

CONSERVATORIO G.B. MARTINI – BOLOGNA

Triennio Ordinamentale

Strumenti a Percussione

I Diversi aspetti della Reinvenzione

Prova Finale in:

Percussioni

Relatore

Prof. Sarto Andrea

Presentata da

Federico Lolli

Sessione Autunnale Anno Accademico 2011/2012

INDICE

Introduzione	1
1. Sylvano Bussotti	2
1.1 La vita	
2. Coeur Pour Batteur	6
2.1 Prima interpretazione	7
2.2 Seconda interpretazione	
2.3 Terza interpretazione	9
2.4 Quarta interpretazione	
3. Interpretazione personale	12
3.1 La reinvenzione	
3.2 Gli ambienti	15
3.3 Peculiarità musicali degli ambienti	17
3.3.1 Strada	
3.3.2 Bar	19
3.3.3 Portico	20
3.3.4 Teatro	24
4. Il percorso	26
4.1 Registrazione	30
4.2 Riproduzione	31
5. Conclusioni	32
Bibliografia	33

INTRODUZIONE

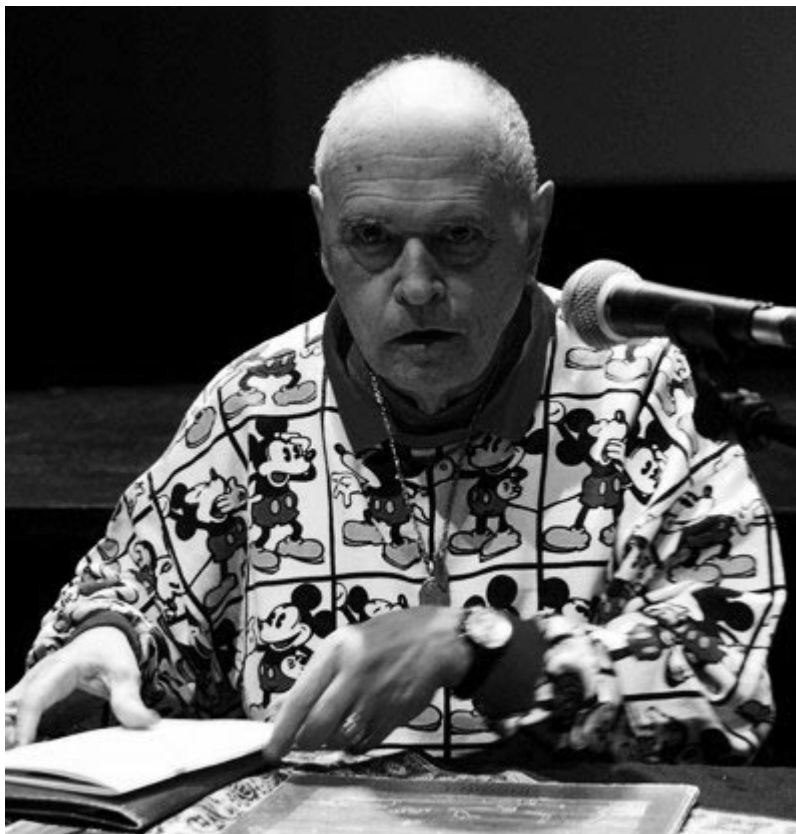
La peculiarità principale degli strumenti che vengono generalmente chiamati a percussione è il fatto di avere limiti timbrici quasi illimitati, dovuti sia al tipo di strumento stesso e quindi alle sue possibilità fisiche di produzione del suono, sia al modo di produrre un determinato suono rispetto a un altro variando l'approccio allo strumento. Si potrebbe quasi dire che alla famiglia delle percussioni possiamo fare rientrare qualunque tipo di strumento e che un vero percussionista dovrebbe essere in grado di suonarli tutti. Non è troppo paradossale pensarla in questo modo poiché ci sono analogie tra tutti gli strumenti, sia nella forma che nel modo di suonarli, questo perché devono rispettare le stesse leggi acustiche/fisiche naturali di creazione e propagazione del suono.

Non deve sembrare strano che in certi repertori, soprattutto contemporanei, al percussionista "tocchi" di suonare strumenti che, nella connotazione classica o sinfonica del termine, non sono contemplati; o che debba imparare nuove tecniche, anche estemporaneamente, da usare sia su strumenti accademici che non accademici. Il musicista "contemporaneo", in questo caso percussionista, deve essere pronto davvero a tutto. Preciso percussionista poiché generalmente è il musicista più sovraccaricato in termini di tecniche e varietà di strumenti. In una composizione contemporanea può capitare che il percussionista debba avere a che fare con più strumenti, tutti totalmente diversi tra loro nella forma, nel timbro, nel materiale e nella tecnica esecutiva.

Durante tutta la durata della mia formazione al Conservatorio G.B. Martini di Bologna sono stati sempre organizzati concerti in cui venivano eseguiti brani inediti di studenti di composizione. Io ho sempre partecipato in qualità di percussionista a queste iniziative e, inizialmente, ciò che mi veniva chiesto di eseguire andava contro tutta la poca esperienza che avevo ottenuto e mi poneva quindi in situazioni di totale smarrimento. Inoltre la mia immatura preparazione tecnica mi poneva molti limiti riguardo le esecuzioni. Col passare del tempo ho iniziato a conoscere più approfonditamente le tecniche percussive, confrontandomi anche con professionisti. Mi sono accorto che in certe particolari situazioni di smarrimento, dove si richiedono certi tipi di effetti, avrei potuto trovare soluzioni creative e alternative, sia dal punto di vista esecutivo che acustico, e che il compositore avrebbe apprezzato e riutilizzato in altri pezzi; oppure avrei potuto imparare nuove tecniche per ampliare le mie capacità di percussionista. Maturando ho quindi capito che il fatto di lavorare con le percussioni, conoscerle bene, poteva aiutare sia me che il compositore, e che quindi l'esecuzione di un pezzo potesse portare a uno scambio di idee, alla nascita di qualcosa di creativo e allo sviluppo di rapporti interpersonali basati sulla creatività musicale.

La mia personale esperienza mi ha portato a queste conclusioni, ma esistono casi diversi in cui lo scambio di idee non avviene, o casi in cui una proposta creativa non viene accettata per svariati motivi. Il motivo per cui ho scelto il brano di Bussotti è perché rispecchia estremamente quello che è la mia esperienza nell'ambito creativo di questi ultimi anni.

1. SYLVANO BUSSOTTI



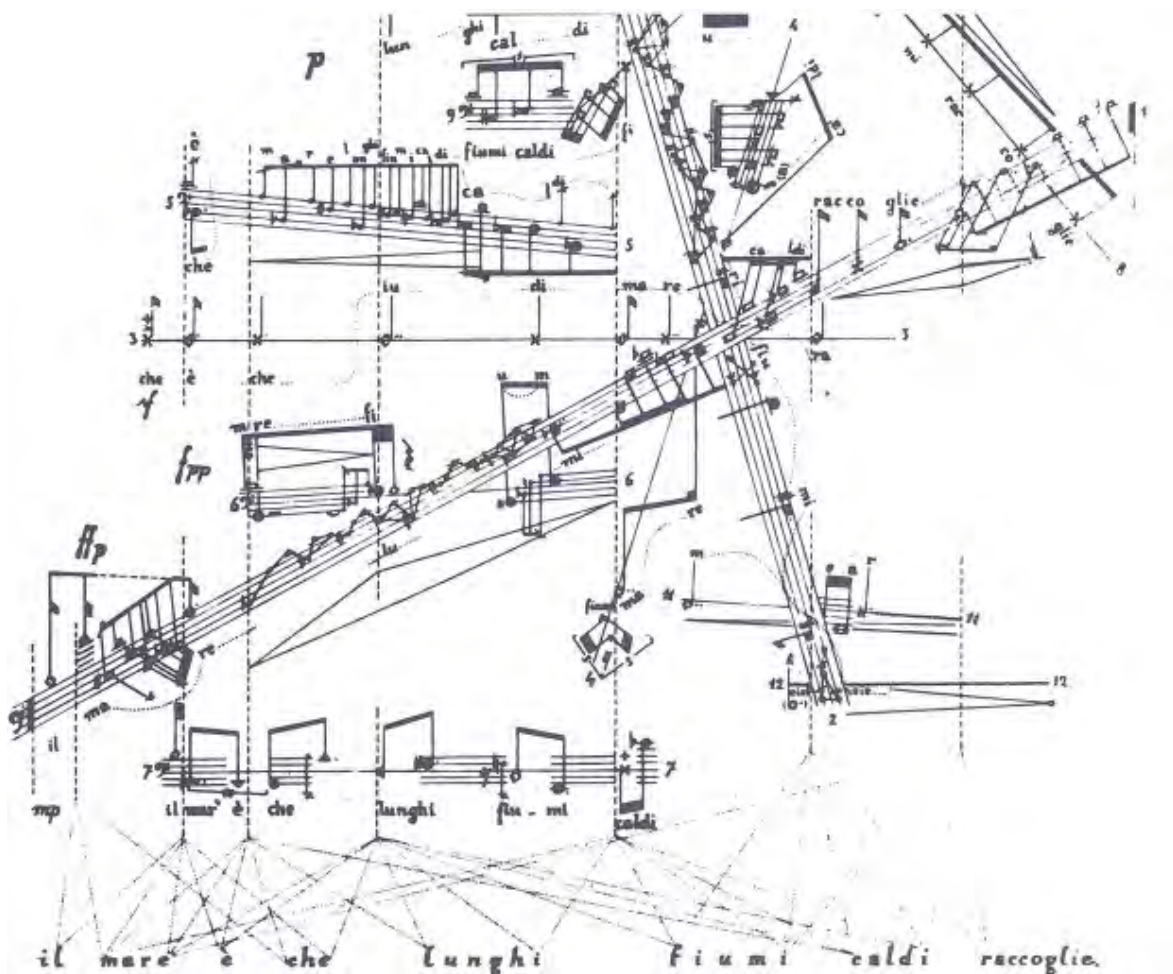
1.1 LA VITA

Bussotti nacque a Firenze l'1 Ottobre 1931. Da piccolo cominciò a seguire gli spettacoli di marionette del "cantuccio dei bambini" al teatro comunale di Firenze, organizzati in epoca fascista per intrattenere i ragazzini durante le rappresentazioni delle opere. Bussotti entrò a contatto con intellettuali antifascisti che frequentavano lo zio Tono Zancanaro, il quale regalò al nipote il primo violino. A dieci anni entrò nel conservatorio di Firenze e iniziò a studiare violino e pianoforte complementare, il secondo con Luigi Dallapiccola, maestro del quale Bussotti nutriva una grande ammirazione. Ammirazione in seguito rinnegata per colpa dell'atteggiamento reticente di Dallapiccola sulla trasmissione della scuola viennese, e rivolta poi verso il compositore Gioacchino Magioni, che fu il primo a capire il suo talento. Per colpa della guerra smise gli studi al conservatorio e si trasferì con la famiglia in un cascinale nella campagna dell'alto Veneto, dove la sua educazione fu portata verso la letteratura e lo studio di Bach al pianoforte. Finita la guerra Bussotti continuò gli studi da autodidatta e fu attratto dalla musica e dalla grafia dei grandi maestri. Sin dalle prime interessanti composizioni di Bussotti si possono notare i primi segni delle sue "tentazioni": extramusicali, letterarie, paesaggistiche e sentimentali che determinarono la sua cifra caratteristica. Egli sottolineava provocatoriamente il programma e l'ispirazione umanistica delle sue composizioni e questo spiega la sua

