

**FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO
IDENTITÀ E NUOVE FORME SONORE DALLA POLONIA**

FRANCO OPPO. POLISH SONORISM. IDENTITY AND NEW SOUND FORMS FROM POLAND

FRANCESCO MARIA PARADISO

Abstract (IT): L'articolo analizza il rapporto tra il linguaggio compositivo di Franco Oppo e la teoria sonoristica elaborata da Józef Chomiński, evidenziando come l'esperienza polacca degli anni Sessanta abbia influenzato profondamente la ricerca del compositore sardo. Attraverso lo studio di opere come Concerto (1964) e altri lavori coevi, emerge l'adozione di tecniche legate alla "forma sonora", alla centralità del timbro, all'uso di masse e oggetti sonori e a procedimenti aleatori. La sonoristica, intesa come teoria e pratica della "tecnica del suono", rappresenta un superamento delle categorie tradizionali di melodia e armonia, privilegiando la dimensione percettiva e materica del suono. Oppo integra tali principi con elementi della tradizione musicale sarda, dando vita a una "doppia identità culturale" che coniuga avanguardia mitteleuropea e radici locali.

Parole chiave: Sonorismo; Franco Oppo; Musica contemporanea; Timbro; Avanguardia polacca.

Abstract (EN): The article examines the relationship between Franco Oppo's compositional language and Józef Chomiński's sonoristic theory, highlighting the strong influence of the Polish avant-garde of the 1960s on the Sardinian composer. Through the analysis of works such as Concerto (1964), the study reveals Oppo's use of sound-based techniques, including sound masses, timbral exploration, and aleatory procedures. Sonorism, conceived as both a theoretical and practical approach to sound, moves beyond traditional categories of melody and harmony, focusing instead on the perceptual and material aspects of sound. Oppo combines these principles with elements from Sardinian folk music, shaping a "double cultural identity" that merges Central European avant-garde aesthetics with local traditions.

Keywords: Sonorism; Franco Oppo; Contemporary music; Timbre; Polish avant-garde.

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO IDENTITÀ E NUOVE FORME SONORE DALLA POLONIA

FRANCESCO MARIA PARADISO

1. Introduzione

Scopo di questo articolo è di considerare il rapporto fra il «complesso linguaggio sonoro di Oppo»¹ e la «teoria sonoristica» di Józef Chomiński. Di accertare - per le opere di Oppo citate in questo studio - le relazioni fra lo «sviluppo di procedimenti aleatori e la ricerca di una nuova dimensione timbrica»² e lo «studio delle nuove forme usate dai compositori polacchi contemporanei»³ con particolare riferimento alla notazione. Questo studio si avvale della documentazione custodita presso la Fondazione Giorgio Cini (Venezia), Fondo Franco Oppo e delle opere manoscritte e a stampa: *Epitaffio* e *Don Chisciotte* (1963), per voce recitante e sette strumenti; *Ciò che ho scritto* (1964), per soprano e quattro strumenti; *Concerto*, per violoncello e orchestra (1964); *Dzieci* (1966), per soprano e due pianoforti; *Trio*, (1968), per violino, violoncello e pianoforte; *Cinque pezzi per pianoforte* (1970). Nel 1964 Franco Oppo (Nuoro, 2 ottobre 1935 - Cagliari, 14 gennaio 2016) ottiene una borsa di studio di cinque mesi del Governo polacco per un corso di perfezionamento di composizione.

¹ Antonio TRUDU, *La "scuola" di Darmstadt*, Ricordi-Unicopli, Milano, 1992, pp.192-193, da cit. in Consuelo GIGLIO, *Franco Oppo, Nuova musica dalla Sardegna*, L'EPOS, Palermo, 2011, pp. 49-50.

² Franco OPPO, *Autoanalisi*, in Renzo CRESTI (a cura di) *Enciclopedia italiana dei compositori contemporanei*, Pagano, Napoli 1999, p. 233, da cit. in Consuelo GIGLIO, nota 2, p. 52.

³ Franco OPPO, domanda al Ministero degli Esteri per «il rinnovo della borsa di studio per l'a. accademico 1965/66». in cartella Minute 1966/67/68/69 Fondo Franco Oppo, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

Nell'estate del 1964 il giovane musicista scrive al Ministero Affari Esteri - Roma. Chiede il rinnovo della borsa del Governo per il corso di perfezionamento di composizione dell'anno accademico 1965-66. Il «Piano degli studi» comprende: «Musica strumentale: 1) Completamento dello studio delle nuove forme usate dai compositori polacchi contemporanei, con particolare riferimento al sistema grafico [...]; Musica Elettronica: studio teorico-sperimentale sulla composizione di fasce (sonore) di suoni sinusoidali [...]»⁴. Alla fine del 1965 Oppo rientra stabilmente in Sardegna. Assume l'insegnamento di 'Armonia e contrappunto' e successivamente quello di 'Composizione' e di 'Nuova didattica della Composizione' al Conservatorio di Cagliari.



[Fig. 1 - Franco Oppo, *Dzieci*, (*Bambini*) p. 1, 1966, Fondo Franco Oppo, Fondazione Giorgio Cini, Venezia]

⁴ cfr. Franco OPPO, domanda al Ministero degli Esteri per «il rinnovo della borsa di studio per l' a. accademico 1965/66» in cartella Minute 1966/67/68/69 Fondo Franco Oppo, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

2. Franco Oppo. Una «doppia identità culturale»

Franco Oppo è fra i più autorevoli e apprezzati compositori della sua generazione. Un autore che per la «tecnica formale»⁵, la «Tecnica del suono»⁶ e la «“diversità” della posizione estetica»⁷ raggiunge, dopo un avvio neoclassico, uno stile interamente personale che sfugge al «dogmatismo strutturalista del serialismo totale»⁸ e gli riserva uno spazio esclusivo nel panorama della musica italiana del secondo Novecento. Oppo scrive musica in una logica «esclusivamente mitteleuropea»⁹ e allo stesso tempo insulare-sarda. «Solo dopo aver iniziato l’attività di insegnamento»¹⁰ (1965), egli accosta un «approccio al suono decisamente avanzato»¹¹ - il timbro adoperato come un elemento di costruzione - a una poetica strutturalista che si associa alla semiologia

⁵ cfr. op. cit. nota 1.

⁶ cfr. Luigi NONO, Lettera a Franco Oppo, 1962, in cartella Minute 1966/67/68/69, Fondo Franco Oppo, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

⁷ cfr. Franco OPPO, in Gian Nicola Spanu, *Conversazione con Franco Oppo*, p. 32, in Mario CARRARO, Stefano MELIS, Gian Nicola SPANU, (ed.) *Franco Oppo, Musiche per pianoforte solo e con strumenti*, CERM Ensemble (con il sostegno della Fondazione Banco di Sardegna e del Comune di Nuoro), Sassari 2004, pp. 4-64

⁸ cfr. Antonio TRUDU, *Oppo, Franco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Enciclopedia Treccani, 2018, disponibile all’indirizzo <https://www.treccani.it>

⁹ cfr. Franco OPPO, *Conversazione*, nota 7, p. 52.

¹⁰ *ivi*, p. 35.

¹¹ cfr. Antonio TRUDU, op. cit. nota 2, pp. 192-193.

