

**DAL TESTO AL SUONO:
IDENTITÀ E MOLTEPLICITÀ NELLA ‘VARIAZIONE’ ELETTROACUSTICA****FROM TEXT TO SOUND:
IDENTITY AND MULTIPLICITY IN ELECTROACOUSTIC ‘VARIATION’****ANDREA TAROPPI**

Abstract (IT): Il presente articolo indaga il rapporto fra identità e molteplicità come chiave interpretativa di quattro opere di musica elettroacustica: *Thema (Omaggio a Joyce)* di Luciano Berio, *Epitaph für Aikichi Kuboyama* di Herbert Eimert, *I am sitting in a room* di Alvin Lucier e *It's gonna rain* di Steve Reich. Queste composizioni, accomunate dall'utilizzo esclusivo della lettura di un testo come materiale di partenza, vengono analizzate come possibili esempi di tema con variazioni in senso lato, dove il testo recitato funge da tema e le successive elaborazioni elettroacustiche rappresentano le variazioni. Attingendo al concetto di molteplicità elaborato da Italo Calvino nelle *Lezioni americane*, lo studio individua quattro tipologie distinte: molteplicità enciclopedica (Berio), temporale (Eimert), dell'accumulo (Lucier) e ciclica (Reich). L'approccio narratologico, basato sugli studi di James Andean, rivela sorprendenti convergenze con gli archetipi narrativi trans-artistici (*Cloud, Escape, Rebirth, Spiral*), dimostrando come categorie derivate dalla teoria letteraria possano efficacemente illuminare processi compositivi elettroacustici. L'analisi dimostra che in tutte e quattro le opere il processo trasformativo mantiene un rapporto dialettico costante tra l'elemento unificante iniziale e le sue molteplici reinterpretazioni, configurandosi come manifestazioni estreme del paradigma tema-variazioni.

Parole chiave: tema con variazioni, musica elettroacustica, molteplicità, narratologia musicale, Calvino.

Abstract (EN): This article investigates the relationship between unity and multiplicity as an interpretative key to four works of electroacoustic music: Luciano Berio's *Thema (Omaggio a Joyce)*, Herbert Eimert's *Epitaph für Aikichi Kuboyama*, Alvin Lucier's *I am sitting in a room*, and Steve Reich's *It's gonna rain*. These compositions, united by their exclusive use of a spoken text as source material, are analyzed as possible examples of theme and variations in a broad sense, where the recited text functions as the theme and subsequent electroacoustic elaborations represent the variations. Drawing on the concept of multiplicity elaborated by Italo Calvino in his *Six Memos for the Next Millennium*, the study identifies four distinct typologies: encyclopedic multiplicity (Berio), temporal (Eimert), accumulative (Lucier), and cyclical (Reich). The narratological approach, based on James Andean's studies, reveals striking convergences with trans-artistic narrative archetypes (*Cloud, Escape, Rebirth, Spiral*), demonstrating how categories derived from literary theory can effectively illuminate electroacoustic compositional processes. The analysis shows that in all four works the transformative process maintains a constant dialectical relationship between the initial unifying element and its multiple reinterpretations, configuring itself as extreme manifestations of the theme-variations paradigm.

Keywords: theme and variations, electroacoustic music, multiplicity, musical narratology, Calvino.

DAL TESTO AL SUONO: IDENTITÀ E MOLTEPLICITÀ NELLA 'VARIAZIONE' ELETTROACUSTICA

ANDREA TAROPPI

Introduzione

Il tema con variazioni è una forma musicale che rimanda facilmente al repertorio classico-romantico, nonostante se ne possano trovare numerosi e importanti esempi anche in epoca barocca e nel Novecento. Tuttavia, non si può certamente affermare che tale forma sia stata frequentemente impiegata nella musica elettroacustica, almeno a quanto si può dedurre da un'analisi dei titoli: *Variations on a Theme by Rachmaninoff* (1972) di Jon Appleton, *Farewell Variation on a Theme by Mozart* (1986) di Stanislaw Krupowicz, forse i più espliciti, e certamente: *Variations pour une porte et un soupir* (1963) di Pierre Henry, *24 Variations* (2001) di Horacio Vaggione, *Variations acousmatiques* (2011) di Denis Dufour e poco altro.

Assai frequenti sono invece gli esempi di musica elettroacustica basati su elaborazioni da un unico materiale di partenza. In questo contesto, tuttavia, più che di variazioni intese come successione di diverse riproposizioni variate di uno stesso tema, sarebbe appropriato parlare di *processo elaborativo*: sviluppo timbrico, spettromorfologico, tessitura temporale e strategie narrative, venendo ovviamente meno la presenza di una melodia e di un linguaggio armonico funzionale. È tuttavia possibile che in alcuni casi si possa ancora parlare di procedure riconducibili al tema con variazioni, almeno in senso lato. Intendendo tale forma come rapporto dialettico fra *un elemento identitario* — il tema, o il materiale di partenza che funge da elemento unificante per l'intero brano — e una *molteplicità* — le successive trasformazioni, elaborazioni, reinterpretazioni attraverso le quali il materiale di partenza viene variato.

[divulgazione audiotestuale]

Come caso di studio vengono analizzate quattro opere — *Thema (Omaggio a Joyce)* di Luciano Berio, *Epitaph für Aikichi Kuboyama* di Herbert Eimert, *I am sitting in a room* di Alvin Lucier, *It's gonna rain* di Steve Reich — accomunate dall'essere state realizzate esclusivamente utilizzando un unico materiale di partenza costituito dalla lettura di un testo. Non vi sono processi di sintesi o generazione sonora autonoma; tutti gli eventi sonori presenti derivano da elaborazioni del materiale di base¹. Altra caratteristica comune è che il testo rappresenta anche l'*incipit* della composizione: presentato in forma piana — vale a dire recitato senza alcun intervento, come l'enunciazione di un tema si è tentati di affermare — prima dello sviluppo del brano stesso. Si tratta dunque di quattro brani a tutti gli effetti interpretabili come esempi, sebbene non dichiarati, di forme riconducibili al tema con variazioni, inteso nel quadro del rapporto identità-molteplicità sopra delineato.

