

IL PROCESSO COMPOSITIVO IN *AMO, SOFFRO, LOTTO* DI CATERINA DI CECCA: UNA POSSIBILE ANALISI SECONDO LA TEORIA DELLE CONDOTTE MUSICALI DI FRANÇOIS DELALANDE

THE COMPOSITIONAL PROCESS IN *AMO, SOFFRO, LOTTO* BY CATERINA DI CECCA: AN ANALYSIS BASED ON FRANÇOIS DELALANDE'S THEORY OF MUSICAL CONDUCTS

PAOLO SULLO

Abstract (IT): Il contributo analizza il processo compositivo del quintetto *Amo, soffro, lotto* (2024) di Caterina Di Cecca attraverso la teoria delle condotte musicali di François Delalande, applicata al livello poetico secondo la tripartizione di Jean-Jacques Nattiez. L'indagine, basata su un dialogo diretto con la compositrice, mette in luce l'interazione tra dimensione senso-motoria, simbolica e regolativa nell'atto creativo. Il 'propos' dell'opera, derivato da un riferimento extra-musicale, si traduce in tre comportamenti sonori (amore, sofferenza, lotta) che coesistono e si ridefiniscono dinamicamente attraverso parametri quali timbro, densità, energia e instabilità. La forma emerge come processo stratificato e non lineare, fondato su relazioni tra materiali limitati e loro trasformazioni. Lo studio evidenzia inoltre il ruolo centrale del gesto performativo, della ricerca timbrica e dell'idiomaticità strumentale. L'uso delle condotte musicali si rivela uno strumento efficace per comprendere la genesi dell'opera e per estendere l'analisi poetica alla musica contemporanea.

Parole chiave: Processo compositivo; Condotte musicali; François Delalande; Musica contemporanea; Analisi poetica.

Abstract (EN): This article examines the compositional process of the quintet *Amo, soffro, lotto* (2024) by Caterina Di Cecca through François Delalande's theory of musical conducts, applied to the poetic level as defined by Jean-Jacques Nattiez. Based on direct dialogue with the composer, the study highlights the interaction between sensorimotor, symbolic, and rule-based dimensions within the creative act. The work's propos, derived from an extra-musical concept, is translated into three coexisting sonic behavioral fields (love, suffering, struggle), dynamically shaped through parameters such as timbre, density, energy, and instability. Form is conceived as a stratified and non-linear process grounded in the transformation of limited materials. The analysis also emphasizes the central role of performative gesture, timbral exploration, and instrumental idiomatic writing. Delalande's framework proves to be an effective tool for investigating compositional processes and extending poetic analysis in contemporary music.

Keywords: Compositional process; Musical conducts; François Delalande; Contemporary music; Poietic analysis.

IL PROCESSO COMPOSITIVO IN *AMO, SOFFRO, LOTTO* DI CATERINA DI CECCA: UNA POSSIBILE ANALISI SECONDO LA TEORIA DELLE CONDOTTE MUSICALI DI FRANÇOIS DELALANDE

PAOLO SULLO

Il presente contributo intende analizzare il processo compositivo del quintetto *Amo, soffro, lotto* di Caterina Di Cecca, nata a Leida e residente a Roma, le cui opere sono state eseguite in diciannove paesi del mondo da ensemble e orchestre attivi sulla scena internazionale.

Dopo essersi formata in Composizione e Pianoforte al Conservatorio di Santa Cecilia di Roma, perfezionandosi successivamente presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, ha affiancato agli studi musicali una laurea in Filosofia conseguita presso l'Università degli Studi Roma Tre.

Le sue opere sinfoniche e cameristiche sono state presentate, tra gli altri, alla Biennale Musica di Venezia, al Festival Milano Musica, all'Aldeburgh Festival e alla Gaudeamus Muziekweek, nonché in rassegne promosse da istituzioni quali l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, la Tokyo Sinfonietta, i Neue Vocalsolisten di Stoccarda, l'Orchestra e il Coro del Teatro Petruzzelli di Bari, l'Orchestra della Toscana, l'Ensemble Mosaik di Berlino e il Riot Ensemble di Londra.

Il quintetto *Amo, soffro, lotto*, composto nel 2024 e pubblicato da Suvini Zerboni, è scritto per un organico di flauto, clarinetto, pianoforte, violino e violoncello e nasce su commissione di Synesthesia Lab, festival e laboratorio internazionale di nuova musica con sede a Kazan (Russia), in collaborazione con il Moscow Contemporary Music Ensemble, al quale la partitura è espressamente dedicata. La prima esecuzione assoluta ha avuto luogo il 21 ottobre 2024 presso la Composers' Union Hall di Kazan, con interpreti i membri del Moscow Contemporary Music Ensemble nell'ambito di

[divulgazione audiotestuale]

Synesthesia Lab 2024¹. Successivamente il quintetto è stato presentato in Italia il 22 novembre 2025, all'Auditorium del Collegio S. Alessandro di Bergamo, nel cartellone del SIMC Festival.

L'analisi di *Amo, soffro, lotto* intende esplorare principalmente il livello poetico nel senso proposto da Jean-Jacques Nattiez, vale a dire l'insieme dei processi e delle decisioni compositive che conducono alla definizione del livello neutro. Come noto, Nattiez distingue tre livelli della pratica musicale: il poetico, relativo alle intenzioni e al lavoro creativo del compositore; il neutro, inteso come la traccia materiale dell'opera (partitura, registrazione o altra forma di fissazione) assunta come oggetto di analisi; e l'estesico, che riguarda l'interpretazione e il significato attribuito dall'ascoltatore². Lo studio del processo creativo è stato oggetto anche delle ricerche di John A. Sloboda, che già dal 1985 proponeva diverse strategie di indagine: dall'analisi di bozze e schizzi, all'affiancamento del compositore durante la scrittura, fino alla raccolta di testimonianze verbali degli autori³. In questo contesto, l'analisi di *Amo, soffro, lotto* si sviluppa attraverso un dialogo con la compositrice, volto a indagare sia il processo creativo sia l'attribuzione di senso dell'autrice, adottando come modello la teoria delle condotte musicali elaborata da François Delalande, impiegata non nei suoi ambiti di applicazione più frequentemente esplorati — quali l'ascolto musicale o la pedagogia — ma come strumento interpretativo dell'atto

¹ L'esecuzione è disponibile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=GEqKzrh4doA>, ultima cons. 21/02/2026.

