

IMMOTA HARMONIA

COLLANA DI MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA

39

Direttore

Sergio PRODIGO

Comitato scientifico

Guido BARBIERI

Conservatorio di Musica di Trapani "Antonio Scontrino"
Società aquilana dei concerti "B. Barattelli" Ente musicale

Dario DELLA PORTA

Conservatorio di Musica di L'Aquila "Alfredo Casella"

Alessandro CUSATELLI

Conservatorio di Musica di Roma "Santa Cecilia"

Stefano RAGNI

Università per stranieri di Perugia
Conservatorio di Musica di Perugia "Francesco Morlacchi"

IMMOTA HARMONIA

COLLANA DI MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA

La collana *Immota harmonia* accoglie e prevede nelle sue linee programmatiche e nei suoi intendimenti le tre diramazioni e direttive della ricerca musicologica: monografie e biografie, trattatistica e analisi musicale. L'argomentazione biografica e monografica spazia naturalmente in tutto l'ambito della millenaria storia della musica, mentre la trattatistica s'indirizza verso le teorizzazioni tipicizzanti e fondamentali (teorie generali, acustica, organologia, armonia, contrappunto, studio ed evoluzione delle forme); l'analisi, infine, comprende riletture e tematiche specifiche secondo intendimenti e campi di indagine molteplici, caratterizzanti e soggettivi.

Luca Ricci

**Comporre [con] il suono:
un'immagine ri-composta**





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it

Copyright © MMXX

Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it

info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3961-5

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: dicembre 2020

Nel paesaggio che mi ero aperto si
stavano ormai addentrando i turisti.

HELMUT LACHENMANN

Indice

- 11 *Introduzione*
- 15 Capitolo I
Autogenesi del materiale
- 21 Capitolo II
Il “suono–matrice”
- 31 Capitolo III
Emersione figurale, dal sonoro al musicale
- 43 Capitolo IV
Un’immagine ri–composta del suono
- 59 *Conclusioni*
- 61 *Bibliografia*

Introduzione

Se diamo uno sguardo retrospettivo alla produzione “colta” degli ultimi quarant’anni, al di là della molteplicità di linguaggi diversi¹ che caratterizza la postmodernità, emergono forse due modi differenti di pensare e comporre la musica del nostro tempo. Queste due “filosofie” si distinguono maggiormente — più che negli esiti — negli assunti di partenza. La prima, che potremmo definire del comporre *con* i suoni, assume come materiale generativo il concetto astratto di *nota*, considerandone innanzitutto il valore nominale in quanto *altezza*, così da poterla discretizzare e gerarchizzare entro un sistema scalare, modale o seriale. È sorprendente constatare come in questo paradigma rientrino sia i linguaggi “neo-tonali”, con tutte le possibili “contaminazioni” tra pop e classica (*crossover*), sia il costruttivismo post-seriale (*strutturalismo*), e perfino il *minimalismo* in tutte le sue varie declinazioni (non solo americane). Ad accomunare linguaggi apparentemente così diversi, è infatti il concepire l’opera musicale come lo sviluppo a posteriori di «un’idea ritmico–diastematica» (Bizzaro, 2009: 300), sia essa un tema tradizionalmente inteso, una cellula motivica, una struttura intervallare, un pattern–modulo ritmico. A questo “pensiero con le note”, si è contrapposta, a partire dal secondo dopoguerra, l’altra “filosofia”, quella del comporre direttamente *il* suono. Gli iniziatori di un’estetica definibile “sonologica”, che eleva il “suono in sé” a parametro sostanziale (e strutturale) della composizione, furono sicuramente coloro che più si erano avvicinati, con la loro immaginazione timbrica, alla reale struttura

1. Le tendenze musicali di questo inizio di secolo sono estremamente diversificate, come rileva Christophe Bertrand, che individua, già solamente nel panorama francese, «i seguaci di un certo minimalismo (non nella scrittura, ma in un certo lavoro sulla prossimità al silenzio); i compositori che lavorano sulla relazione tra suono strumentale ed elettronico con un’evidente affinità per il lavoro sul suono di Lachenmann» e «i compositori che si potrebbero chiamare “sintetisti” (che integrano l’eredità dei nostri predecessori)» (Christophe BERTRAND, *Intervista con il musicologo Frans Walmans*, traduzione mia dal francese, <http://www.christophebertrand.fr/en/walmans.html>, pagina web visitata il 7 giugno 2020).

