

Matteo Pennese

Note a margine

“La domanda «cosa creare?»
corrisponde sempre alla domanda
«cosa scrivere?».” (H. Dufourt)

Funzione perlustrativa, *pre*-cognitiva e di analisi retrospettiva, soggicenza dell'orecchio rispetto all'occhio, proiezione spaziale della parametrica musicale. Funzione di arresto. La scrittura per la musica occidentale rappresenta l'atto definente, il gesto di chiusura che permette la traduzione di una composizione in codice operativo perpetuabile nel tempo e nella storia. Lo statuto di opera d'arte musicale esige quale *conditio sine qua non* la sua trasmissibilità, la sua appartenenza ad un vocabolario comprensibile; la scrittura si erge testarda, aggancio ineludibile per la pratica artistica del suono. Riducendo quest'ultimo a *spazio*, rigetta le strutture pragmatiche dell'oralità a favore di strutture sintattiche. Le primitive pratiche mnemoniche sono esautorate ed i segni delimitano l'evento di modo da renderlo astrabile ed estraibile.

Proiezione della tecnologia compositiva, la scrittura si è fatta carico -nel corso dei secoli- di *a*-storicizzare l'opera, decontestualizzarla dalla contingenza creativa e racchiuderla in un sistema chiuso, interpretabile tramite un vocabolario notazionale oggettivamente definito. Le singole grammatiche musicali si tramutano in segni posti su ascisse ed ordinate atte a costituire un testo. Parallelamente la liuteria strumentale adegua i

propri processi costruttivi alla lingua formale della musica in un lavoro di attenuazione di quelli che tradizionalmente vengono definiti fenomeni parassitari (e dunque instabili e non controllabili) del suono.

Eppure la musica del XX secolo ritrova la sua rivoluzione nel suo impatto con la tecnologia; non solo diffusori acustici, generazione/manipolazione elettrica ed elettronica del suono, ma anche una nuova comprensione dell'acustica contribuiscono alla formazione di una nuova coscienza e conoscenza del fenomeno sonoro.

La scheletrizzazione digitale del suono ha portato ad una radicale riformulazione della morfologia acustica; è il rumore che vitalizza il suono musicale, la componente che agisce come differenziale a ciò che altrimenti sarebbe somma di valori omogenei e rigidi. Una funzione strutturale siffatta non poteva essere ignorata dalle sensibilità musicali contemporanee e dunque il pensare la composizione si rimodella su nuove metafore.

L'aporia sembra a questo punto divenire evidente: l'instabilità del nucleo strutturale dell'evento sonoro sembra contrapporsi alla definitività segnica della notazione tradizionale. L'esistenza fisica si pone in essere attraverso comportamenti fluttuanti ed intimamente irregolari. Così la microscopizzazione tecnologica del suono sottolinea quanto preme invece sulle deboli pareti d'inchiostro in cui è racchiusa la nota ciò che prima era fenomeno secondario e percettivamente irrilevante.

Ecco che, esauritasi la modellizzazione seriale e post-seriale secondo regole procedurali simil-automatiche, l'alfabeto notazionale sembra collassare in un'esplosione di dialetti grafici attraverso i quali si cerca di ridefinire il rapporto sonoro.

Grafismi e pratiche chironomiche irrompono nella geometria stilizzata delle partiture per configurare nuove strutture che possano rendere il senso dell'instabilità morfologica della natura acustica.

L'eshaustività della notazione tradizionale pare collassare di fronte all'intraducibilità operativa della complessità della musica elettronica¹ mentre nuove forme aperte spesso sovente richiedono intense collaborazioni fra interpreti e compositore per poter portare a compimento la composizione.

A tal proposito sembra interessante riportare quanto dice Karlheinz Stockhausen in relazione alla sua composizione per pianoforte *Klavierstück XI* (1956), dove analizza il ricorso ad una forma aperta con argomentazioni ben più profonde di quante spesso vengono utilizzate per render ragione dell'utilizzo di pratiche aleatorie:

«Il *Klavierstück XI* non è nient'altro che un suono, le cui parziali, le sue componenti, sono organizzate secondo regole statistiche. Le componenti sonore sono diciannove ed il loro ordine è determinato dal caso. Con la differenza che qualora si scelga di collegare un evento ad un altro, il secondo sarà più o meno influenzato dal primo. Ho indicato le caratteristiche principali: dinamica, durata, staccato o legato. La