² Si veda principalmente Jean-Jacques NATTIEZ, *Musicologia generale e semiologia*, edizione italiana a cura di Rossana Dalmonte, EDT, Torino, 1989.

³ Cfr. John A. SLOBODA, *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Il Mulino, Bologna, 1988, ed. originale *The musical mind. The cognitive psychology of music*, Oxford University Press, New York, 1985; si veda in particolare il capitolo 4.

compositivo di un professionista⁴. La scelta del modello di Delalande si fonda su due elementi principali, strettamente interconnessi: da un lato, nello studio delle attività musicali infantili, l'autore non opera una separazione netta tra momenti quali la percezione, l'esecuzione e la scrittura, riconoscendo nelle condotte musicali la presenza di aspetti universali dell'attività musicale; dall'altro, lo spostamento dell'attenzione dall'oggetto sonoro all'azione del soggetto che fa musica consente di elaborare una griglia analitica più generale applicabile anche a repertori non tonali o comunque non riconducibili alla tradizione occidentale, evitando di privilegiare parametri specifici come altezza e durata e riportando entro un quadro unitario, le diverse attività dell'ascoltatore, del musicista e del compositore attraverso tre finalità distinte: condotta senso-motoria, simbolica e gioco di regole. Le domande rivolte alla compositrice, ispirandosi alle diverse condotte, mirano dunque a individuare, all'interno dell'atto compositivo, dapprima il rapporto con il gesto performativo immaginato dall'autrice e il possibile legame con il gesto ermeneutico degli esecutori, mentre il piano simbolico viene esplorato attraverso l'esplicitazione del '*propos*', inteso come il progetto generale che precede e orienta il processo di scrittura. Un ulteriore ambito di indagine riguarda la formulazione dell'idea musicale, ossia la prima costituzione concreta del materiale sonoro a partire dal quale la compositrice sviluppa la composizione; tale fase presenta già un primo nucleo musicale definito e

⁴ Per un approfondimento della teoria delle condotte musicali si vedano principalmente François DELALANDE, *Le condotte musicali. Comportamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica*, Clueb, Bologna, 1993; ID., *La musica è un gioco da bambini*, FrancoAngeli, Milano, 2001. Per un impiego in Italia della teoria di Delalande all'interno della didattica della composizione e dello strumento si segnalano Emanuele PAPPALARDO, *Composizione, analisi musicale e tecnologia nella scuola primaria. I bambini compongono, raccontano, analizzano, riflettono*, ETS, Pisa, 2019; ID., *Composizione e analisi nelle prime fasi di studio dello strumento musicale. Aspetti cognitivi, creativi, affettivi e relazionali*, ETS, Pisa, 2023.

può scaturire da pratiche di improvvisazione strumentale, rivelando così una matrice senso-motoria, oppure più direttamente dal '*propos*', declinandolo in chiave musicale. L'obiettivo complessivo è quindi quello di individuare le diverse fasi del processo compositivo, comprendenti tanto la definizione di una regola generale quanto lo sviluppo di idee musicali riferite a segmenti specifici dell'opera, descritti da Delalande con il termine di 'trovata'⁵.

In questo studio, le condotte musicali non vengono quindi impiegate in modo isolato, ma come griglia analitica globale, costituendo uno strumento metodologico unitario che va compreso nella sua interezza, evitando la separazione forzata degli aspetti associati a una determinata condotta. Il contributo intende dunque perseguire un duplice scopo: da un lato comprendere, attraverso l'analisi delle condotte, la genesi di *Amo, soffro, lotto* di Caterina Di Cecca; dall'altro, valutare la possibilità di impiegare le condotte musicali di Delalande come strumento analitico per l'indagine del livello poetico nei compositori 'presenti'⁶, nella consapevolezza della loro natura complessa e integrata.

⁵ Per un approfondimento dei concetti di '*propos*', '*idea*' e '*trovata*' si veda anche François DELALANDE, *La musique au-delà des notes*, Presse Universitaires de Rennes, Rennes, 2019.

⁶ L'espressione è mutuata da Renzo CRESTI, *Musica presente. Tendenze e compositori di oggi*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2019.

Il quintetto nasce da un proposito extra-musicale (concettuale, simbolico o narrativo) che ha orientato fin dall'inizio la scrittura, oppure la musica è stata concepita in primo luogo e l'eventuale 'programma' si è chiarito solo in un secondo momento? Come si riflette, in entrambi i casi, il rapporto tra il progetto generale, il titolo del quintetto e la costruzione musicale?

Il *propos* dell'opera nasce da un'idea extra-musicale e si configura come intenzione pienamente formulabile: assumere la triade 'amo/soffro/lotto' come matrice concettuale e operativa del progetto, non nel senso di una trasposizione narrativa o mimetica, ma come definizione di tre campi di comportamento musicalmente riconoscibili, ciascuno caratterizzato da un proprio profilo energetico e percettivo.

La frase proviene da *Ascetica. Salvatori di Dio* di Nikos Kazantzakis e costituisce il riferimento programmatico diretto da cui deriva l'impostazione formale del brano:

Mi do ad ogni cosa. Amo, soffro, lotto. L'universo mi sembra più ampio della mente, il mio cuore un mistero oscuro e onnipotente. Se puoi, Anima, sollevati sopra le onde muggianti e afferra tutto il mare con una sola giravolta del tuo occhio. Trattieni bene il tuo senno, che non vacilli. E tutto d'un colpo torna a inabissarti nel mare e prosegui la lotta. Il nostro corpo è una nave e naviga sopra acque color blu scuro. Quale è il nostro scopo? Fare naufragio!⁷.