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

e alla teoria dell'informazione¹², «le teorie forti di quegli anni»¹³. Dalla seconda metà degli anni '70 Oppo riordina dunque la sua visione teorica della musica e collega l'estetica del suono e lo strutturalismo musicale con la '*variabile* culturale' che per natura gli appartiene: le microstrutture e i procedimenti combinatori della musica tradizionale della Sardegna. Per Oppo la composizione musicale inizia necessariamente con «un'idea fatta di suoni»¹⁴. I moduli della musica tradizionale sarda entrano stabilmente nel linguaggio sonoro del compositore dopo il 1976 con *Praxodia I*, per soprano, basso e otto strumenti¹⁵. Spiega Franco Oppo: «La mia doppia identità culturale è innegabile e credo che proprio da qui si debba partire per inquadrare e capire la mia musica»¹⁶. La 'sardità' entra nelle sue composizioni «come un valore aggiunto prettamente musicale»¹⁷, così, «le strutture della musica tradizionale della Sardegna si aggiungono a quelle della tradizione classica europea»¹⁸.

In Polonia la problematica della trasformazione musicale del secondo '900 e la soluzione delle *impasses* musicologiche più caratteristiche, quelle dei principi musicali, delle fonti strumentali e dell'apparato estetico, fra la crisi delle potenzialità espressive della dodecafonìa, della serialità e della serialità totale e la nascita

¹² «il contributo più originale della mia ricerca teorica, [...] l'applicazione alla musica del principio fondamentale della teoria dell'informazione; *l'opposizione dei segni*». Franco OPPO, op. cit. nota 7, p. 56; cfr. FRANCO OPPO, *Per una teoria generale del linguaggio musicale*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1984.

¹³ cfr. Franco OPPO, *Conversazione*, nota 7, p. 36.

¹⁴ *ivi*, p. 47.

¹⁵ *ivi*, p. 32.

¹⁶ *ivi*, p. 52.

¹⁷ *ivi*, p. 51.

¹⁸ *ivi*, pp. 51-52.

3. Franco Oppo e Sonoristica: la «tecnica del puro suono»

«Sonoristica»²⁰ è voce creata dal musicologo Józef Michał Chomiński (Ostrów, 24 agosto 1906 - Falenica, 20 febbraio 1994). Il polacco pone al centro dello suo studio la «teoria sonoristica»²¹ (*teoria sonorystyczna*) e la «tecnica sonoristica»²² (*technika sonorystyczna*). Nel 1961 Chomiński la definisce come: «un nuovo ramo del sapere che ha per oggetto la tecnica del suono [della musica del XX secolo]»²³. I *Fondamenti di sonologia musicale (Podstawy sonologii muzycznej)* (1976-78)²⁴ e i postulati della *Teoria della sonologia musicale* (1983)²⁵ descrivono l'attività compositiva dell'avanguardia musicale polacca del secondo Novecento. Dall'insurrezione di

²⁰ *Sonorystyka*, il nuovo termine è stato introdotto in un articolo di Chomiński, nel 1956 - cfr. Józef CHOMIŃSKI, *Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku* [Problemi di tecnica compositiva nel XX secolo], *Muzyka* 20/3, 1956, pp.23-48.

²¹ cfr. Michał BRISTIGER, op. cit. nota 19, p. 72, cfr. Józef Chomiński, *Muzyka Polski Ludowej*, [The music of the Polish People's Republic], PWM, Cracovia, 1968, pp. 127 e segg.

²² cfr. Józef CHOMIŃSKI, *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia*, [La tecnica sonoristica come oggetto di Formazione Sistemica], in *Muzyka*, 6/3, 1961, pp. 3-10.

²³ «a new branch of knowledge with the sound technique of [twentieth-century music] as its subject», in Zbigniew Granat, *Sonoristics, Sonorism*. Grove Music Online, 22 ottobre 2008, cfr. Józef CHOMIŃSKI, op. cit. nota 22.

²⁴ La prima parte della «Sonologia musicale» di Józef M. CHOMIŃSKI, redatta fra 1976 e 1978, è stata pubblicata integralmente nella seconda edizione del primo volume di *Formy muzyczne* [Forme musicali], 1983, pp.126-153.

²⁵ La teoria della sonologia è costituita dai «Fondamenti di sonologia musicale» di Józef M. CHOMIŃSKI. Parte I: Fondamenti di sonologia musicale (1976). Parte II: Sistemica dei fenomeni sonori (1977). Parte III: Forma (1978). Cfr. Iwona Lindstedt, *Teoria sonologii muzycznej Józefa Michała Chomińskiego* [Teoria della sonologia musicale di Józef Michał Chomiński], in *Sonorystyka, w twórczości kompozytorów polskich XX wieku* [Sonoristica, sui temi della tecnica compositiva del XX° secolo], Ed. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 2010, cap. 5, pp. 97-121.

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

Poznań, 1956, alla seconda metà degli anni '70, esperienze artistiche e percorsi culturali hanno collegato i diversi ambiti musicali dell'Europa orientale e occidentale. Una nuova stagione d'ascolto della "natura del suono"²⁶ Krzysztof Penderecki e delle «varie qualità di suono»²⁷ (Luigi Nono) adoperate a fini artistici, coniugò la materia sonora - la forma sonora e la tecnica del suono - con la tecnologia di produzione e trasformazione del suono che si era sviluppata a partire dagli anni Quaranta. Negli anni Sessanta la «tecnica del puro suono»²⁸ (*technika czysto brzmieniowa*) divenne il contributo più importante della musica polacca allo sviluppo moderno del linguaggio musicale. Un giovane gruppo di autori con un'estetica sonora forte e dinamica, percepito come un fenomeno alternativo ad altre proposte contemporanee d'avanguardia, andava configurandosi come «scuola polacca di composizione» (*polska szkoła kompozytorska*). I compositori della "Generazione '33", le cui accese espressioni affondavano nelle opere di Frederic Chopin e Karol Szymanowski, formarono la cosiddetta «Scuola polacca di composizione anni '60» (*Polska szkoła kompozytorska lat 60. XX wieku*). La Polonia entra nel paradigma della cultura musicale contemporanea della Mitteleuropa. «In quel periodo - spiega Franco Oppo - percepivo che tutto si evolveva con estrema rapidità. [...] Fu questo il motivo principale che mi spinse a chiedere la borsa di studio per la Polonia, dove era ormai chiaro che stava accadendo qualcosa di importante e di nuovo per la musica europea»²⁹. Dopo il 1956 i compositori polacchi conquistarono gli ambienti musicali

²⁶ Krzysztof PENDERECKI, *De natura sonoris I* (1966), per orchestra sinfonica.

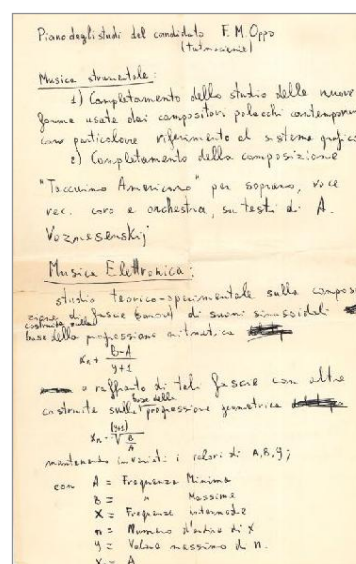
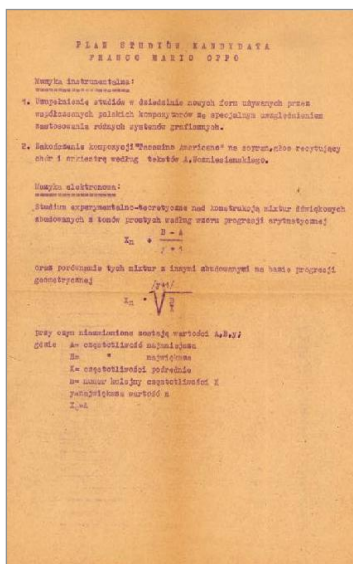
²⁷ «Com'è possibile percepire varie qualità di suono, questo è fondamentale per noi, parlare della qualità non tanto della sostanza del suono», Luigi Nono (1989), in *Archipel Luigi Nono*, regia Oliver Mille, Francia, 1988.