decisa predilezione per i generi vocali. Dopo essersi occupato di teatro si trasferì a Parigi nel '56 dove seguì il corso libero di composizione e analisi tenuto da Max Deutsch, un allievo di Schonberg che Bussotti riconobbe come unico vero maestro. In questa sede incontrò Boulez e il critico musicale Heinz-Klaus Metzger; quest'ultimo ricoprì un ruolo fondamentale nello sviluppo artistico di Bussotti. Infatti fu dal '58 che Bussotti ricevette i primi riconoscimenti ufficiali e che fece cominciare l'elenco delle sue composizioni:

Con "Due voci" e "Breve", che furono eseguiti al Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, Bussotti inaugurò una nuova tecnica compositiva, basata su rifiuto della serialità e delle "voghe darmstadtiane dell'epoca".¹

In Bussotti il **segno musicale** deve provocare la creatività dell'esecutore durante la performance: in certe partiture infatti segna solo alcuni parametri del suono (altezza, durata, timbro...) lasciando gli altri all'improvvisazione; altre volte alle note sono aggiunti segni d'invenzione a cui sono stati attribuiti significati aleatori.



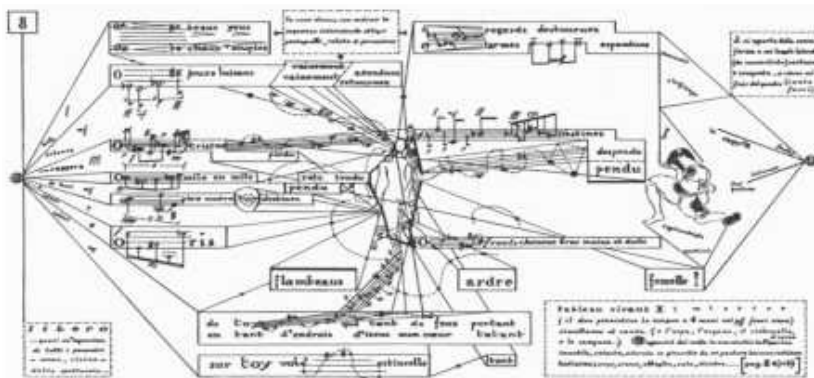
Sylvano Bussotti, "Tableaux Vivants" (1964)

¹ Bucci, Moreno, *L'opera di Sylvano Bussotti: musica, segno, immagine, progetto, il teatro, le scene, i costumi, gli attrezzi ed i capricci dagli anni quaranta al Bussottioperaballet*

Oltre al segno grafico, Bussotti accentua anche gli aspetti teatrali e gestuali della sua musica: le partiture sono corredate di minuziose note di regia per l'esecuzione e i gesti degli interpreti acquistano **valore teatrale**.

The image shows a page from the libretto of "Passion Selon Sade" by Sylvano Bussotti. The page is filled with text in French, organized into columns and boxes. There are also musical notes and stage directions interspersed throughout the text. The layout is highly structured and visually dense, reflecting Bussotti's emphasis on theatrical and gestural elements in his music.

Sylvano Bussotti, Libretto dalla "Passion Selon Sade"(1965)



Sylvano Bussotti, Estratto dalla "Passion Selon Sade"(1965)

Ad esempio, nel 1965 fu eseguita la "Passion selon Sade" al teatro Biondo di Palermo durante la Settimana Internazionale della Nuova Musica; opera in cui Bussotti porta all'esasperazione i procedimenti aleatori e gestuali. Il teatro era sia il principio della sua esperienza artistica che il traguardo inevitabile del suo percorso poetico: dal rifiuto dello strutturalismo astratto e la concezione fondamentalmente umanistica dell'arte alle performances di musiche sperimentali.

Successivamente Bussotti iniziò a rifiutare il presente: la nuova fase stilistica trovò il fondamento nella "poetica della memoria" e nel culto del passato, in particolare del proprio, biografico e musicale. Musicalmente si può trovare il recupero di temi e frammenti di opere precedenti, dell'autocitazione e del ripristino della tecnica tradizionale del ritornello e della ripresa.

Nel '68 Bussotti inaugurò la sua attività di regista-scenografo-costumista curando numerose opere per il teatro Regio di Torino, per il Teatro Massimo di Palermo e il Teatro Comunale di Firenze. Tra le tante attività fu anche insegnante di storia del teatro musicale, direttore artistico della Fenice di Venezia, compositore di opere aperte (opere in cui la creatività dell'interprete ne determina la forma finale), di musica da camera, melodrammi, critico e poeta.

Ho trovato interessante un discorso che Bussotti ha tenuto in occasione della Biennale di Venezia del 2010 su un suo pezzo per pianoforte e voce.² In questo video emergono alcuni concetti che mi hanno permesso di comprendere meglio il pensiero di Bussotti.

Particolare è l'utilizzo della luce sotto il volto del cantante che ne sottolinea i lineamenti in modo che si amplifichi la componente teatrale affianco a quella musicale.

Un aspetto interessante è l'uso del verbo *dialogare* che Bussotti usa in riferimento agli strumenti che suonano e agli esecutori: Sylvano Bussotti e il basso Nicholas Isherwood.

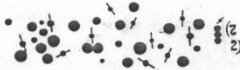
Successivamente afferma che non solo la musica colta è ricca di cultura, ma anche la musica chiamata "leggera" molte volte è portatrice di aspetti culturali importanti. Infatti poi allude all'*Orecchiabilità musicale*, al *motivetto* e spiega che sono fatti estremamente importanti nella musica.

La citazione seguente di Bussotti si riferisce a quando insieme a Isherwood percuotono il pianoforte con le mani.

“Così come i ritmi che stiamo udendo in questo momento, sicuramente riflettono i ritmi degli archi, dei soffitti, i punti della luce...”

² <http://www.youtube.com/watch?v=jNvNXH1BWU0&feature=related>

1959 da "Sette fogli, una collezione occulta"



Coeur pour batteur è una delle sette esplorazioni (così chiamate da Bussotti) effettuate in campo grafico-musicale. Nella prefazione al pezzo egli afferma di utilizzare sia segni musicali significanti secondo le tradizioni più o meno recenti, che segni di libera invenzione.

*"...pubblica l'intero ciclo mantenendone occulti i meccanismi. Incoraggiandone la reinvenzione..."*³

Bussotti era restio a fornire una spiegazione particolareggiata per ogni composizione del ciclo poiché questo avrebbe portato a una “deflorazione teoretica” delle sue scoperte musicali. Inizialmente l’editore avrebbe voluto pubblicare le spiegazioni sul retro di ognuno dei sette fogli, ma i “sette fogli” vennero eseguiti e anche incisi su dischi da vari interpreti. Questo gli dimostrò che i chiarimenti interpretativi non fossero effettivamente necessari: era la voglia di sperimentazione musicale che teneva in vita questo particolare tipo di opera. Di seguito ho analizzato varie interpretazioni che ho avuto modo di ascoltare, vedere o sentirne parlare.

2.1. PRIMA INTERPRETAZIONE

Questa interpretazione è stata eseguita da Mario Negrão durante il “Final Recital Conservatório Brasileiro de Música Centro Universitário”.⁴

E’ un’interpretazione poco originale dal punto di vista del materiale musicale, dei timbri e della teatralità. Le analogie con la partitura, se ci sono, sono di scarso rilievo e invenzione. Bussotti suggerisce all’interprete di reinventare, senza ovviamente specificare come e cosa, ma secondo il mio parere il percussionista in questione non ha compreso pienamente ciò che forse era l’intento del compositore.

2.2 SECONDA INTERPRETAZIONE

Il video seguente, invece, mette in luce aspetti di invenzione molto interessanti sotto il punto di vista sia teatrale che musicale.⁵

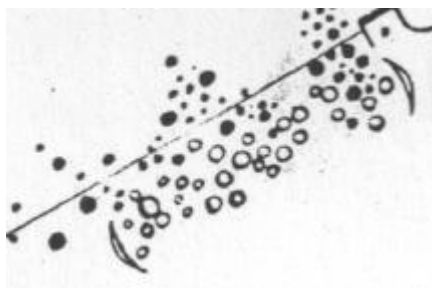
Qui l’interpretazione è molto più teatrale, si riescono a cogliere le analogie con la partitura.

³ Bussotti, Sylvano, *Coeur Pour Batteur* da “*Sette fogli, una collezione occulta*”

⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=wIBabKcjU-g&feature=related>

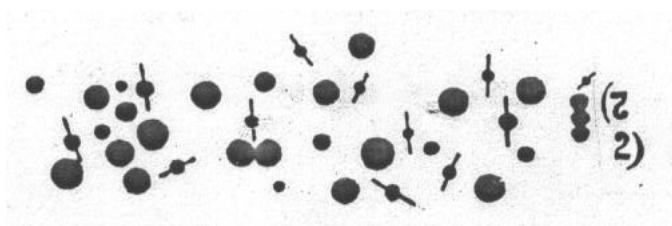
⁵ http://www.youtube.com/watch?v=6j_2X7D5zvK&feature=related

Il suono che la percussionista crea con l'armonica nell'acqua potrebbe trovare un'analogia con il simbolo seguente:

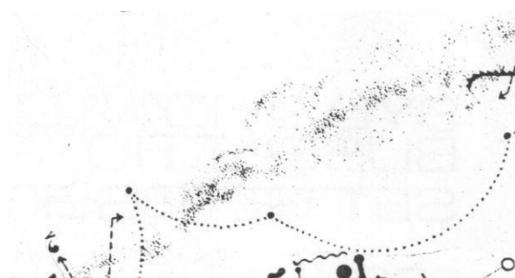


Oppure potrebbe essere il suono dell'acqua che bolle nel pentolino.