1. Quadro Teorico

Il rapporto identità-molteplicità, e in particolare il concetto di molteplicità con le sue possibili declinazioni cui farò riferimento, è direttamente ripreso dalle riflessioni che Italo Calvino sviluppò per un ciclo di conferenze che avrebbe dovuto tenere negli Stati Uniti nel 1985, ognuna dedicata a un particolare elemento caratteristico del romanzo contemporaneo².

¹ In realtà, in *Thema (Omaggio a Joyce)* sono presenti, seppur molto brevemente, due suoni di sintesi; cfr. Agostino DI SCIPIO, *Circuiti del tempo. Un percorso storico-critico nella creatività musicale elettroacustica e informatica*, LIM, Lucca, 2021, p. 200.

² Il ciclo di conferenze non ebbe mai luogo a causa della prematura morte di Calvino. Gli appunti furono pubblicati postumi in Italo CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*,

Il presente studio si colloca dunque nel quadro più generale della narratologia musicale. In particolare, seguendo James Andean, la narrativa viene intesa non come «la rappresentazione di un evento» ma come «la nostra esperienza di un evento o di una serie di eventi³». Questo spostamento epistemologico dal livello poetico a quello estesico implica che la narrazione musicale non sia una proprietà autonoma del brano ma emerga dall'attiva disposizione dell'ascoltatore e dal dispiegamento temporale di quella esperienza. Per Andean, infatti, l'esperienza temporale è fondamentalmente narrativa⁴.

L'ascolto della musica elettroacustica, anche nelle opere più astratte, genera tendenzialmente associazioni narrative⁵ attraverso categorie di senso condivise e schemi cognitivi radicati nell'esperienza ambientale quotidiana⁶. Queste categorie cognitive operano in sinergia con archetipi narrativi trans-artistici che trascendono i confini mediali e si manifestano tanto in musica quanto in letteratura⁷. Tale condivisione di strutture cognitive fondamentali, unita alla temporalità come dimensione costitutiva condivisa, legittima metodologicamente l'impiego di categorie derivate dalla teoria letteraria — quali il concetto di molteplicità elaborato da Calvino.

Mondadori, Milano, 1993. Calvino individua cinque caratteristiche: leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità e molteplicità, più una sesta (coerenza) solo progettata.

³ James ANDEAN, «Narrative Modes in Acousmatic Music» in *Organised Sound* 21(3), 2016, pp. 192–203: 192.

⁴ Cfr. Ivi p. 194.

⁵ Denis SMALLEY, «Spectromorphology: Explaining Sounds-shapes», in *Organised Sound* 2(2), 1997, pp. 107–26.

⁶ Anil ÇAMCI, «Imagining through Sound: An experimental analysis of narrativity in electronic music» in *Organised Sound* 21(3), 2016, pp. 179–191

⁷ Byron ALMÉN, *A Theory of Musical Narrative*, Indiana University Press Bloomington, 2016; Andean *Narrative Modes in Acousmatic Music*, cit.

Tale approccio trova altresì giustificazione a livello pedagogico, poiché spesso «il riferimento all'extramusicale è l'unico modo per spiegare [...] la complessità di codificazione, decodificazione e ricezione del fatto artistico⁸».

L'approccio narratologico alla musica elettroacustica trova precedenti nell'analisi di Giomi & Ligabue (1998), i quali hanno individuato strategie narrative (introduttive, conclusive, analepsi, prolessi, associazioni semantiche) in sei composizioni storiche degli anni Cinquanta Sessanta, dimostrando che ogni processo creativo «sviluppa una propria narrazione, anche indipendentemente dalle intenzioni del suo creatore⁹». Il presente studio estende dunque tale approccio applicando categorie derivate dalla teoria letteraria — in particolare il concetto di molteplicità — come chiave interpretativa di processi compositivi elettroacustici, nella loro continua rielaborazione di un materiale di partenza, e nell'ottica di un'eventuale decodificazione in una forma afferente al tema con variazioni.

Nonostante non sia propriamente obiettivo di questo articolo tracciare parallelismi stretti fra le opere qui analizzate e le teorie di James Andean, queste ultime offrono in ogni caso un'ulteriore e complementare lente analitica, sia in quanto pienamente inserite in una prospettiva narratologica, sia in quanto sviluppate proprio in funzione dell'analisi della musica elettroacustica. Di particolare interesse per il presente scritto saranno i *narrative universals*, sorta di archetipi narrativi trans-artistici che Andean¹⁰ individua come strutture ricorrenti nell'esperienza dell'ascolto acusmatico — ma anche di altri generi musicali e in altre forme artistico-espressive —

⁸ Fabio ROSSI, «Spiegare le note e il tempo con le parole. Appunti per una tipologia della recensione musicale in Italia» in *Musica Docta*, Vol. 10, 2020, pp. 87-98: 91.

⁹ Francesco GIOMI; Marco LIGABUE, «Understanding electroacoustic music: analysis of narrative strategies in six compositions» in *Organised Sound* 3(1), 1998, pp. 45-49.

¹⁰ James ANDEAN, *Narrative Modes in Acousmatic Music*, cit.

indipendentemente dalle intenzioni del compositore. Andean ne propone cinque, sebbene come lista non esaustiva: *Escape*, *The Return*, *The Spiral*, *The Cloud*, *Rebirth*. Nella discussione si mostrerà come ciascuno dei quattro brani analizzati presenti affinità elettive con almeno uno dei cinque *narrative universals*.

Infine, un presupposto trasversale a tutte le opere qui considerate è la dissociazione tra la parola come significato e la parola come materiale sonoro. Secondo diverse strategie e modalità, ognuno dei quattro brani attua il progressivo dissolversi del legame, ancora presente nei quattro *incipit*, fra la parola e il suo valore semantico, per fare emergere il contenuto squisitamente sonoro e non significante delle parole stesse. Tale processo rimanda direttamente al concetto di ascolto ridotto (*écoute réduite*) elaborato da Pierre Schaeffer¹¹: un modo di ascoltare che sospende il rimando alla sorgente e al senso per concentrarsi sulle qualità intrinseche del suono in quanto tale. Come si vedrà nella discussione, tuttavia, la pratica elettroacustica dei quattro compositori in esame non azzera la possibilità narrativa — al contrario, è proprio nel passaggio dalla parola al suono che emergono le possibilità narrative che questo studio intende esplorare.

