

Fare strumento
Composizione, invenzione del suono
e nuova liuteria

A cura di Gabriele Manca e Luigi Manfrin

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2018

Edizioni ETS

PPalazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675403-5

INDICE

| | |
|--|----|
| PREFAZIONE <i>Gabriele Manca, Luigi Manfrin</i> | 9 |
| UN'ORGANOLOGIA CRITICA PER UNA NUOVA LIUTERIA <i>Giulia Accornero</i> | 13 |
| Introduzione | 13 |
| Da Sachs alla Critical Organology | 14 |
| Una Nuova Organologia per una Nuova Liuteria | 17 |
| Bibliografia | 21 |
| IL SUONO INSTABILE <i>Maurizio Azzan</i> | 25 |
| (... per cominciare...) | 26 |
| Cambiare prospettiva | 30 |
| Suono come labirinto | 34 |
| Qualche conseguenza | 37 |
| Toccare il suono, sentire il gesto | 37 |
| Percezione come materia | 39 |
| Forma(e) | 40 |
| (... per non finire...) | 41 |
| Bibliografia | 42 |
| PUNTO DI FUSIONE <i>Zeno Baldi</i> | 45 |
| Bibliografia | 57 |
| LE MANI SUL SUONO: LA PRATICA STRUMENTALE DEL COMPOSITORE <i>Emanuele Palumbo</i> | 59 |
| Bibliografia | 75 |

KRUMMHOLZ E LA TRASFORMAZIONE STRUMENTALE

| | |
|--|----|
| <i>Giovanni Verrando</i> | 77 |
| Lo strumento come apparato | 79 |
| 1. Comporre suonando | 79 |
| 2. L'amplificazione ed il contesto esecutivo | 83 |
| La forma | 84 |
| Il rapporto con il <i>Quartetto n. 3</i> e l'elettronica | 84 |
| La notazione | 86 |
| Ripensamento della figura del musicista | 90 |

SORPRESA E STUPORE.

CONSIDERAZIONI PERSONALI SULLA PRATICA COMPOSITIVA

| | |
|---|-----|
| <i>Emiliano Turazzi</i> | 91 |
| Mancare il bersaglio | 91 |
| Vecchio e nuovo? | 93 |
| Punti di vista | 94 |
| Fragilità | 96 |
| Nuovi strumenti? | 98 |
| Questioni di limiti | 99 |
| All'atto pratico: suono e scrittura del suono | 100 |
| Apprendere dall'esperienza altrui | 101 |
| Something else? | 104 |

GOLFI D'OMBRA

| | |
|---|-----|
| <i>Simone Beneventi</i> | 107 |
| Le circostanze della composizione | 107 |
| La partitura | 107 |
| Le fonti | 109 |
| La strumentazione | 109 |
| Alcune considerazioni pratiche | 112 |
| Le testimonianze | 113 |
| Le dinamiche | 113 |
| Organico e disposizione | 114 |
| Disposizione globale | 115 |
| Le percussioni di Romitelli, funzioni d'uso ed evoluzione nel percorso creativo | 115 |
| Evoluzione del progetto e del set di strumenti | 117 |

LA POETICA DELL'OGGETTO. INTERVISTA A FRANCESCO FILIDEI

| | |
|---------------------------------|-----|
| <i>A cura di Maurizio Azzan</i> | 121 |
|---------------------------------|-----|

INDICE 7

FRANK BEDROSSIAN: COMPORRE IL SUONO COMPLESSO
Intervista a cura di Julien Malaussena 131

FRANCK BEDROSSIAN: LEGAMI CON LA TRADIZIONE
E CAMMINI DI RICERCA FUTURI
Intervista a cura di Giulia Accornero 137

ESPERIENZA IMMAGINALE E NOMINAZIONE DELLA MATERIA SONORA
Paolo Mottana 143

L'ascolto e la lettura immaginale 144

Le parole dei suoni 146

Prova di lettura 148

Nicolas Bernier: this is a portrait 148

Indicazioni bibliografiche 151

GLI AUTORI 153

PREFAZIONE

Nella produzione musicale più recente si assiste sempre più al delinearsi di una prassi compositiva protesa ad agire direttamente, secondo modalità differenti, sugli strumenti impiegati, modificandone gli usi per ottenere delle sonorità altrimenti impossibili secondo l'impostazione tradizionale. A questo proposito si parla di "nuova liuteria musicale" in conformità all'elaborazione in corso di diverse tipologie di tecniche compositive convergenti sulle manipolazioni del suono strumentale, con conseguente derivazione di materiali e forme espressive tra loro strettamente connesse. Vi è così in atto un processo creativo variegato e complesso dalle molteplici sfaccettature, che coinvolge insieme, in uno proficuo scambio produttivo e reciproco, compositori ed esecutori. Tutto ciò pone in campo, in modo sempre più accentuato, la centralità del timbro inarmonico, il quale cattura in modo sempre più crescente l'attenzione dei compositori odierni. Tra le diverse provenienze di questa manipolazione diretta del suono strumentale vi sono indubbiamente le influenze derivate dell'acustica moderna del timbro inteso come entità organica in divenire, e le esperienze musicali compiute in ambito elettronico sulle sintesi dei suoni. Ne è derivato un ripensamento radicale degli strumenti acustici tradizionali con conseguente mutamento del loro significato nel contesto di una pratica compositiva maturata proprio in seno al lavoro sul timbro. Le nuove tecnologie hanno offerto, inoltre, non solo nuove vie di pensiero sulle relazioni tra storia, estetica, filosofia, ma anche nuove connessioni fra gli studi musicali, la storia della tecnologia e della scienza.