Il simbolo seguente potrebbe rappresentare l'azione di scoppiare i palloncini o di fare rimbalzare le palline "rimbalzine" sulla gran cassa.



Le sfumature potrebbero avere suggerito alla percussionista di camminare sullo strato di polietilene a bolle d'aria creando sia il suono di sfregamento della plastica, che lo scoppio delle piccole camere d'aria.

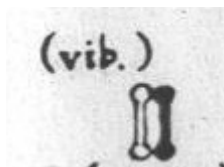


Oppure potrebbe averle suggerito di gettare il sale grosso sul vibrafono.

In generale l'interpretazione ha saputo trasmettere qualcosa di teatrale e musicale, interessante dal punto di vista timbrico e ritmico, e mettere in evidenza delle relazioni comprensibili con la partitura. L'unico aspetto che non mi convince è il fatto che tutte le azioni non abbiano una logica che le colleghi tra loro, quindi i vari momenti sembrano susseguirsi casualmente.

2.3 TERZA INTERPRETAZIONE

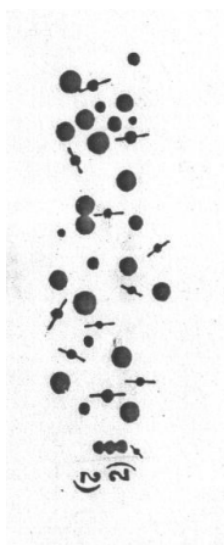
In un'esecuzione molto riuscita che ebbe luogo in Sala Bossi alcuni anni orsono, il percussionista azionò, tramite un apparecchio elettronico, vari vibratori sistemati dentro o sopra strumenti a percussione, i quali a loro volta erano posizionati in vari punti della sala. Sicuramente ciò che ha suggerito al professore di utilizzare i vibratori è stata la sigla vib. e anche la particolare forma fallica del disegno.



Una caratteristica in effetti da non trascurare di Bussotti è che lui inserisca di tanto in tanto nelle partiture alcuni riferimenti sessuali.

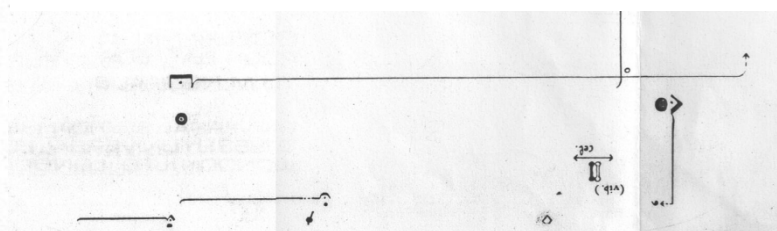
2.4. QUARTA INTERPRETAZIONE

Il professor Salbego all'inizio della sua analisi⁶ afferma che l'interpretazione che dà è soggettiva, e legata a un tipo di ricerca e sperimentazione timbrica che lui stesso ha voluto affrontare. Innanzitutto ha individuato i numeri sulla partitura e determinato un percorso ordinato (1, 2, 3, 4, 5). Poi ha catalogato 2 tipologie di zone: zone di passaggio modulanti e zone di interferenza. Le zone di passaggio sono zone che permettono di passare da situazioni grafiche diverse: ad esempio da un numero all'altro, o da due parti numerate allo stesso modo.



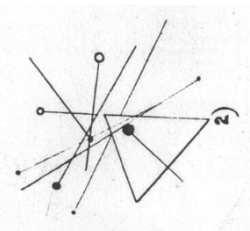
2a

=>



zona di passaggio

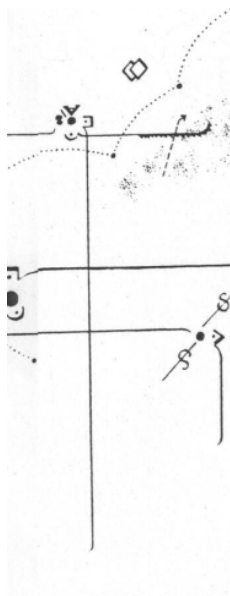
=>



2b

⁶ Salbego, Gianpaolo, Analisi di *Coeur Pour Batteur*

Le zone di interferenza invece sono punti in cui più linee si intersecano o convergono e vengono interpretate in diversi modi.









In questo caso i punti di incontro delle linee sono note in comune sulla quale sono intonati diversi strumenti.

Per quanto riguarda i segni, il prof. Salbego ha dato il significato tradizionale ai segni noti (come in *Zyklus* di Stockhausen), e un significato nuovo ai segni sconosciuti, mantenendo un rapporto grafico-visivo. Ad esempio le figure romboidali diventano effetti di quattro suoni e quelle triangolari effetti di tre suoni.

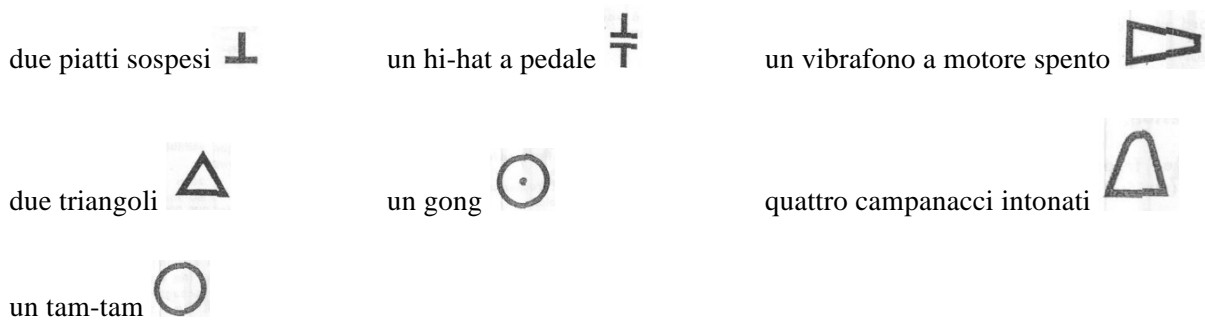
➤ *ZYKLUS* (1959) di Karlheinz Stockhausen (Kerpen, 22 agosto 1928 – Kürten, 5 dicembre 2007)

E' una composizione per un percussionista solo. Per comporre questo pezzo Stockhausen collaborò con il percussionista Christoph Caskel, il quale faceva parte de "I percussionisti di Strasburgo", uno dei primi e più importanti gruppi di percussioni europei, e organizzava i set percussivi e i concerti nei corsi estivi che si tenevano a Darmstadt.⁷

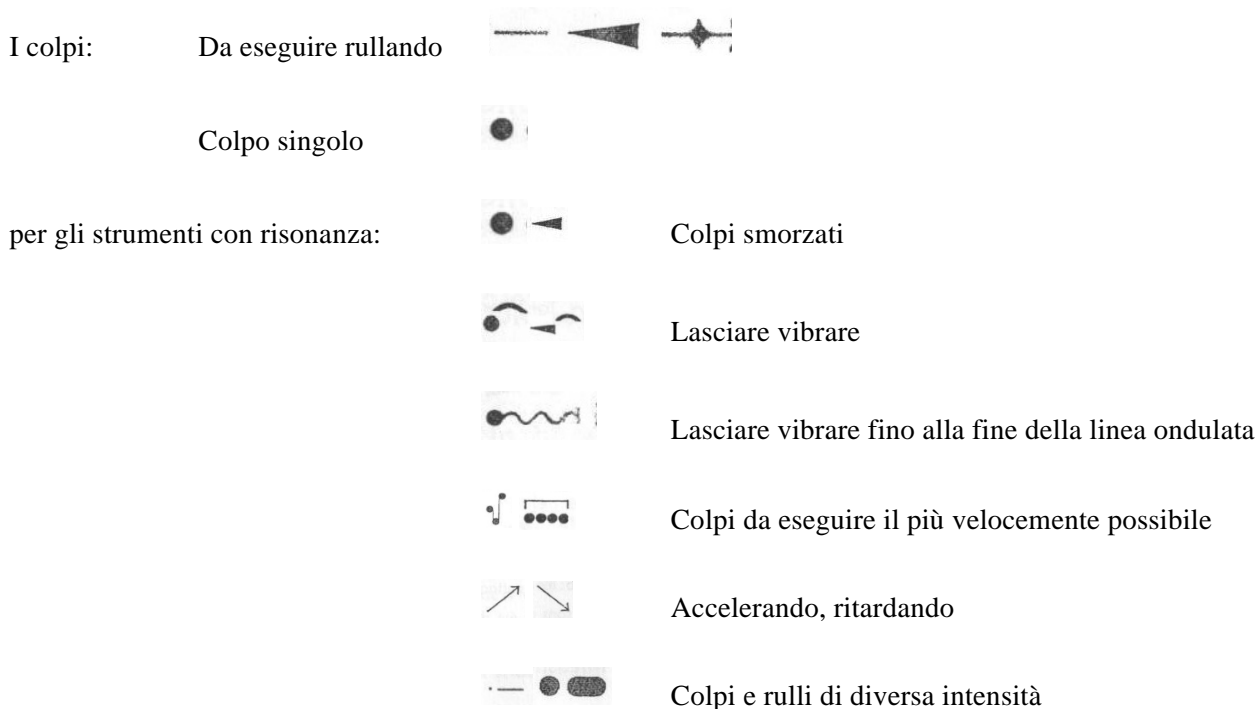
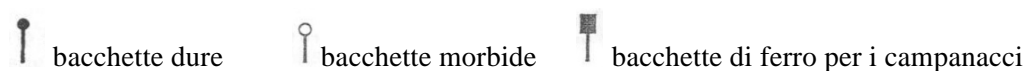
Gli strumenti indicati da Stockhausen nella legenda sono:

Marimba		ghiro		due tamburi di legno africani	
Sonagli		cassa chiara		quattro tom-toms intonati	

⁷ Incontri col maestro Gianpaolo Salbego



Indicazioni sulle bacchette:



Le indicazioni della partitura permettono all'esecutore di iniziare a leggere lo spartito da qualunque foglio, procedere con l'ordine dato senza interruzioni e finire col primo colpo della struttura con cui si ha iniziato.⁸

⁸ *STRUTTURE*

1. Tutti i colpi e i gruppi di colpi sono fissati su una griglia dei tempi
2. Se si incontrano durante l'esecuzione punti in cui ci sono più pentagrammi o linee tra parentesi, si può scegliere liberamente tra le opzioni consentite.
3. I suoni contenuti nei triangoli sono intercambiabili ma devono iniziare nel punto indicato dalla linea che coincide con l'unità di tempo.