²⁸ Iwona LINDSTEDT, *Lutoslawski and Sonoristics*, in Lisa JAKELSKI, Nicholas REYLAND (a cura di), *Lutoslawski Worlds*, Boydell and Brewer, Boydell Press, 2018, p. 166.

²⁹ cfr. Franco OPPO, *Conversazione*, nota 7, p. 27.

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

tedeschi e, in Italia, i circoli della cultura musicale veneziana. Nell'aprile del 1961 al XXIV *Festival di Musica Contemporanea* (Biennale di Venezia) si poteva ascoltare la première di *Jeux vénitiens*³⁰ di Witold Lutosławski - brano maturo e contrassegnato dallo sviluppo di un'originale concezione delle componenti casuali: il 'contrappunto aleatorio' e la tecnica dell' 'alea controllata' - insieme a molte altre di autori quali Włodzimierz Kotoński, Kazimierz Serocki, Juliusz Luciuk, Boguslaw Schäffer e Grazyna Bacewicz nei due concerti dell'Orchestra Filarmonica di Cracovia diretti da Andrzej Markowski, il direttore polacco fra i «più attivi divulgatori della musica contemporanea di quegli anni»³¹.



[Fig. 3a e 3b - «Piano degli studi» di Franco Oppo in polacco e nella traduzione manoscritta in italiano, Varsavia, 1965, Fondo Franco Oppo, Fondazione Giorgio Cini, Venezia]

³⁰ *Jeux vénitiens* nacque come commissione di Andrzej MARKOWSKI per la partecipazione alla Biennale di Venezia (1961) ed eseguita dall'Orchestra della Filarmonica di Cracovia.

³¹ cfr. Franco OPPO, *Conversazione*, nota 7, p. 26.

Difatti, l'idea del *Concerto* per violoncello e orchestra di Franco Oppo nacque al Festival *Autunno di Varsavia* (1963), grazie all'amicizia fra Markowski e Oppo. Composto nel 1964 e dedicato a Krzysztof Okon (violoncello) e ad Andrzej Markowski, il *Concerto* era in origine destinato a Siegfried Palm, violoncellista e specialista della musica contemporanea, già interprete della *Sonata per violoncello e orchestra* (1964) di Penderecki.

Michał Bristiger, professore di musicologia all'Università di Varsavia e assistente di Józef Chomiński, ha formulato un'accurata definizione della dottrina del sonorismo: «La sonoristica è un concetto di mediazione, forse anche un campo completamente nuovo nel pensiero musicale, al confine fra la teoria della musica, la pratica compositiva e la psicologia dell'udito»³² (trad. pers.). «Il vero lavoro di ricerca è cominciato - scrive Oppo nel 1963 - con *Epitaffio* e *Don Chisciotte*»³³. Il programma del «Piano degli studi del candidato F. M. Oppo»³⁴ redatto a Varsavia (1964), descrive esattamente gli obiettivi e i contenuti della ricerca e della sperimentazione:

Musica strumentale:

- 1) Completamento dello studio delle nuove forme usate dai compositori polacchi contemporanei, con riferimento al sistema grafico.

³² «[Sonorystyka] jest pojęciem pośredniczącym, a może nawet całą nową dziedziną myślenia muzycznego, na granicy teorii muzyki, praktyki kompozytorskiej i psychologii słyszenia», M. BRISTIGER, *Krytyka muzyczna a poetyka muzyki* [Music criticism and the poetics of music], in Alicja HELMAN (a c.), *Współczesne problemy krytyki artystycznej* [Contemporary issues in art criticism], Ossolińskich, 1973, p. 109, cfr. Zbigniew GRANAT, *Rediscovering "sonoristics". A groundbreaking theory from the margins of musicology*, Music's Intellectual History, 2009.

³³ cfr. Consuelo GIGLIO op. cit. nota 3, p. 39.

³⁴ cfr. op. cit. nota 1.

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

- 2) Completamento della composizione “Taccuino Americano” per soprano, voce rec., coro e orchestra, su testi di A. Voznesenskij [Andrej Andreevič Voznesenskij (1933-2010)]

Musica elettronica:

Studio teorico-sperimentale sulla composizione di fasce (sonore) di suoni sinusoidali costruite sulla base della progressione aritmetica [...]



[Fig. 4 - Franco Oppo, *Ciò che ho scritto*, Cracovia, 1964, Fondo Franco Oppo, Fondazione Giorgio Cini, Venezia]

Inoltre, sulla minuta indirizzata al M.A.E. [Ministero Affari Esteri] - ufficio V Roma - si legge:

Il sottoscritto F.M.O [Franco Maria Oppo] [...] attualmente a Varsavia sino al 30 luglio p.v. usufruendo di una borsa di studio di 5 mesi del Gov. Polacco per un corso di perf. di composizione Chiede [...] il rinnovo della borsa per gli otto mesi dell'anno accademico 1965/1966. Il corrente periodo di 5 mesi è infatti risultato insufficiente per condurre a termine il piano di studi [...] Oltre al corso del Prof. Piotr Perkowski il sottoscritto segue un periodo di pratica allo studio sperimentale di Musica Elettronica di Radio Varsavia.

Epitaffio, Don Chisciotte, Ciò che ho scritto, Dzieci sono melologhi aleatori ed elastici in cui la parola può conservare la sua interezza e il suono organizzarsi liberamente

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

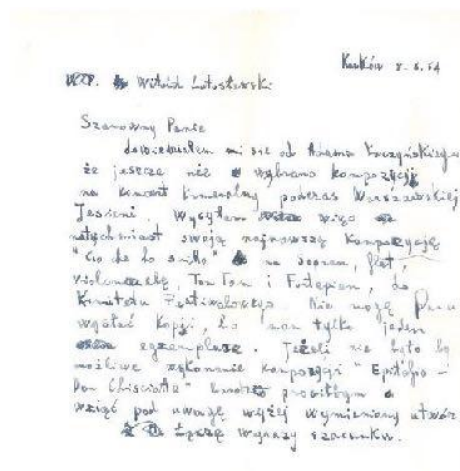
attraverso il montaggio di oggetti sonori, di altezze puntuali, d'impulsi percussivi, d'intervalli intensivi in frammenti concordi intensivi, di cluster, di fasce sonore brulicanti, di durate aleatorie (in secondi) e misurate (in unità di tempo), di strutture orizzontali e verticali (*Strutture orizzontali e verticali*, par. 3.3 e 3.4) che Oppo compone «perchè mi interessava approfondire le relazioni tra le strutture del testo e quelle della musica. Il testo costituiva un punto di partenza strutturale, che delimitava lo spazio d'azione costringendo l'alea entro limiti accettabili e controllabili»³⁵. L'8 giugno 1964, con una lettera a Witold Lutoslawski, Oppo propone al Comitato del Festival "Autunno di Varsavia" l'esecuzione di *Epitaffio* e *Don Chisciotte* o in alternativa il nuovo melologo *Ciò che ho scritto* che ha ultimato a Cracovia il 7 maggio 1964. Scrive Oppo:

A Witold Lutoslawski

Gentile signore, ho scoperto da Adam Kaczynski che non è stata ancora scelta una composizione per il concerto da camera per l'"Autunno di Varsavia". Quindi, invio immediatamente al comitato del festival la mia ultima composizione "Ciò che ho scritto". [...] Qualora non fosse possibile eseguire la composizione "Epitaffio - Don Chisciotte", vi prego di tenere conto del brano citato. Invio i migliori saluti.³⁶ (trad. pers.)

