mio percorso di studi. Poiché i miei alunni erano troppo piccoli per gestire un programma informatico, decisi che sarei partita al *contrario*.

Prendendo spunto dalle *lezioni* di Salvatore Sciarrino¹⁸, proposi alla classe l'analisi visiva della *Venere degli Stracci*¹⁹. Il progetto²⁰ prevedeva tre fasi: un primo momento analitico, un secondo livello operativo-analogico e, in ultimo, la dimensione digitale. Durante l'analisi di quell'oggetto insolito, i bambini mettevano in evidenza aspetti formali (linee, spazi, volumi), strutturali (posizioni delle parti, materiali, rapporti tra gli elementi) e di significato (sentimenti, equilibrio del corpo, postura della statua e

¹⁷ https://www.istruzione.it/allegati/2014/prot151_14.pdf .

¹⁸ Sciarrino, S., *Le figure della musica*. Ricordi, Milano 1998.

¹⁹ *La Venere degli Stracci*, Installazione di Michelangelo Pistoletto (1967).

²⁰ https://youtu.be/NVq_4M-WUW0 .

posizionamento degli stracci). Quasi subito si rese necessaria l'appropriazione fisica dell'opera d'arte: tutti i bambini ricrearono con i loro corpi la *Venere* e gli *stracci*, cercando di sperimentare fisicamente quella forma di *equilibrato sbilanciamento* che l'opera presentava.



[Fig. 2, 3 - i bambini interpretano fisicamente la Venere]

L'appropriazione dell'opera continuò con la realizzazione di manufatti personali che rappresentavano concettualmente la *Venere* di Pistoletto: oggetti vari, cianfrusaglie, pezzi di stoffa, gessetti, pasta, carta, ecc. presero forma per interpretare l'opera analizzata.



[Fig. 4, 5 – alcune delle interpretazioni materiche delle Veneri, realizzate dai bambini]

Dopo l'analisi condivisa dei lavori dei bambini e l'esplorazione sensoriale dei materiali utilizzati, arrivò il momento di realizzare la musica.



[Fig. 6 - I bambini analizzano le “Veneri” durante la fase analogica: uso, scelta e disposizione spaziale dei materiali; significati semantici e simbolici]

Ed ecco che tutti quegli oggetti iniziarono a suonare: carta stropicciata, stoffa sventolata, aggeggi percossi, piccole cianfrusaglie mescolate con le mani...e quanta attenzione nell’ascolto e nella scelta dei suoni!



[Fig. 7, 8, 9 – esplorazione sonora dei materiali]

La fase digitale prevedeva la registrazione, la selezione e la catalogazione dei suoni prodotti per la realizzazione di una composizione di gruppo. Ogni alunno, a turno, proponeva una scelta: quale suono inserire, quale permutazione elaborare, quale effetto applicare.



[Fig. 10, 11 - I bambini compongono attraverso il programma *Adobe Audition*, utilizzando i suoni registrati durante l'esplorazione.]

Alla fine del percorso, per chiudere la Gestalt, i bambini si sono recati al MAAM di Roma, per osservare la *Venere degli Stracci*: hanno portato le loro composizioni al museo dell'Altro e dell'Altrove, dove era in mostra l'Installazione di Pistoletto, e hanno potuto riconoscere e riconoscersi in quell'opera.



[Fig. 12 - i bambini al MAAM presso la *Venere* di M. Pistoletto]

Il percorso ha portato a risultati significativi su più fronti: l'acquisizione di competenze e abilità nei vari ambiti disciplinari, soprattutto musicale e tecnologico-informatico; l'educazione al riciclo; l'abitudine al senso critico-analitico della realtà; la consapevolezza di sé, degli altri e del proprio ruolo all'interno del contesto, lo sviluppo del senso artistico-estetico. Per quanto mi riguarda, il risvolto più interessante

che ho potuto osservare durante tutte le attività è stato il coinvolgimento emotivo, affettivo, fisico e comunicativo che si generava ogni volta. Da allora, la *Venere degli stracci* è diventata nostra per sempre.

2.1 Il Pon²¹ *Tra suoni e vibrazioni*

La seconda prova dell'effettiva potenzialità di applicazione della nuova metodologia è arrivata durante l'anno scolastico appena trascorso, questo 2022-2023, proprio quando ho deciso di mettermi nuovamente alla prova.

Ho presentato domanda alla mia scuola, come esperto interno, per un PON di 30 ore intitolato *Tra suoni e vibrazioni, Musica e Tecnologia: i ragazzi compongono, si raccontano, analizzano e riflettono*. Abbiamo avuto ventisei iscrizioni dalle varie classi di quarta e quinta primaria, di seconda e terza secondaria di primo grado. L'articolazione del progetto ha previsto dieci moduli e un contest finale dove presentare pubblicamente i lavori messi a punto durante le sessioni²².

Per il primo incontro ho preparato il setting in modo adeguato (istallazione dell'impianto stereo, LIM, sedie e piani di lavoro per tutti disposti a cerchio, fogli di carta e penne). I partecipanti hanno, inoltre, compilato un questionario conoscitivo-emozionale relativo alle abitudini multimediali e all'uso di programmi informatici, così da verificare, alla fine di tutto il percorso, quali cambiamenti vi sarebbero stati nella gestione del *mondo digitale*.

²¹ PON, Programma Operativo nazionale 2014-2020.

²² Presentazione pptx del progetto "Musica e tecnologia nella scuola primaria" (2022) https://docs.google.com/presentation/d/1zS2ErkZodNSt4qSKknoJkGvaztNXZTWv/edit?usp=drive_link&oid=114363885000868081681&rtpof=true&sd=true

Sono bastati due incontri per far sì che i giovani studenti imparassero a utilizzare il programma *AU3.0* effettuando molteplici elaborazioni del suono e, già dal terzo incontro, a creare i primi esperimenti compositivi.

La fase di esplorazione li ha appassionati coinvolgendoli anche in una esplorazione del *paesaggio* circostante attraverso una rilettura del contesto dal punto di vista sonoro, in grado di offrirsi, in questo caso, quale input del processo creativo: un bastone sfregato su un termosifone, un pezzo di carta strappato, un pennarello che lentamente tracciava il segno, hanno fornito spunti per riflettere sulla grana del suono, sui suoni legati-staccati, lunghi-corti, continui o discontinui, sul forte-piano, ecc. Tutti quegli eventi, registrati e importati nel programma, hanno creato materiale condiviso e coerente al contesto affettivo-emozionale su cui lavorare nelle fasi successive.



[Fig. 13, 14, 15 – esplorazione sonora dell’ambiente]

Ogni partecipante ha avuto modo di realizzare una o più composizioni da poter offrire all’ascolto dei compagni. La capitalizzazione del prodotto ha permesso che l’esperienza individuale si traducesse in un momento di partecipazione attiva e di ascolto²³ e che l’analisi effettuata in gruppo diventasse espressione di autentica

²³ L’ascoltare per analizzare ha dato modo ai ragazzi di poter discutere di forma, struttura, relazioni tra le parti, qualità del suono, grana, timbro, ecc.

condivisione. Il *Compositore* verifica il proprio progetto compositivo e può trovare, attraverso i punti di vista espressi dai *colleghi*, alternative possibili per futuri lavori creativi.

E mentre si analizza, si discute, ci si confronta inducendo, molto spesso, anche lo stesso autore a consapevolizzare le proprie scelte ideative.

A livello educativo, essere consapevoli delle proprie scelte vuol dire riconoscere e dare un nome alla realtà: distinguere tra *mappa* e *territorio*. Essere consapevoli vuol dire conoscere gli schemi (stili) di pensiero che utilizziamo, distinguere tra i propri *bisogni* e i propri *desideri*, individuare gusti e preferenze personali, conoscere le proprie emozioni e le reazioni ad esse.

Per sentirsi riconosciuti, però, bisogna anche percepirsi *inclusi* nell'ambito di pertinenza e l'opportunità, per i "ragazzi del Pon", è giunta grazie all'invito da parte della prof.ssa Silvia Lanzalone²⁴ a partecipare ad una giornata-evento in onore della ricorrenza della morte di Pier Paolo Pasolini. Per l'occasione i *piccoli compositori* hanno ascoltato, analizzato ed elaborato una poesia²⁵ di P.P. Pasolini, prima di ricavarne composizioni originali di musica elettroacustica da presentare in Conservatorio.

²⁴ Professoressa Silvia Lanzalone, docente di musica elettronica al Conservatorio di musica Ottorino Respighi di Latina.

²⁵ Pasolini, P., *Non è amore* da cui i bambini hanno ricavato il materiale compositivo https://youtu.be/Ce4A8N_tw2k



[Fig. 16 - I “Piccoli Compositori del Pon”, alla fine del concerto, fieri, sul palco del Conservatorio O. Respighi di Latina insieme ai compositori professionisti]

Un altro aspetto che ho potuto notare durante tutto il percorso ha riguardato il modo di comporre e di analizzare dei partecipanti rispetto alla loro età anagrafica. Ho constatato che alcune modalità di composizione e analisi risultano ricorrenti in compositori della stessa età: a nove, dieci anni le creazioni musicali presentano accumulazione dei materiali e ricerca di segnali di apertura e di chiusura; l'analisi è sostenuta dalla simbologia e dalla narrazione personale. I compositori più grandi, di dodici e tredici anni d'età, tendono maggiormente a ricercare un'economia di materiali, senza troppi riferimenti simbolici, realizzando composizioni più tecnicamente elaborate.

Gli sviluppi del nostro lavoro sono proseguiti anche all'esterno della scuola: il 21 luglio 2023, durante una giornata-studio organizzata dalla fondazione *Campus*

*Internazionale di Musica*²⁶, abbiamo avuto modo di presentare il progetto PON e di far ascoltare le nostre composizioni in pubblico. Il 2 settembre abbiamo portato la nostra musica al CRM²⁷ di Roma.

Conclusioni

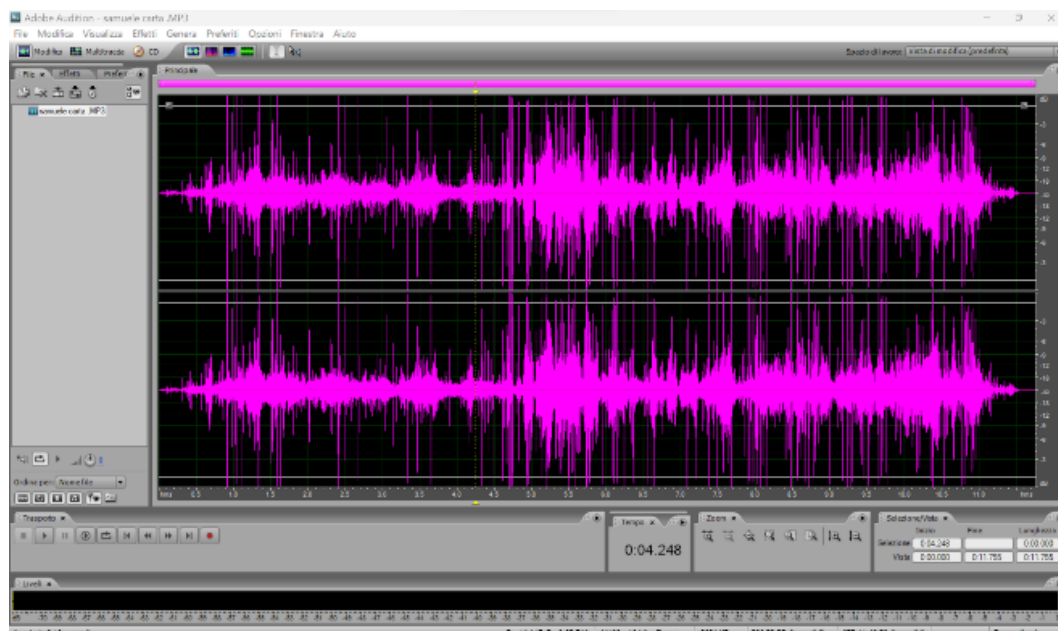
Tali esperienze professionali confermano che, per adottare questo modello didattico, è necessario abbandonare ogni dogma a favore di una metodologia che metta al centro dell'azione educativa l'individuo in tutto il suo essere. In ambito pedagogico-didattico, infatti, tale metodologia non ha come finalità solo l'apprendimento della musica, ma sviluppa negli alunni competenze trasversali (quanto fondamentali): insegna ad ascoltare e ad ascoltarsi, a osservare e analizzare, a essere curiosi, a rispettare e accogliere i vari punti di vista, a riflettere sulla realtà, a riconoscere e a riconoscersi. Gli alunni proseguiranno il loro percorso scolastico e di vita; altri nuovi bambini arriveranno; forse nessuno dei ragazzi che ha lavorato con me diventerà un musicista, ma sono sicura che tutti hanno avuto l'opportunità di prendere consapevolezza di aspetti di sé che, probabilmente, sapranno coltivare nel corso della propria esistenza. Per quanto mi riguarda, ho imparato a osservare e a muovermi di conseguenza; ho compreso la ricchezza del silenzio e dell'attesa; ho conosciuto l'accoglienza autentica e sto imparando a essere un *depasseur*²⁸, a non accaparrarmi il merito di un sapere che, invece, va costruito attraverso la condivisione.

²⁶ Il Campus Internazionale di Musica è nato nel 1970, organizza attività concertistiche, culturali e didattiche.

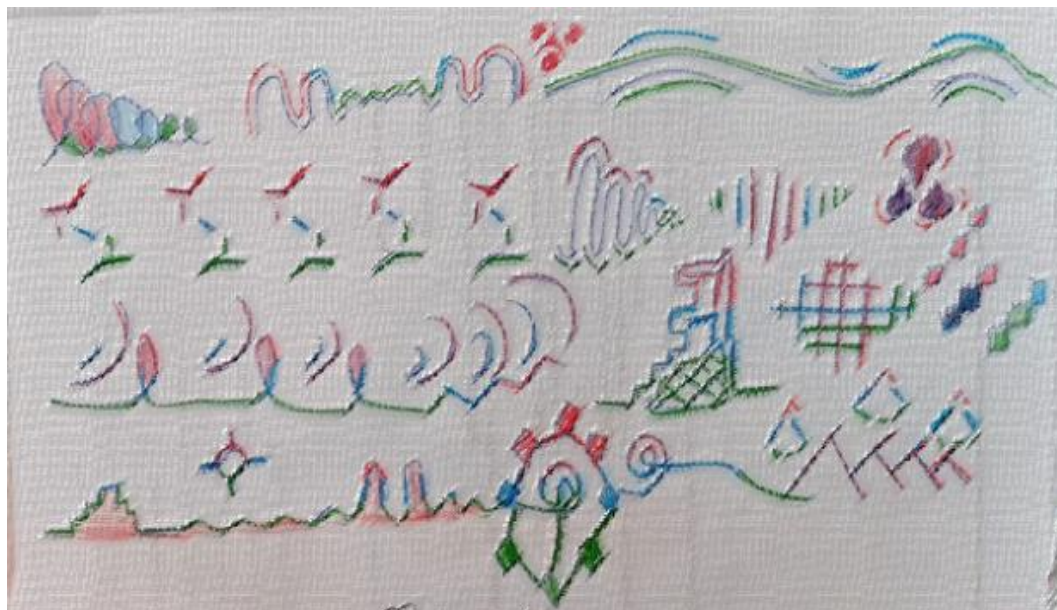
²⁷ CRM, Centro di Ricerche Musicali.

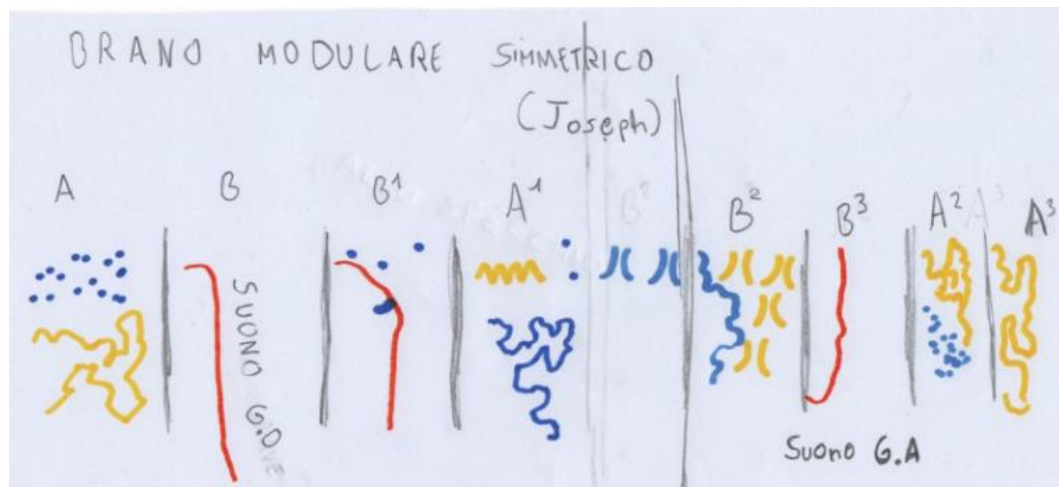
²⁸ Daniel Pennac definisce con questo termine i "vettori del sapere", coloro che portano agli altri il meglio di ogni esperienza con gesto altruista e disinteressato.

Auspicio a tutti gli educatori di incontrare pedagoghi generosi in grado di provocare in loro una riprogrammazione di azione e di pensiero per il benessere di tutta la nostra comunità scolastica.



[Fig. 17, 18 – interfaccia del programma AU 3.0: Menu modifica e Menu multitraccia]





[Fig. 19, 20, 21 – Alcune partiture informali in cui sono presenti appunti relativi a forma e struttura del brano composto]

Bibliografia

- DELANDE, F.**, (2001), *La musica è un gioco da bambini*, Milano: FrancoAngeli.
- DELANDE, F.**, (2004), «Musica e scuola nell'era digitale», in *Musica domani*, n. XXXIV, n.130.
- DELANDE, F.**, (2009), *La nascita della musica*, Milano: FrancoAngeli.
- DELANDE, F.**, (1993), *Le condotte musicali*, Bologna: Clueb.
- IMBERTY, M.**, (2003), *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, Milano: Ricordi.
- PAPPALARDO, E.**, (2002), «Analisi e composizione musicale di base» [a cura di F. Ferrari, L. Marconi] in *Bollettino di analisi e teoria musicale*, VIII n°1.
- PAPPALARDO, E.**, (2003), «Conoscenze e abilità: il ruolo delle nuove tecnologie» in *Musica Domani*, XXXIII, n. 128.
- PAPPALARDO, E.**, (2019), *Composizione, analisi musicale e tecnologia nella scuola primaria*, Pisa: ETS.

PENNAC, D., (2018), *Diario di scuola*, Milano: Feltrinelli.

PIAGET, J., (2000), *Lo sviluppo mentale del bambino e altri studi di psicologia*, Torino: Einaudi.

PORENA, B., (2017), *Musica Prima*: Lulu.com.

**FONOGRAFIA DELL'INTENZIONE.
STRUMENTI ANALITICI PER UN'ARTE DEL FIELD RECORDING**

**PHONOGRAPHY OF INTENTION.
ANALYTICAL INSTRUMENTS FOR THE ART OF FIELD RECORDING**

GIUSEPPE DI TARANTO; PAOLO MONTELLA

Abstract (IT): In questo articolo vengono definiti i concetti di spazio, campo e paesaggio con lo scopo di facilitare le analisi delle pratiche di field recording. Attraverso il prisma della fenomenologia di Edmund Husserl e Franz Brentano, si enfatizza il modo in cui la coscienza si rapporta e interagisce con il mondo circostante attraverso l'intenzionalità. Utilizzando il concetto di "sguardo" nell'accezione che ne dà Gilles Clément, si mette poi in risalto come l'arte possa emergere dall'osservazione soggettiva di situazioni o oggetti, conferendo loro significato tramite l'unità intenzionale della percezione. In questo contesto, l'arte è concepita come un'unità intenzionale che non solo rappresenta, ma anche edifica la realtà. Seguendo questa direttrice, viene proposta una definizione di field recording che scompone l'unità esperita del paesaggio, in modo da descriverne i diversi gradi di interazione e rappresentazione, con particolare attenzione allo sguardo dell'ascoltatore/operatore. La relazione tra l'operatore e lo spazio è considerata un gesto generativo del campo/paesaggio sonoro. Questa prospettiva ha condotto all'elaborazione di nuove categorie analitiche, adoperate per la comprensione del campo sonoro artisticamente trasfigurato. In tal senso, è introdotto il concetto di "surrogazione del campo" - basato sulla surrogazione del gesto di Smalley - al fine di adoperare questa dimensione nell'ambito di studio. **Parole chiave:** #FieldRecording #EcologiaAcustica #SoundscapeStudies #PaesaggioSonoro, #Fenomenologia #MusicaElettroacustica #SurrogazioneDelCampo #StrumentiAnalitici.

Abstract (EN): In this article, the concepts of space, field, and landscape are defined to facilitate an analysis of field recording practices. Through the lens of Edmund Husserl and Franz Brentano's phenomenology, emphasis is placed on how consciousness engages and interacts with its surroundings via intentionality. Gilles Clément's concept of "gaze"; is subsequently employed to underscore how art can emanate from the subjective observation of situations or objects, imbuing them with significance through the intentional unity of perception. Within this context, art is conceived as an intentional unity that serves not only as a representation but also as a constructor of reality. Following this trajectory, a definition of field recording is proposed, dissecting the compounded unity of the landscape to delineate its diverse degrees of interaction and representation. Particular attention is devoted to the perspective of the listener/operator. The nexus between the operator and the spatial context is regarded as a generative gesture within the field/soundscape. This perspective has led to the formulation of novel analytical categories, employed to decipher the artistically transmuted sound field. In this context, the notion of "field surrogation", predicated upon Smalley's gestural surrogacy, is introduced to incorporate this dimension into the realm of scholarly inquiry. **Keywords:** #FieldRecording #AcousticEcology #SoundscapeStudies #Soundscape #Phenomenology #ElectroacousticMusic #FieldSurrogacy #AnalysisTools

**FONOGRAFIA DELL'INTENZIONE.
STRUMENTI ANALITICI PER UN'ARTE DEL FIELD RECORDING**

GIUSEPPE DI TARANTO, PAOLO MONTELLA

Nel seguente articolo si portano a ulteriore maturazione alcune riflessioni già avviate in un articolo precedente intorno alle pratiche di Field Recording all'interno dei processi di rappresentazione e trasfigurazione artistica. L'articolo è presente nel numero 12 della Rivista d.a.t. Aprile 2023 con il titolo "Field Recording come rappresentazione del mondo – Il processo artistico nelle registrazioni sul campo". Ne consigliamo la lettura per la continuità discorsiva e concettuale che lega i due articoli. Entrambi i testi sono il frutto di un periodo di ricerca e di studio svolto nella sede di Tempo Reale a Firenze.

Spazio campo paesaggio

“la coscienza non è il luogo dei contenuti esperiti ma è innanzitutto relazione”¹.

Provare a dare una definizione di spazio, di campo e di paesaggio, non vuole qui costituirsi come un'operazione esauriente. Vuole tutt'al più definire dei cardini concettuali attraverso cui descrivere il carattere dell'esperienza e della trasfigurazione artistica all'interno della musica elettroacustica. Questo al fine di evitare che la

¹ Costa, V.; Franzini, E.; Spinicci, P. (2002) *La fenomenologia*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, cit. p. 15.

prospettiva dalla quale osserviamo questi concetti possa essere interpretata come un'operazione volta a contraddire altre definizioni attribuite allo spazio, al campo e al paesaggio nella letteratura filosofico-musicale. Diciamo subito che la stessa partizione di questi concetti in tre entità separate è funzionale a un piano descrittivo, ma non va intesa se non in senso dialettico, processuale, immediato e unitario. Le tre entità sono, dunque, immediatamente esperite come unità. Questo ci permette di esaminare definizioni storicamente significative, utilizzandole come punto di partenza per l'elaborazione della nostra indagine.