3. INTERPRETAZIONE PERSONALE

3.1 LA REINVENZIONE

Dopo avere visto e ascoltato varie interpretazioni mi sono fatto un'idea sul genere di ciò che avrei voluto escludere dalla mia interpretazione. La filosofia di Bussotti sicuramente dà ampia libertà all'esecutore, ma questa libertà avrebbe comunque dovuto avere una logica di fondo e avrebbe dovuto essere il più possibile coerente col pensiero del compositore. Ho voluto che il disegno mi suggerisse vari elementi da poter utilizzare in un contesto **efficace** sia musicalmente che teatralmente. Non ho voluto trovare forzatamente relazioni "letterali" tra i segni e i suoni, perché penso che Bussotti non intendesse associare univocamente ogni singolo suono con un segno. La mia intenzione, più che altro, è di trovare un contesto generale in cui inserire gli elementi più caratteristici della partitura e legarli logicamente tramite un duplice punto di vista. Vedo la partitura come un grande pavimento su cui camminare, in cui seguire certe **direzioni** che legano tra loro elementi peculiari della partitura, dai quali è utile ricevere informazioni e suggestioni, al fine di dar sfogo alla mia **esperienza** musicale. In più uso il foglio di Bussotti, visto dall'alto, come una cartina geografica nella quale la realtà viene rappresentata in scala.

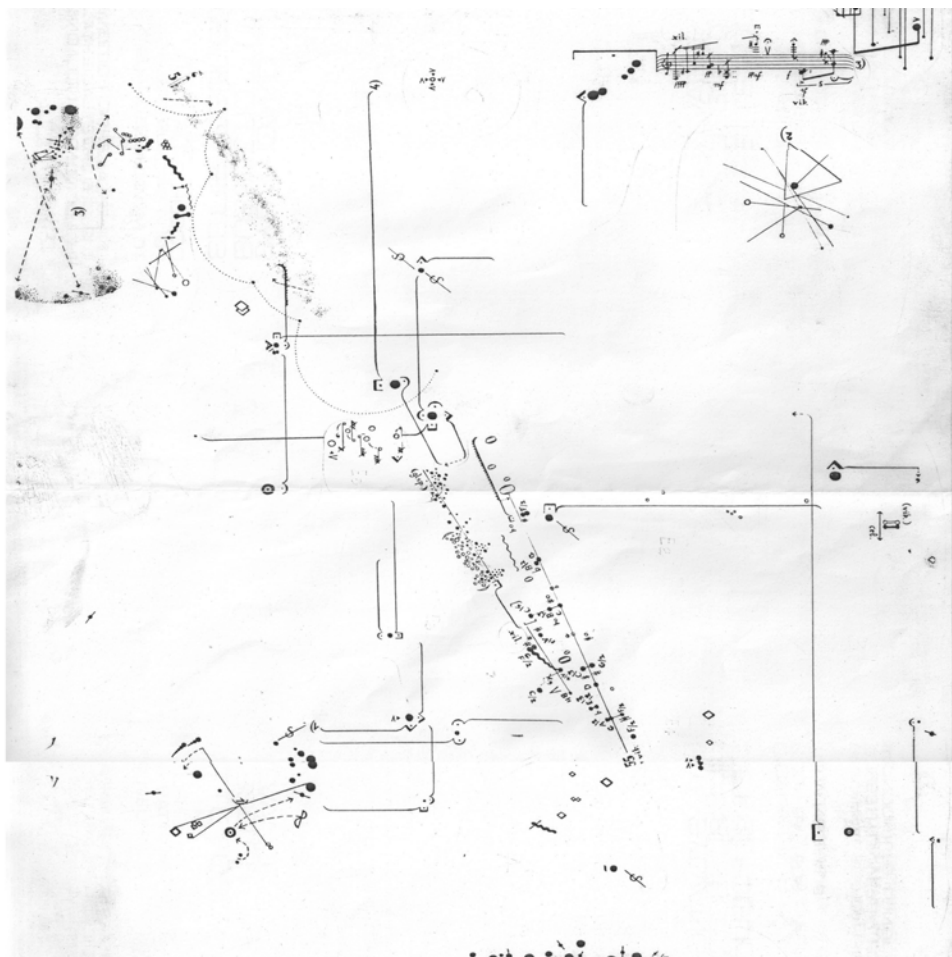
La realtà che io voglio rappresentare è però una realtà musicale. Le cartine geografiche sono state realizzate per riportare graficamente in forma ridotta la realtà, luoghi talmente estesi da non poterne cogliere i confini solo con la vista. La cartina musicale che utilizzo, la partitura, ha la stessa funzione della cartina geografica in scala: rendere fisicamente possibile la fruizione, da parte dell'ascoltatore, di aspetti musicali riservati a certi tipi di ambienti diversi, che difficilmente nella realtà possono essere colti in maniera, appunto, **musicale**. Quindi, se per i luoghi geografici la rappresentazione ridotta della realtà si ottiene tramite un **rapporto in scala**, per i luoghi musicali una rappresentazione musicale della realtà si ottiene tramite la

-
4. I suoni contenuti nei rettangoli invece sono intercambiabili e possono essere eseguiti senza tenere conto delle unità di tempo, rimanendo sempre dentro i confini temporali del rettangolo che li contiene, ed essere eseguiti anche simultaneamente.
 5. Quando ci sono più rettangoli uno sopra l'altro si segue la stessa regola del singolo triangolo, ma un gruppo di note preso da un rettangolo deve essere seguito da un gruppo di note appartenente a un altro rettangolo, ma non dallo stesso. In alcuni casi ci sono frecce che indicano il rettangolo seguente da utilizzare.
 6. Se i rettangoli sono tra parentesi e separati da una doppia linea continua si può scegliere quale rettangolo utilizzare ma non si può prendere materiale dal rettangolo sopra o sottostante.
 7. I rettangoli ampliati sono da trattare come i rettangoli della struttura 4.
 8. I punti senza linee di altezza che si riferiscono ai tom-toms sono determinati statisticamente dalla loro velocità e intensità. Le altezze sono libere.

Nelle strutture 1, 3, 4, 5, 7, 8 tutti gli elementi devono essere suonati. In nessuna struttura un elemento può essere ripetuto. Nelle strutture 3 e 8 l'esecutore dovrebbe lasciare più silenzio possibile. Nelle strutture 3 e 8 i punti variabili rispetto alla griglia dei tempi devono essere suonati il più possibile simultaneamente così da ottenere suoni costituiti da 2 o più strumenti. Gli elementi variabili possono essere suonati assieme agli elementi fissi o durante la loro risonanza. In particolare i colpi di ghio possono essere combinati con l'attacco di diversi strumenti. (Stockhausen, Karlheinz, Zyklus)

reinvenzione. La reinvenzione è l'atto di dialogare (termine usato da Bussotti nel video alla Biennale) tra esecutore e ambiente musicale/sonoro.

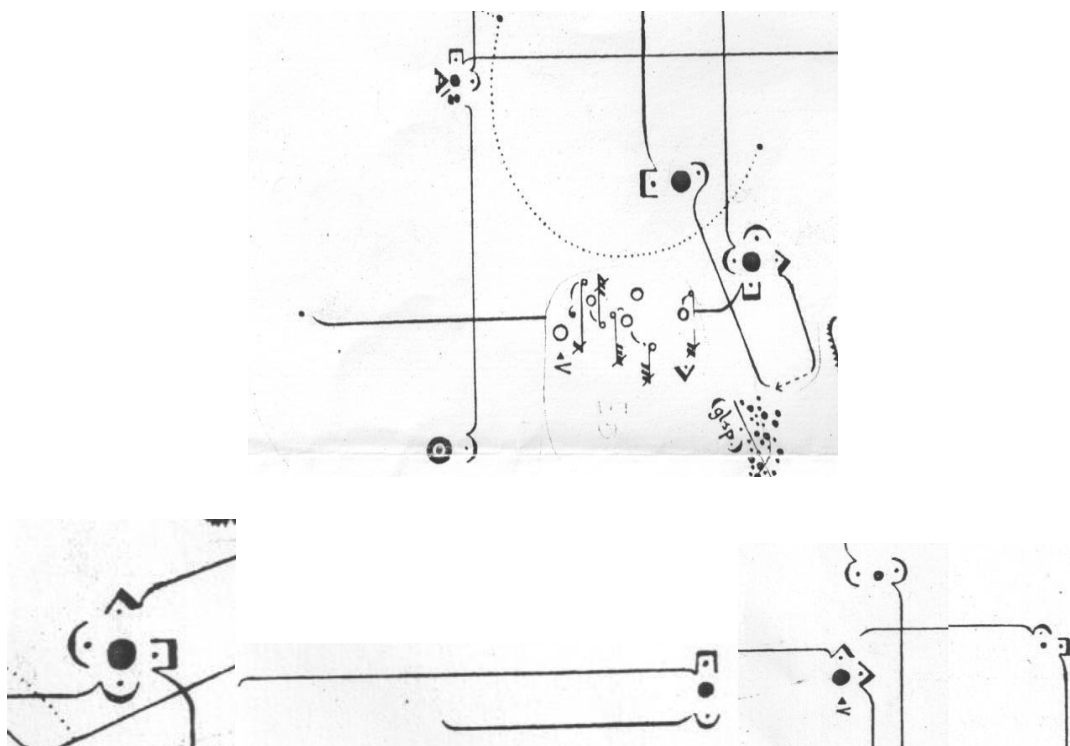
Curioso è che se guardo realmente la partitura, questa mi rimanda a una rappresentazione geografica (una forma che mi ricorda la penisola italiana).



Se invece guardo la partitura nel dettaglio, c'è un simbolo che mi affascina particolarmente e che mi rimanda all'azione di girare la manopola di una radio. Una manopola che mi potrebbe sintonizzare, invece che su una stazione radio, sul suono di un **ambiente**, anzi, di quattro ambienti diversi. Ambienti rappresentati da diverse zone della partitura che dopo mostrerò.