2. Thema (Omaggio a Joyce)

Thema (Omaggio a Joyce) (1958) fu composto da Luciano Berio presso lo *Studio di Fonologia della Rai di Milano*. L'opera, concepita inizialmente come parte di un progetto più ampio — un programma radiofonico mai andato in onda, intitolato *Omaggio a Joyce: documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico*, realizzato in collaborazione con Umberto Eco¹² — si configura come un tentativo di

¹¹ Pierre SCHAEFFER, *A la recherche d'une musique concrète*, Editions du Seuil, Parigi, 1952.

¹² Agostino DI SCIPIO, *Circuiti del tempo*, cit.

esplorare le pure possibilità sonore di un testo al di là del livello semantico: «allontanare gradualmente il testo dalla sua condizione significativa¹³».

Il materiale di base per l'intera composizione è la lettura dell'*incipit* del capitolo undicesimo dell'*Ulysses* di Joyce, noto come *Sirens* (di cui Berio impiega solo la prima metà circa); testo che, come lo stesso Berio ha osservato, presenta forti analogie col mondo musicale: l'uso di onomatopée e forme verbali riconducibili a figure come il trillo, l'appoggiatura ecc., e soprattutto per una scrittura intenzionalmente polifonica, direttamente riconducibile alla fuga per *canonem*¹⁴.

Questa prima parte di *Sirens* funziona inoltre come una sorta di *ouverture*, dove «si trovano elencati i nuclei tematici e fonemici che nell'episodio saranno ripresi e sviluppati, incastonati o fusi nella narrazione¹⁵». Allo stesso modo Berio opera sviluppando ed elaborando esclusivamente il testo registrato su nastro attraverso un «graduale sviluppo musicale dei soli elementi verbali» presenti. La lettura che costituisce il materiale di partenza è dunque interpretabile come un'esposizione o, nelle parole di Berio, come il «tema — in quanto sistema sonoro¹⁶», cui seguono le molteplici elaborazioni (in effetti variazioni) fonetiche ricavabili dal materiale vocale¹⁷.

¹³ Luciano BERIO, «Poesia e musica - un'esperienza», in POUSSEUR, H. [a cura di] *La musica elettronica*, Feltrinelli, Milano, 1976, pp. 124-135: 133.

¹⁴ Ivi, p. 127.

¹⁵ Roberto DOATI, «La messa in scena della parola: «Thema (omaggio a Joyce)» di Luciano Berio», in *Repères-Dorif* n. 15, 2018.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Si osservi che in occasione dell'incisione del 1959 il brano, che venne registrato privo della lettura iniziale, fu intitolato semplicemente «Omaggio a Joyce», quindi senza «Thema» (Cfr. Agostino DI SCIPIO, «Da un'esperienza in ascolto di phonè e logos: Testo, suono e struttura in Thema (Omaggio a Joyce) di Berio» in *Il Saggiatore musicale* Vol. 7 No. 2, 2008, pp. 325-359: 353.

Ciò avviene attraverso molteplici fasi di intervento: sovrapponendo frammenti di nastro con l'intento di realizzare «la polifonia tentata sulla pagina¹⁸»; isolando singole sillabe e fonemi per ricombinarli in modi diversi; alterando la velocità di lettura e la dinamica; creando sequenze in loop, con l'intento di «moltiplicare e accrescere la trasformazione dei colori vocali [...] scomporre le parole e riordinare con criteri differenti il materiale vocale risultante¹⁹».

È a questo punto che diventa possibile immaginare un legame tra *Thema (Omaggio a Joyce)* e la «tentazione o vocazione [...] della letteratura contemporanea²⁰» per la molteplicità, intesa come «rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo²¹». Una molteplicità che potremmo definire di tipo *enciclopedico*. In effetti, anche semplicemente a fronte della quantità di elaborazioni sonore attuate da Berio, il brano può essere inteso letteralmente come enciclopedico, in quanto vera e propria summa delle tecniche di elaborazione sonora possibili all'epoca della sua composizione. Ma altri elementi di molteplicità enciclopedica ben più interessanti e profondi si possono individuare.

Nella sua 'lezione americana' sulla molteplicità, a proposito dell'enciclopedismo, Calvino cita Carlo Emilio Gadda, scrittore che — è significativo notarlo — viene spesso associato a Joyce come suo equivalente italiano. In Gadda, scrive Calvino, «ogni minimo oggetto è visto come il centro d'una rete di relazioni che lo scrittore non sa trattenersi dal seguire, moltiplicando i dettagli in modo che le sue descrizioni e divagazioni diventano infinite²²». Descrizione che si attaglia perfettamente anche a

¹⁸ Luciano BERIO, *Poesia e musica – un'esperienza*, cit., p. 127.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Italo CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 106.

²¹ *Ivi*, p. 77.

²² *Ivi*, p. 117.

Thema (Omaggio a Joyce), dove ogni fonema, ogni sillaba diventa il centro di una rete di possibili trasformazioni ed elaborazioni che Berio esplora sistematicamente attraverso successive permutazioni e trasposizioni. Due esempi sui molti possibili: 1) il fonema *bl* ripetuto e trasposto che sboccia in un *blblblblblblblblooming* (dal minuto 2:43 a 2:51) 2) il suono *s* isolato iterato e accelerato usato come cerniera fra diverse parti del brano, si ascolti ad esempio al minuto 4:40 e a 7:25²³.

Dal micro-livello del fonema allo stile polifonico del macro-livello della frase, le relazioni si sviluppano con il sovrapporsi — in Gadda, come in Joyce — di «vari livelli linguistici alti e bassi e dei più vari lessici²⁴». In Berio, questa stratificazione trova corrispondenza nelle multiple sovrapposizioni della voce registrata con sé stessa, con diversi rapporti dinamici, velocità di lettura, tecniche di elaborazione.