Dunque, partiamo da Murray Schafer, che nel definire il campo dice: *“Il campo, infine, è il luogo in cui questi suoni si manifestano, il paesaggio sonoro”*². Subito a questa definizione aggiungiamo - per esigenza analitica - le tre definizioni cui proviamo a dare una spiegazione:

- lo spazio è l'ambito in cui accadono gli eventi
- il campo è ciò che identifica lo spazio
- il paesaggio è il luogo della relazione tra il soggetto e l'oggetto campo/spazio

Analizzando le tre definizioni alla luce di quella di Murray Schafer, la nostra operazione sembra aver separato dal campo il concetto di spazio, che invece è intrinseco alla definizione di Schafer. In effetti, questa separazione può essere considerata come una forma di mitosi, che ci permetterà, dal punto di vista analitico, di raggiungere il nucleo centrale di questo discorso intorno alla relazione tra il soggetto e il paesaggio. La nostra definizione di spazio, sembra essere inclusa in quella di *campo* di Schafer. È infatti il luogo in cui questi suoni si manifestano, che detto

² Schafer, R. M. (1985) *Il paesaggio sonoro*, Lucca: Ricordi LIM, cit. p. 212.

FONOGRAFIA DELL'INTENZIONE. STRUMENTI ANALITICI PER UN'ARTE DEL FIELD RECORDING

altrimenti, è l'ambito in cui accadono gli eventi. Perché allora separare lo spazio dal campo? Troveremo la risposta nell'analisi degli altri due concetti, ma è importante sottolineare fin da subito che lo spazio, definito come l'ambito in cui si svolgono gli eventi, è concettualmente separato dal campo e dal paesaggio poiché rappresenta un livello oggettivo - se vogliamo neutro - della realtà. Lo spazio è ciò che non è ancora delimitabile da uno sguardo che ne circoscrive il campo. Qualcosa che esiste - in sé e per sé - a prescindere dal soggetto e dal suo intervento e al di fuori della sua relazione con esso. Per questo il campo lo identifica. Nel significato della parola identificare, c'è sia un rapporto nello stabilire una coincidenza o un'uguaglianza e sia un riconoscimento. In effetti quando il soggetto delimita una porzione di spazio con lo sguardo è già posto in relazione con esso e inizia a riconoscerne gli eventi e a farne esperienza. Proprio in questi termini, Schafer può dire che il campo, in quanto luogo delle manifestazioni, è il paesaggio sonoro. Il paesaggio infatti - non solo quello sonoro - diventa tale solo a partire dal fatto che un soggetto vi è collocato all'interno in un rapporto di relazione. Dire che il paesaggio è il luogo della relazione tra il soggetto e l'oggetto - campo/spazio - equivale a dire che identifica l'interconnessione, il rapporto tra queste due realtà. Il paesaggio, dunque, è il luogo in cui si colloca il soggetto ed è tale proprio attraverso questo collocarsi, questa immersività. Il campo diventa paesaggio quando il soggetto si pone in una relazione con esso e questa relazione avviene sul terreno della soggettività.

Lo sguardo

A partire da questa accezione di paesaggio, possiamo condurre il nostro discorso andando al cuore di quella tradizione filosofica che a quanto pare sembra essere la struttura portante di tutte quelle pratiche che attingono dall'ambito elettroacustico. Quando Robin Parmar, parlando del visivo, si riconnette al padre della fenomenologia, infatti dice: *“Edmund Husserl, la cui fenomenologia è alla base di molte riflessioni sulla musica elettroacustica, ha scritto che “ogni esperienza ha il suo orizzonte”³*. Nel chiudere il paragrafo precedente, abbiamo messo in campo uno specifico livello di indagine collocato sul terreno della soggettività ed è proprio la fenomenologia che ci viene in aiuto per dischiuderlo.

Per avvicinarci a questa tradizione, vogliamo prendere le mosse, concettualmente da lontano. Gilles Clément, nel suo *“Breve trattato sull'arte involontaria”* introduce la sua cartografia di installazioni artistiche in due paginette, dove dà una definizione ben chiara di arte: *“Per chi sa osservare tutto è arte”, “Prima di tutto è sguardo”⁴*. Entrambe - ma soprattutto la seconda di queste definizioni - risultano molto significative e sottintendono, a nostro avviso, un concetto chiave della fenomenologia, quello di intenzionalità.

Ora, dire che l'arte è sguardo, vuol dire che l'arte si pone all'interno di una relazione che avviene proprio sul terreno della soggettività. Detto questo, procediamo per gradi ed esploriamo dove è collocato questo terreno e quali sono le sue caratteristiche. Prima ancora di Husserl, Franz Brentano, suo maestro, colse alcuni aspetti cruciali sulla via di questo terreno. Nel corso della sua indagine sul molteplice significato dell'essere in Aristotele, si sofferma sulla distinzione tra l'essere in senso proprio - che si articola

³ Parmar, R. (2014) «Sounding place - towards a practice of field recording» in *Proceedings of Invisible Places Sounding Cities: Sound, Urbanism, and Sense of Place*, Viseu, Portugal, p. 638.

⁴ Clément G. (2022) *Breve trattato sull'arte involontaria*, Roma: Quodlibet, cit. pp. 13-14.

nelle categorie - e l'essere nel senso della verità, quello che si dice delle cose in quanto sono da noi conosciute. Proprio qui, nelle pieghe di questa discussione interna alla pagina aristotelica, si scorge una preoccupazione teorica più generale, che ci porta diretti al cuore del concetto di intenzionalità. *“Conoscere significa infatti rapportarsi alle cose, ma il nostro rapporto con ciò che è avviene necessariamente sul terreno della soggettività”*⁵. Affianco agli oggetti reali, dunque, ci sono gli oggetti conosciuti, più propriamente rappresentati:

*L'esperienza nel suo complesso ci appare come una relazione che, rapportandosi alla realtà, la ripropone in una forma che compete agli oggetti proprio in quanto sono appresi soggettivamente: gli oggetti in quanto sono rappresentati (conosciuti, voluti, ecc.) dalla soggettività sono entità intenzionali*⁶.

Ora, dire che le cose in quanto esperite assumono una forma intenzionale di esistenza, porta Brentano a ricondurre sotto il segno dell'intenzionalità anche tutti quei predicati che non sono delle cose nella loro immediatezza, ma appartengono agli oggetti in quanto sono esperiti da noi. Ecco allora la distinzione tra proprietà reali che esistono nelle cose che esperiamo e proprietà intenzionali degli oggetti che “esistono” nella mente.

*Predicati come vero, falso, giusto, ingiusto, buono, cattivo, bello, brutto, ecc., non sono predicati reali e dunque non dicono nulla su come qualcosa sia in se stessa, ma hanno natura intenzionale poiché di fatto esprimono il modo in cui la soggettività si rapporta alle cose, un modo soggettivo e intenzionale*⁷.

Per cogliere ancora meglio la questione, rivolgiamoci ora direttamente a Husserl. Husserl eredita questa lezione quando, indagando il concetto di numero e la specificità dei concetti logici, si trova ad affrontare proprio la teoria dell'intenzionalità di Brentano. La riflessione sul concetto di numero, ci conduce ancora una volta sul terreno della soggettività e ancor più precisamente su un terreno anteriore alla codificazione teorica, quello dell'esperienza e della prassi. Il concetto

⁵ Costa, V.; Franzini, E.; Spinicci, P. (2002) *La fenomenologia*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, cit, p. 63.

⁶ Ibidem, cit. p. 63.

⁷ Ibidem, cit. p. 64.

FONOGRAFIA DELL'INTENZIONE. STRUMENTI ANALITICI PER UN'ARTE DEL FIELD RECORDING

di numero per Husserl non può essere disgiunto dalla prassi del contare⁸. *“I numeri, sono nozioni che si applicano a molteplicità concrete di oggetti e che ci permettono appunto di contarle⁹.*

Questo, però, non significa che siano proprietà reali delle cose che contiamo. Un tavolo non ha quattro gambe nella stessa misura in cui è di legno o di un determinato colore.

A partire da qui, la strada che Husserl intende seguire si pone proprio nel solco del concetto di intenzionalità. Se il numero non è una proprietà reale delle cose, è necessario cercare la sua origine proprio sul terreno delle determinazioni intenzionali. Dunque, per poter essere contati, gli oggetti si devono prima di tutto subordinare al concetto formale di unità. Questo vuol dire che:

nel contare ci riferiamo alle singole cose solo in quanto sono poste come oggetti in generale o, [...] solo in quanto sono contenuti di una coscienza intenzionale. Considerare qualcosa come un'unità significa allora coglierla attraverso la forma intenzionale del suo essere un contenuto per la coscienza¹⁰.

Naturalmente, quello che vale per il concetto di numero, vale anche per il concetto di unità. Anche in questo caso rinviare a una qualche forma reale di unità sarebbe fuori luogo. *“La luna, un angelo e Napoleone, sono tre cose anche se tra questi oggetti non esiste alcuna relazione reale che li connetta”¹¹.* A questa mancanza fa eco, evidentemente, la presenza di una connessione intenzionale.

Riprendendo ora il discorso sull'arte in quanto sguardo di Clément, possiamo provare a innestare questi due livelli speculativi e dire che, se l'arte è sguardo, si pone all'interno di una relazione e che questa avviene sul terreno della soggettività. Proseguendo potremmo anche dire che l'arte stessa si pone sul piano dell'intenzionalità. L'arte ha una natura intenzionale poiché esprime un modo in cui

⁸ Ibidem, cfr. pp 64,65.

⁹ Ibidem, cit. p. 66.

¹⁰ Ibidem, cit. p. 67.

¹¹ Ibidem, cit. p. 67.

FONOGRAFIA DELL'INTENZIONE. STRUMENTI ANALITICI PER UN'ARTE DEL FIELD RECORDING

la soggettività si rapporta alle cose, un modo appunto intenzionale e soggettivo. Prendiamo proprio l'operazione che fa Gilles Clément leggendola in questa sua definizione di arte involontaria:

per quanto mi riguarda, considero come arte involontaria il felice risultato di una combinazione imprevista di situazioni o di oggetti organizzati conformemente alle regole d'armonia dettate dal caso¹².

Quello che Clément fa è isolare una porzione di spazio e interpretarlo all'interno del vissuto. *Sguardo* infatti può significare sia prospettiva che taglio. Inoltre, osservando un accumulo nel parcheggio di Capo Faro della Guardia in Algeria¹³, Clément sta sintetizzando e raccogliendo una molteplicità in quanto unità. In tal senso, dire che l'arte è sguardo significa considerarla come unità e dunque coglierla proprio attraverso la forma intenzionale del suo essere un contenuto per la coscienza. Nella rappresentazione di quella realtà, quell'insieme di oggetti è arte. Ecco cosa significa tutto è arte per chi sa osservare. Significa appunto rappresentarsi un oggetto all'interno del proprio vissuto, della propria esperienza. Come per la questione del numero, quando Clément considera la disposizione casuale di elementi trovati come installazioni artistiche, considera quella porzione di spazio come unità e - potremmo spingerci a dire - come campo. Guardando un cumulo fatto di sassi e barattoli arrugginiti in Tasmania¹⁴, Clément considera questa molteplicità subordinata al concetto formale di unità. Unità non numerica in questo caso, ma potremmo dire estetica. È chiaro che non ci sia alcuna relazione reale tra i sassi e i barattoli arrugginiti e - come per la questione esaminata in precedenza - a questa mancanza fa eco la presenza di una connessione intenzionale.

Dagli interi le cui parti sono connesse da una relazione contenutisticamente fondata si debbono

¹² Clément G. (2022) *Breve trattato sull'arte involontaria*, Roma: Quodlibet, cit, p. 13.

¹³ Ibidem, p. 20.

¹⁴ Ibidem, p. 21.

FONOGRAFIA DELL'INTENZIONE. STRUMENTI ANALITICI PER UN'ARTE DEL FIELD RECORDING

*dunque distinguere le molteplicità i cui elementi sono uniti esclusivamente dal loro essere posti da una soggettività che insieme li pensa, dal loro avere un'unità intenzionale*¹⁵.

A questo punto c'è da fare un'ultima distinzione importante. Che l'arte abbia una natura intenzionale non significa che sia intenzionale. La sua natura intenzionale è la base che porta la rappresentazione della realtà (intenzionale) a farsi trasfigurazione della realtà. Dunque, potremmo dire che l'arte ha una doppia natura, una natura intenzionale che rappresenta la realtà e una natura poetica che edifica la realtà.

Esterno – Interno

Esterno - Interno. Si può osservare la strada stando dietro il vetro della finestra: i rumori ne vengono attutiti, i movimenti diventano fantomatici e la strada stessa appare, attraverso il vetro trasparente, ma saldo e duro, come una entità separata, che pulsò in un «al di là».

*Oppure si apre la porta: si esce dall'isolamento, ci si immerge in questa entità, vi si diventa attivi e si partecipa a questo pulsare della vita con tutti i propri sensi".*¹⁶

Arrivati a questo punto, possiamo provare a elaborare una definizione di *field recording* che tenga conto di tutti gli elementi precedentemente discussi.

La fonografia rappresenta un processo intrinsecamente radicato nella musica elettroacustica e concreta, tale da presentare difficoltà nell'individuazione di una definizione univoca ed esaustiva di *field recording*. Comunemente viene descritto come l'insieme delle pratiche di registrazione che avvengono al di fuori di uno spazio controllato e progettato per tale scopo, ovvero al di fuori di uno studio di registrazione. Il *field recording*, inoltre, pare concentrarsi sulla cattura di suoni che tradizionalmente

¹⁵ Costa, V.; Franzini, E.; Spinicci, P. (2002) *La fenomenologia*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, cit, p. 67.

¹⁶ Kandinsky, W. (1968), *Punto, linea, superficie*, Milano: Adelphi Edizioni, cit. p. 21.

FONOGRAFIA DELL'INTENZIONE. STRUMENTI ANALITICI PER UN'ARTE DEL FIELD RECORDING

non fanno parte delle registrazioni effettuate in uno studio ma che abbracciano una vasta gamma di esperienze sonore, come paesaggi naturali, suoni della vita quotidiana, ambienti industriali, condizioni meteorologiche o campi elettromagnetici.

Mentre la pratica del field recording significa semplicemente registrare al di fuori dello studio, il termine ha assunto significati diversi negli ultimi decenni. Una volta veniva utilizzato per descrivere, ad esempio, registrazioni di musica folk realizzate da etnomusicologi «sul campo», mentre ora comprende la registrazione di tutto, dalle sonorità rurali agli elettrodomestici agganciati con microfoni a contatto, dalle macchine industriali ai suoni delle alghe, dei gamberetti o dell'aringa, dai temporali lontani rilevati con un registratore VLF (very low frequency) ai passi delle formiche.¹⁷

Sebbene questa definizione possa sembrare appropriata, appare come un negativo fotografico che enumera le molteplici possibilità che si manifestano al di fuori di un luogo specifico. Da questa prospettiva, emergono comunque diversi elementi che, mediante contrasto, possiamo esaminare per definire meglio questo ambito.

La bottiglia di Klein. Uno studio di registrazione, come dicevamo, è uno spazio più o meno architettato affinché possa rispondere a determinate necessità. C'è uno spazio interno controllato - lo studio, la regia, la sala di ripresa - acusticamente isolato da uno spazio esterno sonicamente selvaggio, il mondo fuori. Il *campo* invece, come una sorta di bottiglia di Klein¹⁸, non conosce questa differenza. Non possiamo in nessun modo rilevare una distinzione tra lo spazio tecnologico delle registrazioni e quello eccedente del mondo che lo circonda. Un interno e un esterno che confluiscono continuamente uno dentro l'altro determinando un vuoto che potremmo definire tecnologico, in

¹⁷ Benson, S; Montgomery, W. (2018) *Writing the Field Recording. Sound, Word, Environment*, Edinburgh: Edinburgh University Press, cit. p. 5.

¹⁸ La bottiglia di Klein, in matematica, è una superficie per la quale non c'è distinzione fra "interno" ed "esterno", tecnicamente detta "non-orientabile". Osservandone un'immagine, è immediatamente evidente la sua forma che consiste in una bottiglia dotata di un foro sul fondo e un collo allungato connesso al foro tramite un'apertura sulla parete.

quanto i dispositivi in uso non sono più in grado di tenere separata questa distinzione e di misurarla.

Il tempo della raccolta. Sul campo non esiste una separazione netta tra lo spazio interno e lo spazio esterno così come non esiste una distinzione palese tra il momento della registrazione e tutto ciò che precede o segue quel tempo. È evidente che la fonofissazione inizia solo quando l'operatore preme il pulsante "rec". Parliamo però di un gesto così discreto che potrebbe non essere compreso da tutti coloro che si trovano nel campo in quel momento. La celebre *red light* degli studi di registrazione rappresenta, al contrario, un segnale inequivocabile - quasi un cliché - e chiunque abbia varcato almeno una volta le porte di uno studio di registrazione ne conosce il significato. Il tempo della raccolta è dunque sfumato e impreciso all'interno di uno spazio che non si può manifestare come dispositivo tecnologico.

*Quanto tempo ho bisogno per registrare il campo se scelgo di considerare le buche dei conigli, le aree secche e il terreno sterile? Di quanto tempo ho bisogno per una scrittura-registrazione che non sia una semplice espressione diretta esposta interamente alla luce, ma che cerchi tagli, corpi, difetti, cadute, respiri, nodi e incertezze?.*¹⁹

Rincorrere il campo. Mentre lo studio di registrazione è caratterizzato dal controllo e dalla stabilità delle condizioni di lavoro, il campo sonoro è invece intrinsecamente dinamico. Non è semplicemente un oggetto da studiare o un ambiente in cui svolgere operazioni neutre, ma piuttosto un processo che richiede interazione. Un esempio di questa prospettiva è stato presentato da Robin Parmar durante il convegno "Invisible Places Sounding Cities: Sound, Urbanism, and Sense of Place" tenutosi a Viseu, in Portogallo nel 2014, dove ha suggerito di coniugare il *campo* come fosse un verbo piuttosto che declinarlo nelle sue accezioni sostanziali:

Il concetto di «luogo» non si limita a essere un oggetto statico che rimane immobile per essere esaminato, ma è invece sempre in continua costruzione. Pertanto, è più appropriato considerare

¹⁹ Cascella, D. (2018) {a cura di Benson, S; Montgomery, W.} «Hedges» (2018) in *Writing the Field Recording. Sound, Word, Environment*, Edinburgh: Edinburgh University Press, cit. p. 233.

«luogo» come un verbo piuttosto che un sostantivo²⁰.

Il campo selvaggio. Durante una registrazione sul campo, i fattori su cui possiamo esercitare un controllo sono veramente pochi. Non possiamo chiedere alla pioggia di diminuire d'intensità, al traffico di essere più silenzioso o alle rane di gracidiare solo in un contrappunto melodioso. Sul campo siamo costantemente immersi in una molteplicità di eventi sonori, la maggior parte dei quali sono del tutto indipendenti dalla nostra volontà. Anche questa caratteristica è l'indicazione di uno spazio che è simultaneamente interno ed esterno, in cui ogni suono può essere distinto ma non può essere completamente isolato.

Il campo contaminato. L'operatore sul campo partecipa al paesaggio sonoro con il proprio corpo, la propria voce, i propri passi o con la sua semplice presenza. L'operatore è un elemento che si aggiunge allo spazio sonoro e la sua influenza può alterare le dinamiche e i comportamenti sonici o persino acustici esistenti. Dovrà quindi fare i conti con una registrazione contaminata dal suo intervento.

Un ospite eccentrico. L'operatore, con la sua sola presenza, può stimolare interazioni che altrimenti non si verificherebbero. Coloro che abitano e attraversano la scena possono sentirsi attratti dalle attività di registrazione e sentirsi spinti ad avvicinarsi, parlare, fare domande, annusare, guaire, stare in silenzio o nascondersi.

Perfino la vita del migliore ricercatore sonoro può essere piena di rischi. Una volta, ad esempio, un ragazzino aveva osservato il nostro gruppo predisporre gli strumenti necessari per la rilevazione del livello sonoro e per la registrazione d'un fischio che si sarebbe udito a mezzogiorno. Appena questo fischio cominciò, il ragazzino, che era stato imprudentemente lasciato vicino a un microfono, chiese: «Signore, è questo qui il fischio che aspettavate?».»²¹

²⁰ Parmar, R. (2014) «Sounding place - towards a practice of field recording» in *Proceedings of Invisible Places Sounding Cities: Sound, Urbanism, and Sense of Place*, Viseu, Portugal, pp. 638.

²¹ Schafer, R. M. (1985) *Il paesaggio sonoro*, Lucca: Ricordi LIM, cit. pag 291.

En plein air? Il *field recording* è comunemente associato alle registrazioni effettuate in spazi aperti. Questo aspetto - è importante notare - non è però peculiare di questo tipo di registrazione. "Home:Handover" di Eric La Casa²², ad esempio, è stato interamente registrato in spazi chiusi. Il concetto di "plein air", sebbene sia comune nelle registrazioni di campo, non rappresenta un elemento determinante o essenziale nella definizione di *field recording*.

Il campo inospitale. Il campo potrebbe non essere sempre pronto ad accogliere la presenza di un operatore. Condizioni meteorologiche avverse, terreni accidentati, limiti di tempo, presenza di animali selvatici e contesti politici e sociali rischiosi sono solo alcune delle situazioni con cui confrontarsi.

Tutto ciò che entra in uno zaino. Inoltre, vi sono una serie di aspetti legati alle esigenze tecniche come l'utilizzo attrezzature portatili, le difficoltà di accesso a una rete elettrica, la gestione delle batterie, la protezione dell'attrezzatura dalle condizioni atmosferiche, l'eventuale richiesta di permessi a registrare, l'organizzazione del materiale sul campo.

Field recording come rappresentazione soggettiva del mondo

Fino a questo punto, abbiamo considerato il *field recording* come un'operazione neutra per ragioni puramente speculative, quando invece potremmo supporre che una semplice registrazione sul campo - essendo una rappresentazione del mondo - sia già di per sé soggettiva. Tuttavia, non è così immediato affermare che ogni rappresentazione del mondo sia per forza di cose una narrazione, mentre l'inverso di

²² Guionnet J. L.; La Casa E. (2014) *Home:Handover*, Paris: Potlatch.

FONOGRAFIA DELL'INTENZIONE. STRUMENTI ANALITICI PER UN'ARTE DEL FIELD RECORDING

questa equazione è forse più facile da pronunciare. Abbiamo già detto che ogni individuo che narra di sé e del mondo che lo circonda ha la necessità di rappresentarlo. Ora che ci troviamo di fronte all'esigenza di definire cosa è il *field recording*, ci sarà utile esaminare la questione nel dettaglio per capire quando e se si configura come un'operazione narrativa.

Cerchiamo di chiarire immediatamente la premessa iniziale secondo cui ogni rappresentazione del mondo è intrinsecamente una narrazione. È difficile essere categorici in questa affermazione, poiché una rappresentazione del mondo può variare significativamente forma a seconda del contesto, degli strumenti utilizzati e dei principi che l'hanno guidata. In alcuni casi, ad esempio, potrebbe essere considerata come una verità scientifica comprovata, in altri semplicemente come un output tecnologico, come la foto scattata attraverso un microscopio ottico. Isobel Anderson e Tullis Rennie, attraverso le parole di Barbara Czarniawska in "Narratives in Social Science Research", ci mostrano come spesso scienza e narrazione siano storicamente posizionate su due piani estremi rispetto alla rappresentazione del mondo, con la scienza considerata unica portatrice di verità.

All'interno di molti discorsi - scientifici, filosofici e artistici - la narrazione è stata al meglio trascurata e al peggio attivamente negata. [...] In altre parole, la conoscenza scientifica è stata preferita rispetto alla narrazione, poiché la conoscenza scientifica è considerata portatrice di una verità incontestabile²³.