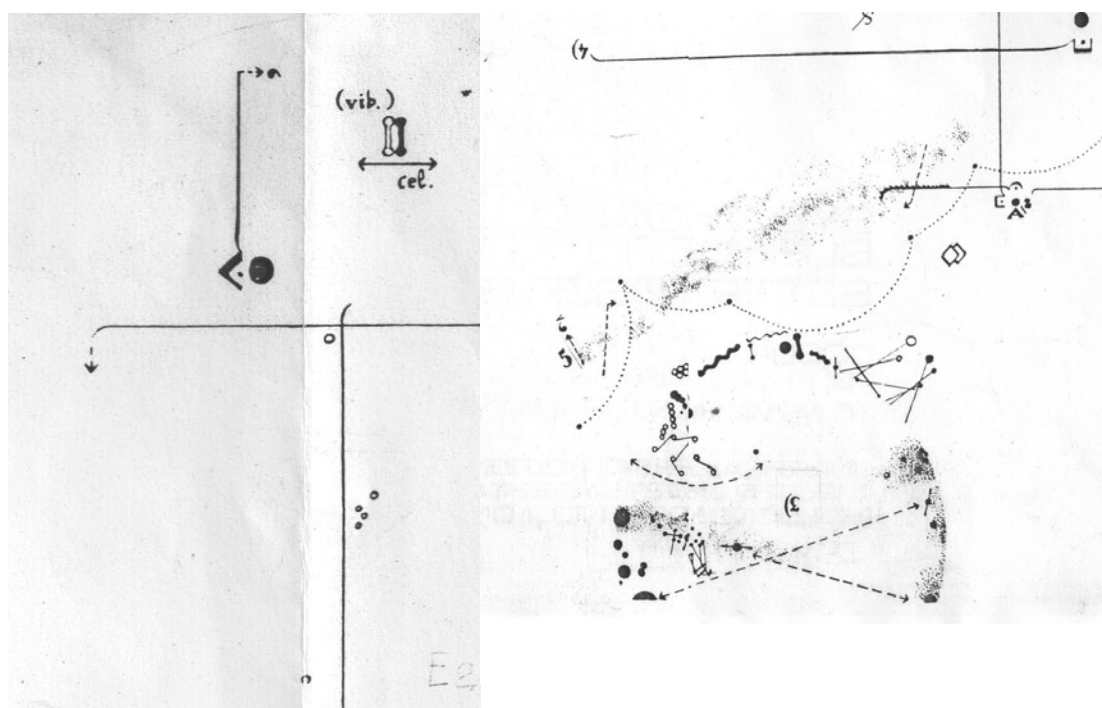
Altri simboli molto evidenti sono quelli di legatura collegati a delle corone (secondo la notazione tradizionale contemporanea). Questi sono di varia durata e lunghezza, molto spesso si intersecano tra loro e sono disposti in particolari zone della partitura.



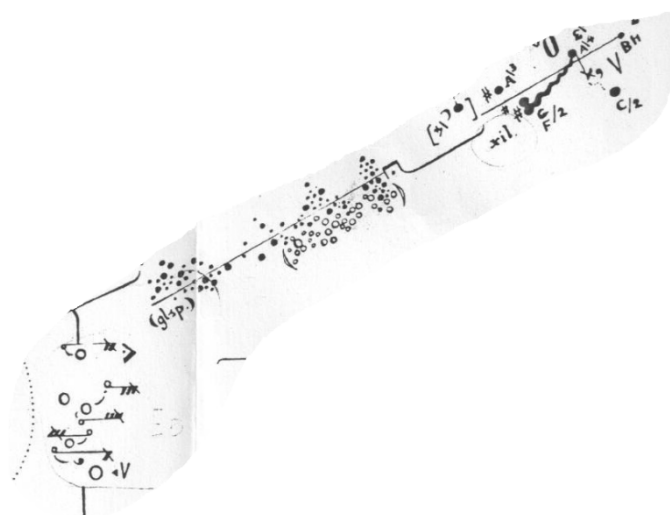
Per disegnare una cartina geografica ora si usano i satelliti e tecnologie particolari che offrono una fotografia già ridotta in scala della realtà. Tuttavia, inizialmente, quando questa tecnologia non c'era, i geografi disegnavano la cartina geografica basandosi sulla osservazione vera e propria del luogo reale. Come loro, per reinventare musicalmente degli ambienti, io registro realmente il suono dell'ambiente in questione e lo rielaboro per permettere all'ascoltatore di capire ciò che sta ascoltando. Siccome non dispongo di una tecnologia che mi permetta di cogliere i diversi suoni italiani e registrarli, obbedendo quindi alla vera e propria analogia della partitura con la penisola italiana, ho bisogno di un luogo più circoscritto che accolga in poco spazio diverse tipologie di suoni a me familiari, per essere facilitato nella reinvenzione, e che questi suoni io possa realmente registrarli e offrirli all'ascoltatore, come rappresentazione sonora dei simboli sopracitati. Un luogo il cui percorso sonoro sia percorribile anche nella realtà. Il luogo adatto è Piazza Verdi perché è un luogo che frequento spesso; inoltre porta il nome di uno dei più importanti compositori italiani. In piazza Verdi possiamo distinguere quattro aree i cui suoni possono essere riconoscibili facilmente: strada, bar, portico, teatro. Le quattro aree si riferiscono a quattro sezioni della partitura.

3.2 GLI AMBIENTI

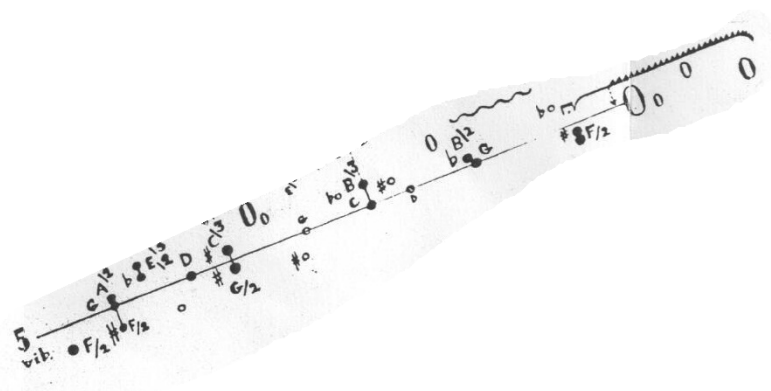
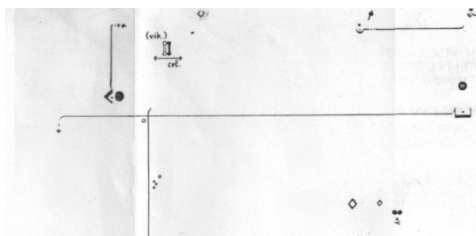
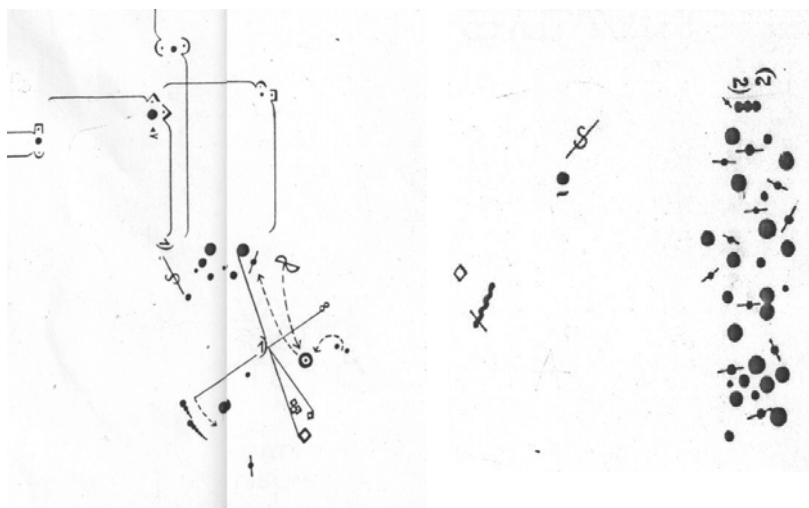
LA STRADA



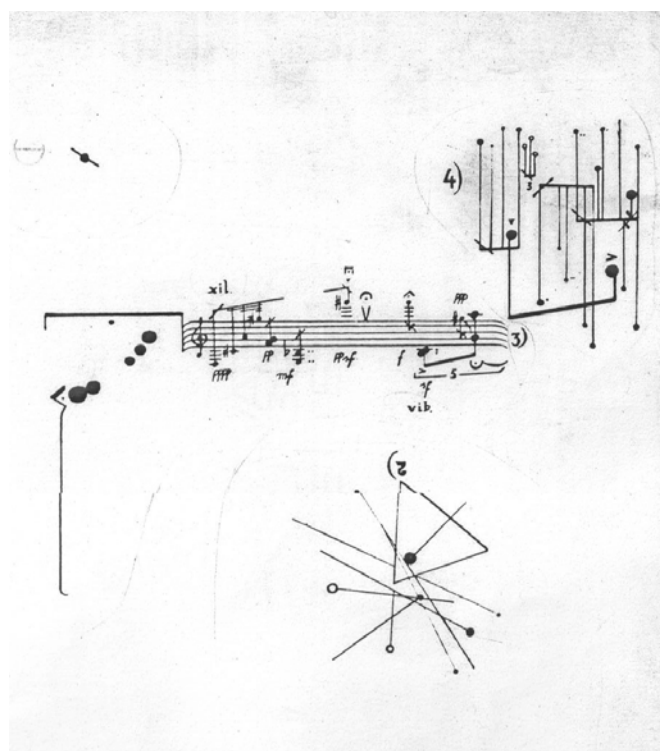
IL BAR



IL PORTICO



IL TEATRO



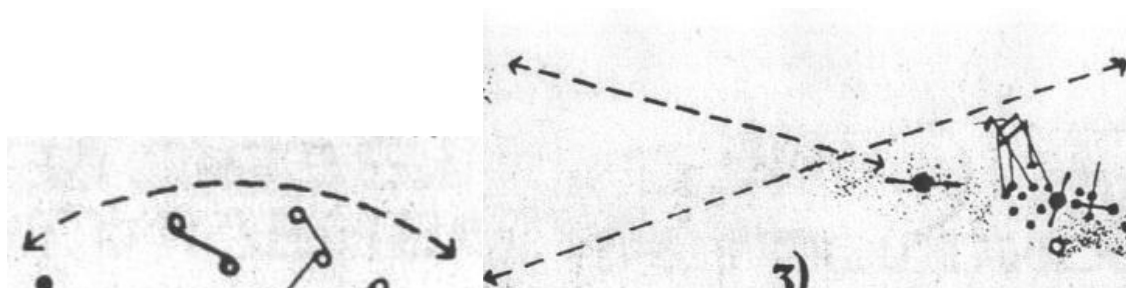
Per riportare i suoni dei luoghi nella mia interpretazione registro separatamente i quattro ambienti e li riproduco tramite delle casse audio durante la mia interpretazione. Qua entra in gioco l'azione di cambiare stazione radio tramite la manopola. Ciò che durante la mia interpretazione viene cambiato è il suono d'ambiente: la registrazione. In pratica lo spettatore viene sintonizzato nei quattro ambienti sopracitati, uno dopo l'altro, dei quali riconosce le peculiarità sonore. Il mio ruolo diventa quello di suonare, interpretando i simboli di Bussotti (tramite strumenti anche non tradizionali), quattro tipi di musiche che si fondano bene rispettivamente coi quattro ambienti: strada, teatro, portico e bar. La manopola della radio viene sostituita da un computer collegato agli altoparlanti, col quale riproduco in sequenza i quattro suoni degli ambienti con cui dialogo.