Un'ulteriore dimensione enciclopedica è quella che Calvino descrive come «l'idea d'una enciclopedia aperta²⁵», nel senso di virtualmente incompiuta, dal momento che «oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima²⁶». L'esempio può essere ancora Gadda: «Da qualsiasi punto di partenza il discorso s'allarga a comprendere orizzonti sempre più vasti, e se potesse continuare a svilupparsi in ogni direzione arriverebbe ad abbracciare l'intero universo²⁷». In *Thema (Omaggio a Joyce)*, partendo da un materiale apparentemente limitato — Paolo

²³ Roberto DOATI, *La messa in scena della parola*, cit. (la versione cui si fa riferimento è quella che comprende la lettura del testo da *Sirens*, si può ascoltare qui: <https://shipwrecklibrary.com/joyce/joyce-music-berio-thema/>).

²⁴ Italo CALVINO, *Lezioni americane*, cit. p. 116.

²⁵ Ivi, p. 85.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 78.

Zavagna nota come «il vocabolario usato da Berio fosse esiguo²⁸» — il compositore genera una molteplicità di variazioni che sembra inesauribile, da ogni fonema isolato si diparte una rete di possibili trasformazioni — variazioni di velocità, trasposizioni, filtraggio, modulazioni d'ampiezza, costruzione di loop — che potrebbero teoricamente estendersi all'infinito.

Se la lettura iniziale è il 'tema', allora le successive trasformazioni rappresentano le molteplici variazioni fonetiche che ne possono scaturire — non in modo arbitrario, ma seguendo criteri compositivi rigorosi che traggono ispirazione dalla struttura stessa del testo di partenza.

In sintesi, dunque, molteplicità enciclopedica in quanto moltiplicazione delle potenzialità musicali della parola, la quale, svuotata o liberata dal legame significante, si apre alla possibilità di esplorarne ogni possibilità sonora e di ricombinazione di e con ogni suo singolo fonema. Una moltiplicazione potenzialmente inesauribile che trova, tra i *narrative universals*, precisa corrispondenza in quello della nuvola (*The Cloud*): un insieme di elementi in continua metamorfosi, una massa sonora che si trasforma, si addensa e si espande senza soluzione di continuità.

3. Epitaph für Aikichi Kuboyama

Un secondo tipo di molteplicità è quella che definirei di tipo *temporale*. Calvino la associa a Proust in quanto autore di un'opera che «non riesce a vedere finito il suo romanzo-enciclopedia²⁹» non per mancanza di progetto, ma perché «l'opera va

²⁸ Paolo ZAVAGNA, «Thema (Omaggio a Joyce) di Luciano Berio. Un'analisi» in *Quaderni della Civica Scuola di Musica*, a. XI, nn. 21-22, 1993, pp. 58-64.

²⁹ Italo CALVINO, *Lezioni americane*, cit. p. 81.

infoltendosi e dilatandosi dal di dentro in forza del suo stesso sistema vitale³⁰». Questo in fondo non sarebbe dissimile dal caso precedente (l'enciclopedico), ma la caratteristica fondamentale della *Recherche* è che «questa rete è fatta di punti spazio-temporali occupati successivamente da ogni essere, il che comporta una moltiplicazione infinita delle dimensioni dello spazio e del tempo³¹».

Ne è un esempio un passo dalla *Prisonnière* sulla gelosia che il narratore prova per Albertine:

Noi ci figuriamo che [l'amore] abbia come oggetto un essere che può star coricato davanti a noi, chiuso in un corpo. Ahimè! l'amore è l'estensione di tale essere a tutti i punti dello spazio e del tempo che ha occupati e occuperà³².

Molteplicità temporale, dunque, perché allude al moltiplicarsi dello stesso personaggio attraverso sue molteplici rappresentazioni in momenti diversi della vita. Un esempio di questo tipo di molteplicità si può rilevare in *Epitaph für Aikichi Kuboyama* (1962), brano creato da Herbert Eimert presso lo studio di musica elettronica della Radio della Germania Occidentale (WDR) a Colonia, studio di cui lo stesso Eimert fu tra i fondatori nel 1953.

Anche in questo caso il brano inizia con la lettura di un testo, che sarà poi il materiale di base dal quale, attraverso successive elaborazioni, si dipanerà l'intera composizione.

Il testo utilizzato da Eimert è un poema di Günther Anders, *Du kleiner Fischermann*, scritto per commemorare il radiotelegrafista di un peschereccio giapponese morto a

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

causa dell'esposizione alle radiazioni provocate da un esperimento nucleare statunitense svolto presso l'atollo di Bikini nel 1954.

Per realizzare l'opera, che ha una durata di poco più di 22 minuti, Eimert non impiegò oscillatori o altri generatori di suono, ma solo le possibilità di elaborazione elettroacustica della parola parlata, e del suo complesso spettro sonoro (*Im sehr komplexen Klangspektrum*) che si estende su tutto lo spettro dell'udibile³³.

Come per Berio, anche Eimert è interessato all'elemento fonico, timbrico, della parola più che a quello semantico. Anche in questo caso la distinzione fra significato delle parole del testo originario e pura struttura sonora viene deliberatamente sfumata. Ma con intento e tecniche di intervento diverse. Oltre all'uso di tecniche seriali, Eimert fa largo uso di elaborazioni di tipo iterativo, vale a dire che il prodotto di un'elaborazione viene a sua volta sottoposto alla stessa tecnica. In particolare, Eimert fa largo uso del *tempophon*, strumento che permette di alterare la durata di un suono senza alterarne l'altezza e viceversa. Ma se in Berio, che pure adotta talvolta il *tempophon* in *Thema (Omaggio a Joyce)*, il fine è fare emergere l'essenza timbrica del singolo fonema, Eimert iterando il processo ottiene una progressiva distorsione del materiale di partenza, metafora del procedere degli effetti negativi delle radiazioni sul corpo del povero Aikichi. In questo senso, dunque, si può leggere *Epitaph für Aikichi Kuboyama* come esempio di molteplicità di tipo temporale: ascoltando il brano assistiamo al progressivo trasformarsi di Aikichi in molteplici copie di sé, ma sempre più lontane da sé; un allontanamento irreversibile dall'identità originaria che richiama il *narrative universal* dell'allontanamento o fuga (*Escape*): come le elaborazioni effettuate

³³ Herbert EIMERT, *Einführung in die Elektronische Musik*, WERGO, registrazione audio, trascrizione a partire dal minuto 36:09, disponibile all'indirizzo:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZuY3EpUQjwY>.

fuggono, si allontanano sempre più dall'originale sonoro, così Aikichi si allontana sempre più, non solo dalla sua identità originaria ma dalla vita stessa.