Riflettendo sulla natura documentaria delle prime storiche registrazioni sul campo - il registratore era uno strumento potentissimo nelle mani di tecnici del suono, antropologi ed etnomusicologi come John Lomax e Ludwig Karl Koch - non sorprende che, come per le scienze dure, il *field recording* abbia spesso incarnato un carattere di imparzialità e neutralità. Pur volendo considerare queste pratiche come in sé concluse,

²³ Anderson, I.; Rennie, T. (2016) «Thoughts in the Field: 'Self-reflexive narrative' in field recording» in *Organised Sound*, n 21(3), cit. p 222.

tuttavia, attraverso il rapporto con la volontà compositiva, il mondo rappresentato dal registratore si configura come "il tema" che può aspirare a essere trasfigurato dalle forme e dalle tecniche musicali.

Inoltre, è abbastanza evidente che non può esistere fonografia senza che essa sia condotta - all'attuale stato delle tecnologie²⁴ - da un operatore, da un tecnico, da un musicista, un compositore o un amatore. Questo aspetto rappresenta un nodo di cruciale importanza. Riprendiamo le parole di Isobel Anderson:

*Le mie registrazioni sono invece documenti del mio ascolto e delle decisioni artistiche che ho preso nel realizzarle. Il tempo trascorso, i dispositivi utilizzati e le posizioni che scelgo di registrare avranno indubbiamente un effetto sull'audio che viene prodotto.*²⁵

Possiamo dire che la scelta del luogo in cui effettuare le registrazioni già implichi una prospettiva specifica sul campo che si desidera rappresentare. La scelta di un microfono con una direttività più marcata rispetto a uno con diagramma omnidirezionale, la selezione di dispositivi visibili anziché invisibili o più discreti, il posizionamento del microfono in prossimità di una determinata sorgente sonora, l'orario in cui si decide di registrare: tutti questi fattori influenzano la prospettiva della ripresa. Inoltre, come mostrato da Schafer, Anderson e Parmar, una sessione di registrazione assume anche un carattere performativo: diventiamo inevitabilmente il centro di una sorta di palcoscenico, attirando l'attenzione dell'ambiente che stiamo attraversando, incuriosendo sia esseri umani che animali e persino modificando il paesaggio stesso attraverso la nostra presenza. Inoltre, i nostri movimenti diventano

²⁴ Sono numerosi e interessanti i temi che potrebbero essere affrontati riguardo alla ri-sintesi delle intelligenze artificiali le quali ci restituiscono risultati sempre più realistici. Nel contesto dello sviluppo delle IA, ad esempio, molti dei presupposti che stiamo assumendo riguardo alla soggettività verrebbero messi in discussione. Come nel caso di Paragraphica di Bjørn Karmann, una fotocamera contestuale che utilizza dati di posizione e IA per generare una "foto" di un luogo e di un momento specifici.

²⁵ Anderson, I. (2015) «Field Recording as a Performative Act» in *The Sampler*, <http://read.thesampler.org/2015/09/14/field-recording-performative-act-isobel-anderson>, cit p. 1.

parte integrante della performance, influenzando o addirittura determinando i suoni che riusciamo a catturare.

Infine, dal momento che il mio lavoro si sviluppa attraverso il movimento, come già detto, ho smesso di preoccuparmi di captare questo movimento con i miei microfoni. Ho invece iniziato a sperimentare la registrazione attiva del mio muovermi nello spazio e di ciò che questo aggiunge alle rappresentazioni sonore dei paesaggi che attraverso.²⁶

A questo punto, possiamo individuare alcune peculiarità che riguardano il *field recording* nel contesto specifico della rappresentazione artistica. In effetti, le forme di rappresentazione soggettiva del mondo costituiscono il fulcro della prospettiva che stiamo esplorando. Pertanto, ci poniamo la domanda: quando il *field recording* assume la forma di una rappresentazione soggettiva del mondo? Ovviamente, non intendiamo escludere tutte quelle pratiche che non si conformano completamente alla nostra definizione. Piuttosto, vogliamo evidenziare che tutto ciò che rientra in questa definizione rappresenta indubbiamente una prospettiva soggettiva del mondo, con una tendenza verso la trasfigurazione artistica. Molte registrazioni sul campo, infatti, sono realizzate senza l'intento di essere considerate poi opere d'arte. Ad esempio, la creazione di un archivio sonoro dei versi di una specifica classe di animali può essere motivata anche solo da necessità di catalogazione e archiviazione. È altrettanto innegabile che qualsiasi suono catturato sia potenzialmente un *objet trouvé* qualora entri a contatto con un compositore. Quello che stiamo cercando di comprendere, non è la misura del grado di oggettività/soggettività del *field recording*, ma se esista una pratica intrinsecamente legata alla produzione artistica e se siamo in grado di distinguerla da un momento di registrazione mirato ad altri scopi.

L'analisi comparativa con lo studio di registrazione ha offerto spunti significativi. Ciò che sembra caratterizzare in modo peculiare le registrazioni sul campo sono uno spazio e un tempo sfumati che non permettono di delimitare tecnologicamente e con

²⁶ Ibidem, cit. p. 2.

precisione ciò che rientra o eccede il momento delle registrazioni. Prendiamo ad esempio un progetto che, per ipotetiche necessità, deve essere realizzato al di fuori di uno studio di registrazione: la catalogazione dei fischi delle locomotive utilizzate in una specifica area geografica. Ha un obiettivo così preciso da circoscrivere comunque uno spazio all'interno della registrazione, anche se non necessariamente chiuso da pareti. Non sarà necessario registrare la voce del macchinista - eccedente rispetto all'obiettivo di queste riprese - ed egli saprà bene, a registrazione in corso, quando far fischiare il treno. Tutto ciò che si trova al di fuori di questo momento viene considerato superfluo rispetto alla registrazione stessa. Inoltre, l'operatore si troverà concettualmente fuori campo e farà ogni sforzo per rendere acusticamente trasparente la propria presenza. Quindi, non tutto ciò che accade al di fuori dello studio di registrazione si adatta necessariamente alla definizione che stiamo cercando di presentare.

Chiunque abbia esperienza di fonica nell'ambito cinematografico sa bene che quello di presa diretta è un ruolo muto. Qualche anno fa durante le riprese per un documentario un regista, commentando la mia indole silenziosa, mi disse: "Non dici una parola, che bravo!".

Non possiamo dire lo stesso per Vanessa Rossetto nel suo album "Whole Stories"²⁷. Nel brano intitolato in modo emblematico "This is a recorder", la voce della compositrice gioca un ruolo centrale nella parte finale, dove spiega il processo creativo e compositivo di quella specifica opera.

Nel *field recording* come processo artistico l'operatore ha quindi la peculiare capacità di rompere la superficie della bottiglia di Klein, ricollegando lo spazio interno e quello esterno alle riprese. In effetti, egli stesso fa parte contemporaneamente di entrambi gli spazi. Ciò permette di destituire la necessità di celarsi dietro il proprio dispositivo

²⁷ Rossetto V.. (2014) *Whole Stories*, London; Kye.

tecnologico, sia da un punto di vista acustico che concettuale. La presenza del *field recordist* all'interno del campo crea un continuo rapporto di interazione tra chi registra e ciò che viene registrato. Inoltre, la dinamicità intrinseca al campo fa sì che questa interazione si manifesti come una vera e propria pratica performativa necessaria a seguire la sua trasformazione. Come già citato in precedenza, per Murray Schafer il rapporto figura-sfondo è determinato dalla percezione che un ipotetico ascoltatore può sperimentare. Nel caso del *field recording* - dove l'operatore è prima di tutto un ascoltatore - l'identificazione del campo deriva proprio dalla sua presenza.

Altri aspetti, al contrario, sembrano avere un ruolo meno rivelatore. Il fatto che il *field recording* sia limitato agli spazi aperti sembra smentirsi da sé come il suo indirizzo verso sorgenti sonore "alternative". Anzi, come abbiamo visto, non sembra essere un suo prerequisito essenziale nemmeno che la ripresa avvenga esclusivamente al di fuori di uno studio di registrazione. Considerando al contrario lo studio stesso come un campo, registrare tutto ciò che avviene al suo interno, comprese le sessioni tecniche, non solo rappresenta un esperimento di meta-registrazione, ma è anche chiaramente un'operazione di *field recording*.

Anche la presenza di specifiche apparecchiature, le loro dimensioni e la loro gestione non sembrano essere fattori determinanti per stabilire una netta differenza tra lo studio e il campo. Molti home studio e production studio sono altrettanto portatili quanto alcune attrezzature comunemente impiegate nel *field recording*. L'approvvigionamento elettrico, infine, sembra essere un elemento di scarso rilievo per giustificare l'intera pratica.

Cercando di giungere a una definizione di *field recording* che non proceda per contrasto, possiamo affermare che si tratta delle pratiche di registrazione in cui l'operatore è costantemente in relazione con lo spazio in cui si trova immerso durante la ripresa. L'obiettivo è rappresentare soggettivamente *il campo* catturandolo nella sua

complessità sonora.

La surrogazione del campo

Attraverso le parole di Tim Ingold, Robin Parmar mostra come le forme del paesaggio siano generate attraverso il movimento e suggerisce di considerare che ogni interazione con il mondo “suona un luogo”²⁸. Inoltre abbiamo visto che attraverso l’azione di ripresa, il *field recordist* buca la soglia dello spazio tecnologico-controllato liberando la natura intrinsecamente dinamica del campo. La registrazione di campo - proprio in virtù di questo processo dinamico ed energetico - evoca immediatamente la definizione di gesto di Denis Smalley. Il gesto come il campo, è un termine al confine tra categoria analitica e fenomeno. È la traiettoria di un movimento-energia che eccita un corpo risonante creando una vita spettromorfologica.

*La nozione di gesto come principio formante è legata allo spingere il tempo in avanti, al movimento da un traguardo al successivo all'interno della struttura - l'energia del movimento espressa attraverso il cambiamento spettrale e morfologico. La musica gestuale, quindi, è governata da un senso di movimento in avanti, di linearità, di narratività.*²⁹

Tuttavia, “il processo del gesto musicale” non deve essere inteso in modo unidirezionale come causa-fonte-spettromorfologia, ma anche nel senso opposto. Durante l'ascolto, riconduciamo costantemente il gesto all'elemento umano che lo compie, assimilandolo alla nostra esperienza propriocettiva. Questo condizionamento è ancora più accentuato nella musica acusmatica dove le cause che producono il suono

²⁸ Parmar, R. (2014) «Sounding place - towards a practice of field recording» in *Proceedings of Invisible Places Sounding Cities: Sound, Urbanism, and Sense of Place*, Viseu, Portugal, cfr. pp. 638.

²⁹ Smalley, D. (1996) «La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono» in *Musica Realtà*, XVII51, Lucca: LIM, cfr. pp. 131-132.

sono *distanti* e *separate* dal gesto fisico. Smalley, con la *surrogazione del gesto*, descrive questo processo di allontanamento³⁰.

Nonostante Smalley presenti gesto e tessitura come entrambi elementi fondamentali della musica acusmatica, entrando in dettaglio, il gesto è presentato come parte costitutiva e la tessitura come derivazione secondaria.

*Se i gesti sono deboli, se essi vengono troppo allungati nel tempo, o se la loro evoluzione diventa troppo lenta, noi perdiamo il riferimento alla fisicità umana. Ci sembra di attraversare una frontiera poco chiara tra eventi di proporzione umana ed eventi di dimensione planetaria e ambientale*³¹.

La tessitura è caratterizzata da un allungamento e da un rallentamento del processo energetico che determinano una diversa condotta musicale, questa volta caratterizzata dalla variazione interna piuttosto che dall'incedere.

Questa definizione, data la sua natura composita, sembra adattarsi alla nozione di campo. Tuttavia, a differenza della tessitura, il campo è percepito in modo unitario proprio in virtù della sua componente umana o, per essere più precisi, grazie alla relazione che l'operatore innesca con il campo durante le registrazioni. Inoltre, nella categoria di tessitura non riconosciamo l'incedere proprio del campo che si mostra sempre nel processo di essere costruito³². Infine, durante l'ascolto, il campo viene immediatamente ricondotto, indipendentemente dalla sua traiettoria energetica, a una dimensione che può essere descritta al contempo come umana, planetaria e ambientale.

Ritornando al gesto e alla sua surrogazione, abbiamo detto che la riconduzione alla fonte avviene attraverso un processo psichico e propriocettivo che implica la consapevolezza di percepirsi in uno spazio. Provando a tracciare una definizione di

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem, cit. p. 136.

³² Parmar, R. (2014) «Sounding place - towards a practice of field recording» in *Proceedings of Invisible Places Sounding Cities: Sound, Urbanism, and Sense of Place*, Viseu, Portugal, cfr. pp. 638.

spazio, abbiamo osservato che essa è collegata a quella di campo e paesaggio tramite la relazione che si stabilisce con un soggetto che si trova immerso al suo interno. Quando un soggetto si trova in relazione con uno spazio inizia a riconoscere gli eventi che vi si verificano e a farne esperienza. Possiamo pertanto affermare che nel ricondurre il suono alla sua origine mediante il senso propriocettivo, l'ascoltatore collega anche la propria esperienza uditiva a un campo. Analogamente al gesto, è possibile utilizzare strumenti analitici per descrivere il processo di allontanamento dal campo - o dalla registrazione, potremmo dire, che è in effetti il gesto che lo ha generato - seguendo una traiettoria aderente a quella proposta da Smalley, causa-fonte-spettromorfologia. In questo caso ci riferiremo a registrazione-spazio-campo e naturalmente al suo percorso opposto, introducendo il concetto di *surrogazione del campo*.

La surrogazione del campo di primo ordine. In questo ordine l'ascoltatore non riconosce nessuna intenzionalità musicale. Sembra che l'operatore abbia agito all'interno del campo solo attraverso la sua presenza, senza indirizzare consapevolmente l'energia innescata dalla ripresa verso un'espressione musicalmente esplicita. Il campo non contiene né rappresenta alcuna volontà intrinsecamente musicale; al contrario, è proprio in questa fase che il potenziale musicale del campo viene esplorato e la sua trasfigurazione nell'ambito della musica elettroacustica è ciò che gli conferisce rilevanza.

La surrogazione di secondo ordine. In questo caso, è possibile riconoscere una ripresa esplicitamente orientata verso la dimensione musicale del contenuto del campo. L'ascoltatore riconosce la registrazione di strumenti tradizionali o una specifica attenzione rivolta alle caratteristiche acustiche o spettromorfologiche peculiari del campo. Inoltre, è possibile ricondurre l'azione di ripresa a una consapevole relazione di natura musicale.

La surrogazione di terzo ordine. In questo ordine, l'ascoltatore non è immediatamente in grado di ricollocarsi all'interno di un preciso paesaggio e mette in moto un processo immaginativo per interpretare il campo sonoro e intercettare l'azione dell'operatore. La registrazione può essere avvenuta utilizzando tecniche di ripresa altamente selettive, oppure il materiale di campo potrebbe essere stato oggetto dell'intervento del compositore attraverso processi manipolativi che rendono difficile il riconoscimento di un paesaggio specifico.

La surrogazione remota. Non è possibile ricondurre il campo a un paesaggio umano, tanto da rendere impossibile identificarlo come tale. Tuttavia, è possibile individuare alcuni elementi di complessità che sono tipici di un paesaggio e percepirli come unità tramite le loro interconnessioni, immaginando una relazione di tipo umano senza però riuscire a riconoscerla completamente.

In conclusione, sia il gesto che la tessitura appaiono quasi assimilabili ai concetti di punto e linea di Kandinsky, sebbene presentino un'importante differenza relativa al loro comportamento energetico. Per Kandinsky il punto rappresenta la staticità opposta al movimento della linea, *“La linea geometrica è un'entità invisibile. È la traccia del punto in movimento, dunque un suo prodotto”*³³. Come per gli elementi fondamentali della forma in Kandinsky, la spettromorfologia di Smalley - oltre all'aver codificato delle categorie analitiche in grado di descrivere una vasta gamma di comportamenti compositivi e sonori - ha raggiunto un profondo livello di comprensione della musica acusmatica, rivelando le sue strutture atomiche. Nella nostra ricerca, gli strumenti che abbiamo introdotto hanno una natura che potremmo definire "cellulare", caratterizzata da un grado maggiore di complessità che, al

³³ Kandinsky, W. (1968), *Punto, linea, superficie*, Milano: Adelphi Edizioni, cit. p. 71.

momento, ci consente di descrivere esclusivamente la prassi compositiva legata al *field recording*.

Bibliografia

ANDERSON, I.; RENNIE, T. (2016) «Thoughts in the Field: 'Self-reflexive narrative' in field recording» in *Organised Sound*, n 21(3).

ANDERSON, I. (2015) «Field Recording as a Performative Act» in *The Sampler*, <http://read.thesampler.org/2015/09/14/field-recording-performative-act-isobel-anderson>.

BENSON, S.; MONTGOMERY, W. (2018) *Writing the Field Recording. Sound, Word, Environment*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

CASCELLA, D. (2018) {a cura di Benson, S; Montgomery, W.} «Hedges» (2018) in *Writing the Field Recording. Sound, Word, Environment*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

CLÉMENT G. (2022) *Breve trattato sull'arte involontaria*, Roma: Quodlibet.

COSTA, V.; FRANZINI, E.; SPINICCI, P. (2002) *La fenomenologia*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.

KANDINSKY, W. (1968), *Punto, linea, superficie*, Milano: Adelphi Edizioni.

PARMAR, R. (2014) «Sounding place - towards a practice of field recording» in *Proceedings of Invisible Places Sounding Cities: Sound, Urbanism, and Sense of Place*, Viseu, Portugal.

SCHAFER, R. M. (1985) *Il paesaggio sonoro*, Lucca: Ricordi LIM.

SMALLEY, D. (1996) «La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono» in *Musica Realtà*, XVII51, Lucca: LIM.

**DAL SILENZIO ALLA BANDA CRITICA:
RIFLESSIONI SU 4 FASI DELL'UNIVERSO SONORO DI JAMES TENNEY**

**FROM SILENCE TO CRITICAL BAND:
REFLECTIONS ON 4 PHASES OF THE SOUND UNIVERSE OF JAMES TENNEY**

VALERIO MOLA

Abstract (IT): Questo articolo si propone di esaminare la figura di James Tenney, compositore, teorico e didatta di rilievo nel panorama della musica contemporanea. Nonostante la sua indiscutibile importanza, Tenney rimane un artista sorprendentemente poco conosciuto ed eseguito, un autore di “nicchia” per gli addetti ai lavori. L'articolo vuole esplorare la pregnanza attuale delle sue idee e della sua produzione musicale, evidenziando la capacità che Tenney ha avuto di sfidare e riformulare i paradigmi tradizionali della teoria armonica, del ruolo del compositore e della sua relazione con il pubblico. Il lavoro si articolerà in due parti: la prima si concentra sull'evoluzione del pensiero e del percorso artistico di Tenney, delineando le fasi cruciali della sua carriera; la seconda propone un'esperienza pratica, focalizzata sulla riesecuzione in ambiente Max/MSP del brano “*Critical Band*” (1988) per organico variabile. Tale sezione offrirà un'analisi dettagliata del brano e illustrerà i vari passaggi che hanno portato alla costruzione della patcher finale per l'esecuzione del brano stesso. **Parole chiave:** James Tenney, Percezione, Teoria armonica, musica contemporanea, Critical Band

Abstract (EN): This article aims to delve into the life and work of James Tenney, a prominent composer, theorist, and educator in the realm of contemporary music. Despite his undeniable significance, Tenney remains a surprisingly under-recognized and seldom-performed artist, often considered niche within the industry. The article seeks to highlight the enduring relevance of his ideas and musical creations, emphasizing Tenney's ability to challenge and reshape traditional paradigms of harmonic theory, the role of the composer, and their relationship with the audience.

The study is divided into two sections: the first focuses on the evolution of Tenney's thought and artistic journey, outlining the pivotal moments of his career; the second offers a hands-on exploration, centering on the reimplementation of the piece “*Critical Band*” (1988) for a variable ensemble using Max/MSP. This section provides an in-depth analysis of the composition and details the steps leading to the construction of the final patcher for the piece's performance. **Keywords:** James Tenney, Perception, Harmonic theory, contemporary music, Critical Band.

DAL SILENZIO ALLA BANDA CRITICA: RIFLESSIONI SU 4 FASI DELL'UNIVERSO SONORO DI JAMES TENNEY – PARTE 1

VALERIO MOLA

Introduzione

Il mio incontro con la personalità e la produzione di James Tenney avviene grazie alla frequentazione di un corso di “Estetica della Musica Elettronica” presso il Conservatorio Statale di Musica “N. Sala” di Benevento. Approfondendo alcuni aspetti della sua vita e del suo lavoro, è emersa in me una crescente curiosità riguardo la relativa oscurità che ancora oggi circonda questo artista nel panorama contemporaneo. Pertanto questo scritto ha lo scopo di contribuire alla diffusione delle idee di Tenney presentandolo come una figura di spicco nel campo della musica della seconda metà del novecento.

Per conoscere Tenney occorre, innanzitutto, studiare la sua vita, le sue influenze e il contesto in cui si è sviluppato il suo pensiero artistico e musicale.

Breve biografia di James Tenney

James Tenney, nacque a Silver City nel Nuovo Messico nel 1934 e trascorse la sua infanzia tra Arizona e Colorado. La sua formazione lo portò in istituzioni prestigiose come l'Università di Denver, la Juilliard School, il Bennington College e l'Università

dell'Illinois. In quest'ultima fu allievo di Lejaren Hiller¹, grazie al quale sviluppò un interesse ed una curiosità per l'utilizzo dei computer in ambito compositivo e sonoro, approfondendo contemporaneamente lo studio dell'acustica, della teoria dell'informazione e della composizione per *tape music*. Fu anche allievo di Harry Partch, le cui teorie sull'intonazione e i temperamenti lavorarono per decenni nella sua mente, portandolo a sviluppare la sua teoria dell'intonazione e ad utilizzare temperamenti ed intonazioni non convenzionali. Sotto la guida di Eduard Steuermann, si perfezionò nel pianoforte e studiò composizione con maestri del calibro di Carl Ruggles, Kenneth Gaburo, John Cage ed Edgard Varèse. Testimonianza di questa prima fase del suo percorso formativo è la pubblicazione della tesi, a mio avviso rivoluzionaria, che Tenney scrisse nel 1961, intitolata "*Meta / Hodos*", e che rappresenta una delle prime applicazioni delle teorie della Gestalt² e della scienza cognitiva alla musica.

Nelle sue opere iniziali, l'influenza di Webern, Ruggles e Varèse fu preponderante. Tuttavia, con il passare del tempo, Tenney assimilò gradualmente le teorie di John Cage, del quale fu allievo ed amico, e che rivoluzionò il suo modo di concepire la teoria musicale, stimolandolo a formulare una nuova teoria dell'armonia, innovativa

¹ Lejaren Hiller (1924-1994) fu un pioniere della computer music. Originariamente formatosi in chimica, si dedicò alla composizione ed utilizzò computer e algoritmi per comporre le sue opere, la più importante delle quali è la "*Illiac Suite*" del 1957, una pietra miliare nella storia della musica, rappresentando la prima composizione significativa creata attraverso l'utilizzo di un computer, in questo caso, il computer ILLIAC, (La sigla I.L.L.I.A.C. sta per "Illinois Automatic Computer"), un prototipo di prima generazione costruito all'Università dell'Illinois negli anni '50. Questa suite ha segnò un momento rivoluzionario, dimostrando le potenzialità della collaborazione tra tecnologia informatica e creatività umana nella composizione musicale.