Dal punto di vista dell'idea musicale, le tre componenti del titolo vengono tradotte in termini di regimi parametrici: combinazioni coerenti di scelte su altezza, densità, ritmo, dinamica, articolazione, timbro/spettro e grado di attrito o instabilità. In questa prospettiva, 'amare' tende a un assetto di maggiore stabilità e continuità del gesto (linee più sostenute, minor frizione, focalizzazione timbrica più definita); 'soffrire' si manifesta come incremento di tensione e di instabilità (micro-fluttuazioni, frizioni

⁷ Nikos KAZANTZAKIS, *Ascetica, o I salvatori di Dio*, Crocetti, Milano, 2017, p. 48.

d'intonazione o di emissione, irregolarità timbrica e maggiore ambiguità percettiva); 'lottare' assume un carattere più motorio e vettoriale, fondato su spinta ritmica, addensamento e direzionalità energetica del gesto.

Il punto centrale del *propos*, tuttavia, non è la loro presentazione in sequenza, bensì la loro coesistenza. La composizione nasce quindi dall'obiettivo di costruire un tempo musicale in cui queste tre condizioni restino simultaneamente attive come tali o come potenzialità sempre presenti, mentre cambia di volta in volta la loro prevalenza percettiva. Ciò implica un'organizzazione formale fondata meno sulla concatenazione lineare e più su processi di stratificazione, spostamenti di fuoco in ambito di registro, variazioni di peso tra i parametri e transizioni intese come veri e propri cambi di stato. In questa logica, l'immagine proposta dal testo – l'Anima o Spirito che può abbracciare tutto il mare con uno sguardo circolare – diventa un modello di costruzione formale: non un contenuto da illustrare, ma un principio strutturale che sostiene l'idea di simultaneità e di visione globale. Ne deriva una drammaturgia sonora evocativa, in cui 'amore', 'sofferenza' e 'lotta' non si escludono, ma si compenetrano e si ribilanciano continuamente, facendo emergere nel tempo la loro diversa predominanza.

Come è avvenuta la scelta dell'organico? Sono stati adottati criteri specifici, ad esempio legati al timbro degli strumenti, al tipo di gesto performativo, al luogo della prima esecuzione o alla disponibilità degli interpreti?

La scelta dell'organico non è stata completamente libera, ma vincolata dalla commissione: un massimo di cinque strumenti selezionabili tra flauto, clarinetto, pianoforte, violino e violoncello. Il lavoro, quindi, è consistito soprattutto nell'ottimizzare questo vincolo in funzione dell'idea musicale generale.

Per me è stata determinante la possibilità di scegliere più strumenti all'interno della stessa famiglia per quanto riguarda i legni. Questo mi ha permesso di disporre di un campo registrabile ampio sia per il flauto sia per il clarinetto, includendo estremi altrimenti non raggiungibili con un solo strumento standard.

Tale estensione era indispensabile perché alcuni snodi del percorso richiedevano arrivi negli estremi di registro non come semplice effetto, ma come marcatori strutturali. Gli estremi, infatti, modificano in modo netto proiezione, qualità timbrica e percezione della tensione, e diventano il mezzo principale per costruire i vettori che attraversano il brano.

La costituzione del primo nucleo musicale è avvenuta direttamente per iscritto oppure è stata preceduta da una fase di esplorazione ed esecuzione strumentale? In che misura, prima della scrittura, sono state indagate le diverse possibilità timbriche dei singoli strumenti e delle loro combinazioni?

La sezione iniziale e quella conclusiva del brano derivano da un ascolto mirato dei suoni soffiati di flauto basso e clarinetto basso nella fascia grave (per il flauto, in prossimità del limite inferiore disponibile). Il materiale non è nato da un'astrazione preliminare, ma dall'osservazione del comportamento acustico di questa modalità di emissione: instabilità controllata dell'intonazione, forte componente rumoristica, transitori evidenti e micro-fluttuazioni legate a respirazione, imboccatura e pressione dell'aria.

L'innesco compositivo è emerso durante la prova di un lavoro precedente, quando ho chiesto ai due strumentisti di alternare due note alla stessa altezza, ottenendo una continuità fittizia per alternanza. L'esito timbrico ha prodotto un oggetto sonoro molto identitario, che mi ha fornito:

- un comportamento riconoscibile
- un modello temporale (alternanza/continuità)
- un terreno per derivazioni successive.

Da questo nucleo prende avvio l'intero pezzo, costruito su una matrice intervallare essenziale: il bicordo Do_3/Re_3 come cellula germinale, sia per la generazione delle altezze (derivazioni, trasposizioni, polarizzazioni di registro) sia come elemento di coesione formale. L'arco complessivo può essere letto come un percorso che si apre

sulla polarità Do–Re e converge verso una chiusura netta sulla nota Re, intesa come stabilizzazione finale.

In questo contesto, la ricerca timbrica è strutturale in quanto determina identità e trasformazione dei materiali e agisce sulla forma. Inoltre, le scelte adottate si innestano su esperienze pregresse già sperimentate e verificate in lavori precedenti, qui riprese e riorganizzate entro un nuovo disegno formale.

In che misura i suoi studi pianistici hanno condizionato la scrittura del quintetto (pensiero tastieristico, figurazioni, rapporto con il gesto, ecc.)?