In vari momenti della composizione la ripresa del testo con l'enunciazione del nome di Aikichi è, seppur trasformata, resa più o meno percepibile (ad esempio al minuto 2:00, 3:30, 5:00) come ad alludere appunto a diversi stadi di alterazione del corpo del pescatore. Al minuto 12:00, ancora, il testo è perfettamente intelligibile ma le sillabe del nome sono diversamente permutate, o eseguite a ritroso.

Interessante osservare come l'impiego del *tempophon* per dilatare i suoni in maniera apparentemente eccessiva permette a Eimert di ottenere non solo un suono particolarmente metallico, diremmo allusione al progressivo alienarsi dall'umano di Aikichi, ma anche un effetto come di sospensione temporale³⁴. Lo si apprezza in particolare dal minuto 19:50; siamo qui vicini al finale della composizione, dove a partire dal minuto 21:00 l'episodio inizia a mutarsi in qualcosa di sempre più minaccioso, aumentando di intensità, poi a 22:10 ancora emerge un frammento vocale (... *Du kleiner* ...) subito però sottoposto a marcata accelerazione seguita da altrettanto rallentamento sino alla brusca interruzione del brano.

Ancora una volta, dunque, siamo di fronte a un testo/tema seguito da sue innumerevoli elaborazioni e trasformazioni. In questo caso le variazioni — se così si vuole chiamarle — alludono a diverse fasi temporali della vita del personaggio di cui parla il testo: il povero Aikichi Kuboyama. Il possibile parallelo Proust - Eimert risiede dunque nel fatto che nelle loro opere la moltiplicazione non è dei contenuti, ma nelle dimensioni temporali attraverso cui uno stesso soggetto (Albertine, Kuboyama) può essere rappresentato.

³⁴ Nella registrazione sopra citata lo stesso Eimert spiega come con il *tempophon* sia possibile allungare la durata di una qualunque vocale a piacimento (cfr. Ivi).

4. I am sitting in a room

Il terzo brano preso in esame è *I am sitting in a room* (1969), realizzato da Alvin Lucier presso il suo stesso appartamento a Middletown, Connecticut³⁵

In questo caso non siamo di fronte a un testo poetico o letterario, ma semplicemente alle istruzioni operative, lette dallo stesso Lucier, relativamente a quanto il compositore si accinge a fare per la realizzazione del brano stesso. In sintesi, Lucier annuncia che sta registrando le sue parole, e che subito dopo riprodurrà attraverso altoparlanti quella stessa registrazione registrandola a sua volta, iterando in seguito il processo di diffusione e registrazione finché le parole pronunciate saranno del tutto irriconoscibili, sommerse dalle frequenze di risonanza della stanza che progressivamente emergeranno. Il brano è dunque quello che più si avvicinerebbe, in un certo senso, ad un'idea di tema con variazioni tradizionale. Abbiamo in effetti un tema — il testo letto da Lucier — e le variazioni — 31 per una durata totale di oltre 40 minuti³⁶ — cioè successive e distinte l'una dall'altra reinterpretazioni (attraverso processo di ri-registrazione) di quello stesso testo.

Si sarebbe tentati di immaginare qualcosa di simile a quanto descritto per il brano di Eimert, cioè ancora una molteplicità di tipo temporale. È invece più opportuno, per questo brano, proporre una molteplicità caratterizzata diversamente, e che si potrebbe chiamare di *accumulo* o *archiviazione*. L'esempio ricavabile dalle *Lezioni americane* è quello che Calvino riferisce a Flaubert e in particolare al suo *Bouvard et Pécuchet* il

³⁵ Alvin LUCIER, *Music 109 Notes on Experimental Music*, Wesleyan University Press, Middletown CT, 2012, p. 88.

³⁶ La versione del 1969 constava di solo 16 riproduzioni, l'originale più 15 registrazioni (Ivi p. 90) quella cui si fa riferimento in questo scritto è quella edita del 1981 a cura di Lovely Music: <http://www.lovely.com/titles/cd1013.html>.

«romanzo più enciclopedico che sia mai stato scritto³⁷». Per i due protagonisti del romanzo, nella loro smania di ampliare il loro sapere, «ogni libro apre un mondo, ma sono mondi che si escludono a vicenda, o che con le loro contraddizioni distruggono ogni possibilità di certezza³⁸». I due accumulano saperi ma ogni nuova conoscenza prende semplicemente il posto della precedente, senza integrarla.

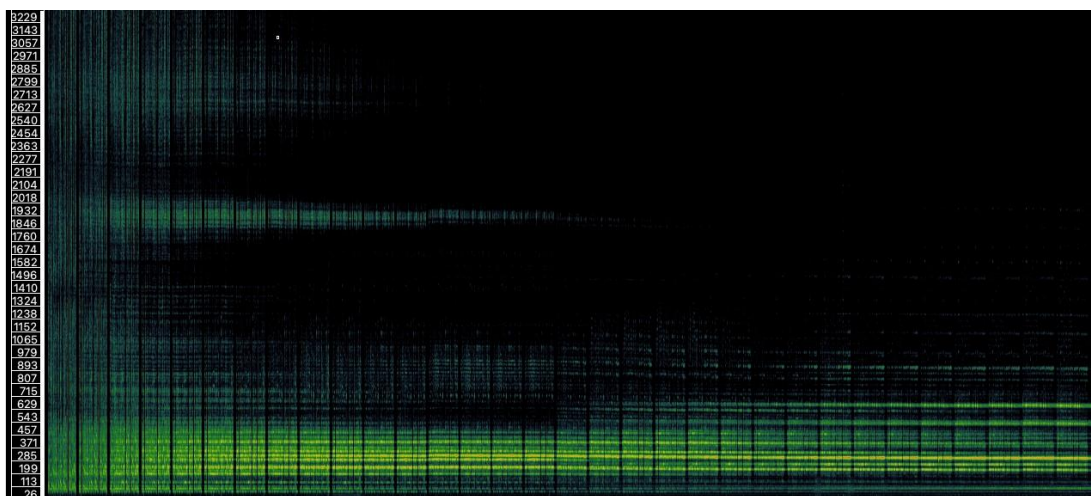
Nel brano di Lucier, infatti, ogni nuova registrazione non si sostituisce completamente alla precedente. Non si ha né una vera e propria cancellazione né una vera propria sovraincisione — nel senso di una nuova registrazione che si affianca alla precedente. Piuttosto, e proprio in virtù del metodo impiegato da Lucier — il quale non attua la semplice duplicazione di un nastro bensì la registrazione del suono diffuso da una precedente registrazione — ogni nuova registrazione si accumula sulla precedente, la quale è come ‘spinta più in basso’. In un certo senso si potrebbe dire che è stata archiviata: messa da parte ma ancora presente.