3.3 PECULIARITA' MUSICALI DEGLI AMBIENTI

3.3.1 STRADA

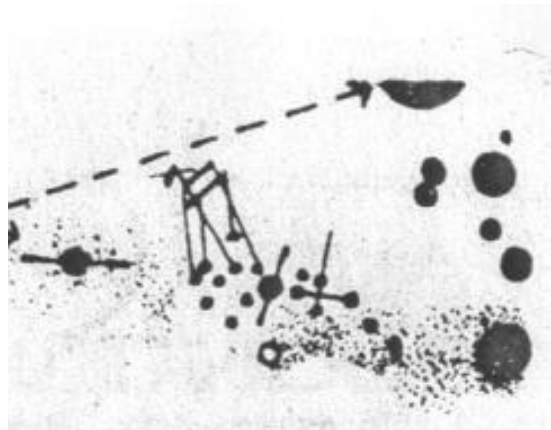
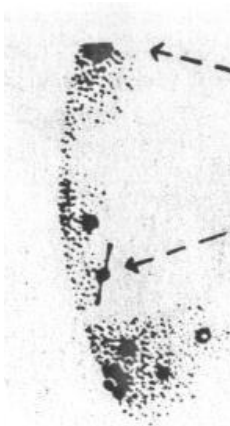
La strada è un ambiente molto rumoroso, si possono distinguere suoni di macchine che passano, motorini, autobus, clacson, biciclette, persone che camminano e parlano, cani che abbaiano. E' sicuramente un suono riconoscibilissimo e gli strumenti che vado a utilizzare fanno tutti parte di questo ambiente: catene della biciclette, pedali, campanelli, parabrezza.

ANALISI SUONI e SEGNI

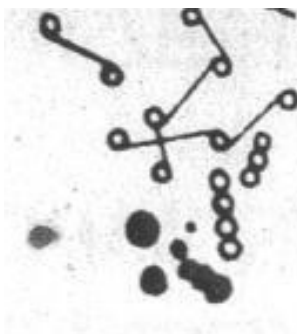


Come già annunciato gli strumenti utilizzati non saranno tradizionali ma oggetti caratteristici della strada. Le linee tratteggiate mi suggeriscono di utilizzare precise parti di una bicicletta. La linea curva ha un'analogia con il movimento della manopola di un campanello quando questo è messo in vibrazione. Il tratteggio ha un'analogia col suono che non è continuo, ma discontinuo del meccanismo interno che fa sbattere ripetutamente un batacchio contro la parete interna della cupola metallica.

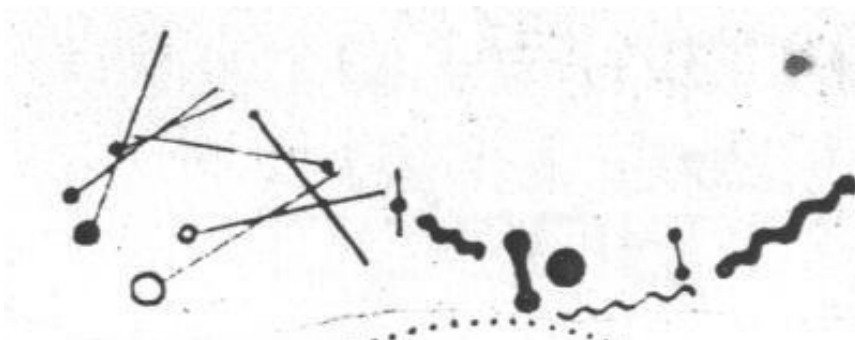
Le linee tratteggiate dritte invece sono due e si intersecano come i raggi della ruota della bicicletta. La meccanica del pedale della bicicletta fa sì che il pedale rimanga fermo quando la ruota posteriore gira in avanti, questo genera un suono discontinuo che è perfettamente riconducibile alla linea tratteggiata.



I rimanenti segni, quindi lo sfumato, i punti e le note indicano altri suoni che posso generare andando ad appoggiare ai raggi della ruota in rotazione oggetti flessibili di vario materiale. Lo sfumato posso ottenerlo facendo girare la ruota molto velocemente e utilizzando un materiale molto flessibile e sottile come la carta generando così un suono ronzante di basso volume; i punti più grandi e diradati, invece, posso ottenerli colpendo i raggi di una ruota che gira sempre molto veloce con un mazzuolo in metallo facendo attenzione a generare solo una percussione; le note invece le ottengo rallentando la ruota e utilizzando più mazzuoli in legno.



Questo tipo di simboli mi hanno ricordato delle catene: sia quelle semplici dotate di lucchetto, sia quelle del pedale delle biciclette. I modi che suggeriscono i simboli sono due: il primo è quello di strisciare le catene contro il telaio della bicicletta in modo da generare un suono di “grande ghio metallico”, il secondo è quello di lasciare cadere verticalmente la catena su una mano in modo che gli anelli si colpiscano tra loro nel momento dell’impatto con la mano. Utilizzo la mano come superficie di caduta poiché voglio che si senta solo il suono degli anelli e non quello di impatto con una superficie.

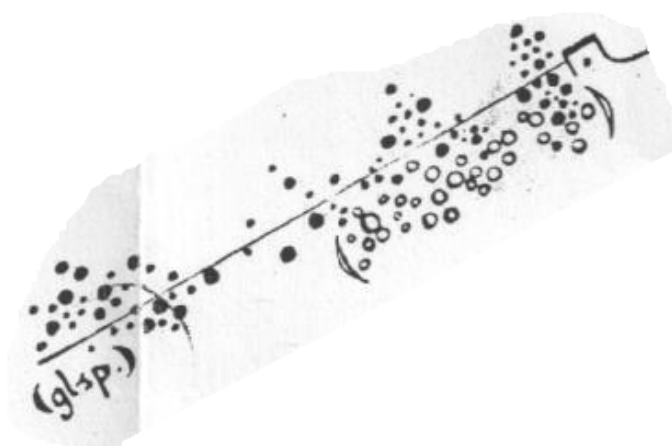


I simboli di sinistra mi hanno subito fatto venire in mente i tergicristalli di una macchina e il loro particolare tipo di suono a strofinamento sul parabrezza. Inoltre i rimanenti simboli mi suggeriscono di utilizzare anche le dita per generare suoni simili, con la tecnica del rullo sul tamburello basco.

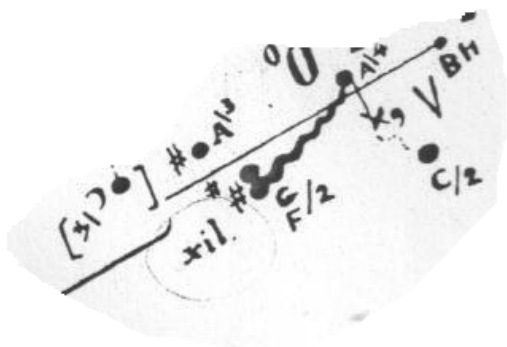
3.3.2 BAR

Il bar è un luogo di ristoro ma soprattutto di svago per studenti e lavoratori; oltre ai suoni di bicchieri, tazzine e conversazioni dei clienti e dei baristi possiamo anche ascoltare della musica registrata o dal vivo. Gli strumenti che utilizzerò saranno sia derivanti dalla ristorazione, che dalla tradizione (soprattutto jazz) come il vibrafono.

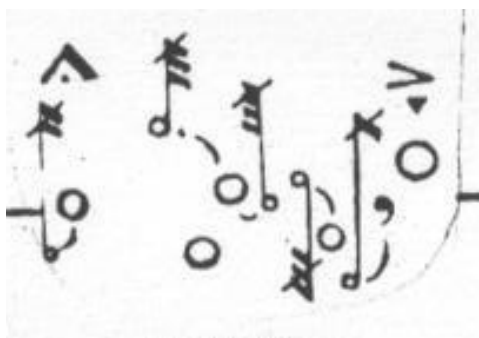
ANALISI SUONI E SEGNI



Le lettere GLSP sembrano una riduzione del nome Gillespie. Dizzy Gillespie era un famoso trombettista Jazz di cui cercherò di riprodurre col vibrafono piccole parti di suoi assoli, piccoli aforismi qua e là come i puntini vuoti e pieni disegnati da Bussotti.



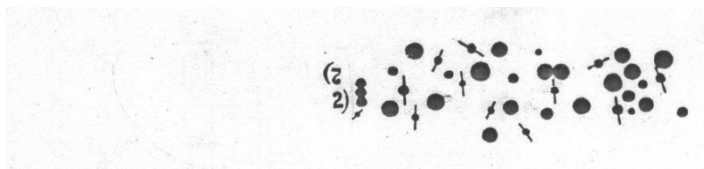
Per questa parte utilizzerò bicchieri intonati secondo le note che ha consigliato Bussotti (fa, do, la, si) strofinando il dito umido intorno all'imboccatura.