Nel quintetto, la mia formazione pianistica incide in modo riconoscibile, pur senza tradursi in un trasferimento meccanico di modelli. Non la intendo come paradigma sonoro da esportare, quanto piuttosto come dispositivo di controllo di alcuni parametri strutturali. In particolare, la pratica della tastiera ha consolidato un modo di pensare la verticalità (aggregazione e pesatura degli intervalli, distribuzione e saturazione del registro), la morfologia dell'attacco (il transiente come articolatore formale) e una concezione del tempo legata alla figurazione, intesa non come pattern decorativo, ma come unità di densità/energia e come metrica interna del processo.

Da diversi anni, tuttavia, non concepisco più il materiale come intrinsecamente pianistico per poi orchestrarlo: lo organizzo invece come campo di relazioni (profilo, energia, densità, funzione formale, qualità timbrica), la cui realizzazione viene affidata di volta in volta al mezzo più pertinente. Ne deriva una scrittura marcatamente orientata all'idiomaticità: l'idea compositiva si concretizza a partire dal comportamento fisico-acustico degli strumenti coinvolti (registri praticabili, modalità di emissione, articolazioni, risonanze, transienti minuti, soglie tra suono determinato e componenti rumoristiche), assumendo tali vincoli non come limitazioni, ma come grammatica generativa e come criterio di coerenza.

In questo quadro, il pianoforte mantiene comunque una funzione decisiva, per ragioni sia poietiche (strumento da me maggiormente interiorizzato, dunque luogo privilegiato

IL PROCESSO COMPOSITIVO IN AMO, SOFFRO, LOTTO DI CATERINA DI CECCA

di verifica e messa a punto) sia formali. La sua comparsa tardiva — a battuta 53 su 139 — è pensata come evento strutturale: non come semplice ingresso strumentale, ma come mutazione di regime timbrico e di comportamento dell'insieme (vedi esempio I). L'entrata del pianoforte introduce infatti un diverso tipo di continuità, fondata sulla possibilità di articolare simultaneamente attacco e risonanza (anche mediante pedale), e agisce come elemento di sostegno e rarefazione nel segmento a maggiore intensità lirica del pezzo, ridefinendo temporaneamente il rapporto tra densità, direzionalità e percezione del tempo musicale.

The musical score for Example I, measures 53-55, is presented in a score format with five staves. The tempo is marked as $\text{♩} = 56$. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The instruments are Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.).

- Flute (Fl.):** Measures 53-55 are mostly rests. A performance instruction in measure 55 reads: "sweet and poco vibrato, always en dehors (dynamics between p and mp)".
- Bass Clarinet (B♭ Cl.):** Measures 53-55 are mostly rests. A performance instruction in measure 55 reads: "sweet and poco vibrato, always en dehors (dynamics between p and mp)".
- Piano (Pno.):** Measures 53-55 feature a complex texture. A large bracket spans measures 53-55 with the instruction: "never play any note simultaneously with another one". Dynamics include *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, and *mf*. A specific instruction for measure 55 is "*pp subito, sottovoce*".
- Violin (Vln.):** Measures 53-55 are mostly rests. A performance instruction in measure 55 reads: "molto al tast. poco vib. always".
- Viola (Vc.):** Measures 53-55 are mostly rests.

[Esempio I – Amo, soffro, lotto, bb. 53-55]

Nel comporre, immaginava quindi il gesto performativo? Quest'ultimo era principalmente orientato al significato del brano o alla ricerca di un determinato risultato sonoro?

In generale, nell'atto del comporre la riflessione sul gesto performativo è inevitabile: la scrittura non riguarda solo l'esito acustico, ma anche le condizioni concrete della sua produzione – postura, respirazione, articolazione del movimento, cambi d'assetto, coordinazione inter-strumentale. L'esecuzione prevede, dunque, anche una dimensione visiva (in parte teatrale), perché l'ascolto integra ciò che si sente con ciò che si vede. La leggibilità del gesto – con la sua energia e la sua retorica – incidono direttamente sulla percezione. Per questo non lo considero un elemento accessorio, ma un parametro implicito che interagisce con ritmo, articolazione, densità e dinamica, contribuendo alla nitidezza del discorso.

Un discorso analogo vale per la spazialità. Anche quando non è prescritta come dispositivo compositivo, essa è già determinata dal fatto che gli strumenti occupano un luogo e proiettano il suono in modo differente. Scrivere significa allora prevedere da dove emergerà una linea, come si relazionerà alle altre (frontalmente, lateralmente, in profondità) e in che modo i percorsi si intrecceranno generando trame insieme contrappuntistiche e spaziali. La disposizione sul palco condiziona non solo bilanciamento e fusione timbrica, ma anche la percezione di prossimità e distanza, di dialogo e opposizione, nonché la chiarezza dei passaggi di testimone.

In questo quadro, l'incipit ha una funzione fortemente informativa. Il bicordo d'apertura, affidato alla coppia dei legni e alla coppia degli archi ripetuto tre volte, assume un carattere quasi rituale e dichiara subito un esito timbrico basato sulla stratificazione fra famiglie.

IL PROCESSO COMPOSITIVO IN AMO, SOFFRO, LOTTO DI CATERINA DI CECCA

Bass Flute
 Bass Clarinet
 Piano
 Violin
 Cello

tempo: ♩ = 70
 dynamics: *pp*, *p*, *pp*
 performance instructions: *breath tone with component of ordinary tone*, *poco vibrato always*

[Esempio II – *Amo, soffro, lotto*, bb. 1-3]

Al tempo stesso agisce da matrice generativa: espone il nucleo intervallare/registerale da cui derivano le altezze successive, prefigura le modalità di interazione tra strumenti intesi come 'personaggi' e introduce un principio di articolazione tripartita che si riflette nella forma complessiva. In sostanza, quel gesto iniziale stabilisce un lessico timbrico-registerale, una grammatica di ruoli tra le parti e un segnale formale reso percepibile dalla ripetizione tripla.

La partitura presenta una legenda di segni non convenzionali: quali criteri ha adottato per la scelta di questo sistema di segni?