Osservando lo spettrogramma (figura 1) si nota l’emergere di alcune fasce frequenziali in particolare intorno ai 300, 530 e 660 Hz. Si tratta delle frequenze modali della stanza³⁹.

³⁷ Italo CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 83.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Non è irrilevante osservare come certe sonorità ricevano ulteriore enfasi grazie ai difetti di pronuncia causati dalla leggera balbuzie di Lucier, il quale tra l’altro non fa nulla per nasconderla.



[Fig. 1 - Spettrogramma di *I am sitting in a room*]

A questo punto sarebbe possibile ricavare con un discreto margine di precisione le dimensioni della stanza stessa in cui Lucier ha realizzato l'opera. In questo senso si può allora dire che in *I am sitting in a room*, come accaduto negli esempi precedenti, la parola da significato diventa suono; e il suono, incarnazione del significato delle parole pronunciate da Lucier⁴⁰ si fa entità fisica rivelando lo spazio in cui avviene l'esecuzione del brano, meglio, diventando quello stesso spazio.

Ma il progressivo aumentare di intensità delle frequenze di risonanza è come se alludesse ad un progressivo saturarsi di quello spazio, come un archivio, appunto, che sta raggiungendo il limite delle proprie capacità. Siamo quindi arrivati ad una condizione opposta rispetto a quelle descritte nei due esempi precedenti. Se in quei casi l'accumularsi dei molteplici poteva essere interpretato come uno sguardo verso l'infinito, perché virtualmente infinite sono le possibilità trasformative (sebbene nel

⁴⁰ Benjamin BROENING, «Alvin Lucier's *I am sitting in a room*», in Simoni, M. [ed.] *Analytical Methods of Electroacoustic Music*, Taylor & Francis Group, New York NY, 2006, pp. 89-110: 107.

brano di Eimert l'interruzione improvvisa possa alludere al sopraggiungere della morte, ciò sarebbe da intendersi come accidentale al particolare caso di Aikichi: il processo accumulatorio resta comunque virtualmente infinito in quanto è il tempo stesso a svolgersi, in generale, infinitamente) il brano di Lucier sembra invece muovere nella direzione opposta, rivelando il limite, la finitezza del mondo. Eppure, proprio in questo esaurirsi della voce umana nelle frequenze dello spazio, è possibile scorgere l'archetipo della rinascita (*Rebirth*): qualcosa scompare per riapparire trasformato in una forma altra, non più linguistica ma fisico-acustica.

5. It's gonna rain

Come quarto ed ultimo esempio di molteplicità si considera un lavoro di Steve Reich: *It's gonna rain* (1965). Si tratta del primo brano completo in cui Reich adotta la tecnica dello sfasamento di due nastri identici, dove cioè: «due loop sono allineati all'unisono, poi vanno gradualmente fuori fase per ritornare di nuovo all'unisono⁴¹». Tecnica che fu in seguito ampiamente impiegata da Reich anche per le sue composizioni per strumenti acustici, almeno fino a *Drumming* (1971) che infatti «rappresenta lo stadio finale di espansione e perfezionamento del processo di defasaggio graduale⁴²».

Il materiale di base per *It's gonna rain* è dato dalla voce di «un predicatore nero, Brother Walter, che parlava del Diluvio in Union Square a San Francisco⁴³» e che

⁴¹ Steve REICH, *La mia vita con la tecnologia* in Restagno, E. [a cura di], *Autori Vari Reich*, EDT, Torino, 1994, pp. 242-251: 245.

⁴² Steve REICH, *Note su alcune composizioni (1965-1973)* in Ivi, pp. 150-165: 158.

⁴³ Steve REICH, *La mia vita con la tecnologia*, cit., p. 244.

Reich volle registrare «colpito [dal]la qualità melodica del suo discorso, ai limiti del canto⁴⁴».

È interessante osservare che in questo brano, come in quello di Lucier, ma diversamente dai precedenti lavori di Berio e di Eimert, non vi sono interventi sul nastro originale. Non sono stati effettuati né i certosini procedimenti di 'taglia e cuci' che abbiamo potuto apprezzare in *Thema (Omaggio a Joyce)*, né l'uso del *tempophon* o altre tecniche (filtraggi, riverberi). Inoltre, se per *I am sitting in a room* si potrebbe comunque parlare di filtraggio, o per lo meno di filtraggio indiretto o naturale, in quanto non realizzato con tecniche elettroacustiche ma invece ottenuto naturalmente dalla conformazione della stanza in cui avviene il processo, in *It's gonna rain* non è presente neppure questo. Il materiale sonoro non è sottoposto a nessuna elaborazione di alcun tipo; il processo di trasformazione sonora emerge esclusivamente dal processo di sfasamento. Il frammento di testo recitato che viene riprodotto è perfettamente intelligibile, ma è proprio il suo continuo ripetersi che ne fa perdere il legame col significato. Nelle loro innumerevoli ripetizioni le parole si svuotano di ogni rimando semantico per assumere una dimensione soltanto sonora che si rinnova ad ogni ripetizione.