³⁵ cfr. Franco OPPO, op. cit. nota 3, pp. 232-233, in Consuelo GIGLIO, op. cit. nota 2, p. 39.

³⁶ cfr. Franco OPPO, Lettera a W. Lutoslawski, 1964, Fondo Franco Oppo, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.



[Fig. 5 - Lettera di Franco Oppo a Witold Lutoslawski, Cracovia, 1964, Fondo Franco Oppo, Fondazione Giorgio Cini, Venezia]

*Tecnica sonoristica come oggetto di formazione sistematica*³⁷ (1961) di Chomiński è dedicata a un programma di ricerca relativo al concetto di 'sonoristica musicale' e offre le basi teoriche per un'analisi dell'opera musicale nella sua «forma sonora» (*kształt dźwiękowy*) - *sounding form*. La *sonoristica* appartiene senza dubbio, a quel gruppo di concetti cardine della creatività compositiva polacca del Ventesimo secolo di cui Michał Bristiger scrive:

La Sonoristica divenne una forte dominante nella letteratura musicologica, riuscendo ad acquisire un'influenza schiacciante sull'intero ambiente musicale, sugli storici e i teorici della musica, riuscendo a divenire uno strumento sia d'argomentazione che di esorcismo per la critica musicale, sino a rivelarsi nel campo dell'invenzione compositiva³⁸. (trad. pers.)

³⁷ cfr. Józef CHOMIŃSKI, op. cit. nota 22, p. 3-4, cfr. Iwona Lindstedt, op. cit. nota 25, pp. 97-121.

³⁸ «[Sonorystyka] stała się silną dominantą literatury muzykologicznej, uzyskując przemożny wpływ na całe środowisko muzyczne, na teoretyków i historyków muzyki, stając się narzędziem argumentacji

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

fondamentale della musica del '900 è: «in primo luogo la ricerca di nuovi valori sonori, sonoristici»⁴⁰ (trad. pers.), e la centralità della 'natura del suono' è dimostrata da titoli come di seguito: *Equivalenze sonore* (Bogusław Schöffler, 1957), *De Natura Sonoris n. 1. n. 2, n. 3* (Krzysztof Penderecki, 1966, 1971, 2012), *Spectri sonore* (Marta Ptaszyńska, 1973), *Poeme Sonore* (Marek Stachowski, 1975). Il brano è ideato come un dramma sonoro, una 'tragedia dell'ascolto', i cui personaggi sono le differenti 'qualità del suono' - i «valori sonori» (*wartości brzmieniowych*). I «tipi di suoni», la «capacità d'ascolto» e i «modi d'essere del suono e loro differente composizione-uso»⁴¹ sono anche i temi e gli stimoli che la sensibilità di Luigi Nono andava elaborando sulla scena musicale europea a partire dal 1958 con il contributo della 'sua' Polonia e di personaggi quali Markowski, Józef Patkowski, Penderecki, Schöffler e molti altri polacchi in differenti ambiti artistici. Luigi Nono, nella lettera del 1962, fra i suggerimenti per la composizione *Lamento dal Salmo XIII* per coro e percussioni del giovane Oppo, raccomanda proprio la «Tecnica del suono». La sensibilità del Nono 'polacco' rammenta a Franco Oppo di svilupparla nella maniera «più elaborata»: «Caro OPPO Va BENE! In linea generale. [...] attento alla percussione [...] più elaborata nella Tecnica del suono»⁴². Le «nuove forme dei polacchi» espandono in superficie il «sistema grafico» vissuto come la proiezione delle intenzioni creative del compositore. Sonorità, nuove forme, e notazione sono i principi essenziali per la composizione con la 'tecnica del puro suono'. La teoria e la tecnica sonoristica sono

⁴⁰ «przede wszystkim poszukiwania nowych wartości brzmieniowych, sonorystycznych», J. CHOMIŃSKI, op. cit. nota 20 p. 31, in Iwona Lindstedt, op. cit. nota 25, p. 15.

⁴¹ cfr. Luigi NONO, *Composizione per orchestra n. 2 - Diario polacco '58. Bemerkungen eines Komponisten* [Considerazioni di un compositore], «Blätter und Bilder», VIII, 1960, pp. 55-57. Trad. Pietro Cavallotti.

⁴² cfr. op. cit. nota 6.

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

un approccio alla pratica compositiva vissuta come forma sonora aperta, continua e variabile. Tramite la Tecnologia del suono (*Tecnologia del suono*, par. 3.1) la forma emerge da un processo che accade alla materia nella materia. Il compositore viene incoraggiato alla creazione del suono stesso. La tecnologia «ha in qualche modo superato lo stile» (*technika wyprzedziła niejako styl*)⁴³ (Schäffer). Chomiński sostiene che la ‘tecnica del suono’ di una composizione sia «uno strumento compositivo analogo all’armonia, al contrappunto e all’orchestrazione»⁴⁴ e in un più ampio contesto, rappresenti il tentativo di trovare un metodo analitico appropriato per la musica del ‘900. Per il musicologo polacco i problemi dei fenomeni sonori nella musica del XX secolo richiedono un’analisi che si concentri sulla plastica degli elementi sonori e anche:

sui fattori che modellano il suono della composizione, ad esempio: sulla scelta dei mezzi esecutivi, la testura strumentale e vocale, la dinamica, l’agogica, l’articolazione. Sono i fattori questi che Mersmann considerava elementi secondari nell’opera musicale⁴⁵.

Di conseguenza, continua Chomiński:

⁴³ Bogusław SCHAEFFER, *Mały informator muzyki XX wieku*, PWM, Kraków, 1975, p. 167, in Iwona LINDSTEDT, op. cit. nota 25, p. 20.

⁴⁴ cfr. Józef CHOMIŃSKI, *Wkład kompozytorów polskich do rozwoju języka sonorystycznego* [The contribution of Polish composers to the development of the sonoristic language], *Polska współczesna kultura muzyczna, 1944–1964* [La cultura musicale contemporanea polacca, 1944–1964], (ed.) E. DZIĘBOWSKA, P W M, Kraków, 1968, pp. 95–119. Inoltre, J. CHOMIŃSKI, *The contribution of Polish composers to the shaping of a modern, Polish musicological studies*, Z. CHECHLIŃSKA, J. STĘSZEWSKI (eds.), PWM, Kraków, 1977, vol. 1, pp.167–215.

⁴⁵ cfr. Józef CHOMIŃSKI, *Ze studiów nad impresjonizmem Szymanowskiego*. [Dagli studi sull’impressionismo di Szymanowski] Cracovia, 1960 pp. 73-115, p. 183, in Z. GRANAT, op. cit. nota 32, p. 827.

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

ogni compositore nella pratica è obbligato a tenerne conto [. . .] per poter scrivere la sua composizione e rendere possibile la sua esecuzione. In sonoristica, è impossibile trattare questi problemi da un punto di vista astratto, poiché qualsiasi tipo di composizione deve necessariamente partire dagli effetti sonori reali della composizione⁴⁶.

Si adotta inoltre, una nuova classificazione delle questioni formali che costituiscono l'essenza del metodo analitico noto nella musicologia polacca come «Teoria della sonologia musicale di Józef Michał Chomiński» (*Teoria sonologii muzycznej Józefa Michała Chomińskiego*)⁴⁷. I postulati teorici e le classi di oggetti per l'«analisi sonoristica» sono esposti in *Muzyka Polski Ludowej* (1968)⁴⁸.