[divulgazione audiotestuale]

Nella scelta dei segni non convenzionali, generalmente il mio obiettivo non è inventare una notazione nuova, ma adottare una scrittura funzionale, trasmissibile e affidabile. Privilegio quindi soluzioni che massimizzino la comprensibilità e riducano l'ambiguità interpretativa, evitando segni idiosincratici che richiederebbero un apprendimento *ad hoc* e rallenterebbero il lavoro in prova.

Per questo, quando ricorro a simboli non standard, scelgo innanzitutto quelli già consolidati nella prassi esecutiva contemporanea, riconoscibili come parte di un lessico condiviso (eventualmente supportato da una legenda minima). La notazione, per me, è uno strumento di mediazione tra intenzione compositiva e realizzazione: deve produrre risultati ripetibili e controllabili, coerenti con l'immagine sonora.

Anche nel caso di *Amo, soffro, lotto*, quindi, i segni sono stati selezionati in base alla prossimità tra simbolo e risultato in quanto devono rappresentare con la massima immediatezza l'esito richiesto o il gesto che lo genera (attacco, pressione, punto di contatto, grado di rumore, qualità del transitorio). Quando necessario, integro più livelli d'informazione (altezza/registro, durata, articolazione, dinamica, tecnica estesa), mantenendo però un principio di economia grafica.

Infine, una volta definito un segno e il suo significato, ho cercato di mantenerlo costante lungo tutto il brano, costruendo una grammatica interna coerente che favorisca memorizzazione e affidabilità esecutiva.

Come è stata costruita la forma del brano (processi, sezioni, trasformazioni, punti di snodo)?

Amo, soffro, lotto è associabile a una narrazione, anche solo in forma astratta? Se sì, cosa 'accade' al suo interno e quali momenti considera più significativi?

Il brano presenta una macrostruttura chiaramente enucleabile e funziona secondo un impianto formale che potremmo definire espositivo-processuale, in cui la riconoscibilità dei momenti non deriva soltanto dalla loro successione, ma soprattutto dalla loro co-presenza e dal mutare delle rispettive gerarchie percettive. Si apre con

un'introduzione a funzione eminentemente presentativa (bb. 1-30), nella quale viene esposto il materiale di base (e con esso le principali qualità timbriche e gestuali che verranno poi riorganizzate nel corso del brano).

A questa introduzione seguono tre eventi (nel senso di tre campi comportamentali/semantici distinti) che, come già accennato, non si dispongono come blocchi rigidamente consecutivi, ma tendono a coesistere all'interno dello stesso flusso temporale: la forma è costruita quindi come una stratificazione e una modulazione di prevalenze. In altri termini, più che una concatenazione lineare di sezioni, si ha un sistema di stati che rimangono disponibili e riaffiorano, mentre l'ascolto viene guidato da spostamenti di fuoco e da cambi di densità, registro, energia e qualità d'attacco. In questo quadro, l'anacrusi della battuta 31 (vedi esempio III) ha una funzione di vera e propria soglia formale: non è un semplice raccordo, ma un punto di innesco che prepara l'emergere di un nuovo assetto percettivo. Con l'ingresso del timbro e soprattutto del canto del clarinetto in Sib, si formula un'idea musicale caratterizzata da maggiore stabilità (riduzione dell'attrito timbrico, maggiore continuità del gesto, minore instabilità interna), che produce una sensazione di approdo e di pacificazione. Per questo, sul piano programmatico, tale configurazione richiama la predominanza dell'atto di amore: non come etichetta extramusicale, ma come risultante di scelte compositive che orientano il materiale verso un regime di minor tensione e maggiore coesione.

IL PROCESSO COMPOSITIVO IN AMO, SOFFRO, LOTTO DI CATERINA DI CECCA

Musical score for measures 29-32, featuring parts for B. Fl., B. Cl., Pno., Vln., and Vc. The score includes dynamics such as *mf*, *pp*, and *p*, and performance instructions like "breath tone with component of ordinary tone" and "p sweet, always en dehors". The tempo is marked as ♩ = 70.

[Esempio III – Amo, soffro, lotto, bb. 29-32]

In modo speculare, a partire da battuta 76 si introduce un campo di tensione di segno opposto. L'accordo intonato dai legni in oscillazione microtonale – dunque con una destabilizzazione controllata dell'altezza e una conseguente instabilità battimentale/spettrale – unito agli archi suonati con pressione esasperata dell'arco (con incremento della componente rumoristica, irrigidimento del transitorio e perdita di 'purezza' dell'intonazione), produce un brusco cambio di stato: la sofferenza non viene narrata, ma costruita come qualità sonora, attraverso un aumento dell'attrito e della resistenza del materiale.

Questo momento funge da soglia e da preparazione all'entrata della lotta vera e propria, che si manifesta compiutamente da battuta 81: qui il pianoforte assume un ruolo motorio e vettoriale tramite percorsi discendenti forsennati, cioè linee a forte energia cinetica, caratterizzate da un'alta densità di eventi e da una direzionalità netta

(discendenza come vettore di caduta o di collasso), che da quel punto in avanti diventa un comportamento ricorrente e strutturalmente determinante.

La coda (bb. 121 – 139) è riconoscibile per la ripresa dei suoni soffiati dei legni, già caratteristici dell'inizio: questo ritorno non ha soltanto una funzione di chiusura, ma opera come richiamo formale di tipo circolare e mette in evidenza l'idea dell'*ouroboros*, ossia di un percorso implicitamente ciclico e fuori dal tempo. La ripresa del materiale iniziale non è quindi una semplice ripetizione, ma un dispositivo che rende percepibile l'intento programmatico dell'opera: far sì che gli eventi non vengano percepiti come tappe che si escludono a vicenda, bensì come dimensioni concomitanti che si sovrappongono e si ridefiniscono continuamente tramite variazioni di predominanza, creando una forma che non si esaurisce in una linearità narrativa, ma tende a una temporalità ricorsiva e stratificata.