¹ Si pensi, solo a titolo di esempio, alla partitura di *Artikulation* (1958) di Gyorgy Ligeti, i cui simboli grafici permettono di seguire il succedersi degli eventi durante l'ascolto con una certa facilità, ma sono d'altra parte totalmente approssimativi qualora si volesse tentare di riprodurre l'opera.

struttura ondulatoria di un rumore che compongo è aleatoria, poiché (in una certa misura) non procede attraverso la ripetizione. Se concepisco un'opera esattamente come è organizzato un suono, ne conseguirà naturalmente che gli elementi che la compongono possono essere permutati, sollecitati, senza che il carattere di base della composizione possa modificarsi»²

In misura ancora più radicale Stockhausen persegue tale concezione della composizione musicale con *Stimmung* (1968)³ per sei voci, in cui il materiale è composto dalle componenti dello spettro armonico di Si bemolle. Ogni esecutore dispone di una serie di modelli contenenti il materiale musicale da inserire a piacere all'interno di uno schema generale predisposto. In altre parole l'inviluppo generale della composizione è predefinito, non le sue turbolenze interne.

L'orlo dell'abisso è presto raggiunto. È lo stesso Stockhausen che, inaugurando il periodo della “*musica intuitiva*” abolisce completamente la notazione tradizionale in favore di brevi indicazioni testuali dal carattere mistico-poetico che hanno la funzione di indurre l'esecutore al raggiungimento di una sorta di illuminazione, dalla quale scaturirà la musica dell'opera.

² Rigoni Michel, *Stockhausen... un vaisseau lancé vers le ciel*, Millénaire III, Lillebonne, 1998, p. 162 (l'estratto è ripreso da Cott Jonathan, *Stockhausen, Conversations with the composer*, Simon & Schuster, New York, 1973).

³ Significativamente sarà una delle opere che influenzerà la poetica compositiva di Gérard Grisey, uno dei padri della cosiddetta “musica spettrale”, ovvero musica i cui materiali compositivi si fondano sull'analisi spettrografica del suono.

Dinanzi si spalanca il vuoto, si diceva. Significativamente da quel momento in poi si assiste ad un ripiegamento quasi totale verso la notazione tradizionale.

Ma al di là del personale percorso del compositore tedesco, è fuori di dubbio che negli ultimi trent'anni la cosiddetta musica d'avanguardia si è via via depurata da ogni esperienza che potesse mettere in crisi il secolare ruolo pietrificatore della scrittura. Placati i furori azzerativi e propugnando un ruolo nuovamente privilegiato per la risultanza sonora, vapori titinnanti circondano le note *pivot*, proponendo come variazione ciò che in realtà risulta a tutti gli effetti ornamentazione. Sorta di equivoco beffardo, si vogliono far passare quali frutti di nuova sensibilità musicale srotolamenti orizzontali che figuralmente non si assimilano altro che a ribattuti. Lungi dall'addossarsi la responsabilità di affrontare le problematiche nascenti, si è preferito svuotare la pressione interna del suono contro la nota attraverso un esercizio calligrafico di oscillazioni esatte del materiale. Musica spesso ebbra di possibilità, ma priva di necessità.

Non si fa, naturalmente, dell'erba un fascio. Il disagio permane e filtra.

L'integerrima ricerca di Gérard Grisey riposiziona la scrittura musicale in rapporto con la liuteria strumentale e le pratiche esecutive correnti, ancora in ritardo sulla metabolizzazione (se mai si compirà) di sistemi differenti rispetto a quello temperato.⁴

⁴ Vale forse la pena ricordare, accanto a Grisey, l'opera di Giacinto Scelsi, che fu ispiratore e modello per lo stesso Grisey. L'opera di questo singolare compositore viene spesso sottovalutata liquidando come dilettantesca la metodologia compositiva, basata sull'improvvisazione e successive trascrizioni da parte di un assistente. A mio avviso, così

L'ipertrofia di scrittura presente nell'opera dell'inglese Brian Ferneyough si contrappone a quella dell'italiano Adriano Guarnieri. Il primo elabora una *nuova complessità* riposizionando all'infinito l'eseguibilità della propria opera, rendendo ogni approfondimento della stessa un esercizio atto solo a sprigionare l'accumulo parossistico della tensione esecutiva.