Molteplicità, dunque, nella ripetizione, nella ciclicità. Calvino associa questa categoria al romanzo ciclico o all'iper-romanzo, e tra gli esempi cita anche sé stesso, in particolare il suo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* il cui «intento era di dare l'essenza del romanzesco concentrandola in dieci inizi di romanzi, che sviluppano nei modi più diversi un nucleo comune, e che agiscono su una cornice che li determina e ne è determinata⁴⁵».

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Italo CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 88.

Certamente, non si può parlare di ciclicità senza citare Borges, come del resto fa lo stesso Calvino. Si pensi al racconto *Il giardino dei sentieri che si biforcano*: «un racconto di spionaggio, che include un racconto logico-metafisico, che include a sua volta la descrizione d'uno sterminato romanzo cinese⁴⁶» e dove «un tempo plurimo e ramificato in cui ogni presente si biforca in due futuri [formando] una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli⁴⁷».

Qui il tema della ciclicità si sposa con quello del labirinto, elemento assolutamente fondamentale nella scrittura di Borges. Del resto, il labirinto può essere visto come la sublimazione del ricominciare sempre da capo, nel senso che nel labirinto ogni bivio è la scelta di un nuovo percorso, l'inizio di una nuova esplorazione.

Si ascolti ora *It's gonna rain* e in particolare la seconda parte, cioè a partire dal minuto 8:00⁴⁸ dove i loop sottoposti a sfasamento sono più lunghi, e fra loro sovrapposti ottenendo un rapporto che arriva fino a otto voci in «una specie di caos organizzato⁴⁹». È facile percepire qualcosa di ipnotico, in particolare dal minuto 12:00 quando lo sfasamento genera un effetto simile ad una forte riverberazione non lontana da certi effetti lisergici tipici di molta musica psichedelica; qualcosa in cui restare metaforicamente imbrigliati come in una ragnatela sonora o in cui perdersi, appunto, come in un labirinto.

Fra i *narrative universals* è quello della spirale (*The Spiral*) il più affine al caso. La struttura ciclica del processo di sfasamento, che ritorna sempre sullo stesso materiale spostandolo impercettibilmente ad ogni ciclo, corrisponde con precisione a quell'idea di un avanzare girando, dove ogni ritorno è già un passo oltre.

⁴⁶ Ivi, p. 87.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Il brano è strutturalmente diviso in due parti separate da un silenzio di circa 14 secondi.

⁴⁹ Steve REICH, *La mia vita con la tecnologia*, cit. p. 245.

6. Discussione

Indubbiamente tutto questo ricorda molto da vicino l'ascolto ridotto di Schaeffer, e cioè, con l'ascolto ripetuto (in loop), far sì che il suono perda il legame con la sua sorgente e diventi *oggetto sonoro*, cioè suono in sé. Allo stesso modo il continuo ripetersi in loop della frase parlata ne dissolve il significato per farla diventare puro suono. Ma solo così è da intendersi il parallelo. Schaeffer, infatti, con l'ascolto ridotto intende negare la possibilità di una narrazione musicale. Nei casi in esame l'obiettivo è invece recidere il legame parola - significato, il che non toglie la possibilità di esperire una narrazione dall'ascolto dell'opera così realizzata.

In generale, questo è il filo rosso che unisce virtualmente i quattro brani qui brevemente analizzati. Per ognuno di essi si può dire, usando le stesse parole che Zavagna impiega per descrivere *Thema (Omaggio a Joyce)*, che l'autore trasforma i «suoni con significato linguistico in suoni con significato musicale, per dimostrare la continuità che esiste [...] tra la parola detta [...] e le sue intrinseche possibilità musicali⁵⁰.» Nel dissolvere la relazione identitaria fra la parola e il suo significato, il testo diventa suono e si apre al molteplice.

In ognuno dei brani, poi, questo processo avviene gradualmente partendo da un testo presentato senza alterazioni che funge da tema, da elemento identitario e unificante e dal quale si dipartono le molteplici reinterpretazioni che, come abbiamo visto, ogni autore sviluppa secondo uno stile e una tecnica del tutto personale. Per ogni autore, la tecnologia impiegata è funzionale alle necessità espressivo-musicali ricercate, seguendo un metodo moltiplicatorio di cui sono state proposte quattro diverse tipologie, ognuna associata ad un particolare universale narrativo.

⁵⁰ Paolo ZAVAGNA, *Thema (Omaggio a Joyce)* di Luciano Berio, cit., p. 3.

Per riassumere:

Thema (Omaggio a Joyce), L. Berio

Molteplicità: enciclopedica

Tecnica: montaggio al microlivello del fonema

Autore letteratura: Gadda

Universale narrativo: *The Cloud*

Epitaph für Aikichi Kuboyama, H. Eimert

Molteplicità nel tempo

Tecnica: *tempophon*, elaborazione iterata

Autore letteratura: Proust

Universale narrativo: *Escape*

I am sitting in a room, A. Lucier

Molteplicità: per accumulo e archiviazione

Tecnica: riproduzione e registrazione iterata

Autore letteratura: Flaubert

Universale narrativo: *Rebirth*

It's gonna rain, S. Reich

Molteplicità: ciclica

Tecnica: loop sfasati

Autore letteratura: Calvino, Borges

Universale narrativo: *The Spiral*

Potrebbe essere interessante ora accennare a possibili convergenze anche con i *narrative modes* di Andean, dal momento che è dall'impiego di questi ultimi che gli

universali possono emergere⁵¹. Indubbiamente, si possono individuare vari parallelismi: seppur con diverso grado di importanza i diversi *narrative modes* — ad esempio le modalità *parametric* (afferente lo sviluppo di un singolo parametro), *material* (relativo alle qualità intrinseche dei materiali sonori stessi e dall'atto di legame della sorgente) e *mimetic* (che riguarda la riconoscibilità del comportamento di un certo materiale sonoro in base alla nostra esperienza quotidiana) — possono essere facilmente applicati ad ognuno dei quattro brani in esame.