In che misura il suo percorso accademico ha influenzato le scelte formali, linguistiche o tecniche della composizione?

Il mio percorso accademico ha avuto un ruolo decisivo nella definizione della scrittura di questo quintetto. La formazione storica ricevuta in conservatorio (armonia, contrappunto, conduzione delle parti, orchestrazione, teoria della forma) ha orientato sia la mia scrittura attuale sia l'approfondimento personale che ho intrapreso sul secondo Novecento, perché mi ha fornito gli strumenti per riconoscere continuità e trasformazioni sul piano dei meccanismi, non soltanto delle estetiche.

In altri termini, ciò che a prima vista può apparire come rottura (dissoluzione della tonalità, priorità del timbro, processualità) diventa leggibile come riformulazione di problemi compositivi già noti – gerarchie tra piani, direzione e memoria, articolazione e transizione, proporzioni, gestione dell'energia – anche quando le funzioni non sono più tonali e la sintassi si sposta su parametri differenti. Il rischio fisiologico di una didattica che si arresti al primo Novecento mi ha spinto a integrare quel patrimonio con un approfondimento sistematico – anche presso l'Accademia Nazionale di Santa

Cecilia – colmando una discontinuità che altrimenti avrebbe lasciato come riferimenti conclusivi autori quali Bartók e Stravinsky.

Lo studio del repertorio dal secondo dopoguerra in poi, per me, non è stato un semplice aggiornamento, ma un apprendistato di procedure: integrazione tra forma e processo, grammaticalità post-tonale (campi, aggregati, polarità, attrazioni locali), centralità di articolazione e gesto, pensiero timbrico fino a esiti spettrali, strategie di derivazione e proliferazione del materiale. L'analisi costante delle partiture – soprattutto di autori nati dal 1920 in poi – mi ha insegnato a leggere la scrittura come sistema di decisioni: non solo che cosa accade, ma perché accade e quali vincoli attiva (percettivi, tecnici, formali).

Nel quintetto queste acquisizioni si traducono in un metodo di lavoro in cui la forma non è un contenitore applicato al materiale, né il materiale un semplice riempimento della forma. La stesura finale nasce da un dialogo continuo tra macro-forma progettata e microstruttura: la definizione locale (attacchi, densità, soglie tra suono determinato e componente rumoristica, qualità dei transienti, risonanze, registri) può confermare o rimettere in discussione la traiettoria complessiva, imponendo aggiustamenti di proporzioni, transizioni e gestione dell'energia. Le combinazioni timbriche non convenzionali e l'idiomaticità strumentale non funzionano come colore aggiunto, ma come agenti formali: determinano comportamenti dell'insieme, criteri di continuità/discontinuità e una retorica del gesto che organizza l'ascolto nel tempo. Ne risulta una scrittura che mette in relazione principi consolidati (direzione, memoria, articolazione) e un sentire contemporaneo (che include instabilità, rumore, tecniche estese e silenzio), integrandoli in una totalità organica governata da relazioni funzionali e orientata verso soluzioni nuove, ma strutturalmente motivate.

Quali aspetti della sua musica, in questo brano, rimandano allo studio della musica altrui? Ha dei modelli o riferimenti specifici?

A un primo sguardo, i modelli a cui mi riferisco potrebbero sembrare legati soprattutto alla musica recente: la notazione, l'attenzione alla dimensione timbrico-spettrale e alcune procedure di scrittura lo suggeriscono.

In realtà, il mio riferimento ultimo non è un'epoca né una 'scuola', ma la musica che ha dimostrato tenuta nel tempo, cioè un repertorio che continua a vivere nell'ascolto indipendentemente dal contesto storico in cui è nato.

A mio avviso, ciò che accomuna molte opere ancora oggi vitali non è un linguaggio specifico, ma alcune qualità strutturali relativamente stabili.

La prima è una macrostruttura leggibile: articolazioni formali riconoscibili, transizioni chiare, punti di cesura e di ritorno, gerarchie di funzione che orientano l'ascolto.

La seconda è l'economia del materiale: un inventario limitato di elementi dotati di forte identità, sviluppati con coerenza attraverso trasformazioni, variazioni e processi di derivazione.

In questa prospettiva, la novità del lessico timbrico o della notazione non è mai un fine in sé quanto piuttosto uno strumento. Ciò che conta davvero è che l'organizzazione interna del brano resti necessaria e coerente, e che ogni scelta risulti motivata.

Questi due cardini — chiarezza formale ed economia del materiale — orientano ogni mio lavoro, ma non come un modello rigido. Li considero principi generali da ricalibrare ogni volta, in funzione di ciò che definisce il progetto dell'opera: il *propos* e l'idea.

La composizione è stata strutturata in più fasi di lavoro? Potrebbe descrivere le principali tappe che hanno condotto dal progetto iniziale alla partitura definitiva?

Nel mio lavoro la composizione procede quasi sempre per fasi, e il quintetto non fa eccezione.

La prima tappa è la definizione della macroforma: concepisco la forma come dispositivo di organizzazione del tempo e progetto un'ossatura iniziale fatta di sezioni e sottosezioni, proporzioni, punti di snodo e strategie di transizione, insieme a un'ipotesi di traiettoria energetica complessiva. Nel quintetto questa mappa stabilisce fin dall'inizio un sistema di gerarchie percettive (che cosa deve emergere, che cosa deve sostenere, come si distribuiscono densità e rarefazioni), ma rimane dinamica e quindi ricalibrabile.

Parallelamente lavoro sul materiale non in astratto, ma già in relazione all'organico: una parte consistente della progettazione riguarda il suono inteso in senso strutturale. La ricerca timbrica non è un repertorio di effetti, ma deriva dall'idea di timbro come parametro compositivo al pari di altezza, ritmo, dinamica e articolazione. In questo quintetto ciò significa che registri, modalità di emissione, tipi di attacco e risonanza, e le soglie tra suono determinato e componente rumoristica entrano nella definizione del materiale fin dalle prime bozze, orientandone invenzione e trasformazione secondo criteri di coerenza e controllabilità.