3. Tecnica sonoristica. La composizione di masse sonore. Cenni di Sonologia musicale

La 'teoria sonoristica' è suddivisa in sei categorie: 1. «Tecnologia generale del suono» (*Ogólną technologię brzmienia*); 2. «Razionalizzazione del tempo» (*Racjonalizację czasu*); 3 e 4. «Formazione delle strutture orizzontali» (*Formowanie struktur horyzontalnych*), «Formazione delle strutture verticali» (*Formowanie struktur wertykalnych*); 5. «Trasformazione degli elementi sonori» (*Transformację elementów brzmieniowych*); 6. «Forma» (*Formy*)⁴⁹.

⁴⁶ cfr. Józef CHOMIŃSKI, *The contribution of Polish composers to the shaping of a modern language*, p. 168, in Z. GRANAT, op. cit. nota 32, p. 827.

⁴⁷ cfr. Iwona LINDSTEDT, op. cit. nota 25, pp. 97 e segg.

⁴⁸ cfr. Józef CHOMIŃSKI, op. cit. nota 21.

⁴⁹ cfr. Józef CHOMIŃSKI, *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia* [The sonoristic technique as the subject of a systematic training], *Muzyka* 25/3, 1961, p. 4.

3.1 Tecnologia del suono

La «Tecnologia del suono» (*Technologia brzmienia*) di Chomiński descrive gli stati differenti della materia sonora, sviluppa i concetti relativi all'articolazione e alla dinamica interna ed esterna del suono ed enuncia le nozioni fenomenologiche per descrivere la materia sonora. «Comprende la totalità delle procedure associate alla scelta e al trattamento delle sorgenti sonore sia nuove che tradizionali»⁵⁰. Le fonti sonore unite all'insieme dei mezzi esecutivi, degli strumenti di tradizione, di tutto l'apparato delle percussioni e della musica riprodotta meccanicamente (disco, nastro, ecc.) contribuiscono ad un significativo arricchimento del suono. La tecnologia del suono include soprattutto la musica elettronica, l'invenzione musicale più avvolgente degli anni '50, che incarna l'ideale più alto della composizione sonoristica e raggiunge l'essenza stessa del suono⁵¹: il suo spettro e la sua struttura ondulatoria. Scrive Bristiger:

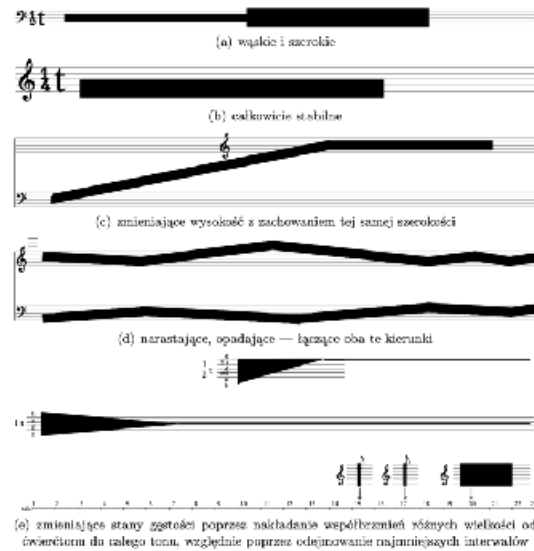
In questo campo il sonorismo si avvicina di più alla teoria dell'oggetto sonoro nata nell'ambiente parigino. [...] (sono nozioni simili ad es. a quelle di cui si serve Ligeti nella descrizione della forma musicale; ricordiamoci la sua formidabile scoperta della permeabilità sonora!)⁵².

⁵⁰ cfr. Józef CHOMIŃSKI, op. cit. nota 21, p. 129, in. Z. Granat, op. cit. nota 32, p. 827.

⁵¹ La musica elettronica e la tecnologia del suono «riflettono chiaramente il punto di vista di compositori come Stockhausen che consideravano la *Klangkomposition*, la composizione del suono, la sfida compositiva del momento», cfr. Z. Granat, op. cit. nota 32, p. 827.

⁵² cfr. op. cit. nota 19, p. 73.

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO



[Fig. 7 - Józef Chomiński, Tipi di cluster, (a) stretto e largo; (b) completamente stabile; (c) cambiando altezza mantenendo la stessa larghezza; (d) ascendente, discendente – combinando entrambe le direzioni; - (e) cambiando gli stati di densità imponendo accordi diversi da un quarto di tono a un tono intero, o sottraendo gli intervalli più piccoli. Il tempo in secondi. In Iwona Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Varsavia, 2010, p. 113]

La ‘tecnica del suono’ della ‘scuola polacca’ sostituisce le relazioni fra le singole note, le sequenze di note, gli aggregati di altezze, ecc. con quelle fra i cluster, i blocchi sonori o le masse sonore. La letteratura musicologica dell'Europa occidentale utilizza termini come gli inglesi *Sound-mass music* e *Texture music* o come i tedeschi *Klangkomposition* e *Klangflächenmusik* in relazione alle trasformazioni tecniche sonoristiche o che sono simili. Per Chomiński l'analisi dei cluster, degli oggetti sonori o delle masse sonore dovrebbe avere inizio con «la descrizione delle forze performanti specifiche utilizzate per crearli e con la spiegazione delle tipologie specifiche di

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

articolazione impiegate nella loro esecuzione e con le loro dinamiche caratteristiche»⁵³.



[Fig. 8 - Franco Oppo, Concerto, Cracovia, 1964, Fondo Franco Oppo, Fondazione Giorgio Cini, Venezia. Masse sonore e Oggetti sonori. Organizzazione temporale policronica, vale a dire: monocronica (3/4, 8/4) e in secondi]

La pratica di Franco Oppo allo Studio Sperimentale della Radio Polacca, per l'elaborazione di una «composizione di fasce (sonore) di suoni sinusoidali»⁵⁴, è in linea con il primo principio dell'estetica sonoristica. Piuttosto che concentrarsi su unità

⁵³ cfr. Z. GRANAT, op. cit. nota 32, p. 828.

⁵⁴ cfr. op. cit. nota 1. Lo «Studio sperimentale della Radio Polacca» fu fondato nel 1957 da Józef PATKOWSKI, uno degli amici di Luigi Nono.

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

di senso musicale di tradizione - temi, melodie, progressioni armoniche e/o relazioni contrappuntistiche, ecc. - il compositore s'impegna nella produzione e trasformazione di cluster, oggetti sonori e masse sonore. Il *Concerto* di Oppo, ad esempio, mostra chiaramente i ruoli espansi delle forze, dei tipi di articolazione, delle dinamiche, ecc., nel montaggio delle fasce sonore e dei distinti oggetti sonori che graficamente scorrono contemporaneamente sulla pagina e a vicenda si penetrano o si fondono completamente nello spazio-tempo musicale organizzato in modo policronico. La stessa tecnica si ritrova, ad esempio, in *Anaklasis* (1960), composizione che Penderecki ha concepito nell'inverno del 1959, ospite di Luigi Nono a Venezia. Le due composizioni utilizzano le masse, i vari oggetti sonori e le loro trasformazioni risultando sonoristicamente regolate.

3.2 Razionalizzazione del tempo

La riflessione sull'organizzazione del tempo nelle opere del Ventesimo secolo ha condotto Chomiński alla definizione di due procedure operative che superano le tradizionali categorie di metro e ritmo: la 'monocronia' e la 'policronia'. L'organizzazione monocronica del tempo impiega un'unica unità temporale primaria a cui possono collegarsi i più diversi schemi metrici e ritmici. La regolamentazione policronica, utilizza una «sintesi dei vari fattori agogici, metrici e ritmici»⁵⁵ e comporta una costante dinamicità e variabilità delle unità temporali ed esibisce un carattere 'aleatorio' o 'aleatorio controllato' a tutti gli effetti. Nella musica basata sul principio policronico, il flusso temporale degli impulsi sonori ha come unità di misura il secondo ed è graficamente rappresentato sulla partitura. All'interno degli spazi

⁵⁵ cfr. Józef CHOMIŃSKI, op. cit. nota 44, in Z. Granat, op. cit. nota 32, p. 829.