Nel volume qui proposto si vogliono offrire al lettore alcuni contributi che affrontano il fenomeno della "nuova liuteria" secondo prospettive differenti. Si tratta quindi di affrontare la questione sia ristabilendo una nuova necessità di affrontare e problematizzare la nozione stessa di strumento musicale che di accomunare compositori, esecutori e ascoltatori in una medesima esperienza del fare musica, tutto ciò nell'ottica di una organologia critica che, come proposto da Giulia Accornero nell'articolo a seguire, sappia rendere atto del sistema di relazioni nel quale essa è immersa e con cui stabilisce, di volta in volta, il proprio significato. Il termine "organologia" è spesso usato, infatti, in maniera restrittiva, circoscritto cioè alla sole caratteristiche tecnico-costruttive degli strumenti musicali. Tuttavia il suo campo

di azione è ben più vasto, oltre la storia e la tecnologia degli strumenti, con riferimento sia alla loro funzione sociale che alla performance. Un nuovo approccio organologia si è reso certo urgente soprattutto a partire dall'impatto e dalle conseguenti implicazioni delle nuove tecnologie sulla sfera musicale.

Emerge così l'esigenza complementare di affrontare il problema della "nuova liuteria" contestualizzandolo di volta in volta negli intenti musicali dei singoli compositori. Tutto ciò con il fine di comprenderne geneticamente il loro peculiare "essere strumento". Vengono perciò proposti i saggi di alcuni giovani compositori come Maurizio Azzan, Zeno Baldi e Emanuele Palumbo che trattano in generale della "nuova liuteria" con alcuni riferimenti specifici della propria musica. Anche nei contributi di Giovanni Verrando e Emiliano Turazzi appare, nel riferimento alla propria opera, una nuova lettura di principi di ricostruzione e reinvenzione del suono a partire dai più diversi interventi sullo strumento: dalle "protesi" per gli archi di Verrando, alle tecniche estreme di Turazzi.

Dal punto di osservazione del compositore, si passa a quello dell'interprete con un breve saggio di Simone Beneventi sulla musica per percussioni di Fausto Romitelli.

A mo' di appendice delle considerazioni puramente estetico-musicali, le due interviste ai compositori Francesco Filidei e Franck Bedrossian ci conducono ad una panoramica più generale riguardante la scrittura strumentale verso una "nuova liuteria".

Oltre agli aspetti teorici e pratici di stretta competenza musicale, le tecnologie relative alla "nuova liuteria" concernono anche questioni di tipo estetologiche, ossia relative a una lettura di tipo filosofico delle opere prodotte a partire dal suono inarmonico. Riconoscere al timbro quella valenza che Jean Claude Risset chiamava *morfologica*, ossia la capacità di supportare forme e immagini musicali espressive, consente il tentativo di ipotizzare delle forme di nominazione della materia sonora prodotta attraverso l'ausilio di protesi e ampliamenti dello spettro strumentale a disposizione.

A questa prospettiva fa riferimento l'ultimo saggio proposto di Paolo Mottana, docente presso l'università della Bicocca di Milano di filosofia ermeneutica dell'educazione e delle pratiche immaginali. Nel suo saggio, Mottana traccia le linee essenziali di un tipo peculiare di ascolto, da lui chiamato "immaginale", con la raccomandazione di evitare i linguaggi specialistici, mirando però ad un certo grado, seppur oscillante, di oggettività e di pertinenza all'effettiva concretezza dell'espressione musicale. Si vuol così cogliere la specificità del gesto espressivo, secondo un'impostazione di tipo fenomenologico; questo diviene possibile impiegando un linguaggio insieme metaforico e dinamico, non riducibile a determinazione sensibile univoca, ma che si serve di tutto ciò che ha a disposizione per restituire alla

consapevolezza, in «una sorta di captazione fluida e inesauribile, la materia sonora, ossia ciò che si può chiamare timbro, grana, trama, ma anche spessori, densità, intensità, colore e flusso».

GABRIELE MANCA, LUIGI MANFRIN

UN'ORGANOLOGIA CRITICA PER UNA NUOVA LIUTERIA

GIULIA ACCORNERO

Introduzione

Dalla seconda metà del XX secolo si è assistito ad una vera e propria esplosione dei mezzi per la produzione, manipolazione e trasmissione del suono. Se la ricerca portata avanti in ambito militare fra le due guerre mondiali e la Guerra Fredda ha avuto un ruolo determinante per lo sviluppo tecnologico di tali mezzi, compositori e musicisti esprimevano l'esigenza di innovare lo strumentario tradizionale già all'alba del nuovo secolo.¹ Nel 1907 Busoni descrive così la sua epifania musicale: «Improvvisamente un giorno mi si fece chiaro: lo sviluppo della musica naufraga sui nostri strumenti musicali [...]. Gli strumenti sono incatenati alla loro estensione, al loro timbro, alle loro possibilità di esecuzione, e le loro cento catene legano necessariamente anche chi vuol creare».² Sei anni dopo Luigi Russolo, araldo della musica futurista italiana, convinto che violini, pianoforti, contrabbassi ed organi fossero ormai strumenti «gemebondi» da cui rifuggire, dà vita ad una nuova famiglia di strumenti: l'intonarumori. Il musicista futurista doveva infatti «sostituire la limitata varietà dei timbri degl'istrumenti d'orchestra [...] con appositi meccanismi».³ A queste voci italiane fa eco nel 1917 Edgard Varèse dagli Stati Uniti: pur criticando le trovate musicali dei futuristi, Varèse reclamava a gran voce «instruments obedient to my thought and which with their contribution of a whole new world of unsuspected sounds will lend themselves to the exigencies of my inner rhythm».⁴ Il suo sogno si realizzerà quando si troverà a comporre *Poème électronique* per l'inaugurazione del Philips Pavilion a Bruxelles nel 1958.