La fase centrale è quella in cui forma e microstruttura iniziano a dialogare in modo serrato. Durante la stesura, il comportamento del dettaglio (tenuta strumentale, chiarezza percettiva, qualità del gesto, equilibrio tra piani) può confermare l'impianto oppure suggerire correzioni: aggiustamenti di proporzioni, ripensamento di alcune transizioni, ridefinizione della gestione dell'energia. Nel quintetto questa componente iterativa è particolarmente marcata perché molte scelte nascono dall'interazione tra possibilità idiomatiche e combinazioni timbriche non convenzionali; in altre parole, la scrittura non applica una forma al materiale, ma lascia che la forma emerga e si stabilizzi attraverso il lavoro sul materiale stesso.

L'ultima tappa è la messa a fuoco: controllo della continuità/discontinuità, rifinitura della retorica del gesto e delle funzioni dei diversi piani, chiarificazione delle soglie timbriche e delle dinamiche d'insieme. È qui che si esplicita anche il dialogo tra tradizione e contemporaneità a cui avevo già accennato in una precedente risposta: da

un lato principi consolidati (articolazione formale, retorica del gesto, direzione e memoria), dall'altro un ascolto che include rumore, instabilità e aree di confine del suono. Ne risulta una scrittura in cui forma, gesto, ritmo e timbro – insieme all'interazione con gli strumentisti, alle tecniche estese, al rumore e al silenzio – confluiscono in una totalità organica, governata da relazioni funzionali e orientata a soluzioni nuove e strutturalmente motivate.

Riguardo allo stile della composizione, potrebbe illustrare quali regole ha adottato e in quale momento le ha definite? Sono proprie del quintetto oppure più generalmente del suo metodo compositivo? All'interno del quintetto può individuare una 'idea' locale, una 'trovata' compositiva che sfugge alla costituzione generale del brano?

Le regole che informano lo stile del quintetto non sono vincoli concepiti esclusivamente per questo brano, ma coincidono con criteri che uso abitualmente come riferimento di grammaticalità e di controllo tecnico.

In questo lavoro le ho definite in larga parte in fase precompositiva (come ipotesi di funzionamento) e poi verificate e ricalibrate durante la stesura, quando la tenuta strumentale e la chiarezza percettiva del dettaglio impongono aggiustamenti.

Il primo criterio è l'economia dell'inventario: tendo a ridurre al minimo i materiali di base e a lavorare per derivazione e trasformazione, così che la complessità emerga da operazioni controllate e non da una proliferazione additiva; nel quintetto questo principio è leggibile già nell'avvio, dove un 'gesto-fonte' fortemente connotato stabilisce un comportamento riconoscibile e trasformabile più che un tema in senso tradizionale.

Un secondo criterio, definito presto ma rifinito in corso d'opera, è la leggibilità della macrostruttura: articolare il pezzo in stati e soglie percepibili tramite marcatori come densità, registro, modalità d'attacco, qualità del transiente e stato timbrico/spettrale, in modo che transizioni e ricorrenze costruiscano una gerarchia chiara. In questa logica

rientra anche l'innesto del clarinetto in Sib (a partire da b. 30), che introduce un profilo più melodico senza recidere la dimensione timbrica come parametro formante.

Un terzo criterio è la direzionalità per vettori parametrici (su densità/energia, instabilità timbrica, registro, dinamica e tempo interno), che permette di progettare convergenze e controfasi tra parametri: ad esempio, l'ingresso del pianoforte a battuta 53 è regolato da una prescrizione radicale («never play any note simultaneously with another one»), che trasforma un vincolo tecnico in un dispositivo formale e percettivo (tessitura per attacchi singoli, gestione di risonanza e continuità temporale).

Questi principi generali si appoggiano inoltre a una grammatica esecutiva esplicitata in partitura – come le oscillazioni microtonali e le transizioni di pressione d'arco fino all'overpressure – trattata come materiale strutturale e non come repertorio di effetti.

Dentro questa costituzione generale ho però inserito una trovata volutamente unica, un vero *hapax legòmenon* con funzione di punto di rottura: tra le battute 76-80 compare un oggetto-soglia in cui la tensione viene estremizzata, producendo una cesura timbrica più che armonica che ricalibra energia e percezione del tempo e prepara l'ingresso di un nuovo regime espressivo nella sezione successiva (vedi esempio IV).

IL PROCESSO COMPOSITIVO IN AMO, SOFFRO, LOTTO DI CATERINA DI CECCA

[Esempio IV – Amo, soffro, lotto, bb. 76-80]

Durante la composizione del quintetto, ha immaginato un tipo specifico di pubblico?

In fase di composizione non ho immaginato un 'pubblico tipo', né ho scritto calibrando il pezzo su aspettative presunte. Trovo controproducente assumere l'ascoltatore come parametro esterno da compiacere: rischia di spostare l'asse del lavoro dalla necessità interna del materiale a una logica di adeguamento.

Per me il punto decisivo è la coerenza del progetto e la necessità delle scelte compositive: ciò che rende un brano comunicativo, anche quando è complesso, non è l'adattamento al pubblico, ma la chiarezza delle relazioni, la leggibilità delle traiettorie e l'integrità del *propos*.

Detto questo, ogni pezzo nasce dentro un contesto che agisce come insieme di vincoli progettuali. Nel caso del quintetto, intenzione musicale, tipo di festival e organico non hanno determinato un pubblico ideale, ma un quadro di condizioni (modalità di

fruizione, prassi esecutiva, risorse timbriche e di registro) che ha orientato scelte concrete: gestione di densità ed energia, articolazione formale, bilanciamento tra chiarezza e complessità, marcatori percettivi e strategie di direzionalità.