² La psicologia della Gestalt, sviluppatasi principalmente in Germania all'inizio del XX secolo, si concentra sulla percezione e sull'organizzazione delle esperienze. Secondo questa teoria, gli individui percepiscono gli oggetti come interi organizzati piuttosto che come somme delle loro parti. Il termine "Gestalt" si traduce come "forma" o "configurazione", e la teoria sottolinea come il cervello tenda a raggruppare gli stimoli in modi che abbiano senso e siano coerenti.

sì, ma sempre in stretto contatto con quella di Schonberg, di cui pure era grande estimatore.

Nel 1961, realizzò *Collage No.1 (Blue Suede)*, un esempio “pionieristico di *plunderphonics*³, che manipolava la celebre canzone *Blue Suede Shoes* di Elvis Presley. Tra il 1961 e il 1964, la sua produzione musicale fu prevalentemente orientata verso la composizione assistita dal computer, sviluppata in collaborazione con Max Matthews e John R. Pierce presso i Bell Labs (nel New Jersey), dove ebbe anche l’occasione di conoscere e lavorare con Jean Claude Risset e John Chowning. Durante questo periodo produsse composizioni come *Analog #1 (Noise Study)* (1961) e *Phases* (1963), considerate tra le prime espressioni di musica sintetizzata al computer.

Durante gli anni ’60, Tenney visse a New York, immergendosi nelle attività del gruppo d’avanguardia Fluxus, del Judson Dance Theater e co-fondando l’ensemble Tone Roads con Malcolm Goldstein e Philip Corner. Si dedicò con passione alla conduzione delle opere di Charles Ives e intraprese anche attività artistiche e teatrali, collaborando strettamente con Carolee Schneemann, con la quale ebbe anche una relazione sentimentale. Nel 1967, organizzò un seminario focalizzato sul linguaggio di programmazione Fortran, al quale parteciparono compositori di spicco di quel periodo.

Negli anni ’70 Tenney si concentrò principalmente su composizioni strumentali, molte delle quali esploravano la percezione armonica e i sistemi di accordatura. Tra queste spiccano *Clang* (1972), *Quintext* (1972), *Spectral CANON for CONLON Nancarrow* (1974).

³ *Plunderphonics* è un termine coniato dal compositore John Oswald nel 1985 per descrivere una pratica compositiva che implica la manipolazione e il riutilizzo di registrazioni audio preesistenti per creare nuove composizioni. Questa tecnica spesso sfida le convenzioni del copyright e dell’originalità, poiché si basa sull’“saccheggio” di materiali sonori da fonti esistenti e sulla loro trasformazione in nuovi contesti musicali o sonori.

Importante fu la sua attività di didatta presso prestigiose istituzioni come il Politecnico dell'Università di New York, l'Università di Yale, il California Institute of the Arts, l'Università della California e la York University, formando compositori come John Luther Adams, John Bischoff, Daniel Corral e Catherine Lamb⁴.

Morì il 24 agosto del 2006, sconfitto da un carcinoma polmonare a Valencia, in California.

Le fasi evolutive del percorso di Tenney

Per arrivare alla comprensione complessiva del messaggio di Tenney ritengo opportuno suddividere il percorso evolutivo dell'artista in quattro fasi, ciascuna delle quali andrà ad evidenziare una particolare idea o consapevolezza maturata.

Cominciamo dalla pubblicazione, nel 1961, del saggio “*Meta /Hodos*”, attraverso il quale Tenney apre una profonda riflessione sull'estetica della musica contemporanea e sulla percezione musicale. La seconda fase, che si sviluppa tra il 1961 e il 1964, vede Tenney operare come compositore di musica elettronica presso i Bell Labs consolidando una pratica compositiva e di ricerca sul suono che influenzerà tutta la sua produzione futura. La terza fase, dal 1971 al 1983, culmina con la pubblicazione dell'articolo “*John Cage and the Theory of Harmony*” e rappresenta un momento cruciale in quanto matura la sua visione di una rinnovata teoria dell'armonia. Infine, il quarto periodo, che considero una sintesi delle fasi precedenti, si identifica con l'anno 1988, durante il quale Tenney compone il brano *Critical Band* per organico

⁴ Catherine Lamb, nata nel 1982, è una compositrice americana riconosciuta per i suoi lavori nel campo della musica microtonale e della just intonation. Ha completato i suoi studi in composizione sotto James Tenney al California Institute of the Arts.

variabile, opera che, a mio avviso, riassume pienamente l'essenza del suo messaggio artistico e teorico.

Sebbene Tenney venga frequentemente riconosciuto come un eminente teorico e trattatista, egli si considerava principalmente come compositore, relegando il ruolo di teorico a una posizione secondaria. Pertanto, in questo saggio, non intendo enfatizzare la distinzione tra la sua produzione teorica e quella musicale, poiché, dallo studio della sua vita, emerge chiaramente che l'una è intrinsecamente legata all'altra e ad essa complementare.

Fase 1 (1961) – Estetica della percezione e percezione dell'estetica

L'inizio della riflessione sull'estetica e sulla percezione, coincide, come già accennato, con il periodo di dottorato all'Università di Urbana in Illinois, dove è allievo di Lejaren Hiller e di Harry Partch e viene testimoniata dal saggio: *“Meta + Hodos: A Phenomenology of Twentieth-Century Music and an Approach to the Study of Form”*.

Il titolo *“Meta + Hodos”* deriva dalle parole greche *Meta*, ossia *“attraverso”* e *Hodos* che significa *“percorso”*, *“sentiero”*. La traduzione potrebbe, dunque, essere *“attraverso il sentiero”*, suggerendo l'idea che Tenney si muova lungo il sentiero della teoria tradizionale per passarci attraverso, superandola.

Tutto il saggio rappresenta una ricerca di un'oggettività ed una generalità attraverso un'analisi della tendenza degli eventi musicali a formare raggruppamenti e morfologie percepibili. Questo approccio, come afferma egli stesso, è stato ispirato dagli scritti

degli psicologi tedeschi del primo Novecento Max Wertheimer⁵, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka.

...Quasi per caso, stavo leggendo di tutto, compresi lavori sulla psicologia della percezione, e mi sono imbattuto in questo meraviglioso articolo di un psicologo tedesco chiamato “Le leggi dell’organizzazione delle forme percettive” [1923], o qualcosa del genere di Max Wertheimer. E ho subito visto che alcune delle cose che stava facendo, che stava applicando alla percezione visiva, potevano essere facilmente trasferite alla percezione uditiva, alla percezione musicale. Ma mentre studiavo la letteratura e la cercavo, ho visto che nessuno aveva fatto ciò. Erano tutti molto orientati al visivo⁶.

Il punto di partenza delle sue indagini è l’esperienza dell’ascoltatore, scelta che risulta in netto contrasto rispetto alla teoria musicale tradizionale in uso in quegli anni, di eredità romantica e quindi, a detta di Tenney, incentrata sul compositore e sulle sue intenzioni.

La prima parte del saggio è intitolata “*Nuovi Materiali*”, e prende il via da Arnold Schonberg, compositore di cui Tenney aveva una profonda ammirazione e che considerava l’ultimo innovatore della teoria musicale.

Prendendo come riferimento alcune opere di Anton Webern (Op. 6) e Bela Bartok (sonata per pianoforte), Tenney riesce a sviluppare un interessante percorso sull’estetica della musica americana contemporanea, in particolare dei compositori Carl Ruggles, Charles Ives ed Edgar Varese, che Tenney conosceva ed apprezzava. Egli applica principi della psicologia della percezione all’analisi della forma e della struttura musicale. Parte, innanzitutto, da un’analisi dei fattori acustici che influenzano la formazione di raggruppamenti musicali chiaramente percepibili, definiti come unità

⁵ Max Wertheimer (1880-1943) fu uno dei fondatori principali della psicologia della Gestalt. Le sue ricerche hanno avuto un impatto significativo sulla comprensione di come percepiamo movimento, forma e pattern. Le idee di Wertheimer hanno influenzato non solo la psicologia, ma anche campi come l’arte, il design e l’educazione.

⁶ Tenney J. (2015), “*From Scratch: Writings in Music Theory*”, edited by Larry Polansky, Lauren Pratt, Robert Wannamaker, and Michael Winter. University of Illinois Press

“*gestalt*” temporali. Questi raggruppamenti possono essere distinti attraverso cambiamenti parametrici o separazioni temporali. Quando un parametro, che è rimasto costante per un certo periodo, subisce un cambiamento significativo, può portare alla formazione di una nuova sequenza. Un esempio pratico di ciò può essere osservato nella dinamica musicale: se rimane costante per un certo periodo, un suo cambiamento improvviso può segnalare l’inizio di una nuova sequenza.

Tenney elabora anche una teoria della forma dei fenomeni musicali basata su tre aspetti principali: stato, forma e struttura. Con il termine “*stato*”, egli vuole riferirsi alle caratteristiche generali di una *gestalt*, come i suoi valori parametrici medi. Con “*forma*”, intende il profilo di un parametro, che cambia nel tempo. Infine con “*struttura*”, si concentra sulle relazioni percepite tra le varie parti di una composizione.

La seconda parte del saggio, trasferisce direttamente alcuni concetti della psicologia della Gestalt al campo della percezione musicale, facendo innanzitutto, un’analisi dei fattori acustici che promuovono la formazione di raggruppamenti musicali percettivamente coerenti. Tenney coglie i principi di raggruppamento per “*prossimità*” e “*somiglianza*” della teoria Gestalt classica, e adatta questi concetti al dominio uditivo, traducendo la prossimità spaziale come prossimità temporale e la somiglianza visibile come somiglianza udibile.

Altra idea chiave da lui presa in prestito è la “*trasponibilità*”: una sequenza musicale può mantenere la sua identità morfologica anche se trasposta, purché certi parametri rimangano costanti.

La terza ed ultima parte del saggio espone i concetti di *Clang*, *Sequenza* ed *Elemento*. Il *clang* è la più piccola unità *gestalt* temporale. Può essere l’attacco di una nota, un trillo, un gesto melodico o ritmico unico, che l’attenzione dell’ascoltatore percepisce come completo in sé. Ogni parametro morfologico può funzionare come determinante primario della forma in un *clang*. Nel contesto della musica occidentale tradizionale, i *clang* spesso hanno la funzione tematica dei motivi. I cambiamenti parametrici e/o la

separazione temporale tra *clang* successivi, possono delineare percettivamente questi ultimi; inoltre, gli stessi fattori, possono anche servire ad individuare sequenze, segmenti e così via.

I raggruppamenti di questi elementi soggiacciono ad una gerarchia, la quale è regolata dall'attenzione dell'ascoltatore. Nella gerarchia dei raggruppamenti, il livello sopra il *clang* è la *sequenza*, cioè un raggruppamento coerente ed organico di più *clang*. La forma di una *sequenza* è il risultato di cambiamenti o differenziazioni da un elemento all'altro all'interno della configurazione.

In sintesi l'idea di Tenney è che la percezione musicale sia organizzata in termini di *gestalt* sonore di grande varietà e potenziale complessità. La coerenza e la continuità formale ruotano attorno alla questione dei fattori essenziali responsabili dell'organizzazione percettiva di qualsiasi configurazione musicale.

Da questa breve trattazione appare evidente che per Tenney, "*Meta + Hodos*" rappresentava un testo sperimentale "aperto", che si completerà negli anni successivi. Dal '70 in poi, infatti, egli procede a sviluppare ulteriormente i principi del suo saggio d'esordio, producendone una nuova edizione intitolata "*META Meta + Hodos*", in cui inserisce anche analisi algoritmiche di esempi musicali attraverso l'uso di computer.

Mi preme specificare che una trattazione esaustiva delle teorie di "*Meta + Hodos*" meriterebbe ben altro spazio, ma lo scopo di questa mia riflessione è portare il lettore a percepire quanto le teorie elaborate in questa prima fase siano poi messe in pratica nella seconda, attraverso i lavori e le composizioni realizzate presso I Bell Labs di Murray Hill, nel New Jersey. Ed eccoci traghettati nella fase due della ricerca musicale di Tenney.

Fase 2 (1961-1964) – La ricerca dell’oggettività

Dal 1961 al 1964 Tenney fu ingaggiato ufficialmente per condurre esperimenti di psicoacustica presso i Bell Telephone Laboratories, ma in realtà qui lavorò come compositore, collaborando direttamente con Max Mathews e John Pierce, i quali lo ricorderanno in un articolo del 1987 come “un giovane brillante, talentuoso, appassionato che realizzò dei notevoli lavori musicali con il computer”⁷.

Dunque, alla fine del suo percorso ai Bell Labs non produsse nessuna ricerca scientifica in campo psicoacustico ma assimilò molto bene l’interesse per questa materia nel suo stile compositivo.

Giunto nei famigerati laboratori della Bell Telephone, nel settembre del 1961, Tenney aveva già composto diverse opere strumentali influenzate da Webern e Varèse e aveva realizzato due pezzi per nastro presso l’Electronic Music Laboratory dell’Università dell’Illinois, utilizzando suoni “concreti” modificati in vari modi. Ciò nonostante esprimeva una certa insoddisfazione per la musica elettronica puramente sintetica che aveva ascoltato fino a quel momento, in particolare riguardo ai timbri utilizzati, e contemporaneamente già dimostrava un crescente interesse per il lavoro e le idee di John Cage.

Durante il suo soggiorno di tre anni di lavoro nel New Jersey, produsse sei composizioni per nastro con suoni generati da computer. Tra questi occorre ricordare certamente *Analog #1 (Noise study)* (1961), ovvero il primo brano di computer music composto da un compositore professionista.

Realizzò, inoltre, diverse opere strumentali creando degli specifici algoritmi compositivi che invertivano i processi analitici di “*Meta + Hodos*” in processi

⁷ Mathews Max V. and Pierce John R., *Some Recollections of James Tenney*, Perspectives of New Music, Vol. 25, No. 1/2, 25th Anniversary Issue (Winter -Summer, 1987), pp. 534-535

generativi, permettendo al computer di fare delle scelte all'interno di un range di parametri stabiliti dal compositore e che lui chiamava *compositional decisions*. Questo approccio compositivo qui sviluppato, sarà da lui stesso definito *top-down* e consiste nell'immaginare e tracciare inizialmente la forma finale dell'opera, preferibilmente su carta millimetrata, per poi procedere dall'alto verso il basso scendendo in livelli di dettaglio sempre maggiori. Questo modo di concepire l'opera, cominciando dalla fine, sarà, per Tenney, il modo migliore per gestire la composizione con il computer, ed inoltre, rappresenterà una caratteristica di tutta la sua produzione futura, in particolare quella strumentale.

Nell'articolo del 1987 "*About James Tenney, Composer, Performer and Theorist*"⁸ Jean-Claude Risset descrive Tenney come una figura centrale nella musica elettronica e d'avanguardia del XX secolo che ha lasciato un'impronta indelebile nel panorama musicale contemporaneo. Il compositore francese incontrò Tenney nel 1964, periodo in cui la computer music stava ancora cercando la sua identità, e fu immediatamente colpito dalla sua profonda comprensione della pratica della sintesi sonora e dalla sua capacità di sfruttare le potenzialità del computer. Ciò che colpì Risset fu che Tenney non era solo un compositore, ma anche un teorico, e la sua profonda comprensione della relazione tra percezione e suono gettò le basi per molte delle discussioni contemporanee sulla musica elettronica.

Come continua Risset nel suo articolo, uno degli aspetti più importanti del contributo di Tenney è la sua capacità di spingere oltre i confini della musica elettronica fin lì definiti: mentre la maggior parte dei compositori a lui contemporanei si concentravano sull'utilizzo della tecnologia per replicare suoni acustici⁹, Tenney era interessato a

⁸ Risset J. C., *About James Tenney, Composer, Performer, and Theorist*, Perspectives of New Music, Vol. 25, No. 1/2, 25th Anniversary Issue (Winter - Summer, 1987), pp. 549-561

⁹ Lo stesso Risset fu un pioniere in questo ambito. Notevole è il suo contributo allo sviluppo della pratica dell'analisi e risintesi.

esplorare le qualità uniche e le potenzialità offerte dall'elettronica, creando opere innovative e, soprattutto, profondamente emotive.

Secondo Risset, Tenney era anche profondamente rispettoso delle tradizioni musicali, cercando sempre di costruire ponti tra il passato ed il futuro. Questa dualità, tra innovazione e rispetto della tradizione, è ciò che ha reso la sua musica così potente e influente.

Fase 3 (1971-1983) - "John Cage e la teoria dell'armonia"

Quando fu chiesto a John Cage nel 1989: *"Se fosse nato 60 anni dopo con chi studierebbe oggi?"* Cage rispose immediatamente, *"Penso che studierei con James Tenney"*¹⁰

Negli anni '60, il giovane James Tenney, rimase profondamente affascinato dalla radicale libertà dell'approccio di John Cage alla composizione, tanto da sceglierlo come mentore. Cage rappresentava una sfida alle idee tradizionali di armonia, struttura e composizione. Accogliendo tutti i fenomeni udibili come materiale adatto alla musica estese il campo della composizione musicale per includere rumori di vario tipo casuali e non oltre all'idea di silenzio. Questa visione rivoluzionaria continuò a lavorare nella mente di Tenney per circa due decenni, spingendolo a pensare in modo non convenzionale e a sviluppare una sorta di *manifesto* programmatico per una nuova teoria dell'armonia, che si presentava in continuità con la tradizione occidentale per taluni principi ma, allo stesso tempo, in contrasto per altri.

¹⁰ da un'intervista del 1989 a John Cage e Conlon Nancarrow, consultabile al sito <http://johncagetrust.blogspot.com/2015/06/cage-and-nancarrow-1989.html>

Tenney espose queste idee nell'articolo del 1983 intitolato "*John Cage and the Theory of Harmony*"¹¹, in cui va ad esplorare le tensioni e le disconnessioni tra teoria e pratica nella musica occidentale, in particolare nel contesto del XX secolo. Tale periodo, caratterizzato da rapidi cambiamenti e sperimentazioni, ha visto una crescente discrepanza tra le tradizionali teorie armoniche e le pratiche compositive emergenti. Guidato dalle idee e dall'approccio di Cage alla pratica compositiva, affascinato dalla sua visione di una musica "libera" da gusti individuali, memoria e tradizione, capace di rigettare le convenzioni e abbracciare il caso e l'indeterminazione, Tenney, elabora l'idea per cui la teoria dell'armonia, per essere veramente pertinente e risonante nel contesto musicale contemporaneo, debba essere esteticamente neutra. Invece di prescrivere come la musica dovrebbe suonare, o quali elementi dovrebbero essere privilegiati rispetto ad altri, Tenney sostiene che una teoria armonica ideale dovrebbe semplicemente descrivere ciò che accade quando certi suoni sono combinati e come questi suoni siano percepiti dall'ascoltatore. La sua visione, puramente descrittiva, sposta l'attenzione dalla prescrizione alla descrizione, dalla normatività all'osservazione e per questo rappresenta una profonda evoluzione nel pensiero musicale.

Dal mio punto di vista "*John Cage and the Theory of Harmony*" rappresenta un importante tentativo di sviluppo della teoria musicale. Attraverso una profonda riflessione sulla natura dell'armonia nata dalla esplorazione delle idee di John Cage, Tenney ci invita a ripensare e ad ampliare le nostre concezioni tradizionali. Con precisione e chiarezza, egli traccia una visione dell'armonia che è al contempo moderna, inclusiva e radicata nei principi fondamentali della percezione. Questa sua visione rappresenta un passo importante verso una comprensione più profonda e integrata della musica e della sua relazione con l'ascoltatore.

¹¹ Tenney J. (1983), "*John Cage and the Theory of Harmony*." In Tenney 2015, 280–304.

Fase 4 - Il brano “Critical Band” (1988)

Nella doppia intervista a John Cage e Conlon Nancarrow del 1989, Cage raccontò al suo intervistatore quanto segue:

...Beh, quando ho abbandonato Schoenberg, l’ho fatto perché lui richiedeva una comprensione dell’armonia, un’attrazione che io non possedevo ...Era evidente dal mio lavoro che non avevo alcuna inclinazione per l’armonia. E sinceramente non apprezzavo quel tipo di controllo esercitato dall’armonia. Ero in grado di utilizzarla, ma non con vero piacere. Potevo applicarla in modo corretto, ma non in modo creativo...Ma lo scorso dicembre, a Miami durante il New Music America, fu eseguito un brano di James Tenney (Critical Band)...Ha introdotto un nuovo approccio all’armonia che, credo, per lui deriva dallo studio delle opere di Varèse. E quel brano iniziò senza che il pubblico si rendesse conto dell’inizio. Sembrava che i musicisti stessero solo improvvisando o accordandosi... sembrava che non fossero realmente concentrati su ciò che stavano facendo. E tutto ebbe inizio con la fisarmonica, suonata da quel bravissimo fisarmonicista, come si chiama?...”¹²

Fra le composizioni di James Tenney, il brano “*Critical Band*” rappresenta, a mio avviso, la sintesi perfetta del suo essere. In esso è racchiusa la filosofia della percezione estetica, la ricerca di una oggettività scientifica e misurabile delle sue teorie e la necessità di una teoria armonica innovativa.

Questo lavoro, composto nel 1988, prende il nome dal fenomeno acustico della banda critica, importante anche per la psicoacustica, che descrive la larghezza di frequenza entro la quale un suono può interferire con la percezione di un altro suono. Nell’orecchio umano, le frequenze sono analizzate da una serie di recettori, ognuno dei quali ha una certa larghezza di banda. Quando due suoni cadono all’interno della stessa banda critica, possono interferire tra loro, rendendo più difficile distinguere l’uno dall’altro. In termini musicali, la banda critica rappresenta l’intervallo entro il

¹² estratto dall’intervista del 1989

quale due suoni sono percepiti come distinti ma interagenti armonicamente. Al di fuori di questa banda, i suoni sono percepiti come separati e non interagenti.

Il brano, dunque, è un esemplare lavoro di sperimentazione sonora che fonde l'estetica della musica contemporanea con la ricerca psicoacustica, esplorando profondamente le interazioni tonali all'interno della banda critica. La composizione, inizia con una singola nota e si evolve in un intricato cluster armonico, proponendo una visione rinnovata della teoria dell'armonia, basata su un sistema fondato su rapporti semplici tra la frequenza iniziale e le altre. Questo approccio, non solo dimostra la profonda convinzione di Tenney dell'intreccio tra pratica compositiva e scienza della percezione, ma anche la sua capacità di rendere accessibili concetti complessi, offrendo un contributo significativo alla musica sperimentale del XX secolo e alla comprensione contemporanea dell'armonia.

L'analisi del brano insieme al racconto della sua esecuzione in ambiente Max/MSP¹³, saranno oggetto di un secondo articolo, in pubblicazione nel prossimo numero di questa rivista.

La rilevanza attuale dell'esperienza di Tenney

Riflettendo sull'attualità della musica e del pensiero di Tenney, sono convinto che il suo messaggio risulti estremamente rilevante. Egli ridefinisce il ruolo, le responsabilità, le scelte, le relazioni e l'identità complessiva del compositore; affida

¹³ Max/MSP è un ambiente di programmazione grafica per la musica e il multimedia, sviluppato originariamente da Miller Puckette alla fine degli anni '80 presso l'IRCAM in Francia. "Max" fa riferimento al sistema di programmazione visuale, mentre "MSP" è un'estensione audio che permette l'elaborazione e la generazione di segnali audio in tempo reale.

ad esso una responsabilità sociale in quanto ha il potere di influenzare la società, e di essere agente attivo nel suo sviluppo.

Partendo dal presupposto per cui l'evoluzione è un processo ininterrotto in cui il cervello umano si adatta e si modifica in risposta agli stimoli sensoriali che riceve quotidianamente, secondo Tenney, gli artisti sono i principali catalizzatori del cambiamento umano, modellando il gusto e l'estetica delle persone.