In questo scritto raggrupperò convenzionalmente i nuovi mezzi di produzione, manipolazione e trasmissione del suono nell'ambito della musica di ricerca del secondo Novecento sotto l'etichetta di 'nuova liuteria' – ben conscia che sebbene

¹ Per una panoramica su strumenti protoelettronici ed elettronici e i rapporti fra tecnologie e musica si veda, ad esempio, A. I. DE BENEDICTIS, *Macchine e Musica: Incontri, Tangenze, Promesse*.

² F. BUSONI, *Lo sguardo lieto: tutti gli scritti sulla musica e le arti*, pp. 60-61.

³ L. RUSSOLO, *L'arte dei Rumori. Manifesto futurista*, pp. 12, 15.

⁴ E. VARESE, *The Liberation of Sound*, p. 11.

IL SUONO INSTABILE

MAURIZIO AZZAN

Erano i *Parametri*, o perlomeno tutti si comportavano come se lo fossero [...] si diceva che opprimessero una numerosa schiera di fratelli minori, a quel tempo dediti all'accattonaggio in regioni lontanissime e impervie. [...] Se ne parla ancora, laggiù, dei *Parametri*. Ma nessuno, né qui né altrove, sa dire dove siano andati.

Il controllo del materiale non è vero controllo. [...] Il problema che dobbiamo porci, il vero problema, è se controllare i materiali o scegliere invece di controllare l'esperienza.

Non è possibile immaginare il suono come un'astrazione, svincolata dalla persona che pesta sui tasti del pianoforte o su un tamburo.

Per "strumenti" intendo oggetti che producano suono, e tecniche di linguaggio – che producono senso.

Non si tratta di scegliere suoni più o meno appropriati, di abbellirsi la casa, quanto 'coi suoni nuovi costruire nuovi universi'.

Il suono, di per se stesso, non mi interessa; sono le sue condizioni di apparizione che mi interessano.

La musica, conseguenza logica dell'organizzazione del senso.

PUNTO DI FUSIONE

ZENO BALDI

Il superamento di una divisione netta fra i parametri del suono è strettamente interconnesso a teorie moderne – filosofiche e fisiche – sul tempo, e rappresenta un cambio di prospettiva determinante nel pensiero musicale del secolo scorso. Il dibattito intorno ai concetti di ‘onda’ e ‘particella’ applicati alle teorie ottiche e acustiche ha impegnato gli scienziati per secoli (la nozione che fenomeni fisici apparentemente continui possano essere suddivisi in particelle risale alla filosofia atomistica della Grecia antica).

Oggi possiamo dire che le due teorie sul suono – visto come onde o come particelle – non sono in opposizione, bensì riflettono punti di vista complementari, a seconda della scala temporale in cui il suono stesso viene considerato.

E nemmeno una gerarchizzazione temporale nella struttura compositiva è una novità per la teoria musicale, ma è solo in tempi relativamente recenti che essa include la sotto-gerarchia a più strati del mondo microsonico, rimasto a lungo invisibile/inudibile.¹

Le possibilità di analisi e manipolazione digitale del suono, con cui possiamo ingrandire un’onda sonora fino a scomporla in ‘grani’, ci permettono di indagare e manipolare questi strati microsonici da cui emergono tutti i fenomeni acustici; la gestione del materiale su diverse scale temporali consente l’abbattimento di rigide cesure nell’architettura musicale e permette un approccio più fluido tra i parametri: i suoni possono così fondersi, evaporare, mutare in altri suoni.²

Un trattamento più omogeneo dei parametri del suono comporta il superamento di una concezione settoriale che ha a lungo contraddistinto la prassi compositiva occidentale, supportata da una teoria musicale organizzata in dominî distinti (quello del tempo/durata, delle altezze, della forma...).

¹ Nel 1907 Albert Einstein intuì che una vibrazione ultrasonica potesse verificarsi al livello quantistico della struttura atomica, sviluppando il concetto di fonone o quanto acustico. La teoria dei quanti acustici fu poi sviluppata scientificamente nell’ambito dei suoni udibili dal fisico Dennis Gabor (1946, 1947, 1952).

² Per un approfondimento, si veda *Microsound* (2001) di Curtis Roads, importante testo di ricerca sviluppato attorno alla sua esperienza nel campo della sintesi granulare.

LE MANI SUL SUONO: LA PRATICA STRUMENTALE DEL COMPOSITORE

EMANUELE PALUMBO

liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe.

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.

Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit.¹

Antonin Artaud

Del processo di creazione musicale m'interessa indagare il sistema di relazioni che s'innescano tra compositore e interprete; infatti, nella mia pratica di compositore, ho osservato come questo rapporto, caratteristico della musica occidentale, possa rivelarsi cruciale tanto per la riuscita del brano e l'efficacia della sua relativa partitura, quanto per la creazione di nuovi paradigmi strumentali che fondino degli universi sonori attraverso la deformazione e l'aumentazione dello stesso sistema inerente allo strumento, ossia sfruttando i suoi punti deboli e di forza con accessori per l'uso comune o per una nuova liuteria. Quest'articolo alternerà a una prima parte in cui si esporranno le ragioni di questa ricerca, con un discorso a fatti compiuti, una seconda parte in cui verranno presentate le varie esperienze fatte durante il lavoro di ricerca e di creazione.