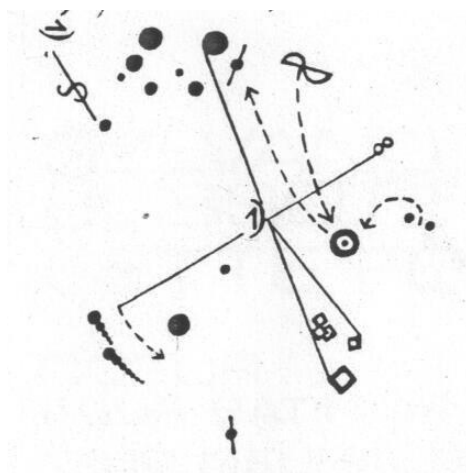
Questo disegno mi ricorda qualcosa che cade dentro dei recipienti circolari emettendo un particolare suono simile alla acciaccatura. Per ricrearlo getterò i cucchiaini dentro i bicchieri che prima avevo percosso.

3.3.3. *IL PORTICO*

E' un luogo molto vicino alla strada, quindi il suo suono sarà molto simile, ma ciò che il portico avrà di diverso è la strumentazione molto particolare. I portici di Bologna, a differenza della strada, accolgono solo pedoni e sono sia punto di ritrovo e riparo per senzatetto, giovani e anziani, oppure anche luogo di esibizione di artisti di strada per ricevere offerte in denaro. La strumentazione che utilizzerò avrà a che fare con il mondo dei senzatetto, quindi bottiglie di birra, tappi di bottiglia, cartoni di pizza, accendini, e dal mondo degli artisti di strada, come djembè e vibrafono.




I simboli di questa sezione sono gli stessi che ha utilizzato Stockhausen in *Zyklus*: colpi di diversa dinamica ed eseguiti con diverse tecniche. In questa parte quindi ho deciso di utilizzare uno djembè: uno strumento a singola membrana in legno di origine africana molto comune tra gli artisti di strada, che permette di differenziare molto il timbro grazie principalmente a tre diversi tipi di colpo: bass, open e slap. Il bass è un colpo eseguito con il palmo della mano al centro della membrana con il quale si ottiene un suono povero di armonici alti, ma in cui prevalgono armonici di bassa frequenza (simile a un suono di grancassa). L'open viene eseguito colpendo il bordo della membrana con la metà del palmo della mano più vicina alle dita. La conseguenza è che le dita colpiscono la membrana con tutte le falangi e la fanno risuonare in modo da ottenere più armonici alti e avere un suono più acuto rispetto al bass. Lo slap è un particolare colpo in cui le parti interessate della mano e la parte di membrana colpita sono simili a quelle interessate nel colpo open. La differenza con l'open sta nel movimento più simile a una frustata, nelle dita che non colpiscono la pelle con tutte le falangi ma solo con i polpastrelli, nel suono risultante che rispetto all'open è ancora più ricco di armonici acuti e molto più tagliente.



Questa composizione di simboli sembra una inquadratura dall'alto del pavimento di un portico su cui hanno appena pasteggiato dei senzatetto. I quadratini sono i cartoni di pizza da asporto ammassati, i cerchi pieni sono lattine, quello concentrico è una bottiglia di birra vuota. La "S" tagliata è il guinzaglio di un cane.

Le frecce collegate al cerchio concentrico suggeriscono di fare rotolare la bottiglia di birra per terra in modo da permettere al beccuccio di colpire il suolo varie volte. Il guinzaglio deve essere a molla; premendo il pulsante nella condizione di massima estensione, il filo si riavvolgerà producendo un suono ronzante, per quanto riguarda il meccanismo interno, e di strisciamento col suolo, per quanto riguarda il gancio destinato al

guinzaglio. Le lattine possono produrre due diversi suoni: il primo è quello della percussione tra lattine, il secondo è quello di strisciamento col suolo suggerito dal simbolo .

Per quanto riguarda i cartoni della pizza si possono ricavare vari suoni. Una particolare composizione che mi ha colpito molto e da cui ho tratto spunto per questa parte è *Musique de tables* di Thierry De Mey. Innanzitutto sostituisco la tavola di legno con il cartone vuoto della pizza, poi utilizzo qualche colpo suggerito da De Mey per ottenere diverse sonorità e giochi ritmici.

➤ ALCUNE TECNICHE di *MUSIQUE DE TABLES*⁹



Colpo a mano piatta



Colpo di mano a dorso piatto



Colpo di taglio



Colpo col pugno inferiore



"cricco"

⁹ De Mey, Thierry, *Musique de Tables*



Colpo di indice sul bordo



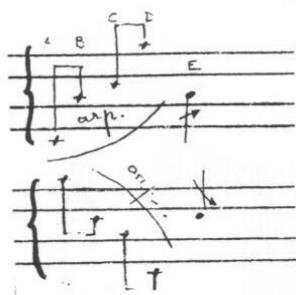
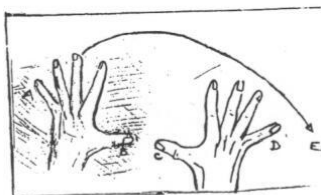
Colpo in punta di dita



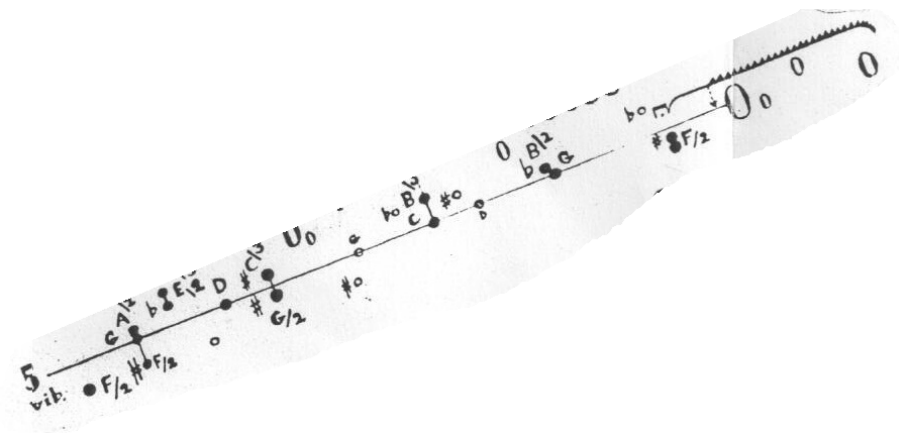
Colpo con nocche



Colpo castagnette



Sequenza di colpi di dita in stile pianistico



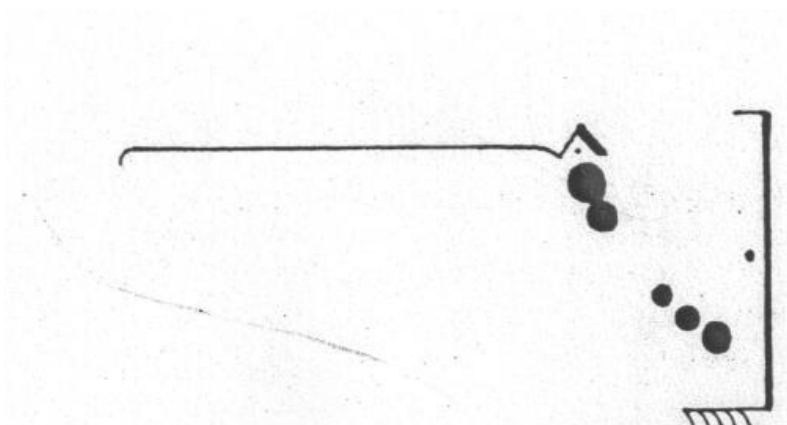
Il numero cinque mi fa venire subito in mente il brano jazz “Take Five” di Brubeck di cui prenderò in prestito la ritmica in 5/4, mentre la sigla Vib. mi rimanda a uno strumento molto utilizzato nell’ambito jazz. Quello che farò in questa sezione è un piccolo arrangiamento seguendo armonicamente le lettere in notazione anglosassone segnalate da Bussotti.

3.3.4 TEATRO

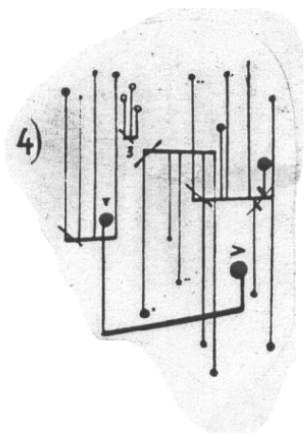
Ho immaginato per questo ambiente di essere un percussionista del teatro che prova certi passi che verranno poi eseguiti con l’orchestra.

Gli strumenti che utilizzerò saranno quelli tradizionali: xilofono, timpani, flexatone.

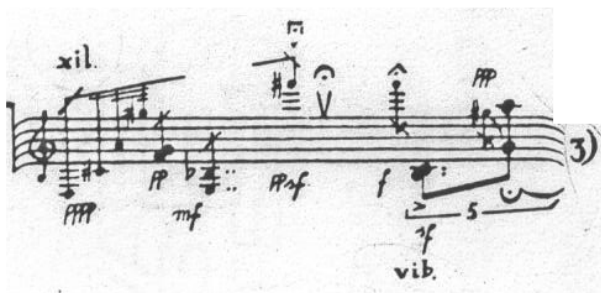
ANALISI SUONI E SEGNI



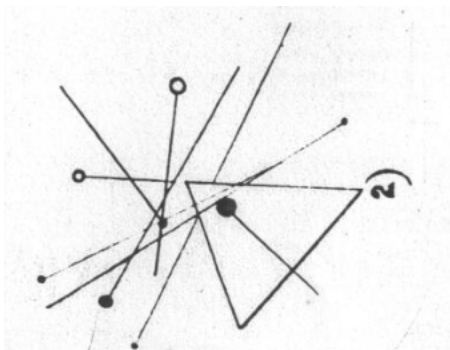
Il disegno mi ha subito suggerito una precisa successione di colpi da eseguire sui timpani, più precisamente un passo d’orchestra, quello del primo tempo della quinta sinfonia di Beethoven.



La particolare scrittura di queste note mi ha suggerito un altro passo d'orchestra tratto dalla suite *Ma Mère l'Oye*, il passo di xilofono nel terzo movimento *Laideronnette, impératrice des pagodes*. L'incrociarsi delle linee ha affinità con l'incrocio delle mani che bisogna fare per eseguire questo passo.