Di tutt'altro segno invece l'ipertrofia di Guarnieri, dove l'inchiostro insegue visionariamente le fluttuazioni turbolente di un suono ormai esploso; parziali di parziali di parziali... che si avvitano attorno a poche, ossessivamente iterate fondamentali che null'altro sono che puro canto.

Ed è da lì, probabilmente, che si deve partire. Da dove poi era iniziato l'ultimo percorso artistico di Luigi Nono.

Liberatosi delle strategie di blocco della scrittura, ha spezzato l'illusione, incoraggiata dalla scrittura stessa, della logica come sistema chiuso. Una trasmissione orale complementare alla notazione, ha permesso al compositore di controllare gli stati instabili della materia sonora, ha posto le basi per la formazione di strategie compositive d'impronta analogica piuttosto che deduttiva. E di qui derivano le derive magiche di un'opera che si muove scartando di lato, in apertura costante verso i vortici di risonanze analogiche che si vengono a formare.

L'*impasse* mi appare piuttosto evidente. La musica sperimentale colta ha evidentemente perso il suo carattere innovativo e di spinta culturale e sociale. Ha posto in discussione ogni parametro

facendo, si impedisce tuttavia di evidenziare un approccio verso l'emergenza del fenomeno sonoro denso di motivi di riflessione sul rapporto fra composizione e suono nonché fra composizione e scrittura.

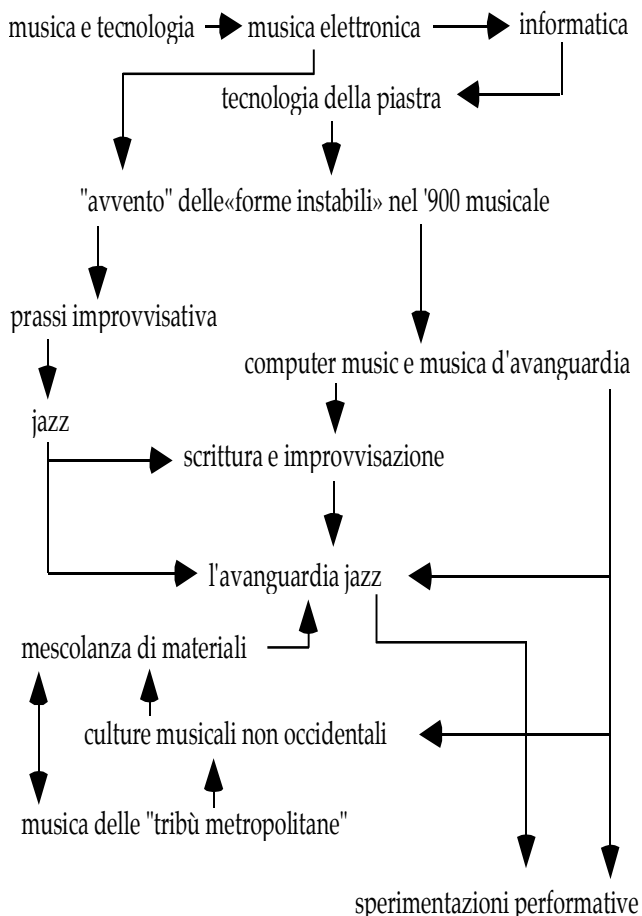
musicale ma non è stata in grado di proseguire nel cammino che la rivoluzione sonora del XX secolo aveva prefigurato.

Trasformatasi in *tradizione* (situazione ironicamente paradossale per un'esperienza con radici profondamente immerse nel moderno) si sostiene a malapena all'interno di un'*enclave* i cui margini sembrano ridursi sempre più.

Eppure per sorgenti sotterranee il patrimonio di questa esperienza sembra aver dato frutti in nuovi ambiti, favorendo l'emergere di nuove "fibrillazioni" sonore.⁵

Senza addentrarsi ulteriormente, il loro minimo comune denominatore sembra essere una comprensione prelogica de fenomeno sonoro, basato più sul contenuto espressivo che sulla

⁵ Si può tentare di tracciare un'approssimativa mappa alla ricerca di possibili filiazioni:



sua analisi. Le *note* sembrano quindi porsi a margine rispetto al suono; interrogarsi sulla scrittura musicale potrà certamente aiutare nella comprensione e nella possibilità di una musica di ricerca, ovvero pensante e non omologata.