Compositore e interprete, nel loro interagire, sottintendono sempre la presenza di un terzo elemento: il brano. Trovo particolarmente utile pensare il sistema di relazioni ora individuato come a un triangolo; questa metafora è funzionale a descrivere bene le varie sfaccettature di questo rapporto. Innanzitutto, se poniamo i nostri elementi ai vertici, ognuno di essi dev'essere collegato con gli altri due tramite i lati, e in senso bidirezionale. Inoltre, visualizzare il 'brano' al vertice

¹ ANTONIN ARTAUD, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Éditions Gallimard, 2004, p. 1654.

KRUMMHOLZ E LA TRASFORMAZIONE STRUMENTALE

GIOVANNI VERRANDO

«Personally, for my conceptions, I need an entirely new medium of expression; a sound-producing machine (not a sound-reproducing one). Today it is possible to build such a machine with only a certain amount of added research»

Edgard Varèse (1939)

In questi anni di composizione e ricerca sugli strumenti non esclusivamente tradizionali, ho provato a descrivere (a me stesso e talvolta agli ascoltatori) cosa intendessi per nuova liuteria. La risposta è gradualmente e parzialmente mutata, facendo appello tanto ad elementi costanti nel tempo quanto a scenari in evoluzione, condizioni entrambi necessarie per un progetto di ricerca.

Krummholz costituisce una tappa eloquente di questo percorso d'indagine. Esso, infatti, include entrambi gli aspetti contemplati per giungere ad una risposta sulla natura della nuova liuteria: l'invarianza e lo sviluppo. Nel mio approfondimento sul tema, ciò che fino ad oggi non ha subito variazioni collima con la sollecitazione, indirizzata agli strumenti cosiddetti di nuova liuteria, a trattare sia i suoni a spettro armonico che quelli a spettro inarmonico. Questa è la materia tecnica che meglio descrive la nuova liuteria. L'esigenza di un graduale cambiamento degli organici strumentali, in tutto l'arco del '900, è stata nei fatti dettata innanzitutto dall'emersione dell'inarmonico nel linguaggio musicale e dal suo bilanciamento con il dominio dell'armonico: un equilibrio fra due mondi che gli autori hanno sempre più valorizzato, giungendo talora a rappresentare un unico universo (quello del *suono*) senza dualismi.

Krummholz però mi ha al tempo stesso consentito di arricchire le famiglie strumentali che, nella mia indagine, formano l'insieme denominato 'nuova liuteria'. Prima di esso, avevo ipotizzato ed utilizzato fondamentalmente tre tipi di *sotto-insiemi*:

SORPRESA E STUPORE
CONSIDERAZIONI PERSONALI SULLA PRATICA COMPOSITIVA

EMILIANO TURAZZI

*No part of mind is permanent*¹

Emily Dickinson

Secondo Morton Feldman uno dei prerequisiti essenziali per scrivere musica è disporre di una sedia adeguata:

avevo l'idea fissa che se avessi trovato la sedia giusta... tutti i problemi compositivi si sarebbero dileguati.²

È una questione di ferri del mestiere e ciascun musicista deve individuare quali siano quelli adeguati al proprio approccio: finché non l'avrà fatto, il proprio punto di vista, per quanto brillante, resterà soltanto potenziale.

Può trattarsi di un dettaglio apparentemente secondario, o addirittura non strettamente tecnico, musicale e, proprio per questo, ancora più difficile da individuare: la sedia (che però è la condizione per il realizzarsi di una concentrazione costante che per Feldman, evidentemente, si esercitava al tavolo), le dimensioni del foglio, una procedura grafica, il modo di prendere appunti.

Le tecniche compositive si insegnano, i ferri del mestiere si trovano.

Mancare il bersaglio

A metà degli anni '90 mi imbarcai in un lavoro titanico, deciso a superare e abbandonare per sempre l'approccio un po' disordinato e decisamente asistemico

¹ Nessuna parte della mente è stabile. EMILY DICKINSON, lettera n. 362, in *Lettere e Poesie*, Milano, Bompiani, 1995 p. 187.

² MORTON FELDMAN, *Pensieri Verticali*, Milano, Adelphi, 2013, p. 110.

GOLFI D'OMBRA

SIMONE BENEVENTI

Le circostanze della composizione

All'inizio degli anni Novanta il percussionista Thierry Miroglio commissiona a vari compositori, tra cui Fausto Romitelli, brani per percussione sola, suggerendo organici particolari, caratterizzati dal preponderante uso di percussioni di metallo ad altezza determinata. Nascono così, ad esempio, *Plus outre*, di Hugues Dufourt (eseguito in prima assoluta nell'agosto del 1990 al Festival Musica Nova di São Paulo), e *Études aperçues*, di Betsy Jolas (eseguito in prima assoluta nella primavera del 1992 al Festival di Macerata). Anche Romitelli, che in quel periodo lavora all'Ircam in qualità di ricercatore, accetta la proposta di Miroglio: scrive il brano e, alludendo al celebre sonetto *Voyelles* di Rimbaud, lo intitola *Golfi d'ombra*. La prima esecuzione del brano (con Miroglio alle percussioni) ha luogo il 31 ottobre 1993 a Ginevra nella Salle Patiño, nell'ambito di un'iniziativa del CIP (Centre International de Percussion).