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

temporali la durata dei singoli impulsi rimane variabile. Il gruppo di opere di Oppo menzionate nel presente articolo utilizzano l'organizzazione policronica. La stessa organizzazione temporale che si legge in *Trenodia (Lamentazione funebre) per le vittime di Hiroshima* (1960), *Anaklasis* (1960) di K. Penderecki o nei quartetti di B. Sch ffer (1957 e 1964).



[Fig. 9 - Franco Oppo, Concerto, p. 9, Cracovia, 1964, Fondo Franco Oppo, Fondazione Giorgio Cini, Venezia. Fasce di oggetti sonori e organizzazione degli spazi temporali per impulsi di durata variabile]

3.3 e 3.4 Strutture orizzontali e verticali

Per Chomiński i tipici costrutti melodici e armonici della musica tonale potevano essere discussi sistematicamente solo in termini molto generali quali «strutture orizzontali e verticali» (*struktury horyzontalne i wertykalne*). Pertanto, egli ragiona in termini di blocchi di altezze (cluster) che sono costituiti, rigorosamente, da semitoni,

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

toni e quarti di tono; riflette inoltre sugli intervalli intensivi (le seconde, i tritoni, le settime, le none), sulle sonorità e sulle strutture sia omogenee che eterogenee. I principali costrutti compositivi di Oppo, in particolare nel *Concerto* e nei *5 pezzi per pianoforte*, sono proprio i cluster, i blocchi e/o le fasce di articolazione plastica della materia sonora. Scrive Chomiński:

i cluster possono essere visti come il risultato della trasformazione di una struttura verticale in una orizzontale, che di fatto distrugge completamente il fattore armonico. Questo tipo di trasformazione, tuttavia, non conduce ad una restituzione delle qualità melodiche, poiché la nuova struttura orizzontale può enfiarsi, espandere la sua massa sonora o diventare un blocco sonoro statico, cioè acquisire proprietà diametralmente opposte a quelle di un costrutto melodico dinamico e mobile»⁵⁶. (trad. pers.)

Anche Oppo, come Penderecki, differenzia i cluster in base alla loro distinzione per altezza, costituzione timbrica e il posizionamento contrastante nello spazio sonoro cromatico. Si confrontino i costrutti di Penderecki e di Oppo con le strutture di Chomiński nelle Fig. 7 e 10. Gli oggetti sonori risultanti e la loro interazione creano un senso di equilibrio costante fra le dimensioni orizzontale e verticale.

⁵⁶ cfr. Józef CHOMIŃSKI, op. cit. nota 21, p. 153, in Z. Granat, op. cit. nota 32, p. 829.

5.2. Podstawy sonologii muzycznej 115

(a) synchroniczna z elewacją i depozycją w tym samym kierunku i kierunku przeciwnym

(b) diachroniczna

(c) z falowaniem między jednolitym stopem a strukturą dwustratową

(d) z monofonicznymi interpolacjami

Przykład 5.3: Modele kontrapunktycznej gry klastrow

[Fig. 10 - Józef Chomiński, Modelli contrappuntistici di cluster. (a) sincrono con elevazione e deposizione nella stessa direzione e nella direzione opposta; (b) diacronico; (c) con ondulazioni tra banda uniforme e struttura a due strati; (d) con interpolazioni monofoniche. In Iwona Lindstedt, p. 115, op. cit. Fig. 6]

3.5 Trasformazione degli elementi sonori

L'aspetto più essenziale della teoria sonoristica riguarda il concetto di 'trasformazione' che nella musica del secondo Novecento è più evidente nell'ambito della musica elettronica. Per quanto riguarda invece i mezzi e le pratiche esecutive di tradizione:

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

Si può parlare di trasformazione in senso moderno solo quando gli strumenti sono usati in modo diverso da quello applicato in precedenza, contro le loro proprietà naturali e gli scopi originari; in altre parole, quando i generatori di melodia e armonia si trasformano in strumenti che sono utili a produrre effetti di fruscio e timbri⁵⁷.

Si accostino i modi di articolazione degli archi di *Trenodia* “*Per le vittime di Hiroshima*” (1960) - l’opera di Penderecki che ha guadagnato lo status di manifesto sonoristico - di *Anaklasis* (1960), di *Polymorphia* (1961), di *Sonata per cello e orchestra* (1964) ecc. con le abbreviazioni dei simboli nella partitura del *Concerto* come anche del *Trio* (1968) di Franco Oppò. Le abbreviazioni contengono numerosi modi articolazione degli archi e la gran parte sono in comune con quelle di Penderecki insieme alle indicazioni di una organizzazione temporale policronica. Lo ‘stile sonoristico’ opera per sottili sfumature di masse sonore in lenta evoluzione invece che per contrasti drammatici e sviluppo tematico. Il «principio di trasformazione» osserva Michał Bristiger: «consente alla sonoristica di mantenere valida l’idea degli elementi e nel tempo stesso di adattare l’attrezzatura terminologica alla descrizione di fatture musicali contemporanee»⁵⁸.

3.6 Forma

La forma musicale, nelle sue trasformazioni, è concatenata strettamente alla tecnica sonoristica (*formy muzycznej w technice sonorystycznej*)⁵⁹ e segue il principio della «interazione sonoristica» (*regulacji sonorystycznej*). La forma *lato sensu* può essere

⁵⁷ *ivi*, p. 164, *ivi*, p. 830.

⁵⁸ cfr. op. cit. nota 19, p. 73.

⁵⁹ cfr. Iwona LINDSTEDT, op. cit. nota 25, p. 121.

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

definita come «il risultato della interazione fra diversi elementi normativi»⁶⁰. Per tali motivi l'analisi formale nella musica moderna e contemporanea può rivolgersi alla superficie, alla «forma sonora» (*kształt dźwiękowy*) - (*sounding form*) - cioè alla percezione uditiva del fenomeno sonoro (*sounding phenomenon*) - e non necessariamente al 'simbolismo formale' della struttura interna, astratta, dell'opera. La correlazione estetica tra forma musicale e tecnica sonoristica emerge nel linguaggio di Oppo se si considera il rapporto fra la sua 'tecnica formale' e la problematica della forma in Chomiński. Franco Oppo afferma:

Io penso la forma non come "schema precostituito" ma come prodotto finale, quasi sommatorio, del lavoro compositivo. [...] La forma non è un contenitore ma il risultato di un processo compositivo e delle strategie strutturali adottate. Tutti i miei ex-allievi conoscono il mio punto di vista: prima di iniziare a scrivere una composizione è necessario avere "un'idea fatta di suoni". Suoni statici o in movimento, molti o pochi, piano o forte, omogenei o contrastanti, alternanze e percorsi possibili ecc., e anche vaghe suggestioni sonore: purché qualcosa "suoni" nella nostra testa [...]; bisogna organizzare i suoni (strutturarli) in modo che l'interprete e l'ascoltatore possano capire le intenzioni del compositore; bisogna elaborare un percorso, un "racconto", che l'ascoltatore possa seguire e trovare sensato, [...] bisogna fare in modo che le immagini sonore del compositore siano riconoscibili all'ascoltatore⁶¹.

⁶⁰ Józef CHOMIŃSKI e K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Teoria formy: Male formy instrumentalne* [A theory of form: Short instrumental forms], Kraków, PWM, 1983, p. 15, in Z. GRANAT, op. cit. nota 32, p. 831.