Senza voler eccessivamente appesantire l'indagine analizzando come ogni *narrative mode* possa essere attivato, cosa che tra l'altro esulerebbe dall'argomento di questo scritto — che si è limitato all'impiego dei soli *narrative universal* quali archetipi trans-artistici utili a indagare il rapporto identità-molteplicità — basti, a riprova dell'efficacia del concetto di *narrative universal*, osservare come ogni *narrative mode* operi diversamente, in ogni brano, a seconda di quale sia l'universale narrativo caratterizzante il brano stesso. Prendiamo ad esempio il *textual mode*, legato all'impegno della voce e al suo potere di evocare un soggetto⁵². Ecco che in *Thema (Omaggio a Joyce)* l'universale della nuvola si manifesta nel dissolversi del livello significante delle parole; in *Epitaph* la voce si trasforma, diventa altro da sé, dunque, si allontana (*Escape*) da sé; la voce di Lucier in *I am sitting in a room*, accumulandosi nel processo di diffusione-registrazione, è come se rinascesse (*Rebirth*) alla fine del brano, sotto altra forma, nelle frequenze di risonanza della stanza; infine, il continuo loop delle parole del predicatore in *It's gonna rain* è quasi riproduzione letterale del *narrative universal* della spirale.

⁵¹ I *narrative modes* sono «lenti narrative attraverso cui vedere l'opera» (cfr. James ANDREAN, *Narrative Modes in Acousmatic Music*, cit.), Andean ne individua 10: *Material, Formal, Structural, Mimetic, Embodied, Parametric, Spatial, Studio, Textual, Extramusical*.

⁵² *Ibidem*.

Conclusioni

Questo studio ha proposto il rapporto identità-molteplicità come chiave interpretativa narratologica per quattro opere della musica elettroacustica.

L'ipotesi di una riconducibilità di queste opere alla forma tema con variazioni merita comunque una precisazione. È vero che tale forma incarna paradigmaticamente il rapporto identità-molteplicità: il tema come invariante, le variazioni come moltiplicazione progressiva. Resta però cruciale distinguere la forma variazione classica dalle strategie compositive adottate nelle opere elettroacustiche analizzate in questo studio, le quali rappresentano manifestazioni estreme di tale rapporto, e dove la tensione tra identità e molteplicità viene spinta oltre le convenzioni formali tradizionali. Più che variazioni nel senso classico, sono processi — trasformazione, iterazione, accumulo, sfasamento — che mantengono con il materiale di partenza un legame di tipo identitario.

Un altro elemento che avrebbe meritato ulteriore approfondimento riguarda un possibile parallelo con i *narrative modes* di Andean. Tema che è stato solo accennato anche per ragioni di spazio e per il quale si rimanda ad ulteriori eventuali sviluppi.

Tuttavia, questo articolo ha dimostrato la possibilità di impiegare il concetto di molteplicità in quattro tipologie distinte — enciclopedica (Berio), temporale (Eimert), dell'accumulo (Lucier), e ciclica (Reich) — quali categorie interpretative trans-mediali di processi compositivi. Tale appropriazione interdisciplinare, pur derivando dalla teoria letteraria, trova giustificazione metodologica nel fatto che queste tipologie identificano strutture cognitive condivise riconoscibili in differenti contesti artistici, operando in modo analogo agli archetipi narrativi trans-artistici. Cosa tra l'altro evidenziata dal parallelismo con i *narrative universals* di Andean — *Spiral, Rebirth, Cloud, Escape*.

Caratteristica essenziale, infine, per la validità di questo approccio è l'aver identificato dinamiche processuali piuttosto che contenuti narrativi preconfezionati, rimanendo funzionale all'esplicazione del fenomeno musicale.

Bibliografia

Byron ALMÉN, *A Theory of Musical Narrative*, Indiana: Indiana University Press, Bloomington, 2008

James ANDEAN, *Narrative Modes in Acousmatic Music* in «Organised Sound» 21(3), 2016, pp. 192–203

Luciano BERIO, *Poesia e musica - un'esperienza*, in Pousseur, H. (a cura di) *La musica elettronica*, Feltrinelli, Milano, 1976, pp. 124-135

Benjamin BROENING, *Alvin Lucier's I am sitting in a room*, in Simoni, M. (ed.) *Analytical Methods of Electroacoustic Music*, Taylor & Francis Group, New York NY, 2006, pp. 89-110

Agostino DI SCIPIO, *Da un'esperienza in ascolto di phonè e logos: Testo, suono e struttura in Thema (Omaggio a Joyce) di Berio* in «Il Saggiatore musicale» Vol. 7 No. 2, 2008, pp. 325-359

Agostino DI SCIPIO, *Circuiti del tempo. Un percorso storico-critico nella creatività musicale elettroacustica e informatica*, LIM, Lucca, 2021

Italo CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano, 1993

Anıl ÇAMCI, *Imagining through Sound: An experimental analysis of narrativity in electronic music* in «Organised Sound» 21(3), 2016, pp. 179-191

Roberto DOATI, *La messa in scena della parola: «Thema (omaggio a Joyce)» di Luciano Berio*, in «Repères-Dorif» n. 15, 2018

- Herbert EIMERT, *Einführung in die Elektronische Musik*, WERGO, registrazione audio, disponibile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=ZuY3EpUQjwY>
- Francesco GIOMI, Marco LIGABUE, *Understanding electroacoustic music: analysis of narrative strategies in six compositions* in «Organised Sound» 3(1), 1998, pp. 45-49
- Alvin Lucier, *Music 109 Notes on Experimental Music*, Wesleyan University Press, Middletown CT, 2012
- Steve REICH, *La mia vita con la tecnologia e Note su alcune composizioni (1965-1973)* in Restagno, E. (a cura di), *Autori Vari Reich*, EDT, Torino, 1994
- Fabio ROSSI, *Spiegare le note e il tempo con le parole. appunti per una tipologia della recensione musicale in Italia* in «Musica Docta», Vol. 10, 2020, pp. 87-98
- Pierre SCHAEFFER, *A la recherche d'une musique concrète*. Editions du Seuil, Parigi, 1952
- Denis SMALLEY, *Spectromorphology: Explaining Sounds-shapes*, in «Organised Sound» 2(2), 1997, pp. 107-26
- Paolo ZAVAGNA, *Thema (Omaggio a Joyce) di Luciano Berio. Un'analisi* in «Quaderni della Civica Scuola di Musica», a. XI, nn. 21-22, 1993, pp. 58-64.