Nello stesso 1993, con la collaborazione dell'Itinéraire e per conto di Nuove Sincronie (associazione di giovani compositori italiani di cui egli stesso è socio fondatore), Romitelli organizza, in omaggio a Hugues Dufourt, un concerto basato su una serie di brani per percussione sola con al centro *Plus outre*. Il concerto ha luogo il 3 novembre del 1993 al Civico Museo Rivoltella di Trieste, nell'ambito del Festival Trieste Prima, con Thierry Miroglio alle percussioni. Oltre a *Plus outre*, il programma prevede l'esecuzione di brani di Brian Ferneyhough (*Bone Alphabet*), Stefano Gervasoni (*Bleu jusqu'au blanc*), Pietro Borradori (*Obliquo*), Riccardo Nova (*Imploratio patri profundi*) e Romitelli (*Golfi d'ombra*, appunto). Tutti i brani, eccettuati quelli di Ferneyhough e Nova, sono in prima esecuzione italiana.

La partitura

L'autografo della partitura di *Golfi d'ombra*, inedita sino ad oggi, presenta due ordini di problemi. Da un lato, è quasi completamente privo di indicazioni strumentali: solo alcuni strumenti, come il vibrafono e i gong gravi, si lasciano identi-

LA POETICA DELL'OGGETTO

INTERVISTA A FRANCESCO FILIDEI

A CURA DI MAURIZIO AZZAN

MA: *Negli ultimi decenni, il suono è stato rivendicato come vero e proprio campo di indagine da un numero sempre maggiore di autori. Se però in vari casi tale rivendicazione non va al di là di un lavoro più raffinato sul parametro del timbro, in molti altri ci si trova di fronte a linguaggi ed estetiche che guardano al suono come a una materia plastica assai più complessa di quella che storicamente si è attestata in occidente. Nuove tecniche esecutive, preparazioni più o meno complesse, oggetti del quotidiano trasformati in strumenti e un uso più libero della corporeità hanno trasformato radicalmente la geografia del possibile musicale, rendendone i confini sempre più incerti. Da questo punto di vista, dicotomie culturali come consonante/dissonante, suono/rumore, ordinario/esteso, hanno perso o mutato radicalmente significato nell'immaginario contemporaneo, lasciando spazio a nuovi e più personali tentativi di approccio a una materia in continua espansione. In questo senso, come collocheresti la tua esperienza nel suo insieme?*

FF: Componendo, in realtà, non parto dal suono. Fin dall'inizio, dietro al mio pensiero c'è stata un'attenzione verso lo scorrere del tempo e l'idea di metterne in evidenza una porzione per confrontarmi con essa e cercare così di capirmi meglio. Ciò che ho costantemente cercato di fare è renderne il flusso quanto più possibile evidente e, soprattutto, dargli una forma percepibile. Per ottenere questo scopo ovviamente mi sono servito del suono, ma non è certo l'unico mezzo impiegato, sebbene bisogna ammettere che l'udito, rispetto agli altri sensi, sia più presente e più forte nei miei lavori. Credo in ogni caso che questo sia dovuto al fatto che si tratta di un senso legato a certi impulsi primitivi di autodifesa e di conservazione che fanno sì che il suono ci colpisca in modo più preciso e diretto di altri stimoli, ed è quindi per questo che ritengo più facile lavorare col suono piuttosto che con altri parametri sensoriali come possono essere l'odore o il tatto.

Agli inizi quindi, sono partito con il lavorare sul gesto, cosa che ho fatto perché ciò che mi è sempre interessato è l'ambiguità fra vita e musica, e così ho cercato di creare un mondo che riflettesse il nostro in modo diretto, pur essendone al contempo una trasfigurazione. Direi dunque che ho cominciato organizzando il gesto per poi iniziare poco a poco a lavorare il suono come elemento derivato dal quotidiano.

FRANK BEDROSSIAN: COMPORRE IL SUONO COMPLESSO

INTERVISTA A CURA DI JULIEN MALAUSSENA¹

JM: *Il tuo nome è associato al processo di saturazione e all'omonimo movimento [il Saturismo]. Da un paio d'anni, tuttavia, parli di "suono complesso" invece che di saturazione. Vorrei chiederti quali sono le ragioni che ti hanno portato a questa scelta e sapere se ad essa corrisponde una qualche ragione estetica.*

FB: In generale, posso dire che la "S-word" [*scil.* saturisti] invece di rivelare qualcosa creava fraintendimenti e costrizioni, ragion per cui ho deciso di rendermene il più indipendente possibile. Passando a ragioni più specifiche, come docente posso dire che l'idea di una scuola – in questo caso una "Scuola Saturista" – mi è del tutto estranea; non tutti possono scrivere con lo stesso materiale. Focalizzandomi invece sulla mia musica, posso dire che ho preso coscienza dei limiti che la parola "Saturismo" mi imponeva solo ad un certo punto del mio percorso.

L'utilizzo di suoni complessi non è mai stato fine a sé stesso ma piuttosto legato a un certo tipo di materiale percettivo, estetico. Questo materiale consiste nella trasposizione acustica di un eccesso di informazione. Se la nozione di percezione implica sempre l'essere umano, allora è necessario accettare che l'accumulazione di informazioni acustiche non potrà mai essere slegata da quella nozione di 'limite' [percettivo, ndr.] di cui già gli spettralisti, e in particolare Grisey, parlavano. Siccome ciò che mi interessava maggiormente da un punto di vista estetico erano le risposte emotive che un tale accumulo può creare, ho iniziato a focalizzarmi sempre di più sulla creazione di timbri artificiali e illusioni uditive create dalla combinazione di suoni complessi. Per quanto mi riguarda, il processo di saturazione era quindi legato all'idea di "densità emotiva", alle possibilità e ai limiti percettivi, al piacere musicale che provoca all'ascolto. All'epoca non trovavo molto repertorio che indagasse questa dimensione, per cui ho iniziato ad avvicinarmi al pensiero di alcuni filosofi dediti allo studio dei fenomeni di saturazione in quanto fenomeni emergenti.