⁶¹ cfr. Franco OPPO, *Conversazione*, nota 7, pp. 44 - 45.

The image shows a page of a musical score for Franco Oppo's Concerto, page 10. The score is written on multiple staves, including vocal parts (Soprano, Tenor, Bass) and instrumental parts. The page is marked with circled numbers 21, 22, and 23 at the top, indicating measures. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'ff' (fortissimo). The bottom of the page is numbered '10' and '111200'.

[Fig. 11 - Franco Oppo, Concerto, p. 10, Cracovia, 1964, Fondo Franco Oppo, Fondazione Giorgio Cini, Venezia. Fasce sonore, effetti e trasformazioni di oggetti sonori. Organizzazione temporale policronica: in secondi e per impulsi di durata variabile]

4. Pendereckismo, sonorismo e moduli di tradizione sarda

Nella lettera a Luigi Nono del 1965, sorprende l'excusatio' di «Pendereckismo».
 Scrive Oppo:

[divulgazione audiotestuale]

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

Caro Nono

24. 5. 1965

ho fatto inviare al maestro Labbrocca una fotocopia del concerto per violoncello [...].

Quando avrai tempo ti prego di dargli uno sguardo. [...] Non è che voglia giustificarmi anticipatamente ma, ti prego, non accusarmi di Pendereckismo⁶².

Col termine ‘Pendereckismo’ Oppo identifica lo stile del suo *Concerto* con l’opera di un autore - Krzysztof Penderecki, in cui sono state realizzate tutte le caratteristiche tipiche d’una tendenza della composizione musicale del momento. Il ‘sonorismo’ è riferito allo stile dell’avanguardia polacca anni ’60, in cui le proprietà del puro suono sono state utilizzate a scopi artistici. Ciò avviene nel quadro di un cambio del paradigma caratteristico del secondo Novecento: il passaggio ‘dalla musica al suono’⁶³, quello ‘dallo stile alla tecnica’ e dalla ‘tecnica compositiva’ che crea il ‘linguaggio musicale’, alla ‘tecnica compositiva’ che crea il ‘linguaggio sonoro’. Giustificando in anticipo una somiglianza col sonorismo di Penderecki, Oppo focalizza l’analisi del *Concerto* sugli elementi che derivano da un’altra identità poetica, quella aleatoria, improvvisativa e popolare sarda. Egli continua:

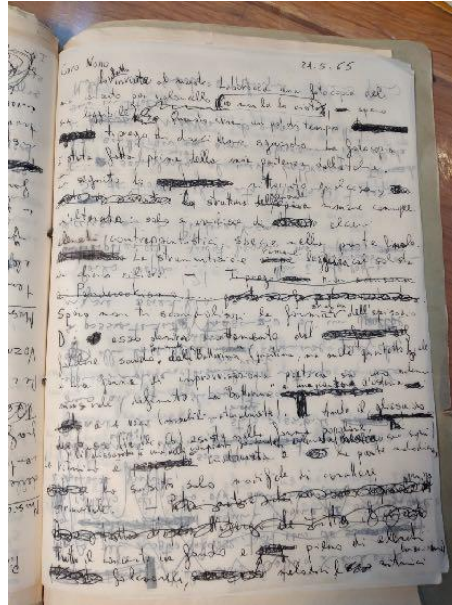
Spero non ti scandalizzi la forma strofica nell’episodio D: esso deriva direttamente dal folclore sardo: Precisamente dalla “Battorina” [...] che è una forma di improvvisazione poetica su uno schema musicale definito. Anche il glissando dei bassi (Vle, Vcl, Cb) [...] esiste nella forma popolare. La ritmica è inalterata e la parte melodica ha subito solo

⁶² Franco OPPO, Lettera a L. Nono, 24 maggio 1965, in cartella Minute 1966/67/68/69, Fondo Franco Oppo, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

⁶³ cfr. Makis SOLOMOS, *From Music to Sound The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music*, Routledge, London, 2021.

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

modifiche di carattere strumentale. [...] Anche gli elementi aleatori sono tipici del nostro folklore⁶⁴.



[Fig. 12 - Lettera di Franco Oppo a Luigi Nono, Cagliari, 1965, Fondo Franco Oppo, Fondazione Giorgio Cini, Venezia]

⁶⁴ cfr. Lettera cit. nota 62. Per l'esame del *Concerto*, sono di straordinario interesse gli elementi musicali e di poesia popolare della Sardegna settentrionale che Oppo, con i dettagli, scrive a Nono. La "Battorina" e le *battorinas*, per esempio, «Sono strofette di quattro versi, per lo più endecasillabi, di cui il primo rima col quarto e il secondo col terzo, oppure il primo col terzo e il secondo col quarto [...]». Le *battorinas* di Nuoro sono per lo più ottonari [...]; dopo il quarto si ripete sempre il primo verso. Anche qui il senso si svolge continuo per quattro versi, separati solo da una pausa più forte dopo il secondo». Egidio BELLORINI, *Canti popolari amorosi raccolti a Nuoro*, Bergamo, 1893, pp. 32-33 e segg. disponibile all'indirizzo *Internet Archive* <https://archive.org> Inoltre, cfr. Raffa GARZIA, *Battorina*, in *Enciclopedia Italiana* (1930), Enciclopedia Treccani, disponibile all'indirizzo <https://www.treccani.it/>.

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

Tuttavia, dalla doppia identità culturale di Oppo, gli elementi che provengono dal folclore sardo sono già giustificati dalla dinamicità della forma sonora della pratica sonoristica che, per Chomiński, risiede nei processi di assorbimento delle esperienze formali precedenti, estraendone contemporaneamente di nuove.



[Fig. 13 - Franco Oppo, 5 pezzi per pianoforte, p. 2, 1970, Fondo Franco Oppo, Fondazione Giorgio Cini, Venezia]



[Fig. 14 - Franco Oppo, Trio, p. 1, 1968, Fondo Franco Oppo, Fondazione Giorgio Cini, Venezia]

Nelle strutture sonoristiche, o sotto l'influenza del principio sonoristico, è possibile reperire frasi che derivano dalla melopea tradizionale in cui gli elementi della forma (i motivi, le frasi, i periodi, ecc.) sono soggetti a 'trasformazioni'. Per Chomiński, la forma sonora regolata dalla interazione sonoristica, diviene l'unità architettonica essenziale che accetta le contaminazioni. Il carattere dinamico della forma sonora è ancora dimostrato dall'apertura del sonorismo ad altre tradizioni musicali. Ciò si riscontra negli elementi di provenienza jazzistica di *Riff 62* (1962) e nella derivazione etnica, dalle canzoni delle isole Trobriand (Antille francesi), di *Diphthongos* (1964) di Wojciech Kilar; nello swing sonoristico di *Swinging Music* (1970) di Kazimierz Serocki e nell'aleatorismo, nel sonorismo, nel collage e altro eccentricamente intrecciato ai motivi popolari di *Folk Music* (1972) di Zygmunt Krauze. Allo stesso

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

modo, tutti gli elementi che provengono dal folklore sardo e che sono contenuti nel *Concerto* sono legittimati dalla pratica compositiva sonoristica. Oppo assorbe le forme, gli schemi e i ritmi folclorici della ‘variabile culturale’ che gli appartiene al fine di arricchire la ‘forma sonora’ del *Concerto* e di estrarne una nuova, ben differenziata, in cui le immagini sonore possano sollecitare la sfera emotiva dell’ascoltatore. Tuttavia, l’intreccio eccentrico di aleatorismo, melodie popolari, sonorismo, montaggio e tecniche di elaborazione solleva problemi di tecnica compositiva. La pratica potrebbe condurre a quella particolare situazione che Lidia Rappaport-Gelfand descrive come un «sonorismo al contrario» (*a sonorism in reverse*)⁶⁵, in cui l’“essenza sonora” (*the phonic sounding*) si appiattisce e perde il suo carattere, la sua capacità ‘tettonica’, la sua potenza tecnica, architettonica e artistica. In questo senso si può generalizzare l’esperienza individuale di Oppo dal 1965 - rientrato stabilmente in Sardegna per assumere l’insegnamento di ‘Armonia e contrappunto’ al Conservatorio cagliaritano - al 1976 e per gli anni successivi.