In un'intervista rilasciata alla compositrice Gayle Young nel 1996, Tenney dichiarava:

...Le nostre menti sono in continua evoluzione e, poiché ogni sistema sensoriale interagisce con specifiche aree cerebrali, anche queste aree sono soggette a trasformazione. Gli artisti sono i principali artefici di questa metamorfosi. È essenziale riconoscere che l'udito non è confinato esclusivamente all'orecchio o all'orecchio interno, ma coinvolge anche aree cerebrali specifiche. E dato che queste regioni cerebrali sono plastiche, stiamo effettivamente riplasmando il nostro modo di percepire la musica attraverso nuove esperienze e innovazioni musicali...¹⁴

Da ciò emerge l'enfasi di Tenney sulla necessità per gli artisti di riconoscere e comprendere il potere e l'influenza che detengono. È essenziale per il compositore comprendere la teoria della percezione musicale, familiarizzando con gli aspetti biologici, meccanici e fisiologici del fenomeno acustico e uditivo. La responsabilità primaria del compositore diviene, quindi, quella di capire il meccanismo dell'ascolto e della percezione, al fine di stabilire una relazione efficace con l'ascoltatore.

L'ascoltatore ha un ruolo attivo, piuttosto che passivo, nell'esperienza artistica, diventa un co-partecipante nell'atto artistico, completando l'atto creativo del compositore attraverso la sua percezione.

¹⁴ Tenney J. (1978), "Gayle Young Interviews James Tenney." Interview by Gayle Young. Only Paper Today

Tutta la musica di Tenney riflette questa filosofia: nelle sue composizioni egli ha sempre l'intenzione di "guidare" l'ascoltatore a concentrarsi sulle proprie sensazioni e percezioni.

Conclusioni

Alla luce di quanto detto, il contributo di James Tenney al mondo della musica contemporanea appare evidente ed innegabile, sebbene, purtroppo, non sia stato pienamente riconosciuto durante la sua vita.

La sua visione rivoluzionaria ha sfidato e ridefinito i confini tradizionali della composizione, della percezione musicale e della relazione tra compositore e ascoltatore; attraverso un'incessante ricerca, sia teorica che pratica, ha costruito una visione che può definirsi "olistica" dell'arte sonora, da lui descritta come un intricato intreccio di elementi razionali, emotivi e sensoriali, a cui approcciarsi in maniera complessa e multidimensionale. Inoltre, la convinzione che gli artisti abbiano il potere e la responsabilità di influenzare la società attraverso la loro opera, è un vero e proprio richiamo alla consapevolezza e all'azione.

In un'epoca in cui la musica è in continua evoluzione e la tecnologia ridefinisce continuamente il modo in cui la percepiamo e la consumiamo, le idee di Tenney offrono una prospettiva fresca e illuminante.

Egli riconosce l'ascoltatore come un partecipante attivo nel processo creativo e non solo come mero ricevitore passivo, e ciò si traduce in una "democratizzazione" dell'esperienza musicale, dando a ciascuno di noi il potere e la responsabilità di impegnarsi attivamente con la musica che ascoltiamo.

Le riflessioni di Tenney sulla plasticità del cervello e sulla capacità degli artisti di influenzare e modellare la nostra percezione sono profetiche, e risultano in assoluta

sintonia con le ricerche della neuroscienza sul modo in cui il nostro cervello risponde alla musica.

Studiare ed eseguire le opere di Tenney, è rendere un giusto omaggio ad una personalità rivoluzionaria del mondo della musica, un'azione essenziale per chiunque desideri immergersi in un messaggio profondo di ricerca e innovazione di questa arte così straordinaria.

Bibliografia

GARLAND, P. (1984), 1984. *Soundings Vol. 13: The Music of James Tenney*, Sounding.

GILMORE, B., *Changing the Metaphor: Ratio Models of Musical Pitch in the Work of Harry Partch, Ben Johnston, and James Tenney*, Perspectives of New Music, Vol. 33, No. 1/2 (Winter - Summer, 1995), pp. 458-503

MATHEWS, Max V. (1961). "An Acoustic Compiler for Music and Psychological Stimuli." Bell System Technical Journal 40(3): 677-94.

MATHEWS, Max V. (1963). "The Digital Computer as a Musical Instrument." Science 142(3,592): 553-57.

MATHEWS, Max V. and Pierce John R., *Some Recollections of James Tenney*, Perspectives of New Music, Vol. 25, No. 1/2, 25th Anniversary Issue (Winter - Summer, 1987), pp. 534-535

POLANSKY, L. (1984). "The Early Works of James Tenney." In Garland 1984, 114-297.

POLANSKI, L., Rosenbloom D. (1987), *A Tribute to James Tenney*, in Perspectives of New Music 25.

RISSET, J. C., *About James Tenney, Composer, Performer, and Theorist*, Perspectives of New Music, Vol. 25, No. 1/2, 25th Anniversary Issue (Winter - Summer, 1987), pp. 549-561

TENNEY, J. (1961), "MetaHodos." in "From Scratch: Writings in Music Theory" In Tenney 2015

TENNEY, J. (1963), "Sound-Generation by Means of a Digital Computer." Journal of Music Theory 7(1): 25–70.

TENNEY, J. (1964), "Computer Music Experiences, 1961–1964." In Tenney 2015.

TENNEY, J. (1975), "META MetaHodos." In Tenney 2015.

TENNEY, J. (1978), "Gayle Young Interviews James Tenney." Interview by Gayle Young. Only Paper Today 5(5): 16.

TENNEY, J. (1979), "Introduction to 'Contributions to a Quantitative Theory of Harmony.'" In Tenney 2015.

TENNEY, J. (1983), "John Cage and the Theory of Harmony." In Tenney 2015, 280–304.

TENNEY, J. (1988), *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'*, Excelsior Music.

GALANTE, F., SANI N. (2000), *Musica Espansa*, LIM

TENNEY, J. (2015), "From Scratch: Writings in Music Theory", edited by Larry Polansky, Lauren Pratt, Robert Wannamaker, and Michael Winter. University of Illinois Press.

Sitografia

CAGE, J., NANCARROW, C., 1989. "Composer to Composer: Conlon Nancarrow and John Cage in Conversation, Moderated by Charles Amirkhanian." Telluride Institute, Telluride, CO, August 20. Recorded and transcribed by Laura Kuhn. <http://johncagetrust.blogspot.com/2015/06/cage-and-nancarrow-1989.html> (visitato

il 10/09/2023).

OSWALD, J. (1986) *“Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative.”* Musicworks 34 (Spring): 5–8.

https://econtact.ca/16_4/oswald_plunderphonics.html (visitato il 10/09/2023).

REVOLUTION 9 - L'AVANGUARDIA SERVITA SUL PIATTO DI SOPPIATTO**REVOLUTION 9 - THE AVANT-GARDE SERVED ON A SECRET PLATE**

FRANCESCO PARADISI

Abstract (IT): Revolution 9, brano dei Beatles uscito nel 1968, ha avuto un notevole impatto storico e culturale in quanto opera musicale d'avanguardia più venduta di sempre poiché stata inserita nel celebre "White Album". Emerge come un'importante punto di svolta nella storia della musica popolare, dimostrando la capacità della band di spingersi oltre i limiti del loro status di superstar e sperimentare con nuove forme espressive, contribuendo così a ridefinire il concetto di musica popolare stessa. Nella seguente analisi vengono ripercorse le varie influenze del quartetto di Liverpool provenienti dall'ambito colto, e analizzata la struttura del brano. Questo studio offre una prospettiva approfondita su una delle composizioni più enigmatiche dei Beatles, contribuendo a una maggiore comprensione della loro continua innovazione musicale e del loro ruolo nella storia della musica popolare. **Parole chiave:** Beatles, White Album, Revolution 9, minimalismo, avanguardia.

Abstract (EN): Revolution 9, a Beatles song released in 1968, had a notable historical and cultural impact as the best-selling avant-garde musical work ever since it was included in the famous "White Album". It emerges as an important turning point in the history of popular music, demonstrating the band's ability to push the limits of their superstar status and experiment with new forms of expression, thus helping to redefine the concept of popular music itself. In the following analysis, the various influences of the Liverpool quartet from the cultured sphere are retraced, and the structure of the piece is analysed. This study offers an in-depth perspective on one of the Beatles' most enigmatic compositions, contributing to a greater understanding of their ongoing musical innovation and their role in the history of popular music. **Keywords:** Beatles, White Album, Revolution 9, minimalism, avant-garde.

REVOLUTION 9: L'AVANGUARDIA SERVITA SUL PIATTO DI SOPPIATTO

FRANCESCO PARADISI

Introduzione

I Beatles sono stati un gruppo musicale britannico attivo durante gli anni '60. Nati a Liverpool come gruppo Beat, ebbero una notevole maturazione nella produzione musicale attorno al 1966, anno in cui smisero di esibirsi dal vivo ed iniziarono a frequentare regolarmente gli studi della EMI di Abbey Road: gli fu concesso l'accesso illimitato, avendo modo così di sperimentare con strumenti diversi e macchinari elettronici a loro completa disposizione, trovando in quest'ultimi idee innovative per l'incisione dei nuovi brani. Una grande risorsa a loro disposizione era senz'altro il produttore George Martin, compositore e arrangiatore con notevoli competenze musicali e tecniche per quanto riguarda scrittura e utilizzo dei macchinari.

Ho sperimentato molto ma non credo affatto alla tecnologia come fine prevalente, al potere delle macchine in sé. La tecnologia è una gran cosa solo se serve alle idee, altrimenti resta un'entità liquida che finirà per inibire il pensiero¹. (George Martin)

La sua filosofia verrà senza dubbio condivisa anche dai quattro musicisti, i quali, nonostante il loro interesse per la sperimentazione, cercheranno nella stessa un fine di

¹ FABRETTI, C. (2016) *Addio al quinto Beatle* in OndaRock, <https://www.ondarock.it/speciali/georgemartin.htm>

REVOLUTION 9: L'AVANGUARDIA SERVITA SUL PIATTO DI SOPPIATTO

natura puramente espressiva, confacente alla necessità di coinvolgere emotivamente. D'altro canto negli studi della EMI il gruppo poteva annoverare degli assistenti che, nonostante le loro esperienze pregresse, si rivelarono eccellenti, sia da un punto di vista della conoscenza tecnica, sia per quanto riguarda la capacità di sperimentazione sonora, arrivando a escogitare varie soluzioni, le quali per i tempi erano molto innovative, sfruttando al massimo la tecnologia esistente.

Nel 1968 pubblicano il loro nono album dal titolo "The Beatles", chiamato comunemente "White Album" per via della copertina totalmente bianca. Il disco presenta diversi brani di natura "sperimentale" tra i quali spicca la penultima traccia Revolution 9: si tratta di una composizione realizzata con tecniche di sound collage, facendo uso vari nastri presenti nella nastroteca EMI e registrazioni del gruppo. I Beatles, e in particolare Lennon, vogliono descrivere nel brano, con la giustapposizione di immagini sonore molto riconoscibili, quello che stava accadendo durante il periodo di uscita, dovuto ai moti rivoluzionari che si stavano manifestando: il brano fu infatti principalmente composto da Lennon che dichiarò di aver inteso lo stesso come un omaggio ai tumulti del maggio parigino del 1968: «Revolution 9 era un'immagine inconscia di quello che pensavo succedesse quando accade veramente; come un dipinto astratto di una rivoluzione»².

È un brano chiaramente debitore delle esperienze "colte" di Stockhausen, Cage e Berio. L'obiettivo di questa analisi consiste nel carpire l'importanza storico-culturale della composizione in questione e gli intenti artistico-compositivi di Lennon: i Beatles hanno realizzato un lavoro che nessun compositore d'avanguardia dell'epoca era riuscito a compiere, cioè confezionare un'opera sperimentale per il pubblico mainstream, il quale non aveva probabilmente mai sentito parlare dei suoi progenitori,

² THE BEATLES, (2000) *The Beatles Anthology*, Regno Unito: Chronicle Books, pp.307.

REVOLUTION 9: L'AVANGUARDIA SERVITA SUL PIATTO DI SOPPIATTO

tantomeno dei loro lavori: «Essendo stato incluso in un album dei Beatles, questo pezzo di musica sperimentale è l'opera di avanguardia più venduta e diffusa al mondo»³.

1. L'influenza "colta"

Secondo il musicologo Walter Everett, Paul McCartney ha assistito a diversi concerti di compositori moderni durante l'estate del 1966, tra cui Luciano Berio, John Cage e Karlheinz Stockhausen⁴: all'epoca, McCartney stava cercando ispirazione e si dilettava con loop di nastri e musica elettronica nel suo studio casalingo⁵.

1.1 Luciano Berio

È possibile affermare con certezza un unico incontro tra Berio e McCartney nel Febbraio del 1966: dopo aver ascoltato Berio presentare una conferenza all'Istituto Italiano di Cultura di Londra, McCartney e il compositore si incontrarono brevemente nel corridoio esterno dell'auditorium, ma furono quasi immediatamente allontanati dai giornalisti⁶. Quell'incontro, seppur breve, sembra aver ispirato il compositore italiano, il quale l'anno successivo ha arrangiato una serie di canzoni dei Beatles per il soprano Cathy Berberian e ha pubblicato un articolo riguardante la musica Rock in cui cita più

³ *How the Beatles Changed the World (Come i Beatles hanno cambiato il mondo, 2017)* di Tom O'Dell, 1h:37m:37s

⁴ EVERETT, W. (1999) *The Beatles as Musicians: Revolver through the Anthology*, Oxford: University Press.

⁵ Ibidem

⁶ STIEFEL, A. (2016) *What do The Beatles have in common with avant-garde composer Luciano Berio?* in «Medium», <https://medium.com/@seattlesymphony/what-do-the-beatles-have-in-common-with-avant-garde-composer-luciano-berio-835c44a16721>

REVOLUTION 9: L'AVANGUARDIA SERVITA SUL PIATTO DI SOPPIATTO

volte il gruppo britannico sulla Nuova Rivista Musicale Italiana, la più prestigiosa rivista di musica accademica italiana dell'epoca⁷.



[Fig. 1 - Paul McCartney e Barry Miles con Luciano Berio, Istituto Italiano di Cultura, Londra, 24 Febbraio 1966]

1.2 Karlheinz Stockhausen

Il compositore tedesco interessava molto ai Beatles, tanto da guadagnare un posto tra le persone presenti sulla copertina di Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967). Secondo una biografia redatta da Pete Shotton su John Lennon, quest'ultimo si era infatuato della musica di Stockhausen nel maggio del 1968, poco prima di incidere Revolution 9⁸. Nello specifico, il critico musicale Ian MacDonald scrisse che la fonte primaria d'ispirazione di Revolution 9 potrebbe essere stata Hymnen di Stockhausen⁹: questa teoria è particolarmente difficile da confermare, poiché Hymnen venne sì composta tra il '66 ed il '67, ma solo nel '69 venne stampata su supporto e resa disponibile al pubblico, mentre la prima mondiale della versione dal vivo si tenne il 30 novembre 1967, facendo di questa l'unica possibilità in cui Lennon avrebbe potuto ascoltare o ottenere qualche registrazione del brano. È possibile trovare in effetti un

⁷ BERIO, L. (1967) *Commenti al rock* in «Nuova Rivista Musicale Italiana», I/1, pp. 125-135

⁸ SHOTTON, P., SCHAFFNER N. (1983) *John Lennon in My Life*, New York: Stein & Day Pub.

⁹ MACDONALD, I. (1994) *Revolution in the head*, Regno Unito: Fourth Estate, pp.233-234.

REVOLUTION 9: L'AVANGUARDIA SERVITA SUL PIATTO DI SOPPIATTO

parallelismo tra Hymnen e Revolution 9, dove al minuto 8 del primo citato vengono pronunciate le parole “Neuf the nine”, mentre nel secondo il loop principale recita “Number nine”, il quale può suggerire una probabile ispirazione al brano del compositore tedesco. Certo è che Lennon già conosceva Stockhausen per altre sue composizioni, che il collega McCartney gli fece sicuramente ascoltare¹⁰. Il seguente passaggio tratto da una biografia di Stockhausen del 1991¹¹ solleva alcune domande interessanti:

Nel 1969 Stockhausen andò a vedere Lukas Foss; era inverno e una tempesta di neve infuriava su New York. L'appartamento di Foss era stato designato come luogo di incontro per discutere riguardo un concerto congiunto tra Stockhausen e i Beatles. Il manager del gruppo britannico ritardò ore a causa del tempo, e alla fine Stockhausen tornò a casa. Un concerto che avrebbe unito avanguardia e musica pop per la prima volta purtroppo non giunse mai nemmeno alla fase di progettazione¹².

Quando John Lennon fu assassinato nel dicembre 1980, Stockhausen disse in un'intervista telefonica:

Lennon mi telefonava spesso. Era particolarmente affezionato ai miei Hymnen e Gesang der Jünglinge, e da loro ha ricevuto molte cose, ad esempio in Strawberry Fields Forever. I suoi testi hanno anche fatto drizzare le orecchie ai giovani. Ai miei occhi, John Lennon è stato il mediatore più importante tra musica popolare e seria di questo secolo¹³.

¹⁰ DU NOVER, P. (2016) *Conversations with McCartney*, New York: Overlook Press.

¹¹ KURTZ, M. (1991) *Stockhausen: A Biography*, Londra: Faber and Faber.

¹² Ibidem

¹³ Ibidem



[Fig. 2 - Karlheinz Stockhausen raffigurato nella copertina di Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band, 1967.]

1.3 John Cage

Nel '68 entrò a far parte della vita di Lennon e dei Beatles l'artista Yoko Ono. Lei fu fra i primi membri di Fluxus, un'associazione libera di artisti d'avanguardia che nasce sulle orme del pensiero di Cage, il quale ne faceva parte a sua volta: «Cage mi ha dato la certezza che la direzione che stavo prendendo non era folle. Era accettata nel mondo chiamato "avanguardia". Quello che stavo facendo era una forma accettabile. Questo mi ha aperto gli occhi...»¹⁴.

L'influenza del pensiero artistico di Cage in Yoko Ono era vasto e riscontrabile direttamente nelle sue stesse opere (ad esempio Hammer a nail), molto probabilmente questa venne direttamente passata a Lennon, difatti è difficile pensare a Revolution 9 senza citare Rozart Mix (1965), alla quale sembra essere molto ispirata, sia per l'utilizzo dei loop, sia per la gestione dei materiali che troviamo in questi. Si tratta infatti di un lavoro da eseguire dal vivo che richiede 88 loop di nastro alimentati

¹⁴ OBRIST, H.U., ONO, Y. (2009) *Hans Ulrich Obrist and Yoko Ono: The Conversation Series: Vol. 17*.

REVOLUTION 9: L'AVANGUARDIA SERVITA SUL PIATTO DI SOPPIATTO

attraverso dodici macchine e da almeno quattro esecutori. I loop devono essere tagliati a un'ampia varietà di lunghezze diverse e fatti scorrere in avanti e all'indietro; Cage suggerisce inoltre di usare musica "non pop" (cioè registrazioni classiche) e voci parlanti come materiale di partenza. In realtà la teoria (introdotta da Carlton Wilkinson¹⁵) che Lennon abbia avuto la possibilità di ascoltarla e di essersi fatto ispirare è alquanto difficile da sostenere, dato che la prima esecuzione di Rozart Mix avvenne nel 1965 all'università di Brandeis nel Massachusetts (dove insegnava Alvin Lucier, a cui è dedicata l'opera), e la prima stampa su vinile avvenne solo nel 1972. È comunque possibile che Lennon sia venuto in possesso di qualche "bootleg", forse grazie a Ono, ma è solo una supposizione: certo è che rispetto a Rozart Mix, Lennon ne condivide quantomeno il risultato sonoro, dato che la pratica esecutiva è avvenuta in maniera molto simile.

¹⁵ WILKINSON, C. (2008) *John Lennon's "Revolution 9"* in «Perspectives of New Music», Vol. 46, No. 2.



[Fig. 3 - Da sinistra: David Tudor, John Cage Yoko Ono and Toshiro Mayazumi. Sogetsu Art Center, 1962]

1.4 Gyorgy Ligeti

Uno dei maggiori eventi del 1968 fu l'uscita del monumentale film di Stanley Kubrick "2001: Odissea nello Spazio": l'uso della musica fu molto importante per la riuscita del film e riuscì ad introdurre ad un vasto pubblico la musica d'avanguardia di Gyorgy Ligeti. John Lennon si proclamava fan entusiasta della pellicola, al punto da visionarla

REVOLUTION 9: L'AVANGUARDIA SERVITA SUL PIATTO DI SOPPIATTO

almeno una volta a settimana nella sua sala privata¹⁶: adorava talmente tanto il film da organizzare un incontro con Kubrick per proporgli di dirigere il prossimo film dei Beatles, ma l'incontro non andò a buon fine¹⁷.

1.5 Ravij Shankar

George Harrison, chitarrista solista del quartetto, conobbe la cultura e la musica indiana nella seconda metà degli anni sessanta e ne divenne profondo estimatore: introdusse notevoli sonorità di origine indiana sia nei Beatles, sia nel lavoro solista. Ravij Shankar, virtuoso del sitar divenne il suo maestro nel 1967. Queste influenze medio-orientali nel Rock, diedero vita a quello che verrà poi definito Raga-Rock e di cui Harrison fu precursore, influenze che riconobbe anche Luciano Berio nell'articolo sopracitato *Commenti al Rock*¹⁸.

2. Registrazione e Strumentazione

Il brano è stato interamente composto a partire da materiali pre-registrati, senza alcun tipo di intervento sulla timbrica del suono se non per mezzo della variazione della velocità di lettura del nastro, possibile grazie al magnetofono, la quale permette una alterazione del suono dal punto di vista semantico e percettivo. Lennon illustra brevemente il procedimento attuato:

¹⁶ THE KUBRICK CORNER (2023) *A collection of quotes* in Web Archive, <https://web.archive.org/web/20120126151501/http://kubrickfilms.tripod.com/id86.html>

¹⁷ WHATLEY J. (2021) *John Lennon once asked Stanley Kubrick to direct The Beatles in 'The Lord of The Rings'* in «Far Out Magazin», <https://faroutmagazine.co.uk/john-lennon-stanley-kubrick-beatles-lord-of-the-rings/>

¹⁸ BERIO, L. (1967) *Commenti al rock* in «Nuova Rivista Musicale Italiana», I/1, pp. 125-135

REVOLUTION 9: L'AVANGUARDIA SERVITA SUL PIATTO DI SOPPIATTO

Tutto fu fatto con dei nastri. Impiegai circa trenta nastri che giravano, mischiandoli in un'unica traccia base. Presi nastri di musica classica, facendoli suonare al contrario e tagliandoli qua e là e cose del genere, per ottenere degli effetti sonori. Uno era la voce di un tecnico che testava i microfoni dicendo: "This is EMI test series number nine". Io mi limitai a tagliare via la prima parte e così ottenni il numero nove¹⁹.

Il 20 giugno 1968, dopo diversi giorni di ricerca dei materiali per la creazione dei loop su nastro, Lennon ha registrato, missando tutto in presa diretta, il nastro master. Dei Beatles presenti vi erano solo Lennon e Harrison, McCartney era partito per gli Stati Uniti per una pausa di 5 giorni solo un'ora prima dall'inizio della sessione di registrazione. Lennon ha utilizzato le diverse sale di Abbey Road, in totale tre, durante questa sessione, iniziata alle 19 e conclusasi alle 3:30 del mattino seguente, con i membri dello staff e gli ingegneri della EMI che si precipitavano a riavvolgere i nastri presenti sui diversi magnetofoni collocati nelle sale. Gli strumenti utilizzati erano in parte registratori a nastro di proprietà di Lennon, con cui aveva composto gran parte dei materiali, e in parte ulteriori macchine presenti agli studi di Abbey Road tra le quali possiamo certamente citare:

- Console di missaggio a valvole REDD progettata da Peter K. Burkowitz
- Magnetofoni Studer J37
- Riverberi a piastra EMT 140²⁰

2a. Elettronica

Se ad un primo ascolto il brano può sembrare strutturato in maniera totalmente casuale, in realtà si evince dopo un'attenta analisi una struttura ed un susseguirsi degli eventi ben preciso imposta da Lennon. Un'analisi temporale degli accadimenti ci permette

¹⁹ THE BEATLES, (2000) *The Beatles Anthology*, Regno Unito: Chronicle Books, pp.307.