¹ Trascrizione e traduzione dall'inglese di Giulia Accornero. Intervista avvenuta all'Institut Français Milano nell'ambito della stagione di musica contemporanea *Sound of Wander*, 17 dicembre 2015.

FRANCK BEDROSSIAN: LEGAMI CON LA TRADIZIONE E CAMMINI DI RICERCA FUTURI

INTERVISTA A CURA DI GIULIA ACCORNERO²

GA: *Partiamo dal movimento saturista – nonostante la tua presa di distanze, ne rimani uno dei fondatori. Quali furono i presupposti teorici che, ai suoi albori, il Saturismo condivideva con lo Spettralismo?*

FB: È un argomento interessante, a cui ho pensato spesso pur senza essermi mai preparato a dare una risposta ufficiale. E se non l'ho fatto è perché sentivo che la comunità musicale francese provava un certo imbarazzo di fronte alle evidenti connessioni tra i due movimenti. Una volta ho letto un'intervista in cui Philippe Manoury definiva il movimento saturista un 'figlio illegittimo' dello Spettralismo.³ Per farti capire la rilevanza di questo commento devo fare un passo indietro.

Innanzitutto, credo che l'intuizione fondamentale del movimento spettralista sia consistita nell'uso del suono complesso come materiale musicale: sia Grisey che Murail lo dimostrano attraverso la loro pratica.⁴ Tuttavia, il suono complesso non assunse mai un ruolo centrale e, anzi, venne ad un certo punto abbandonato. La seconda generazione di spettralisti, penso a Philippe Leroux, Philippe Hurel, ecc.,⁵ ha seguito le orme della prima, focalizzando la propria pratica compositiva su due soli aspetti compositivi: il progetto armonico – legato all'idea di spettro – e il processo. In altre parole, si sono limitati ad esplorare esclusivamente le componenti spettrali quantificabili, e dunque controllabili – i mezzi tecnologici messi a disposizione dall'IRCAM hanno avuto, in tal senso, un ruolo fondamentale.

Ciononostante, le masse di suoni complessi sono parte integrante della prima fase della musica spettrale; penso ad esempio al *cluster* nel finale della prima sezione

² Trascrizione e traduzione dall'inglese di Giulia Accornero. Intervista avvenuta presso il Conservatorio della Svizzera Italiana, Lugano, 21 dicembre 2015. Ringrazio il Maestro Nadir Vassena per l'occasione.

³ Philippe Manoury (1952) è un compositore francese.

⁴ I qui citati Gérard Grisey (1946-1998), Tristan Murail (1947), Michael Levinas (1949), Hugues Dufourt (1943) sono i principali compositori del movimento spettralista francese della prima generazione.

⁵ Philippe Leroux (1959) e Philippe Hurel (1955) sono due compositori francesi considerati parte della seconda generazione spettralista.

ESPERIENZA IMMAGINALE E NOMINAZIONE DELLA MATERIA SONORA

PAOLO MOTTANA

Il testo intende riflettere su una questione complessa e a lungo dibattuta, che potrebbe essere indicata come l'“ecfrasi” della musica. Nel caso specifico tuttavia, lo sforzo è quello di muoversi all'interno delle coordinate di un tipo d'esperienza molto singolare che è quella “immaginale” così come l'ho formulata nei miei testi di introduzione alla filosofia simbolica delle immagini e alle sue pratiche in campo formativo (Mottana, 2002, 2004, 2010). Si tratterà dunque di ipotizzare delle forme di nominazione della materia sonora accordate con la “postura” dell'ascolto immaginale e con la raccomandazione di prescindere dall'utilizzazione di linguaggi tecnici o concettuali e ancora di mirare comunque ad un certo grado, seppur oscillante, di oggettività e di pertinenza all'effettiva concretezza dell'espressione musicale.

Dire la musica, nominarla, riuscire a rappresentarne la materia sfuggente. Una questione complessa e raramente assunta nella sua piena necessità. Ma perché? La musica in effetti, per la sua natura di flusso imprevedibile, di invisibilità, sembra contraddire la velleità di afferrarla e restituirne un profilo sensibile. Eppure, nel dirla, la musica, ne va della sua conoscibilità, di una conoscibilità tuttavia che non sia semplicemente il frutto di un'analisi o di un'interpretazione (Jankelevitch, 1961, 1998), ma una conoscibilità “analogica” che renda leggibile proprio ciò che più sembra sottrarsi, il suo tessuto sonoro.

La pratica immaginale, intorno alla quale studio e sperimento da alcuni anni, attiene proprio al tentativo di recepire, riconoscere e restituire, con un linguaggio non specialistico, le forme dell'operatività simbolica, siano esse visive, letterarie, o, appunto, musicali, alla ricerca di un ascolto dei modi di esprimere l'esperienza umana del mondo attenti a non reificarlo in astrazione o in concetto ma capaci di evocarne l'ambiguità e la pluralità. Se, come è evidente, dire l'immagine o il testo scritto appaiono compiti relativamente più a portata, seppure anch'essi difficili nel tentativo appunto di *trovare* parole che non perdano, non sublimino, non oggettivino troppo la materialità sottile delle forme simboliche, nel caso della musica si tratta di un compito davvero improbo.

Ma è bene forse, in prima battuta, cercare di mostrare in che senso nell'esercizio immaginale questo aspetto del dire abbia una specifica e irriducibile rilevanza.