In altre parole, più che pensare a chi ascolta ho lavorato su come il discorso può essere percepito: non semplificando, ma controllando la trasmissione dell'informazione musicale (gerarchie, snodi, identità del materiale, coerenza dei processi). Se i presupposti fossero stati diversi — contesto, organico, funzione/committenza — è probabile che il mio pensiero compositivo si sarebbe ricalibrato, anche in parte inconsciamente, perché cambiano i vincoli e quindi le priorità. Il risultato sarebbe stato sempre e comunque conforme non a un gusto del pubblico, ma alle condizioni strutturali del progetto.

Durante le due esecuzioni del quintetto quale è stato il suo coinvolgimento (prove, concertazione, confronto con gli interpreti)? Ha ritenuto necessario integrare o modificare le indicazioni presenti in partitura sulla base di queste esperienze?

Purtroppo, in entrambi i casi non mi è stato possibile partecipare né alle prove né al concerto. Nel primo, non era possibile raggiungere Kazan in condizioni di sicurezza a causa del conflitto in atto; nel secondo, il periodo dell'anno non mi consentiva spostamenti per motivazioni personali. Di conseguenza, il lavoro si è svolto interamente a distanza, senza quella fase di confronto in sala prove che per me è spesso importante.

In generale, tuttavia, considero molto significativo lo scambio con gli interpreti, perché consente di verificare in modo immediato alcuni aspetti cruciali: l'intelligibilità notazionale, l'ergonomia del gesto, la sostenibilità tecnica (tempi di cambio, respirazioni, resistenza), l'equilibrio timbrico e la coerenza tra immagine sonora attesa ed esito reale.

Va anche detto che non sono stati necessari chiarimenti successivi: spesso, dopo la prima lettura di partitura e parti, arrivano domande via e-mail su articolazioni, tecniche

estese, coordinazioni o dettagli di notazione; qui, invece, non mi sono state richieste precisazioni, segno che la scrittura e le indicazioni risultavano sufficientemente univoche per l'esecuzione.

Durante questo colloquio sono emersi aspetti che ancora non aveva considerato relativi alle dinamiche compositive in generale oppure in relazione ad Amo, soffro, lotto?

La riflessione sull'atto creativo è sempre un momento fertile per un compositore. Questo colloquio mi ha confermato, da un lato, una chiarezza d'intenti che riesco a rendere esplicita con relativa facilità; dall'altro mi ha aiutato a mettere meglio a fuoco alcuni aspetti meno tematizzati, perché sedimentati come abitudini operative o perché emersi in modo più implicito, quasi 'inconscio', nel fare quotidiano. In particolare, ripercorrendo le tappe di *Amo, soffro, lotto* ho riconosciuto con maggiore precisione quali siano per me i parametri non negoziabili e come essi agiscano concretamente nella costruzione formale e nel controllo del materiale. Ne esco con una consapevolezza più nitida del mio metodo: non tanto come insieme di regole, quanto come orientamento capace di rimanere fecondo nel tempo, proprio perché continuamente verificabile e ricalibrabile rispetto agli obiettivi di ogni nuovo progetto.

Conclusioni

L'indagine sul quintetto *Amo, soffro, lotto* di Caterina Di Cecca, condotta alla luce della teoria di François Delalande, costituisce un primo tentativo di analisi del livello poetico, volto a descrivere il processo compositivo nella sua complessità. La teoria di Delalande, fondata sull'individuazione di alcuni universali dell'atto musicale, consente di inquadrare in modo sistematico aspetti che sfuggirebbero a un'analisi limitata al livello neutro e quindi concentrata esclusivamente su elementi tecnici. Dal

colloquio con la compositrice emerge infatti come gli aspetti di tecnica compositiva siano inscindibili da un pensiero più globale, che spazia da considerazioni generali ed estetiche fino a questioni fisiche legate alla costruzione del gesto sonoro. In questo senso le condotte permettono di ricostruire un quadro articolato e risultano particolarmente efficaci nella musica 'presente', in cui la costituzione delle regole diventa essa stessa parte attiva del processo compositivo. A partire da questa osservazione, il contributo può essere considerato come un primo passo da estendere, in modo sistematico, all'analisi dell'opera di un gruppo più ampio di compositori, così da individuare, attraverso le modalità di presenza delle condotte musicali nel processo compositivo, sia eventuali costanti condivise, sia le specificità di ciascuno.

Bibliografia

Renzo CRESTI, *Musica presente. Tendenze e compositori di oggi*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2019.

François DELALANDE, *La musique au-delà des notes*, Presse Universitaires de Rennes, Rennes, 2019.

François DELALANDE, *Le condotte musicali. Comportamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica*, Clueb, Bologna, 1993.

François DELALANDE, *La musica è un gioco da bambini*, FrancoAngeli, Milano, 2001.

Nikos KAZANTZAKIS, *Ascetica, o I salvatori di Dio*, Crocetti, Milano, 2017.

Jean-Jacques NATTIEZ, *Musicologia generale e semiologia*, edizione italiana a cura di Rossana Dalmonte, EDT, Torino, 1989.

Emanuele PAPPALARDO, *Composizione, analisi musicale e tecnologia nella scuola primaria. I bambini compongono, raccontano, analizzano, riflettono*, ETS, Pisa, 2019.

Emanuele PAPPALARDO, *Composizione e analisi nelle prime fasi di studio dello strumento musicale. Aspetti cognitivi, creativi, affettivi e relazionali*, ETS, Pisa, 2023.

IL PROCESSO COMPOSITIVO IN AMO, SOFFRO, LOTTO DI CATERINA DI CECCA

John A. SLOBODA, *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Il Mulino, Bologna, 1988, ed. originale *The musical mind. The cognitive psychology of music*, Oxford University Press, New York, 1985.

[divulgazione audiotestuale]