²⁰ REDAZIONE MUSICOFF (2018) *Quel magnifico riverbero degli Abbey Road Studios* in Musicoff, <https://www.musicoff.com/recording-studio/special/quel-magnifico-riverbero-degli-abbey-road-studios/>

REVOLUTION 9: L'AVANGUARDIA SERVITA SUL PIATTO DI SOPPIATTO

senza dubbio di comprendere con più facilità la struttura e la forma del brano, il quale può essere diviso in tre macro sezioni:

- da 0:00 a 5:00 – 1

Questa prima macro sezione è suddivisa in quattro parti:

- da 00:00 fino a 1:57 – 1 A

Nella prima viene esposto la maggior parte del materiale che verrà utilizzato nell'intero brano, come il "Number Nine" loop, il campione di Schumann²¹ in reverse e il glissato d'orchestra, ottoni e piatti, ecc. Durante la prima sezione il compositore ricerca continuamente un senso di tensione-distensione, ottenuto grazie a dei continui crescendo dinamici che culmineranno alla fine della prima grande sezione con una forte saturazione data dall'utilizzo, in un unico blocco, di tutti i materiali esposti in precedenza. Circa al minuto 1:00 vengono introdotte le voci dialoganti di Lennon e Harrison, che spesso si fondono con i suoni a cui sono sovrapposte. La loro funzione è quella di generare tensione, poiché rimangono sempre distaccate rispetto a quello che le circonda, e anche se il testo è totalmente privo di significato rispetto alla logica successione degli accadimenti, queste costruiscono un importante sfondo sul quale la musica può permettersi di evolvere e di essere collegata con coerenza al passato. Questa prima sezione termina con un suono che viene introdotto negli ultimi dieci secondi, e si tratta della risata femminile: questa sorta di formula cadenzale verrà utilizzata anche nelle successive sezioni, introducendo puntualmente nuovi elementi vocali.

- da 1:57 fino a 3:00 – 1 B

Il campione del bambino, a 2:00 circa, indica la nascita, ovvero l'inizio, della

²¹ Symphonic Etudes for Piano No. 1, Op. 13

REVOLUTION 9: L'AVANGUARDIA SERVITA SUL PIATTO DI SOPPIATTO

seconda sezione: a rafforzare quest'ipotesi è la presenza del loop in quest'unica parte. Già da questa sezione si evince la ricerca dell'uniformità timbrica, ricerca che si manifesta in particolare grazie alla desemantizzazione del materiale utilizzando tecniche di reverse e variazione di velocità del nastro. La stratificazione sonora è parte del processo compositivo, grazie infatti a tecniche di crossfade, l'autore riesce a creare un morphing tra i suoni ed un continuo scambio di primi piani tra questi, generando una complessità sonora ricca di sfumature: sembra che il compositore con i suoi nastri abbia a disposizione un'intera orchestra, e che la stia dirigendo dal vivo. Da notare che durante ogni intervento solistico vocale di Lennon, il quale produce versi di vario tipo ("Right!"), nello sfondo troviamo sempre il rumore della folla, come se volesse far parte di essa, o addirittura esserne l'artefice. Anche in questo caso, la voce ricopre il ruolo cadenzale negli ultimi secondi della sezione.

- da 3:00 fino a 4:00 – 1 C

Inizia il loop "Number Nine", che viene ripetuto solamente due volte, e introduce elementi che anticipano e descrivono quella che sarà la seconda sezione: cori dal sapore ecclesiastico, scene di "traffico" abilmente costruite grazie a l'interazione ritmica tra il loop di Fantasia Corale Op.80 di Beethoven e rumori vari (ad esempio suoni di clacson), le voci di Lennon ed Harrison accompagnate dal campione di pianoforte con cui il brano è incominciato. Negli ultimi secondi la voce di Lennon, questa volta sotto forma di lamento, conclude la sezione, con la formula cadenzale finora utilizzata.

- da 4:00 fino a 5:00 - 1A'

I materiali utilizzati nella prima sezione, come i due campioni di pianoforte, vengono riproposti all'inizio di quest'ultima che accumula tensione fino al termine delle grida della folla, le quali sono seguite da una complessa distorsione creata grazie all'utilizzo di quasi tutti i loop di nastro a disposizione, si tratta della saturazione citata precedentemente.

REVOLUTION 9: L'AVANGUARDIA SERVITA SUL PIATTO DI SOPPIATTO

- da 5:00 a 6:55 – 2

La seconda parte alterna episodi di completo rumore, come grida e esplosioni, a episodi quasi solistici, in cui solo il campione del coro e i dialoghi Lennon/Harrison sono in sovrapposizione tra loro: questo alternare pieno/vuoto permette una continuità tra accumulazione e dissipazione. In questa sezione assume un ruolo principale il loop della folla che grida “Hold that line” e “Block that kick”, questi saranno i protagonisti della conclusione del brano. Alla seconda apparizione del coro, segue un crescendo e un decrescendo, entrambi riproposti allo stesso modo e con gli stessi materiali della sezione 1C: possiamo ascoltare sullo sfondo dei bambini che giocano, il piano dallo stile romantico (in questo caso più lento e tendente ad una conclusione), i dialoghi Lennon/Harrison, che si sviluppano senza un apparente senso logico (“The Watusi..”, “The Twist..”, “El Dorado..”). I diversi materiali vengono rapidamente sostituiti dall’incipit di una marcia che porta alla voce di Lennon: “Take this brother May it serve you well”. Ancora questa volta si serve della sua voce “guida” per terminare la sezione ed iniziare con la successiva.

- da 6:55 a 8:21 – 3

Questa sezione si pone in netto contrasto con le precedenti: non presenta alcun materiale finora esposto, eccetto per il finale, la complessità degli eventi sonori si riduce drasticamente, ed è la prima volta in cui il suono viene alterato introducendo del riverbero artificiale. La voce di Yoko Ono è accompagnata dal brano *Awel Hamsa* (1965) di Farid El Atrache: si evince da questo l’influenza medio-orientale che Harrison aveva portato all’interno del gruppo. Questa volta la voce di Ono, con la frase “If you become naked”, rimpiazza quella di Lennon condividendone però l’aspetto cadenzale, infatti questa porta direttamente alla conclusione del brano: sarà seguita immediatamente dal campione della folla che grida “Hold that line” e “Block that kick”.

Conclusioni

Quando il disco The Beatles uscì, la maggior parte delle persone che ne acquistarono una copia il giorno dell'uscita, raggiunto il quarto lato e ascoltato il penultimo pezzo rimasero sorpresi ed increduli, difatti le opinioni si sono rapidamente divise in due fazioni “la maggior parte degli ascoltatori la detesta apertamente, i fan più sfegatati cercano di capirla²²” e, in un sondaggio fatto nel '71 dalla rivista The Village Voice, il brano è stato votato come il più brutto del gruppo britannico²³. L'opinione generale di Revolution 9 rimane all'incirca la stessa da quegli anni: il brano più “assurdo” che i Beatles abbiano mai registrato. Questo aiuta a capire come all'epoca non venne assolutamente compreso il gesto artistico di Lennon, ovvero l'includere un'opera sperimentale in un disco di così vasta portata popolare, ad indicare una necessità da parte del compositore di ampliare gli orizzonti musicali e artistici dell'ascoltatore.

Revolution 9 è una visione apocalittica. Lennon ha perso la fiducia nell'umanità, in particolare nei leader della società, e offre una cupa allegoria di una folla senza cervello incapace di agire per il bene dell'individuo, incanalando il proprio pensiero di gruppo nella violenza e nella distruzione. La folla alla fine vince, escludendo bruscamente il messaggio di nuda individualità (If you Become Naked) con spirito di squadra e un appropriato grido di “block that kick”. La frammentazione in “Revolution 9” crea un senso di disturbo e confusione: la sensazione di osservare la stessa scena onirica da molte prospettive diverse contemporaneamente. Questa confusione è sia un'espressione della folla (confusione sociale), sia del compositore (confusione interiore), portandoci alla nozione di folla come rappresentante della pluralità psicologica dell'individuo, una sorta di manifestazione della guerra interna di Lennon. Queste due interpretazioni della folla, come forza esterna o tumulto interno, non sono contraddittorie, ma complementari, un'espressione dell'attuale conflitto di Lennon riguardo alle questioni di leadership e partecipazione in una società in trasformazione²⁴.

²² LEWISOHN, M. (2001) *Beatles. Otto anni ad Abbey Road. Con un'intervista a Paul McCartney*, Roma: Arcana Editore.

²³ THE PAUL MCCARTNEY PROJECT (2021) *Revolution 9* in The Paul McCartney Project, <https://www.the-paulmccartney-project.com/song/revolution-9/>

²⁴ WILKINSON, C. (2008) *John Lennon's "Revolution 9"* in «Perspectives of New Music», Vol. 46, No. 2.

REVOLUTION 9: L'AVANGUARDIA SERVITA SUL PIATTO DI SOPPIATTO

Talmente in conflitto da affermare successivamente in un'intervista del '71: «Pensavo di dipingere con i suoni l'immagine di una rivoluzione, ma ho commesso un errore: era anti-rivoluzione»²⁵.

Bibliografia

- BERIO**, L. (1967) *Commenti al rock* in «Nuova Rivista Musicale Italiana», I/1, pp. 125-135.
- DU NOVER**, P. (2016) *Conversations with McCartney*, New York: Overlook Press.
- EMERICK**, G., **MASSEY**, H., **ABRAMO**, L. (2022) *Registrando i Beatles (Here, there and everywhere)*, Roma: Coniglio Editore.
- EVERETT**, W. (1999) *The Beatles as Musicians: Revolver through the Anthology*, Oxford: University Press.
- KURTZ**, M. (1991) *Stockhausen: A Biography*, Londra: Faber and Faber.
- LEWISOHN**, M. (2001) *Beatles. Otto anni ad Abbey Road. Con un'intervista a Paul McCartney*, Roma: Arcana Editore.
- MACDONALD**, I. (1994) *Revolution in the head*, Regno Unito: Fourth Estate.
- OBRIST**, H.U., **ONO**, Y. (2009) *Hans Ulrich Obrist and Yoko Ono: The Conversation Series: Vol. 17*, Colonia (Germania), Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln.
- SHOTTON**, P., **SCHAFFNER**, N., (1983) *John Lennon in My Life*, USA: Stein & Day Pub.
- THE BEATLES**, (2000) *The Beatles Anthology*, Regno Unito: Chronicle Books.
- WILKINSON**, C. (2008) *John Lennon's "Revolution 9"* in «Perspectives of New Music», Vol. 46, No. 2.

²⁵ **TARIQ**, A. (2005) *The Lost John Lennon Interview - 1971* in «Counterpunch», <https://www.counterpunch.org/2005/12/08/the-lost-john-lennon-interview/>

REVOLUTION 9: L'AVANGUARDIA SERVITA SUL PIATTO DI SOPPIATTO

WOMACK, K. (2017) *Maximum Volume: The Life of Beatles Producer George Martin, The Early Years, 1926–1966*, Chicago: Chicago Review Press.

WOMACK K. (2018) *Sound Pictures: The Life of Beatles Producer George Martin, the Later Years, 1966-2016*, Chicago: Chicago Review Press.

Sitografia

BERIO, L. (1967) *Beatles songs* in Centro Studi Luciano Berio, <http://www.lucianoberio.org/beatles-songs>

FABRETTI, C. (2016) *Addio al quinto Beatle* in OndaRock, <https://www.ondarock.it/speciali/georgemartin.htm>

IRCAM, Rozart Mix in Ressources Ircam, <https://brahms.ircam.fr/en/works/work/7122/> (consultato in data : Giugno 2023)

REDAZIONE MUSICOFF (2018) *Quel magnifico riverbero degli Abbey Road Studios* in Musicoff, <https://www.musicoff.com/recording-studio/special/quel-magnifico-riverbero-degli-abbey-road-studios/>

RYBACZEWSKI, D., *Revolution n.9 history* in The Beatles ebooks, <http://www.beatlesebooks.com/revolution-9> (consultato in data : Giugno 2023)

STIEFEL, A. (2016) *What do The Beatles have in common with avant-garde composer Luciano Berio?* in «Medium», <https://medium.com/@seattlesymphony/what-do-the-beatles-have-in-common-with-avant-garde-composer-luciano-berio-835c44a16721>

TARIQ, A. (2005) *The Lost John Lennon Interview - 1971* in «Counterpunch», <https://www.counterpunch.org/2005/12/08/the-lost-john-lennon-interview/>

THE BEATLES BIBLE, *Recording: Revolution 9* in The Beatles Bible, <https://www.beatlesbible.com/songs/revolution-9/> (consultato in data : Giugno 2023)

REVOLUTION 9: L'AVANGUARDIA SERVITA SUL PIATTO DI SOPPIATTO

THE KUBRICK CORNER, A collection of quotes in Web Archive, <https://web.archive.org/web/20120126151501/http://kubrickfilms.tripod.com/id86.html> (consultato in data : Settembre 2023)

THE PAUL MCCARTNEY PROJECT (2021) *Revolution 9* in The Paul McCartney Project, <https://www.the-paulmccartney-project.com/song/revolution-9/>

WHATLEY J. (2021) *John Lennon once asked Stanley Kubrick to direct The Beatles in 'The Lord of The Rings'* in «Far Out Magazine», <https://faroutmagazine.co.uk/john-lennon-stanley-kubrick-beatles-lord-of-the-rings/>

WORBY, R. (2015) *Crackle goes pop: how Stockhausen seduced the Beatles* in «The Guardian», <https://www.theguardian.com/music/2015/dec/26/beatles-revolution-9-stockhausen-hymnen-avant-garde-pop>

“CENERE”, LA SONORIZZAZIONE DI UN FILM MUTO**“CENERE”, THE SOUND PRODUCTION OF A SILENT FILM**

LUCA MARTONE, GUGLIELMO S. DIANA

Abstract (IT): Nel dicembre del 2019 il “DAMS” in collaborazione con l’istituto “*Scienze della Comunicazione dell’Università di Torino*” e con la “*Scuola di Musica Elettronica del Conservatorio di Torino*” propone il progetto “*Progettare il suono del film muto*”, laboratorio universitario in cui diciotto studenti hanno selezionato dal catalogo delle collezioni della cineteca del “*Museo Nazionale del Cinema*” alcuni film per i quali hanno progettato e realizzato una colonna sonora unica e originale. Nella serata del 13 dicembre sono stati proiettati presso la bibliomediateca Mario Gromo i sei brevi film oggetto del laboratorio. Durante la serata è stato anche presentato il progetto di ricerca sul regista Febo Mari, nato in collaborazione tra “*Università degli Studi di Torino*” e il “*Teatro Stabile di Torino*”, progetto che ci ha impegnato in qualità di ex-studenti del corso di “*Musica Elettronica*” del “*Conservatorio statale di Torino*” nella sonorizzazione del film “*Cenere*”. In questo breve articolo esporremo il pensiero e le tecniche adottate nell’effettuare le scelte che ci hanno portato al compimento del suddetto atto artistico. **Parole chiave:** Cenere, sonorizzazione, film muto, cinema, Febo Mari.

Abstract (EN): In December 2019, "DAMS" in collaboration with the "*Scienze della Comunicazione dell’Università di Torino*" and the "*Scuola di Musica Elettronica del Conservatorio di Torino*" proposed the project "*Progettare il suono del film muto*", a university laboratory in which eighteen students selected from the catalog of the "*Museo Nazionale del Cinema*" film library collections a number of films for which they designed and created a unique and original soundtrack. On the evening of December 13, the six short films covered by the workshop were screened. During the evening was also presented the research project on director Febo Mari, born in collaboration between "*Università degli Studi di Torino*" and the "*Teatro Stabile di Torino*", a project that engaged us as former students of the "*Musica Elettronica*" course of the "*Conservatorio statale di Torino*" in the soundtrack of the film "*Cenere*". In this short article we will deal with the thinking and techniques adopted in making the choices that led us to the fulfillment of the aforementioned artistic act. **Keywords:** Cenere, soundtrack, silent film, cinema, Febo Mari.

CENERE, LA SONORIZZAZIONE DI UN FILM MUTO

LUCA MARTONE, GUGLIELMO S. DIANA

Cenere è un film muto girato nel 1916 diretto e interpretato da Febo Mari, con la partecipazione dell'attrice teatrale Eleonora Duse nel ruolo di Rosalia Derios, Misa Mordeglia Mari, nonché moglie di Febo Mari nel ruolo di Margherita e le comparse di Ilde Sibiglia e Ettore Cesarotti.

La pellicola è tratta dal romanzo omonimo del 1904 della scrittrice Grazia Deledda e si svolge a Fonni, un antico paese *Prenuragico*¹ ancora oggi situato nel Nuorese.

Il film racconta una vicenda tipica dell'epoca in cui è stato girato, Rosalia partorisce il figlio illegittimo Anania che, conducendo una vita di miseria e povertà, decide di lasciare al padre per permettergli di intraprendere una vita più agiata. Anania studia e si laurea a Roma, trova l'amore nell'amica d'infanzia Margherita con cui si fida; tuttavia il pensiero della madre torna ogni giorno a ossessionarlo e così decide di tornare a Fonni per ritrovarla. Dopo essersi ricongiunto con la madre Rosalia, Anania le chiede di andare a vivere con lui e Margherita, ma quest'ultima è riluttante all'idea di condividere il resto della vita con una madre che ha rinnegato suo figlio. Appresa l'impossibilità di ritorno del figlio, Rosalia chiede di farlo chiamare e decide di togliersi la vita per liberarlo, e pronunciate queste parole "tutto è cenere: la vita, la morte, l'uomo, il destino." si uccide. Anania non riesce a raggiungerla in tempo e le

¹ Epoca preistorica che precedette le *civiltà nuragiche* vissute tra l'età del bronzo e l'età del ferro in Sardegna.

dà un ultimo saluto. Rosalia viene portata via e nel finire del film vediamo Anania in solitudine pronunciare queste parole: “mamma, cenere... cenere... cenere.”.

Fasi preliminari del progetto

Dopo aver visionato la pellicola abbiamo suddiviso il film per scene e successivamente avviato una ricerca storica e antropologica che ci ha portato alla scelta della sonorità generale che volevamo dare al progetto, quindi abbiamo fatto delle registrazioni ad hoc di strumenti tipici del *folklore sardo*.

Le registrazioni sono state effettuate in più sedute nella *control room* del *Conservatorio G. Verdi* di Torino. Gli strumenti registrati comprendevano una vasta gamma di cordofoni, idiofoni, membranofoni e aerofoni che, integrati con tecniche di *campionamento e sintesi*, ci hanno permesso di creare una sonorità uniforme e in piena sintonia con l’immaginario del film.

Raccolti i materiali ci siamo adoperati nel montaggio sonoro, questo è stato per noi pretesto di sperimentazione di una tecnica che ci ha portati a dei risultati sorprendenti e in relativamente poco tempo.

Leitmotiv

Uno dei concetti che ci ha guidato nella sonorizzazione è quello dell’impiego dei *Leitmotiv*² ampiamente utilizzati da Wagner nel ciclo dei quattro drammi *Der Ring*

² Il concetto di *Leitmotiv* viene introdotto per la prima volta nel 1871 dal critico musicale Friedrich Wilhelm Jähns per descrivere le opere di Carl Maria Von Weber. (“Leitmotiv nell'Enciclopedia Treccani”)

des Nibelungen. Il *Leitmotiv* è in genere costituito da una breve melodia, ma può anche essere un accordo, una figura ritmica o come nel nostro caso, una particolare figura musicale complessa caratterizzata da un determinato *timbro* o *colore*. L'uso corretto di diversi *Leitmotiv* legati ai diversi personaggi dona coerenza al lavoro e semplifica l'atto di raccontare una storia avvalendosi della sola musica. Per estensione, il termine è usato per indicare ogni tipo di tema ricorrente anche in ambiti diversi da quello musicale come ad esempio nella letteratura e nel cinema.

Più che un richiamo di accordi o di figure musicali che si ripetono, i *Leitmotiv* per *Cenerè* sono di tipo timbrico, al succedersi delle immagini in un determinato contesto troviamo ripetersi dei temi timbrici di differenti nature.

Abbiamo creato quindi una lista di *leitmotiv* necessari:

TEMA	STRUMENTI
tema della mamma	tzampùrra, ocarina
tema dell'infanzia	rana 'e taula, musumusu
tema dell'amore	sintetizzatori digitali (max/msp)
tema dell'attesa	flautu 'e canna
tema dei cavalli	percussioni tipiche

Mickey Mousing

Un'altra tecnica adottata per la composizione della sonorizzazione è quella del cosiddetto *Mickey Mousing*, che consiste nella sincronizzazione della musica di accompagnamento con le azioni sullo schermo; più propriamente "Abbinare il

movimento alla musica” o "L'esatta segmentazione della musica in analogia con l'immagine"³.

È possibile riscontrare chiaramente questo approccio nei movimenti dei personaggi, per esempio quando Anania cammina nel paese natale i suoi passi sono scanditi da attriti su un *Trìmpanu*⁴, ovvero un timpano al cui centro è tesa una corda che opportunamente tesa mette in vibrazione la pelle. Il trottare dei cavalli viene invece riprodotto con delle lievi percussioni sulle imboccature di alcuni flauti a canna, come ad esempio *Flautu 'e canna*⁵, *Sulittu*⁶ e *Bena*⁷.

Le raganelle notturne sono sonorizzate invece con due strumenti, la *Rana 'e taula*⁸, ovvero la versione sarda della raganella di legno, e soprattutto con il *mumusù*⁹, uno strumento giocattolo di fortuna originariamente utilizzato per imitare il calabrone ma che, attraverso la corretta esecuzione, riesce perfettamente ad imitare il gracidare delle raganelle.

Seppur non sia propriamente da considerarsi un Mickey Mousing alcuni grandi titoli vengono scanditi con dei cosiddetti *bang*¹⁰ prodotti da delle percussioni in fortissimo su dei timpani, in questo caso volevamo l'intenzione è stata quella di scandire i suddetti momenti dandogli un peso rilevante.

³ (Moormann - *Music and Game: Perspectives on a Popular Alliance* - p.98)

⁴ (Angioni p.84)

⁵ (Angioni p.88)

⁶ (Angioni p.116)

⁷ (Angioni p.136)

⁸ (Angioni p.70)

⁹ (Angioni p.87)

¹⁰ (Sciarrino p.59-76)

Approccio alla composizione

Nella realizzazione pratica della sonorizzazione abbiamo deciso di attuare una specie di gioco che consiste nel lavorare separatamente al progetto, quindi sonorizzando entrambi il film nella sua interezza e senza sentire l'elaborato dell'altro. Dopo aver completato questa fase *a scatola chiusa* abbiamo unito i due lavori in una DAW¹¹ per poi rielaborare successivamente una versione completa e *accordata* delle due bande sonore, questa parte prevede quindi di operare delle scelte di *intonazione*, di *sottrazione* e di *missaggio*. Questa *forzatura* finale porta quindi a dei compromessi dettati principalmente dall'estetica, per tale motivo è stato necessario dosare bene la quantità dei materiali impiegati a monte, abbiamo quindi ognuno cercato di produrre empiricamente sezioni musicali non troppo dense, spesso impiegando un suono a testa per inquadratura.

Programmazione

Seppur una grande parte del lavoro è avvenuta attraverso tecniche di montaggio, un'altra parte è avvenuta ideando piccoli programmi di gestione del suono creati da noi stessi. La programmazione di questi semplici sistemi è avvenuta in ambiente Max/MSP¹².