GLI AUTORI

Nata nel 1987, Giulia Accornero si è laureata al triennio in Economia e Management per l'Arte, la Cultura e la Comunicazione (Università "L. Bocconi", Milano, 2010) e Musicologia (Conservatorio "G. Verdi", Milano, 2013), per poi concludere il biennio in Discipline Storiche, Critiche e Analitiche della Musica con il massimo dei voti (Conservatorio "G. Verdi", Milano 2016). Oggi è dottoranda in Music Theory presso l'università di Harvard. Nella sua tesi di dottorato si occupa di riforme dei sistemi di notazione musicale, focalizzandosi in particolare sul periodo medievale. Parallelamente si occupa di tecnologie ed estetica dell'amplificazione sonora nell'ASMR e nella musica contemporanea. I suoi scritti sono stati pubblicati da Edizioni ETS ed Edizioni del Teatro alla Scala. Nel 2014 ha fondato Sound of Wander, stagione di musica contemporanea a Milano. Nel 2018 ha fondato il GEM Lab, laboratorio di canto e studio della musica medievale e rinascimentale presso la Graduate School of Arts and Sciences di Harvard. Il suo prossimo *tour de force* sarà imparare l'arabo classico.

Maurizio Azzan (1987) ha studiato composizione con Alessandro Solbiati al Conservatorio "G. Verdi" di Milano e con Salvatore Sciarrino, ottenendo inoltre una laurea magistrale in Filologia e Letterature dell'Antichità presso l'Università degli Studi di Torino. Trasferitosi a Parigi, ha ultimato gli studi con Frédéric Durieux e Yan Maresz al Conservatoire National Supérieur de Musique, proseguendo poi la sua formazione presso l'IRCAM. Come compositore, ha collaborato con gruppi e solisti di fama internazionale (Ensemble Intercontemporain, Divertimento Ensemble, Sentieri Selvaggi, Nieuw Ensemble Amsterdam, Mdi, Proton Bern) e la sua musica è presente nella programmazione di festival e stagioni concertistiche quali l'Huddersfield Contemporary Music Festival, MITO SettembreMusica, Milano Musica, ManiFeste, Time of Music Festival, Budapest Music Center, Fondation Royaumont, Dampfzentrale Bern, Impuls Graz, Teatro La Fenice di Venezia. Dal 2014 i suoi lavori sono pubblicati dalle Edizioni Suvini Zerboni - Sugarmusic S.p.A. Milano. Insegna Teoria dell'Armonia e Analisi presso il Conservatorio "S. Giacomantonio" di Cosenza.

Zeno Baldi (1988) è un compositore italiano formatosi alla Kunstuniversität di Graz e al Conservatorio "G. Verdi" di Milano, attivo anche come performer e sound designer. La sua musica è stata presentata in rassegne quali London Ear Festival, MATA (New York), Fondazione Spinola-Banna per l'Arte, Voix Nouvelles (Fondation Royaumont),

Smog (Bruxelles), Società del Quartetto (Milano), TransArt (Bolzano), New Music North West Festival (Manchester) ecc. Ha collaborato con gruppi strumentali quali Divertimento Ensemble (per cui è stato compositore in residence 2017), Zeitfluss Ensemble, Ex Novo Ensemble, Mdi Ensemble, Ensemble Linea, [...], con l'Orchestra del Teatro la Fenice, l'Orchestra di Padova e del Veneto, e con vari solisti fra cui Marco Fusi, Heather Roche, Manu Mayr. A Maggio 2018 è stato pubblicato "Bonsai", cd monografico inciso da Divertimento Ensemble per l'etichetta discografica Stradivarius. Le sue partiture sono editate da Casa Ricordi.

Franck Bedrossian, dopo gli studi di *écriture*, orchestrazione e analisi al CNR di Parigi, ha studiato composizione al Conservatorio superiore di Musica e Danza di Parigi, con Gérard Grisey e Marco Stroppa, dove ha ottenuto il primo premio per l'analisi e il Diploma superiore di composizione. Nel 2001-2002 ha frequentato il *Cursus* presso l'IRCAM dove ha seguito le lezioni di Philippe Leroux, Tristan Murail e Philippe Manoury. Allo stesso tempo, ha completato la sua formazione con Helmut Lachenmann (Centre Acanthes 1999, Internationale Ensemble Modern Akademie 2004). Dal settembre 2008, insegna Composizione all'Università della California, a Berkeley. Nel 2014 è uno dei compositori ospiti al ManiFeste Festival dell'Ircam. Il lavoro di Franck Bedrossian è caratterizzato da una ricerca sul suono, dalla sua emissione fino all'estinzione, sulla sua distorsione e sul suo impatto fisico. Lavora su suoni grezzi, saturi e su un principio di transizione, trasformazione e modellazione della pasta sonora.

Simone Beneventi (Reggio Emilia, 1982), percussionista e performer, si è esibito come solista interprete della musica di ricerca del XX e XXI secolo, in Festival quali La Biennale di Venezia, Milano Musica, Parco della Musica di Roma, Festival Aperto di Reggio Emilia, L'Arsenale di Treviso, Festival Manca di Nizza, l'Espace sonore di Basilea, Samtida di Stoccolma, Biennale di Zagabria, Autumn di Varsavia, Gaida di Vilnius, Huddersfield Contemporary Music Festival. Premiato con il Leone d'argento alla Biennale musica di Venezia 2010 (progetto Repertorio zero), il suo percorso di ricerca sul suono, la progettazione di nuovi strumenti e di nuove soluzioni compositive per percussioni, l'hanno portato in breve tempo a collaborare con i più importanti compositori dell'avanguardia.