Spiega Oppo:

Dopo avere iniziato l’attività di insegnamento ho sentito la necessità di rimettere ordine nella mia visione teorica della musica. [...] le teorie forti di quegli anni erano lo strutturalismo, la semiologia, e la teoria della comunicazione ed era abbastanza ovvio che andassi a cercare in questa direzione le risposte ai quesiti miei e degli studenti [...] in quegli anni, quindi, lo strutturalismo, la linguistica, e la teoria della informazione mi hanno dato un solido sostegno teorico, di natura non esclusivamente musicale, anche per la composizione. Dopo il 1976 [...], con la composizione di *Praxodia I*, i moduli della

⁶⁵ Lidia RAPPAPORT-GELFAND, *Musical Life in Poland: The Postwar Years*, Gordon and Breach, New York, 1991, p. 72, in Adrian THOMAS, *Boundaries and definition: The compositional realities of polish sonorism.*, disponibile all’indirizzo <https://onpolishmusic.com/articles/%E2%80%A2-boundaries-and-definitions-2008/>.

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

musica tradizionale sarda entrano stabilmente nella mia musica e ne diventano una componente essenziale⁶⁶.

Per il compositore sardo, l'elemento 'formale-sonoro' del folklore popolare divenne man mano il nuovo agente tettonico della forma e alla fine degli anni '70 prende il sopravvento. Appiattisce il carattere policronico, l'identità puramente sonora («esclusivamente mitteleuropea») e il 'suono polacco' delle sue composizioni. In questo senso, «i percorsi culturali complessi e aggrovigliati»⁶⁷ di Franco Oppò contribuiscono a spiegare la 'diversità' della sua posizione estetica, mentre l'originalità della tecnica compositiva testimonia la sua duplice identità culturale. In conclusione, il raffronto fra la 'sonoristica' di Józef Chomiński e la 'tecnica del suono' di Franco Oppò dimostra la provenienza del complesso linguaggio sonoro del compositore. La tecnica oggetto della sua formazione sistematica è, evidentemente, la tecnica sonoristica. Il sonorismo rappresenta la risposta concreta di un gruppo di compositori all'intellettualismo della serialità⁶⁸, delle sue procedure tecniche e alla complessiva decomposizione dello sviluppo musicale della scuola di Darmstadt. A Palermo nel 1970, la provenienza del talento di Oppò era già rimarcata sul *Giornale di Sicilia*: «Una novità in programma: il *Concerto per violoncello e orchestra* (1964) di Franco Oppò, un musicista che dal contatto con l'avanguardia polacca ha derivato la sua formazione»⁶⁹. Nelle *impasses* della trasformazione della musica del '900, «Franco Oppò ha scelto il suono»⁷⁰ e le opere del compositore segnalate in questo

⁶⁶ cfr. F. OPPO, *Conversazione*, nota 7, pp. 32-39.

⁶⁷ *ivi*, p. 52.

⁶⁸ «In quel periodo percepivo che tutto si evolveva con estrema rapidità e che la poetica della serialità totale (alla quale peraltro non avevo mai aderito) si stava rapidamente esaurendo», *ibid.*, p. 27.

⁶⁹ R. CHIESA, «*Giornale di Sicilia*», 21 febbraio 1970, in C. Giglio, *op. cit.* nota 2, p. 50.

⁷⁰ Giovanni SPISSU, «*Tuttoquotidiano*», 21 aprile 1975, in C. Giglio, *op. cit.* nota 2, p. 53.

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

studio possono interpretarsi come la testimonianza di un *sonorismo italiano*. Intrecciare oggi, la sonoristica di Józef Chomiński con la posizione estetica di Franco Oppo, muove a riscoprire un reticolo di relazioni ai confini fra la sonologia musicale, le potenzialità compositive e le pratiche d'ascolto, per escogitare forse, anche uno spazio estetico totalmente nuovo nel pensiero musicale e nella psicologia uditiva del nostro tempo.

Bibliografia

Michał BRISTIGER, *Krytyka muzyczna a poetyka muzyki* in Alicja HELMAN (a c.), *Współczesne problemy krytyki artystycznej*, Ossolińskich, 1973.

Michał BRISTIGER, *Refleksje po lekturze artykułu J. Vintona „Zmiana poglądów”*, Res Facta n. 8, 1977.

Michał BRISTIGER, *sonorismo e strutturalismo*, in Collage 9, Annuario di nuova musica e arti visive contemporanee, S. F. Flaccovio, Palermo, dicembre 1970.

Józef CHOMIŃSKI, *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia*, in Muzyka, 6/3, 1961.

Józef CHOMIŃSKI, *Muzyka Polski Ludowej*, PWM, Cracovia, 1968.

Józef CHOMIŃSKI, *The contribution of Polish composers to the shaping of a modern*, Polish musicological studies, Z. CHECHLIŃSKA, J. STĘSZEWSKI (eds.), PWM, Kraków, 1977.

Józef CHOMIŃSKI, *Wkład kompozytorów polskich do rozwoju języka sonorystycznego*, Polska współczesna kultura muzyczna, 1944-1964, (ed.) E. DZIĘBOWSKA, P W M, Kraków, 1968.

Józef CHOMIŃSKI, *Ze studiów nad impresjonizmem Szymanowskiego*, Kraków, 1960.

Józef CHOMIŃSKI e K. Wilkowska-Chomińska, *Teoria formy: Małe formy instrumentalne*, Kraków, PWM, 1983.

FRANCO OPPO. SONORISMO POLACCO

Consuelo GIGLIO, *Franco Oppo, Nuova musica dalla Sardegna*, L'EPOS, Palermo, 2011.

Zbigniew GRANAT, *Rediscovering "sonoristics". A groundbreaking theory from the margins of musicology*, Music's Intellectual History, 2009.

Iwona LINDSTEDT, *Lutoslawski and Sonoristics*, in Lisa JAKELSKI, Nicholas REYLAND (a cura di), *Lutoslawski Worlds*, Boydell and Brewer, Boydell Press, 2018.

Iwona LINDSTEDT, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Varsavia, 2010.

Franco OPPO, *Autoanalisi*, in *Enciclopedia italiana dei compositori contemporanei* a cura di Renzo Cresti, Pagano, Napoli 1999.

Franco OPPO, *Per una teoria generale del linguaggio musicale*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1984.

Lidia RAPPAPORT-GELFAND, *Musical Life in Poland: The Postwar Years*, Gordon and Breach, New York, 1991.

Makis SOLOMOS, *From Music to Sound The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music*, Routledge, London, 2021.

Gian Nicola SPANU, *Conversazione con Franco Oppo*, in Mario CARRARO, Stefano MELIS, Gian Nicola SPANU, *Franco Oppo, Musiche per pianoforte solo e con strumenti*, CERM Ensemble (con il sostegno della Fondazione Banco di Sardegna e del Comune di Nuoro), Sassari 2004.

Antonio TRUDU, *La "scuola" di Darmstadt*, Ricordi-Unicopli, Milano, 1992.

Antonio TRUDU, *Oppo, Franco*, Enciclopedia Treccani, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2018.