¹¹ Digital Audio Workstation, un sistema progettato per montare, registrare e riprodurre complessi livelli di suoni.

¹² Max è un ambiente grafico di programmazione per applicazioni musicali, video e performative. È stato scritto originariamente da Miller Puckette e prende il suo nome in onore di Max Mathews. Un gran numero di persone usa Max anche senza esserne consapevoli: talvolta, infatti, alcuni *file* elaborati in Max (chiamati *patchers*) possono essere inseriti in applicazioni *standalone* free o commerciali. Inoltre Max può essere usato per elaborare plug-in audio per le case di produttori di sistemi hi-fi. Grazie alla decisiva integrazione di computer laptop nelle performance di *live electronics*, Max/MSP e

Tecniche Granulari

Una buona parte delle tecniche impiegate per la manipolazione dei campioni registrati nella control room è di tipo granulare¹³. Le tecniche impiegate ci hanno permesso di sonorizzare i soggetti partendo dalla timbrica degli strumenti registrati. Tali processi sono stati utili per comporre texture di carattere ambientale e oggetti sonori affini alla categoria dei props¹⁴.

Il più semplice algoritmo di granulazione che abbiamo impiegato prevede la possibilità di effettuare delle semplici letture su delle porzioni di file, tali porzioni e la finestratura del grano¹⁵ possono essere fisse o variabili, così come la quantità di letture che si possono effettuare al secondo. Degli esempi di texture sono udibili in molti momenti della pellicola, come ad esempio al minuto 1:27 nella scena di gioco-lotta del piccolo Anania dove udiamo questo gracidio di rane ottenuto con delle letture larghe su campioni di mumusu, lo scoppiettio del focolare in casa al minuto 14:32 ottenuto con delle letture brevi e sparse di carta accartocciata.

Una tecnica curiosa è stata invece, quella impiegata per il litigio tra Anania e sua Madre nella scena che parte al minuto 25:47. I suoni fortemente sintetici e dal carattere aggressivo che l'ascoltatore sente, sono stati ottenuti con un algoritmo di lettura di un file audio di flauto alterato dal movimento del mouse.

Assegnando alle Y dello schermo il valore di porzione del buffer e all'asse delle X quello di posizione di lettura, otteniamo la possibilità di saltare rapidamente per

Max/Jitter hanno ricevuto particolari attenzioni in sede di ambiente di sviluppo in merito alla riproduzione audio/video. ("MAX (software)")

¹³ La sintesi granulare non viene spiegata in questo breve articolo, per ulteriori approfondimenti consigliamo la lettura di Microsounda cura di Curtis Roads.

¹⁴ Nel cinema si distinguono principalmente tre livelli del suono, ovvero: dialoghi, musiche e i foley. I foley, ovvero i rumori di scena, si dividono in due sottocategorie quali ambience e props, precisamente ambienti e oggetti (Ament).

¹⁵ Dall'inglese window e grain (Roads p86-p90).

posizioni e posizioni variabili con la gestualità del mouse o di un trackpad. Il grano viene quindi fatto partire dal semplice spostamento del puntatore. Per evitare sovraccarichi di informazioni questi valori vengono processati attraverso un filtro temporale non troppo lungo ma sufficiente a filtrare esose quantità di numeri. Il vantaggio di questa tecnica un po' grezza è quello di poter seguire l'immagine in movimento per reazione del movimento.

Sintesi Additiva

Un'altra tecnica impiegata è stata una sintesi additiva complessa implementata in Max/MSP.

La tecnica in questione è suddivisa in fasi per agevolare la comprensione:

- inizialmente è stato definito un timbro partendo da una sommatoria di 128 suoni sinusoidali (fondamentale con 127 armoniche) con ampiezza decrescente e scelta casualmente in un ambito variabile da ampiezza 0 ad ampiezza $1/n$ (dove n sta per numero armonica e la frequenza fondamentale corrisponde all'armonica 1);
- al timbro viene applicato un inviluppo percussivo con attacco veloce e rilascio relativamente lento;
- è stato definito un intervallo di tempo in un ambito variabile per scandire gli attacchi dei suoni e la pausa fra un suono e quello successivo;
- sono state definite delle scale musicali da cui scegliere in modo del tutto casuale le note da suonare, che venivano tradotte da note MIDI a frequenze e poi applicate alla frequenza fondamentale con un conseguente calcolo delle armoniche;
- sono state infine create 4 istanze in grado di generare suoni contemporaneamente per incrementare la densità dei suoni.

Il processo definito sopra è in grado di restituire delle strutture sonore che nonostante siano ampiamente controllate, risultano altrettanto imprevedibili in quanto vengono definiti una serie di ambiti casuali all'interno dei quali il sistema attua delle scelte, quindi, l'ultimo passo che consegue alla creazione del dispositivo è stato quello di generare una manciata di ore di suoni per poi selezionarne i pochi minuti che al nostro orecchio risultavano di maggiore interesse e più attinenti al racconto.

è possibile ascoltare il risultato di tale processo al minuto 3:00 insieme a dei suoni lunghi e ad un ocarina processata, ai minuti 8:23 e 8:52 insieme a suoni di grilli, al minuto 11:10 insieme a strumenti ad aria, intorno al minuto 16:00 insieme a suoni granulati, ed infine al minuto 29:20.

Conclusioni

Oggi la tecnologia copre una posizione centrale nelle nostre vite, ogni azione regolata dal pensiero è supportata da una vasta gamma di mezzi tecnologici (hardware e software) in grado di semplificare e automatizzare fino a quasi annullare l'azione fisica stessa. Sarebbe curioso sapere cosa Febo Mari potrebbe pensare oggi di un simile lavoro di sonorizzazione che, sempre grazie alle tecnologie impiegate, ha avuto costi in termini temporali e soprattutto economici definitivamente trascurabili rispetto a quelli necessari per la produzione di un film nel 1916. Tuttavia ciò non ci impedisce di definire la sonorizzazione di un film muto come un atto artistico legittimo, pratica ormai ben consolidata sia all'interno degli ambienti istituzionali che informali. Ciò fa emergere che la sonorizzazione di film muti possa essere intesa come una palestra praticabile da chiunque. In questo preciso caso noi come ex studenti del conservatorio, in procinto di affacciarci al mondo della produzione musicale abbiamo avuto modo anche di confrontarci con un pubblico. Ciò che abbiamo dedotto è che rimettere mano a una pellicola così antica e poco diffusa, abbia da un lato permesso di testare metodi

di indagine che prima di questa esperienza risultavano nuovi ai nostri occhi, e abbia inoltre concesso al pubblico stesso la fruizione di un'opera in una nuova veste, più vicina alla contemporaneità, più comprensibile.

Link Vimeo della sonorizzazione

<https://vimeo.com/862087919/>

Bibliografia

ALBA, E., et al., editors. *La Sardegna preistorica: storia, materiali, monumenti*. Carlo Delfino, 2017.

ANGIONI, G., *Sonos: strumenti della musica popolare sarda*. Edited by Gian Nicola Spanu, ISRE, 1994.

A.V., "Leitmotiv nell'Enciclopedia Treccani." *Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/leitmotiv>.

A.V., "MAX (software)." *Wikipedia*, [https://it.wikipedia.org/wiki/MAX_\(software\)](https://it.wikipedia.org/wiki/MAX_(software)).

MOORMANN, P., *Music and Game: Perspectives on a Popular Alliance*. vol. p.98, Springer Fachmedien Wiesbaden, 2013.

SCIARRINO, S., *Le Figure Della Musica Da Beethoven a oggi*. Ricordi, 1998.

"Serata "Progettare il suono del film muto" e a seguire la proiezione di *Ceneri* sonorizzato dal duo di musica elettronica Guglielmo S. Diana e Luca Martone." *Museo Nazionale del Cinema*, 13 December 2019, <https://www.museocinema.it/it/news/7942>.

GROMO, M., "Sullo Schermo del Lido." *La Stampa* [Torino], La Stampa ed., 24 08 1939, p. 5,

http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,5/articleid,1128_01_1939_0200_0005_16752829/.

REINTERPRETARE IL CANTO GREGORIANO TRA ANTICHITÀ E NUOVE TECNOLOGIE**REINTERPRETING GREGORIAN CHANT BETWEEN ANTIQUITY AND NEW TECHNOLOGIES**

GIOVANNI GIUGLIANO, MARCO MATARESE, MIRJANA NARDELLI

Abstract (IT): Questo articolo esplora e contestualizza le connessioni tra il canto gregoriano e la musica elettroacustica, facendo riferimento al progetto musicale “Spiritus Loci Ensemble” che coniuga l’unione di generi musicali differenti per creare possibili forme di arte sonora. Sono presenti delle brevi analisi delle composizioni elaborate dall’ensemble mettendo in risalto le differenze con il canto gregoriano tradizionale e il canto gregoriano elaborato. Al termine dell’articolo vengono citati alcuni compositori che si sono confrontati con il canto gregoriano nell’ambito della musica elettronica. **Parole chiave:** canto gregoriano, musica elettroacustica, Spiritus Loci Ensemble, live Electronics, musica elettronica

Abstract (EN): This article explores and contextualizes the connections between Gregorian chant and electroacoustic music, referencing the musical project “Spiritus Loci Ensemble” that melds different musical genres to create potential forms of sound art. The article includes brief analyses of the compositions crafted by the ensemble, underscoring the distinctions between traditional Gregorian chant and the reimagined Gregorian chant. The piece concludes by mentioning several composers who have engaged with Gregorian chant within the sphere of electronic music. **Keywords:** Gregorian chant, electroacoustic music, Spiritus Loci Ensemble, live electronics, electronic music.

REINTERPRETARE IL CANTO GREGORIANO TRA ANTICHITÀ E NUOVE TECNOLOGIE

GIOVANNI GIUGLIANO, MARCO MATARESE, MIRJANA NARDELLI

Interpretare il canto gregoriano secondo lo Spiritus Loci Ensemble

Lo Spiritus Loci Ensemble¹ è nato come parte del Progetto Europeo “Spiritus Loci”. Quest’ultimo è stato sviluppato dal 2021 al 2023 da sei organizzazioni provenienti da cinque paesi europei. Ogni partner, dotato di competenze specifiche proprie, ha contribuito, a valorizzare la bellezza dei luoghi attraverso l'arte e a creare connessioni tra diversi campi artistici.

I concerti dell'Ensemble sono spesso ambientati in luoghi sacri per enfatizzare la spiritualità e il misticismo della pratica vocale. Nelle performance l'Ensemble non persegue una filologia rigorosa, ovvero una riscoperta esclusiva delle tecniche vocali tradizionali del canto gregoriano.

Tuttavia, rimane fedele al senso originale di questa forma di canto antica, sia dal punto di vista del significato spirituale dei testi sia dal punto di vista della pratica estetico-sonora.

La filologia del canto gregoriano predilige l'assenza di strumenti, ma l'uso dei canti

¹ I componenti dello Spiritus Loci Ensemble:

Coro: Gilda Codastefano, Gloria Aresu, Daniela Violanti, Stella Lattao

Fisarmonica: Marco Matarese

Live Electronics: Francesco Altilio, Mirjana Nardelli

Contrabbasso: Giovanni Giugliano

gregoriani come *cantus firmus* nella musica antica, rinascimentale, barocca e classica da parte dei compositori, sia in contesti sacri che profani, è vasto.



[Fig. 1 - Foto degli Spiritus Loci Ensemble]

Nel contesto liturgico, il canto gregoriano deriva dal testo, differendo così dal canto ordinario, al quale a volte si abbinano dei testi come nel caso della *forma canzone* o del *lied*. Nella reinterpretazione dello Spiritus Ensemble del gregoriano, l'attenzione è posta sulla musica, in particolare sui modi musicali che caratterizzano e definiscono il gregoriano sia dal punto di vista musicologico che compositivo.

Il canto gregoriano, pur essendo una pratica musicale antica, condivide i modi musicali (*Ionico, Dorico, Frigio, Lidio, Misolidio, Eolio, Locrio*) con il jazz, alcuni compositori si sono avvicinati ad ibridare i due generi come Jan Garbarek con The Hilliard Ensemble².

Per le voci, il canto originario con testo in latino rappresenta a volte un punto di partenza, altre volte un punto di arrivo. Il percorso estetico-vocale è caratterizzato da vocalizzi che emergono quasi sempre da una ricerca timbrica che nasce dal confronto con gli strumenti tradizionali, come la fisarmonica e il contrabbasso, e con il *live electronics*. Questo può essere interpretato come una ricerca tra stilemi musicali antichi, attuali e futuri che, fusi insieme, prospettano strade sonore originali.

Per quanto concerne gli inserti strumentali nella tessitura vocale dei canti, si è cercato di mantenere quella che è “l’essenza originale” di essi, senza modificarne il reale contenuto, pur non rientrando nella filologia gregoriana. A tal proposito sono state adottate tre metodologie compositive per il trattamento delle parti strumentali in funzione dei canti:

1) “O Clemens”, rielaborazione del “Salve Regina”, una delle quattro antifone mariane e canto gregoriano risalente al XII secolo. In questo brano le parti strumentali e l’elettronica svolgono una funzione introduttiva, tenendo conto del concetto di Tonica e Dominante al contrario, o meglio di *Finalis* (nota sulla quale terminerà il brano) e *Repercussio* (nota sulla quale la melodia insisterà maggiormente); tale procedimento avviene attraverso la ripresa della melodia dove nel testo troviamo scritto “O Clemens”, ipoteticamente costruita su un’armonia che parte dal V grado minore, la quale viene utilizzata come introduzione strumentale del brano. Le parti

² GARBAREK, J., THE HILLIARD ENSEMBLE, *Officium*; ECM New Series, 1994, ECM 1525.

strumentali sono presenti per quasi l'intera durata del canto con l'obiettivo di rafforzare quella che è la presunta armonia intrinseca nella melodia e di innalzare il messaggio stesso contenuto nel testo; ciò avviene utilizzando brevi incisi contrappuntistici in moto contrario rispetto al canto o riprendendo le melodie presenti in esso. Inoltre, tramite l'inserimento di accordi lunghi della fisarmonica e note lunghe o in tremolo del contrabbasso, non presenti all'interno del canto, si punta ad arricchire quella che è l'essenza stessa della melodia e del modo dorico.

2) “Fructus Ventris”, rielaborazione del “Pange Lingua”, inno eucaristico per eccellenza della Chiesa Cattolica, composto nel 1264 da San Tommaso d' Aquino su incarico di Urbano IV per la celebrazione del Corpus Domini. In questo secondo brano le parti strumentali svolgono una funzione introduttiva e si alternano momenti nei quali esse sono presenti in alcuni passaggi del canto e altri in cui si distaccano, creando dei momenti in cui gli strumenti e l'elettronica svolgono una funzione da protagonisti e le voci si aggregano ad essi attraverso l'utilizzo di vocalizzi che riprendono e amplificano l'armonia delle parti strumentali. In alcune di esse, vengono ripresi brevi frammenti della melodia, anche in forma imitativa, mentre in altre ci si allontana dal modo frigio sul quale è costruito il canto. Il tutto diventa un commento di esso.

3) “Virgo Venerata”, rielaborazione di “O Virgo Splendens”, antifona a tre voci con chiari riferimenti al canto gregoriano, tratta dal “Llibre Vermelle de Montserrat” risalente al XIV secolo. In quest'ultimo brano invece, esse diventano una parte strumentale a sé, divenendo una sorta di prolungamento del canto che prende spunto dalle melodie presenti all'interno di esso, creando un breve fugato tra fisarmonica e contrabbasso, introdotto dall' elettronica, per poi trasformarsi in un richiamo melodico, sempre tenendo conto di quelle che sono le armonie e il modo sul quale si costruisce il canto.

L'elaborazione del suono riveste un ruolo cruciale e avviene sia in tempo differito che in tempo reale. Si utilizzano riverbero e convoluzione per creare una continuità tra le voci e gli strumenti musicali, con l'obiettivo di produrre una materia sonora e vocale

che rimanga il più possibile fedele e funzionale alla misticità del canto gregoriano. Un'altra tecnica utilizzata è la sintesi granulare, la quale si contrappone alle tessiture tonali e timbriche, generando talvolta una frattura, altre volte una connessione tra passato e presente.

Un esempio di questo intervento è “A Mother’s Son³”, opera in cui emerge di più l’elaborazione elettronica, composto in due parti. La prima parte prevede una rielaborazione dal vivo del brano ispirato al “Marien wart ein bot gesant” mentre la seconda parte trae spunto dal mottetto di Giovanni Pierluigi da Palestrina intitolato “O bone Jesu”.

Ci sono molti punti d’incontro tra musica elettronica e canto gregoriano, ed è possibile fare un breve elenco.

- 1) La temporalità: entrambe le forme musicali possono sfidare le percezioni tradizionali del tempo in musica. Mentre il canto gregoriano può presentare un flusso temporale flessibile, la musica elettroacustica ha la capacità di estendere, comprimere, invertire o manipolare il tempo in modi unici.
- 2) Lo spazio sonoro: il canto gregoriano trova la sua espressione ideale nelle cattedrali, valorizzato dall'acustica e dal riverbero naturale di tali strutture. D'altro canto, la musica elettroacustica, con l'uso delle tecniche di spazializzazione, può ricreare e modellare ambienti acustici.

³ Composizione “A Mother’s Son” degli Spiritus Loci Ensemble:
<https://soundcloud.com/spirituslociensemble/a-mothers-son>

3) Atmosfera e ambientazione: sia il canto gregoriano che la musica elettroacustica hanno il potere di evocare profonde atmosfere meditative.

Compositori tra canto gregoriano e musica elettronica

Negli anni Novanta alcuni compositori si sono approcciati all'elaborazione del canto gregoriano sia nell'ambito accademico con la musica elettroacustica che nell'ambito commerciale⁴. Nel 1996 il compositore e docente M° Emanuele Pappalardo e il liturgista, cantore e direttore di cori gregoriani e ambrosiani, M° Giacomo Baroffio hanno ideato il concerto per canto gregoriano e musica elettronica con la partecipazione del coro Kantores '98. L'idea del concerto era quella di unire in uno stesso evento il canto gregoriano antico e le nuove composizioni elettroacustiche nate dalla collaborazione con i compositori Luigi Ceccarelli, Alessandro Cipriani, oltre allo stesso Emanuele Pappalardo. Il risultato è un perfetto bilanciamento tra suoni elaborati e rispetto dell'essenzialità del canto gregoriano.

Sia Baroffio che Ceccarelli hanno spiegato il loro punto di vista in articoli e interviste riguardo il canto gregoriano e la musica elettronica.

Baroffio, nell'articolo "Canto gregoriano e musica computerizzata", sottolinea la vicinanza tra il canto gregoriano e la musica elettronica:

Paradossalmente il gregoriano computerizzato, costruito su esecuzioni delle melodie liturgiche, riflette quasi la loro genesi interiore, il travaglio di una preghiera che solo a poco a poco riesce a liberarsi, che non si stanca di ripetere incessantemente un micro passaggio melodico fino a quando una sola nota o un paio soltanto riescono ad accogliere il contenuto orante per cantarlo nella fede a

⁴ ENIGMA, MCMXC a.D.; Virgin Records, 1990, Virgin 261 209.

Dio o nella fiducia agli uomini. Perché, al di là della sua origine e della sua destinazione privilegiata, il gregoriano è un linguaggio della persona umana che comunque reca un messaggio da cuore a cuore, da intelligenza a intelligenza⁵.

Ceccarelli, invece, in un'intervista si è concentrato sull'utilizzo dello spazio e sulle potenzialità delle nuove tecnologie:

Credo che il canto gregoriano sia rimasto uno degli ultimi esempi nell'occidente di come la musica possa avere una forte dimensione spirituale mantenendo una sua semplicità. È proprio quella sua semplicità che mi permette, come d'altra parte ha permesso a moltissima musica dei secoli passati che ha attinto da esso a piene mani, di partire da questo come elemento di base per costruire una architettura più complessa e articolata. Ma a differenza dei musicisti del passato, io ho cercato di elaborare non soltanto le melodie, ma anche la dimensione spaziale e timbrica⁶.

Il lavoro dell'Ensemble e di altri compositori ha dimostrato che le caratteristiche del canto gregoriano consentono la sua elaborazione nell'ambito della musica elettronica e permette di tenere in vita la tradizione del canto stesso. I risultati raggiunti dall'Ensemble saranno oggetto di una prossima pubblicazione discografica.

Bibliografia

APEL, W. (1998) [a cura di M. Della Sciucca] Il canto gregoriano. Liturgia, storia, notazione, modalità e tecniche compositive. Edizione tradotta, riveduta e aggiornata da Marco Della Sciucca, Lucca: Libreria Musicale Italiana.

A V. (2008) Liber Usualis, Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.

⁵ Baroffio, G. (1999) "Canto gregoriano e musica computerizzata" in Memorie Sonore ett sekel av italiensk musik, Stoccolma: Italienska kulturinstitutet, pp. 64-66.

⁶ Conversazione con Luigi Ceccarelli:

<https://www.federazionececmat.it/?id=5.4&lg=es&pag=opera&wh=28>

B, G. (1999) “Canto gregoriano e musica computerizzata” in *Memorie Sonore ett sekel av italiensk musik*, Stoccolma: Italienska kulturinstitutet, pp. 64-66.

CHIARAMIDA, M. (2011). *Opus alienum. Funzioni e significati del canto gregoriano*. Padova: Armelin Musica.

GÓMEZ MUNTANÉ, M. (2017) *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

RUBIO, S. (1983) *Historia de la música española 2. Desde el “ars nova” hasta 1600*, Madrid: Alianza Editorial

Discografia

CECCARELLI, L., *Exsultet, In Die Resurrectionis*; Giacomo Baroffio, Kim Eun Ju, Kantores 96, Sorores; Rai Trade, 2005, RTC006.

CIPRIANI, A., *Al Nur*; Nour-Eddine Fatty, Jamal Alouassini, Chinese Virtuosi, Fan Wei Qing, Song Fei, Mohsen Kasirossafar, Giacomo Baroffio, Maurizio Verde, Benjamin Chadabe, Laure Gilbert, Letatlin; Compagnia Nuove Indye, 2001, CNDL 13172.

ENIGMA, *MCMXC a.D.*; Virgin Records, 1990, Virgin 261 209.

GARBAREK, J., *THE HILLIARD ENSEMBLE, Officium*; ECM New Series, 1994, ECM 1525.

KANTORES 96, *Il Gregoriano - Mille Anni Di Musica*; interpretato da Giacomo Bonifacio Baroffio, Stirps Jesse, Enrico De Capitani; Amadeus, 1996, AMS 33-35.

Sitografia

Sito del progetto europeo “Spiritus Loci”: <https://spiritusloci.eu/>

Conversazione con Luigi Ceccarelli:

<https://www.federazioneceemat.it/?id=5.4&lg=es&pag=opera&wh=28>

Composizione “A Mother’s Son” degli Spiritus Loci Ensemble:

<https://soundcloud.com/spirituslociensemble/a-mothers-son>

TONNO ROSSO – MATTANZA NELLA RETE**TONNO ROSSO – SLAUGHTER IN THE NET**

DANILO RANDAZZO, MATTEO CASTIGLIONI

Abstract (IT): Questo breve lavoro audiovisivo funge da presentazione a un ciclo più ampio di studi che mira a identificare una strategia d'incontro tra la rielaborazione artistica dei repertori etnografici e la preservazione di una parte della loro funzione documentativa. A questo scopo, si è scelto di cimentarsi nell'evocazione del rito della mattanza, una fase dell'ormai quasi scomparsa pesca tradizionale del tonno rosso. Le numerose e dettagliate documentazioni scritte, audio e video hanno permesso di conoscerne le pratiche e il contesto, fornendo gli spunti e le linee guida per comporre l'opera audiovisiva. L'opera mira quindi attraverso tecniche musicali e visive a raccontare in maniera più o meno teatrale alcune fasi del rito, traslando in un contesto attuale le riflessioni fatte. In questo articolo spiegheremo le strategie diverse che la musica e il video hanno adottato per interagire con il materiale etnografico e come queste strategie abbiano trovato un'intesa. **Parole chiave:** Tonno Rosso, mattanza, etnografia, audiovisivo, rituale.