Nato a Pisa nel 1973, Francesco Filidei si è diplomato al conservatorio di Firenze ed al Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi ottenendo sempre le massime votazioni. Come organista e compositore, è stato invitato dai più importanti festival di musica contemporanea, suonato da orchestre quali la WDR, la SWR, la RSO Wien, la ORT, la RAI, la Tokyo Philharmonic, la Bayerische Rundfunk, La Verdi, la Filarmonica di Varsavia e Vilnius, e da ensemble specializzati quali Linea, l'Itineraire, Alter Ego, NEM, EOC, l'Intercontemporain, Les Percussions de Strasbourg, Klangforum, Musikfabrik, Recherche, Tokyo Synfonietta, Icarus, Ictus, London Synfonietta Neue Vocalsolisten, in particolare alla Filarmonica di Berlino, di Colonia e di Parigi, alla Suntory ed alla

Tokyo Opera House, alla Theaterhaus di Vienna, alla Herkulesaal di Monaco, alla Tonhalle di Zurigo, alla Filarmonica di Los Angeles. Dopo aver ottenuto una commissione dal Comité de Lecture Ircam nel 2005, ottiene il Salzburg Music Förderpreisträger 2006, il Prix Takefu 2007, il Förderpreisträger Siemens 2009, la Medaglia UNESCO Picasso/Miro del Rostrum of Composers 2011, il premio Abbiati 2015, il Premio dell'Accademia Charles Cros 2016. È stato borsista dell'Akademie Schloss Solitude nel 2005, Membro della Casa de Velázquez nel 2006 e nel 2007, Pensionnaire a Villa Medici nel 2012, Borsista del DAAD e compositore in residenza dell'Ensemble 2e2m nel 2015. Ha insegnato composizione a Royaumont (Voix Nouvelles) alla Iowa University, a Takefu, all'Accademia di Tchaikovsky City in Russia ed ai Ferienkurse di Darmstadt. È stato nominato Chevalier des Arts et des Lettres dal ministero della cultura francese nel 2016. I suoi lavori sono pubblicati da Rai Com.

Paolo Mottana (Milano, 1960), è professore di filosofia dell'educazione e di Ermeneutica della formazione e pratiche immaginali all'Università di Milano Bicocca, ha insegnato anche all'Università di Firenze e all'Accademia di Belle Arti di Milano. Dirige, insieme a Romano Madera, il Master in Culture simboliche per le professioni dell'arte, dell'educazione e della cura. Attualmente presiede l'Associazione IRIS (Istituto di Ricerche Immaginali e Simboliche), fondata nel 2005 insieme al suo gruppo di ricerca universitario. Dal 1996 ha orientato il suo orizzonte di ricerca verso la tradizione della filosofia simbolico-immaginale che ha tra i suoi esponenti Gilbert Durand, Henry Corbin, Carl Gustav Jung, James Hillman e Jean-Jacques Wunenburger. Ha messo a punto, insieme a Giuseppe Campagnoli, un approccio all'educazione volto a ripristinare il rapporto sociale tra bambini, adolescenti e adulti che va sotto il nome di "educazione diffusa"

Nato in Italia nel 1987, Emanuele Palumbo studia e lavora a Parigi. Ha frequentato il corso di composizione presso il Conservatorio G. Verdi di Milano, nella classe di Gabriele Manca, e poi i corsi di informatica musicale, Cursus 1 e 2, all'Ircam di Parigi. Ha recentemente concluso il master di composizione al Conservatoire National Supérieur de Musique di Parigi nella classe di Gérard Pesson. La musica di Palumbo è stata eseguita da ensemble come Multilatérale, Ensemble Linea, Talea Ensemble, mdi ensemble e solisti quali Maria Grazia Bellocchio, Alfonso Alberti e Christophe Mathias. Ha frequentato masterclass di Stefano Gervasoni, Alessandro Solbiati, Francesco Filidei, Franck Bedrossian, Pierluigi Billone, Raphaël Cendo e Mark Andre. I suoi lavori sono stati eseguiti in festival internazionali vari come Manifeste, Royaumont Voix Nouvelles, Festival Pontino, Rondò e San Fedele Musica. La sua musica è stata trasmessa da Radio France.

Emiliano Turazzi è nato a Milano nel 1970, nei primi anni ottanta si è accostato alla musica attraverso lo studio del clarinetto e del saxofono. Ha maturato molto presto un grande interesse per il jazz d'avanguardia che si è poi sviluppato naturalmente verso la musica "contemporanea". Negli anni '90 ha intrapreso gli studi di composizione presso il Conservatorio Giuseppe Verdi con Giuliano Zosi, Adriano Guarnieri, Sandro Gorli e

Umberto Rotondi. Dalla fine degli anni '90 sue composizioni sono state eseguite e radiotrasmesse in Italia e in Europa, in importanti festival internazionali e rassegne concertistiche (Milano Musica, Fondazione Casa Scelsi, Tage für Neue Musik Rottenburg, La Via Lattea, Bludenzener tage zeitgemäßer Musik, Mantova Musica Contemporanea, Tage für Neue Musik Zurich).

Giovanni Verrando (San Remo, 1965) è un compositore italiano. È stato allievo, tra gli altri, di Franco Donatoni, Giacomo Manzoni, Niccolò Castiglioni e di Tristan Murail. Le sue opere sono state eseguite da importanti ensemble internazionali quali il Quartetto Arditti, l'Ensemble Intercontemporain, le Percussioni di Strasburgo e l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, che nel 2007 ha inciso un suo disco monografico. È tra i fondatori di Repertorio Zero, associazione non-profit dedita alla diffusione della musica contemporanea, con particolare attenzione agli strumenti elettrici, che ha vinto il leone d'argento alla Biennale di Venezia nell'edizione 2011. Insegna composizione alla Scuola Civica di Musica di Milano.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di ottobre 2018