fisica del suono: dunque Debussy, Ravel, Varèse e Scelsi. Ma a dare un impulso decisivo a tale concezione fu sicuramente la rivoluzione tecnologica, prima elettroacustica e poi informatica, che nei decenni successivi ci ha permesso non solo di decifrare la struttura interna del suono, ma anche di ri-crearlo o crearlo *ex novo*, e manipolarlo artificialmente. Nuove parole d'ordine e nuove forme di "artigianato" compositivo si sono perciò succedute negli anni, spalancando ai compositori infinite possibilità immaginative: musica concreta e acusmatica, elettroacustica, musica concreta strumentale, spettralismo, liuteria "digitale", *sound design*, generazione di suoni tramite formalizzazione algoritmica. E al centro di questo universo "sonico", a prescindere dal minor o maggiore ricorso alla tecnologia, potremmo dire ci sia appunto il *suono* concepito come totalità organica, essere vivente, fenomeno energetico, campo di forze. Dunque non si parlerà, come nel paradigma "notale", di un costruttivismo a partire dalla germinazione di un materiale pensato come "frammento", ma al contrario di una *forma organica*, una *materia* già compiuta e inscindibile, che il compositore può scolpire, osservare, forgiare, manipolare.

Non si può negare però — a onor del vero — che nella reale pratica artistica queste due (apparentemente) opposte "filosofie" del comporre abbiano ormai cominciato a permearsi reciprocamente, a influenzarsi a vicenda, più o meno consapevolmente, come può testimoniare molta musica contemporanea degli ultimi venti/trent'anni. Del resto, si potrebbe affermare che la musica "d'arte" sia effettivamente — al pari della ricerca scientifica — un sapere "cumulativo", e che dunque spetti alle nuove generazioni di compositori e compositrici risolvere le contraddizioni ereditate dalla Storia, come afferma Claudio Ambrosini:

Puoi sfuggire forse all'insegnante, che non vede l'errore nel compito; puoi sfuggire al critico che non ti capisce... ma non sfuggi certo, sia detto senza presunzione, alla traiettoria della Storia, nella quale c'è stato un artista in un'epoca, e poi un altro in un'altra e dopo i quali, a un certo punto, un terzo cerca di mettere assieme queste cose in modo nuovo e portare avanti anche di un solo centimetro il confine per chi verrà domani, che a sua volta dirà: bene, fin qua è stata portata avanti la ricerca su come mettere insieme i suoni, i rumori, gli strumenti esistenti, gli strumenti inventati... e da lì proverà ad andare ancora avanti.²

2. Nicola CISTERNINO, *Venezia: quando la musica sorride... Estratti da una conversazione con Claudio Ambrosini*, <https://www.finnegans.it/claudio-ambrosini-canto-della-pelle-sex-unlimited/>, pagina web visitata il 7 giugno 2020.

Accogliendo l'invito di Ambrosini, tenterò in questo scritto di “mettere insieme le cose”, cercando una possibile sintesi tra il comporre *con* i suoni, basato sulle relazioni assolute tra le altezze temperate e il comporre *il* suono, o a partire *dal* suono. In ciò consiste l'immagine *ri-composta* che dà il titolo alla tesi, ovvero un'organizzazione *multifonica*³ del discorso musicale, per la quale ogni evento è percepito simultaneamente sia come materiale organizzato e “costruito” con le note, sia come *materia viva*, «in cui sprofondare per forgiarne le caratteristiche fisiche e percettive: grana, spessore, porosità, luminosità, densità, elasticità. Quindi scultura del suono»⁴. In omaggio al donatoniano «si pensa facendo e si fa pensando»⁵ esemplificherò dunque, per ogni capitolo, un *concetto* che è anche, e soprattutto, un insieme di scelte–operazioni trasformanti la *materia* sonora in *materiale* musicale (e viceversa): autogenesi, suono–matrice, emersione figurale, multifonia. Ciascuno “stadio operativo” di tale processo sarà corredato da esempi musicali miei e dai riferimenti agli autori che ho voluto studiare e assimilare. Così facendo, ricercando gli elementi di continuità nel mio operare, renderò conto infine delle scelte che hanno informato — nel loro concatenarsi inconsapevole e nella loro urgenza interiore — la mia *prassi* nell'universo dei suoni.

3. Il multifonico viene qui assunto come metafora esplicativa: il suono multiplo prodotto, per esempio, da uno strumento a fiato, può essere infatti percepito simultaneamente sia come un timbro, sia come “accordo” trascrivibile in note (con tutti i limiti del caso, visto che si tratta di suoni in prevalenza non temperati).

4. Fausto ROMITELLI, <https://www.ricordi.com/it-IT/Composers/R/Romitelli-Fausto.aspx>, pagina web visitata il 7 giugno 2020.

5. «La prassi non è guidata dalla teoria, è un modo di essere: essa fa pensando e pensa facendo. Per me il fatto scrittoriale, inventivo o compositivo, è un fatto di prassi; non ha quindi niente a che vedere con concezioni strutturaliste, neostrutturaliste, perché si pensa facendo e si fa pensando» (Donatoni, 1990: 24–25).