Abstract (EN): This brief audio-visual work represents a wider research study, which seeks a methodology to interact creatively with the ethnographic repertoires, while preserving their educational function. For this purpose, the mattanza ritual is evoked and contextualized through multimedia as a part of the ancient tuna fishing practice, that is disappearing. The copious audio, visual and written documentation examined, allow the authors to explore the context and the praxis of this practice, providing them the general guidelines to compose the audio-visual work. The piece aims to narrate theatrically some of the moments of this fishing ritual, while translating the thoughts of the composers in a contemporary context. In this article, the different interaction strategies adopted by the music and video with respect to the ethnographic material will be described. The accordance between the sound and the image will be elucidated. **Keywords:** Tonno rosso, slaughter, ethnography, audiovisual, ritual.

TONNO ROSSO – MATTANZA NELLA RETE

DANILO RANDAZZO, MATTEO CASTIGLIONI

Evocazione e reinterpretazione del rito quasi perduto della mattanza attraverso la duplice prospettiva del suono e dell'immagine. Strategie d'incontro con l'etnografia.

*Ma voi prendete l'esca, sì che l'amo
de l'antico avversaro a sé vi tira;
e però poco val freno o richiamo.*

(Purgatorio, Canto XIV, *La Divina Commedia*, Dante Alighieri)

Introduzione

La pesca tradizionale del tonno rosso è una pratica molto antica e si ritiene sia stata introdotta nel mediterraneo dai Fenici e che successivamente sia stata adottata dagli altri popoli del bacino. La pesca veniva praticata principalmente in estate quando i tonni dall'Oceano Atlantico transitavano nelle acque più calde del Mediterraneo per riprodursi. Lungo la loro rotta venivano infatti disposti dei complessi sistemi di reti, chiamati tonnare in attesa del passaggio del branco. L'ultima rete era chiamata "camera della morte" poiché una volta catturato un numero sufficiente di tonni, essa veniva issata fino alla superficie. In questa fase, chiamata mattanza i pescatori catturavano gli animali arpionandoli e uccidendoli. L'edificio dove venivano macellati i tonni con una metodologia precisa e standardizzata viene chiamato anch'esso tonnara. Si era creata una ritualità culturale intorno all'utilizzo di questi edifici, enfatizzata e cadenzata da canti di lavoro, che continuano a destare interesse tra gli etnomusicologi (Bonazinga, 2021). In Sicilia tali canti erano chiamati "cialome" ed erano di accompagnamento

TONNO ROSSO – MATTANZA NELLA RETE

allo sforzo fisico e avevano anche una funzione propiziatoria e di ringraziamento per l'abbondante pesca. Le tonnare rappresentavano, all'epoca, l'emblema di una terra che dipendeva economicamente e culturalmente da esse. Nonostante la lunga tradizione però l'utilizzo di questi edifici, insieme allo storico processo di cattura e uccisione dei tonni, è stato abbandonato nella maggior parte delle località. Le ragioni di questo fenomeno sono da individuare nella crescente sensibilità comune rispetto alla brutalità della mattanza e nell'aumento della competizione nella pesca dettata dalle esigenze dell'industria alimentare. Sono le multinazionali adesso, ad essere le principali protagoniste della pesca del tonno rosso, la quale con l'ausilio crescente della tecnologia ha assunto un carattere intensivo. Queste nuove metodologie di pesca se da un lato soddisfano la crescente domanda di tonno rosso, spesso proveniente dal settore del sushi, dall'altro, sono pericolose per la sopravvivenza della specie. Inoltre, l'abbandono della pesca tradizionale del tonno rosso ha causato sia un danno economico alle comunità di pescatori (Bernet, et al, 2023) che un'interruzione di un continuum culturale millenario. Le località che utilizzavano le tonnare e che dipendevano da esse si sono trovate così ad affrontare una ridefinizione del rapporto fra individuo e territorio. La domanda che ci poniamo è la seguente: le comunità interessate sono riuscite a trovare ulteriori punti di riferimento per rimanere ancorate culturalmente alla propria terra e alle proprie radici, oppure rischiano di perdere definitivamente la loro identità territoriale? È stato scelto questo tema poiché questa pratica è stata abbandonata nei tempi più recenti ed è una delle rappresentazioni dell'ancestrale rapporto che l'uomo ha con la natura, il mare e con la realtà che lo circonda senza alcun intermediario tecnologico. Predatori e prede sembra che stiano sullo stesso piano che è quello della sopravvivenza. In Tonno Rosso – Mattanza nella Rete gli autori del suono e dell'immagine elaborano il tema e le riflessioni menzionate in questa introduzione in maniera autonoma instaurando una dialettica individuale con il materiale etnografico.

1. Tonno Rosso

In questo lavoro vengono evocate e reinterpretate per mezzo di un prodotto multimediale alcune fasi della pesca tradizionale del tonno rosso tra cui la mattanza, la fase finale. Musica e video elaborano il tema in maniera divergente l'uno dall'altro. Mentre la prima indaga gli elementi sonori caratteristici della pratica con il tentativo di evocarne la portata culturale e lo stato d'animo dei suoi protagonisti, il secondo analizza gli elementi principali della pratica, e attraverso un'operazione di astrazione, crea dei collegamenti semantici con la condizione contemporanea inerente alle riflessioni accennate nell'introduzione.

1.1 L'immagine

Da un punto di vista visivo l'elemento che più ha stimolato una riflessione è stato senza dubbio la rete della tonnara. Nella lingua italiana la parola "rete" è uno di quei termini che vengono utilizzati per indicare molteplici concetti contestuali, ma che hanno alla base una medesima significatività. La rete di per sé è un intreccio. Un intreccio di cosa? Se pensiamo all'oggetto, il dizionario Treccani ci riserva una definizione di rete precisa, che la identifica come "Intreccio di fili di materiale vario, incrociati e annodati tra loro regolarmente in modo che restino degli spazi liberi, detti maglie". Allo stesso tempo la rete è un termine che è pervasivo nella quotidianità contemporanea sia nel mondo fisico che in quello virtuale. Si pensi, infatti, al contesto sociale in cui viviamo quotidianamente, la rete è un intreccio di relazioni: relazioni familiari, amicali, professionali, di supporto, istituzionali, possono essere formali, informali, primarie, secondarie ecc. Quello che importa è che nella rete sociale le persone sono i nodi e le relazioni sono i fili, i legami che li uniscono. Un'altra rete che gli esseri umani hanno imparato a utilizzare quotidianamente è la rete internet, più

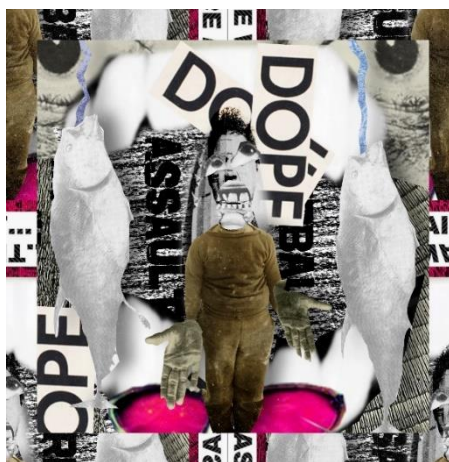
comunemente chiamata network online. Questo progetto visivo parte dall'idea di rete e dalla possibilità di sfruttarla per apportare rapidi, tempestivi e impattanti cambiamenti ambientali. Se modifichiamo la rete, modifichiamo l'ambiente. Quello che si può osservare, da qualche anno, all'interno della nostra società è come le relazioni individuali siano sempre più deboli e si stiano mano-mano deteriorando, a causa di una incapacità cronica di costruire dei sistemi sinergici. Recuperare l'identità perduta, portandola nell'epoca moderna, significa soprattutto questo: fare rete. Infatti, l'elemento visivo raffigurante la cooperazione di un'intera comunità sincronizzata nello svolgere i diversi compiti relativi alla pesca tradizionale del tonno ha rafforzato questa riflessione.

Il lavoro visivo prodotto per la composizione "Tonno Rosso" arricchisce e apparentemente sovverte il significato e le suggestioni evocate dalla musica andando a sottolinearne i passaggi fondamentali che costituiscono il processo dell'antica tradizione della Mattanza, mettendo sullo stesso piano e mischiando la prospettiva dell'animale e dell'uomo. Giocando spesso in modo ironico con le diverse definizioni e associazioni che questo processo comporta, l'opera si divide in quattro parti separate ma totalmente connesse tra di loro: "L'uscita in mare" "L'attesa", "Salgono le Reti, "Mattanza". Ognuna di queste sezioni nel video diventa un'occasione di trasformare ogni componente del processo storico della Tonnara in un nuovo elemento, andando a creare puri cortocircuiti visivi e significativi. "L'uscita in mare" diventa l'allontanamento di un membro dalla famiglia colonica: in questo caso il Tonno si trasforma in un Dirigibile Zeppelin, visto come simbolo, malgrado il suo involucro rigido, di vulnerabilità (soprattutto in condizioni atmosferiche critiche), creando così un'analogia con lo stesso tonno imbrigliato nelle 4 camere della tonnara prima di entrare nella "Camera della morte".

TONNO ROSSO – MATTANZA NELLA RETE

[Fig. 1 – Scena tratta da *L'uscita in mare*]

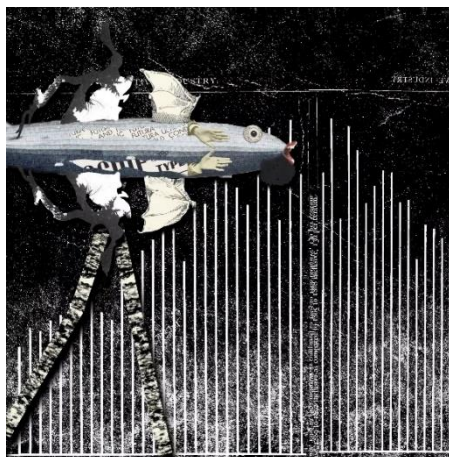
Nell' "Attesa" viene rappresentato il punto di vista psicologico del rimanere ingabbiato all'interno di uno spazio imposto dall'esterno, che diventa una presa di coscienza dell'azione stessa di attesa.

[Fig. 2 – Scena tratta da *l'Attesa*]

“Salgono le Reti” rappresenta il momento in cui il soggetto si rende conto dell'incapacità di poter reagire all'essere circondato a 360 gradi dalla rete stessa, e qui

TONNO ROSSO – MATTANZA NELLA RETE

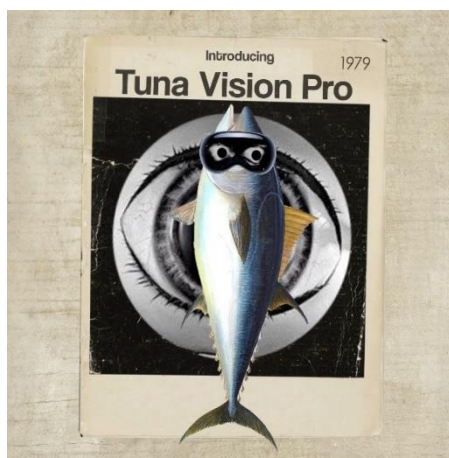
per la prima volta viene a galla chiaramente il corto-circuito Mattanza-Rete-WorldWideWeb, trovando una sua prima risoluzione chiara.



[Fig. 3 – Scena tratta da *Salgono le reti*]

La mattanza diventa rappresentativa di un processo di trasformazione del soggetto e in particolare un simbolo di una perdita di specificità che viene lasciata per l'appunto nella rete stessa.

Solamente nei frame finali del video il processo verrà svelato nella sua totalità.

[Fig. 4 – Scena tratta da *Mattanza*]

2. Il suono

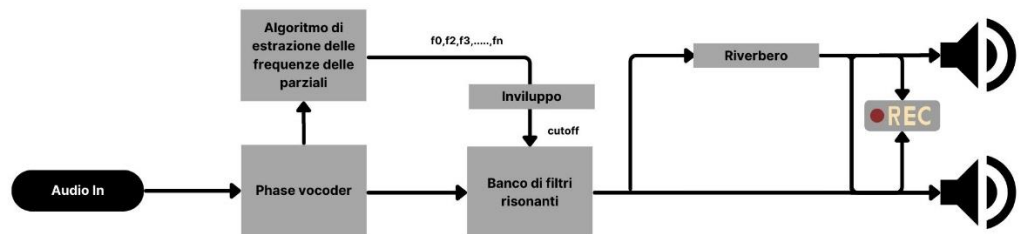
Seguendo una strategia diversa dal video la musica non lavora per analogie o simboli, essa cerca di estrapolare dal materiale etnografico emozioni e suggestioni relativi ad alcuni momenti inerenti al rito della pesca del tonno. In questo lavoro la musica non ha solo uno scopo descrittivo bensì evocativo, in quanto cerca di trasmettere gli stati emozionali di una categoria di lavoratori che nei secoli ha regolato la propria attività in sincronia con la natura e con il mare. In questa prospettiva, si cerca di far trasparire la complessità del rapporto tra l'uomo e il mare fatto di paura, gratitudine, speranza e preoccupazione. La pratica di ottenere informazioni e accrescere la conoscenza attraverso l'ascolto viene chiamata acustemologia, termine coniato da Steven Feld (Rice and Feld, 2021) in riferimento al suo lavoro *Sound and Sentiment* (Feld, 1982), una raccolta di field recordings e soundscapes che ha lo scopo di preservare almeno nella memoria il paesaggio sonoro e le pratiche del popolo dei Kaluli, in costante trasformazione. A partire da queste premesse, si è scelto di creare un paesaggio sonoro low-fi dove, per usare termini “schaferiani” (Schafer, 1993), i suoni “segnale” si fondono alle “toniche” andando a creare così un racconto tra il reale e l'immaginato.

In Tonno Rosso l'ambizione di trasmettere e conservare la conoscenza non riguarda solo la pratica in sé ma anche l'attitudine e le intenzioni dei protagonisti di questa millenaria attività, cercando anche di far trasparire le stratificazioni culturali che ne hanno forgiato gli animi. In questa prospettiva, si è scelto di utilizzare metodologie di indagine e composizione spettrale volte a identificare e utilizzare il contenuto spettrale e timbrico di alcuni frammenti di una "cialoma" cantata durante vari momenti della pesca. L'intenzione è quella di guidare l'ascoltatore in un ascolto immersivo e *augmentato* durante l'opera. L'ascolto immersivo cattura l'attenzione dell'ascoltatore e viene indotto dalla dilatazione temporale, dall'isolamento o dall'estrema sovrapposizione degli elementi costitutivi del paesaggio sonoro. Tramite invece tecniche di ricerca e di utilizzo del loro contenuto timbrico e spettrale l'ascolto immersivo diventa *augmentato*, nel senso che l'attenzione dell'ascoltatore viene temporaneamente stimolata ad associare un significato, una sensazione che non dev'essere strettamente correlata a quanto udito. Le scelte compositive adottate sono largamente influenzate dal pensiero musicale spettrale, con cui condivide l'obiettivo di esplorare e reinterpretare il fenomeno sonoro sia nel dettaglio che nel suo insieme (Grisey, 2008). Inoltre da un punto di vista musicologico, l'indagine spettrale e timbrica è una promettente strategia di studio anche in relazione alle culture musicali di tradizione orale e viene adottata da un numero sempre maggiore di etnomusicologi (Waksman, 2019). L'esplorazione spettrale per scopi compositivi sembra poter avere quindi sia una valenza acustemologica che una estetico-espressiva, suggerendo quindi una strategia di avvicinamento verso la rielaborazione artistica e la divulgazione di repertori etnografici. Nei successivi paragrafi verranno illustrati i materiali sonori, le tecniche di processing e le loro funzioni all'interno dell'opera

Il materiale sonoro di partenza è abbastanza ridotto, in quanto comprende la registrazione di una "brogna", conchiglia usata a mo' di tromba, la registrazione di una "cialoma" propiziatoria e infine la registrazione sul campo di una breve escursione a bordo di un piccolo gommoncino nelle grotte di Cumino a Malta. Tale materiale è

stato editato e sottoposto di volta in volta a diverse tipologie di elaborazione in Max/Msp e successivamente rieditato e montato in una Daw. I dispositivi utilizzati per la rielaborazione sonora sono stati in alcuni casi realizzati interamente dall'autore, in altri sono stati modificati per lo scopo desiderato dispositivi esistenti creati da terzi. Tali dispositivi comprendono un Phase Vocoder che funge anche da spectral freezer, un granularizzatore, un algoritmo di slicing polifonico di campioni e una serie di filtri risonanti le cui frequenze di taglio vengono pilotate da un algoritmo che estrae in maniera automatica le frequenze delle parziali armoniche e inarmoniche di un campione in ingresso. Infine, linee di ritardo e riverberi sono stati utilizzati per conferire profondità e spazialità agli audio generati. Questi dispositivi di elaborazione sono stati combinati tra loro come illustrato nelle figure seguenti.

1° Catena di elaborazione



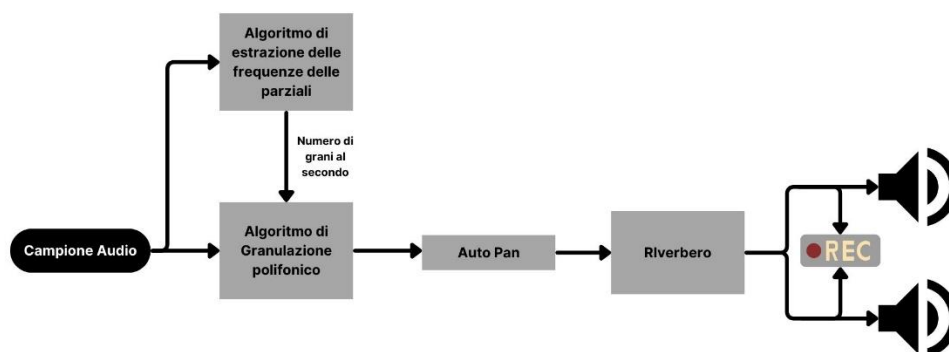
[Fig. 5 – Prima catena di elaborazione audio]

2° Catena di elaborazione



[Fig. 6 – Seconda catena di elaborazione audio]

3° Catena di elaborazione



[Fig. 7 – Terza catena di elaborazione audio]

La prima catena è stata applicata alla “brogna” e alle registrazioni vocali. Essa ha contribuito alla creazione di tessiture sonore lunghe che opportunamente editate e sovrapposte hanno dilatato nel tempo le invocazioni e i canti dei marinai come se venissero pescate dalla memoria di un ipotetico narratore. Contemporaneamente l’algoritmo di estrazione delle frequenze delle parziali delle tessiture sonore create, pilota le frequenze di taglio di un filtro risonante applicato in parallelo ad esse. Il cambio repentino delle frequenze di taglio dei filtri genera delle melodie le cui note sono coerenti sia da un punto di vista spettrale con la tessitura sonora di riferimento. Anche la seconda catena di elaborazione è stata utilizzata sul campione di “brogna” e sulle registrazioni vocali. Al contrario della prima però si è occupata di sottolineare ed enfatizzare gli attacchi, i melismi melodici e l’articolazione di fonemi, creando anche qui delle tessiture ma stavolta dal comportamento ritmico e talvolta nevrotico. La terza e ultima catena è stata adoperata sia sulle registrazioni vocali, creando dei droni di rinforzo alle tessiture vocali, che su frammenti della registrazione dell’escursione in gommone, creando una tessitura dinamica e variegata dove il ribollito dell’acqua generato dal motore e lo scroscio delle onde si scontra e si fonde in maniera organica.

TONNO ROSSO – MATTANZA NELLA RETE

Interagendo con i parametri del granularizzatore sono state poi create delle articolazioni sonore usate per richiamare il movimento dei tonni dalla profondità alla superficie e la pesca tramite l'arpione dell'animale durante la fase della mattanza vera e propria.

L'editing e la sovrapposizione del materiale sonoro proveniente dalle catene di elaborazione hanno dato luogo a due principali sezioni collegate tra loro da un intermezzo a sua volta suddiviso in due micro sezioni. Esse racchiudono il momento iniziale e finale del rito della pesca del tonno. La parte iniziale consiste nella rielaborazione per mezzo della prima e della seconda catena di processing di frammenti di "cialoma" propiziatoria, cantata durante la preparazione delle barche e l'uscita in mare. Mediante l'isolamento delle tessiture sonore statiche dal paesaggio sonoro, si è cercato di dare un carattere immersivo alla sezione, dove le lunghe tessiture vocali vengono *aumentate* da apparizioni melodiche estratte dal loro stesso timbro e da ripetizioni quasi ritmiche di fonemi e melismi. L'intermezzo rappresenta l'attesa del branco di tonni e il loro avvistamento con conseguente issata della rete. L'ultima sezione intende ricreare artificialmente e in maniera puramente suggestiva la fase della "mattanza" vera e propria. In questa sezione la registrazione dell'escursione in gommone viene processata più volte nella la terza catena di elaborazione e i campioni registrati in questa operazione vengono sovrapposti immergendo l'ascoltatore in un paesaggio sonoro saturo dove "toniche" e "segnali" si scontrano e si sovrastano. Inoltre, alcuni brevi frammenti della registrazione originale vengono processati nella prima catena di elaborazione, creando così una breve melodia che messa in loop e gradualmente velocizzata farà da crescendo emotivo durante la sezione. Anche in questa sezione si cerca di stimolare nell'ascoltatore i due tipi di ascolto finora menzionati. Infine, l'ultimo campione con ironia propone le urla di un ipotetico venditore di pesce che si compiace di quanto i suoi pesci siano belli tanto da sembrare vivi.

Conclusioni

Questo lavoro funge da presentazione a un ciclo di lavori più ampio, che si pone il fine di recuperare e contribuire alla divulgazione di repertori etnografici attraverso il linguaggio multimediale. Viene presentata una sfida che consiste nella ricerca di una strategia di arricchimento e di adattamento del materiale di partenza alle nuove esigenze creative e comunicative senza per questo snaturare del tutto o tradire lo scopo divulgativo iniziale. In questa prospettiva, il suono tenta di presentare il materiale etnografico, cercando al tempo stesso di astrarne una carica emotiva. Sfruttando l'astrazione degli stati d'animo suggeriti dalla musica il video, ne attualizza i significati, e li trasla attraverso i simboli mostrandone la versatilità.

Link

Nell'indicarvi il link del lavoro proposto vi ringraziamo e vi auguriamo una buona visione.

<https://vimeo.com/864828034?share=copy>

Bibliografia

BONANZINGA, S. (2021) «I canti delle tonnare tra Sicilia e Calabria.» in *Canti della tonnara. Immagini e suoni della ricerca in Calabria di Alan Lomax e Diego Carpitella* (Vibo e Pizzo, 1954). Rubbettino. pp. 29-78.

FELD, S. (2012) "Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song" in *Kaluli Expression*, with a new introduction by the author. Duke University Press.

- GRISEY, G.** (2008) *Écrits, ou, L'invention de la musique spectrale*. MF éditions.
- PUNTAS, B., R. and Vezzaro, C.** (2023) «Oro rosso» in *The Passenger Mediterraneo* pp. 141-160.
- RICE, T., and STEVEN F.** (2021) «Questioning acoustemology: an interview with Steven Feld», in *Sound Studies* 7.1. pp.119-132.
- SCHAFER, R. M.** (1993) *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Simon and Schuster.
- WAKSMAN, S. et al.** (2019) «Timbre Is a Many-Splendored Thing», in *Journal of Popular Music Studies*, n. 31(1), pp. 29–40.