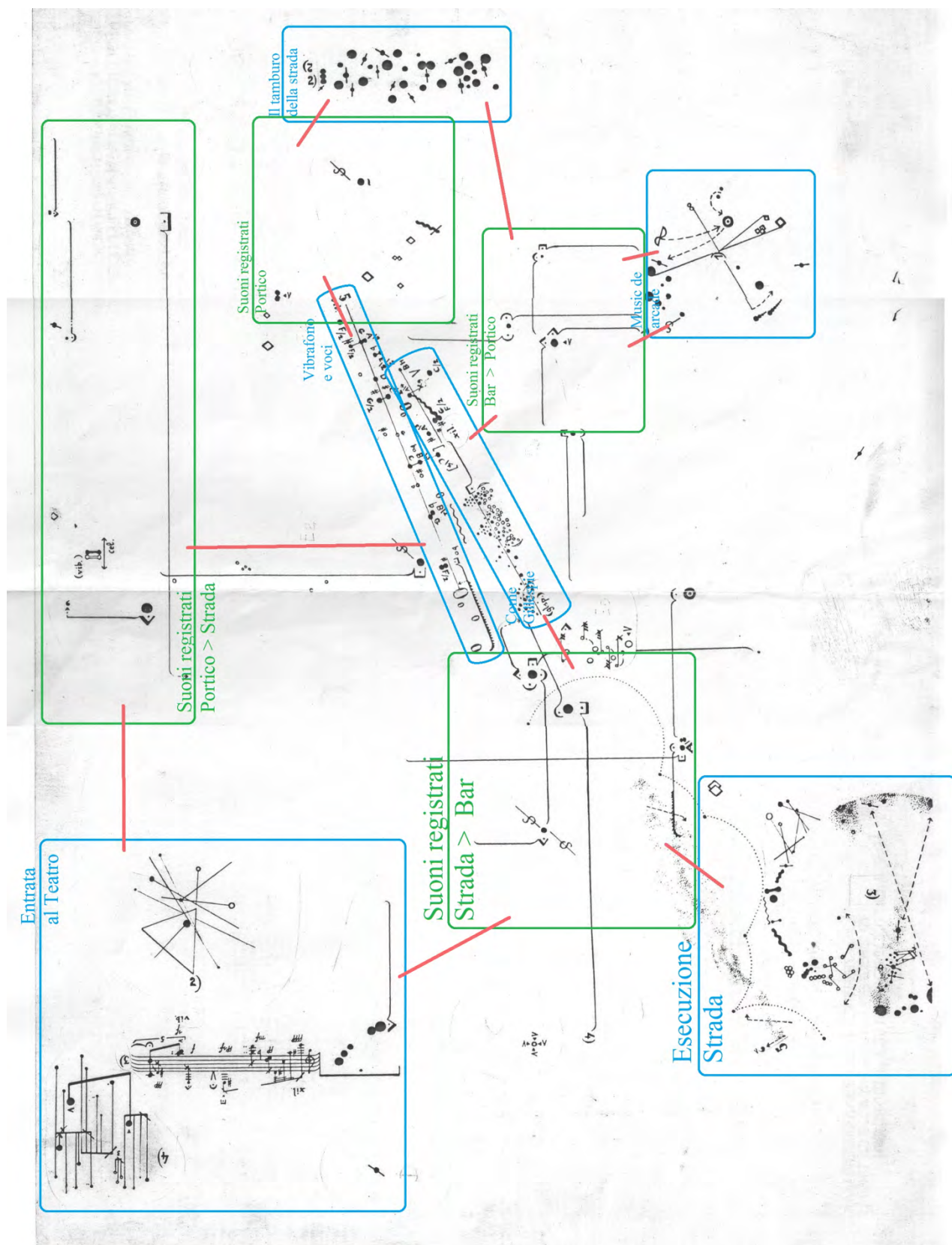


Il pentagramma da eseguire sullo xilofono l'ho attribuito a Bussotti come vero e proprio passo d'orchestra di sua invenzione.



Questa composizione mi ricorda la forma di un flex-a-tone. Ho voluto inserire un passaggio orchestrale di tale strumento derivante dalla Variazioni per orchestra op. 31 di Arnold Schoenberg

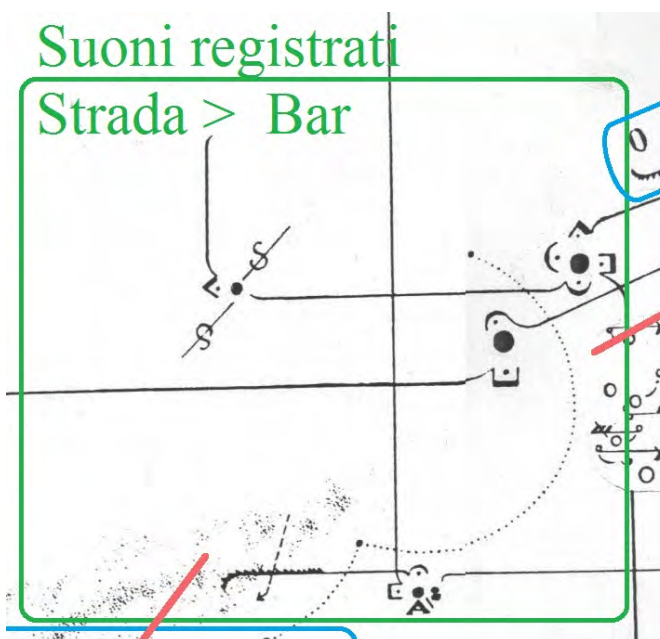
4. IL PERCORSO



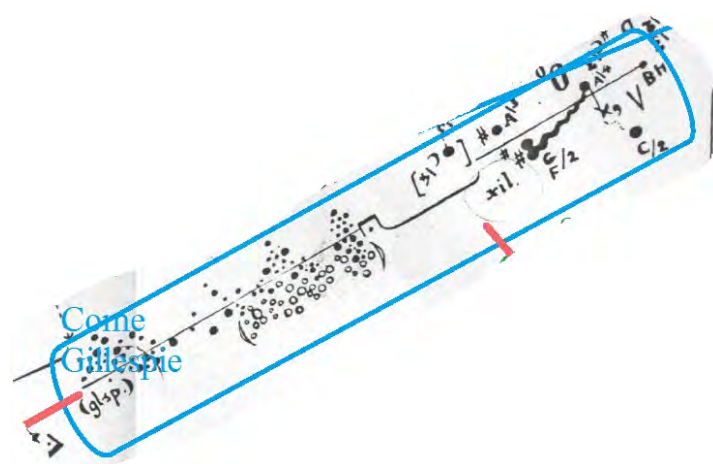
Il percorso che ho creato è un percorso che si può fisicamente fare in Piazza Verdi: praticamente un giro turistico musicale/sonoro. La partenza coincide con l'**Esecuzione strada** in cui verranno creati effetti con l'utilizzo di parti meccaniche e non di una bicicletta e di una macchina.



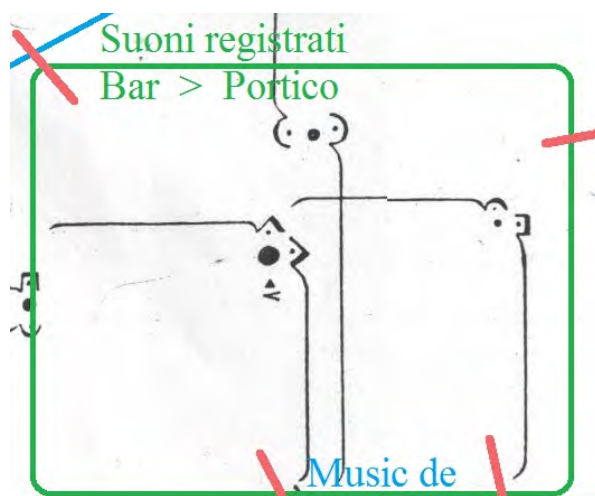
Gli effetti creati si evolvono in modo da permettere un perfetto impasto sonoro con il nastro registrato della strada che viene fatto partire durante l'esecuzione. Nel nastro è contenuto un inizio prevalentemente di derivazione stradale, che modula poi nella registrazione dell'ambiente Bar: è proprio il cambio repentino di sonorità che porta l'ascoltatore dentro al bar.



Nel bar si ascolta della musica funky, che mi permette di eseguire i piccoli **aforismi di Gillespie** col vibrafono, e i rumori del bar (tazzine, cucchiaini, macchina del caffè) con cui dialogo tramite la mia strumentazione da bar.



La traccia audio contiene suoni riconoscibili che mi permettono di capire quando avviene l'uscita dal bar: in particolare quelli della macchinetta del caffè. Il nastro prosegue il suo percorso automaticamente senza che io, esecutore, debba cambiare traccia manualmente.

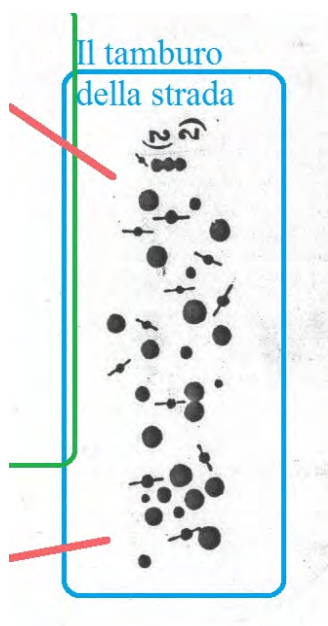


Il rumore dell'ambiente continua ad accompagnare le mie tre prossime esecuzioni con [oggetti dei senzatetto](#), con lo [djembè](#) e con il [vibrafono](#). Le esecuzioni sui tre strumenti sono separate tra di loro, ma la traccia audio continua a emettere i suoni dell'ambiente portico.

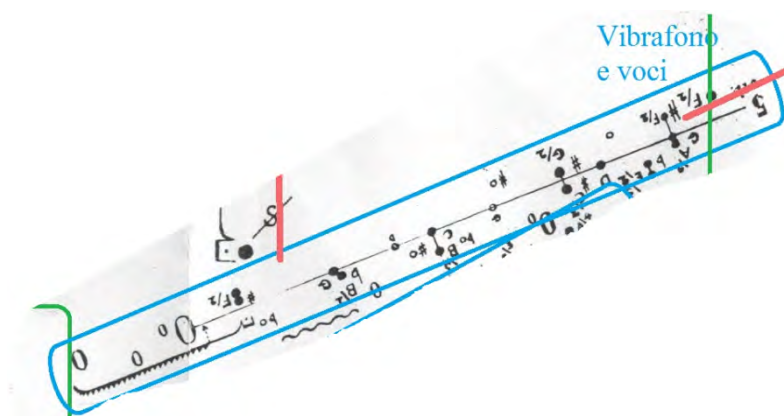
Nella traccia si riconoscono tre livelli di volume: basso per la parte inerente allo strumentario dei senzatetto,



alto per l'esecuzione sullo djembè,

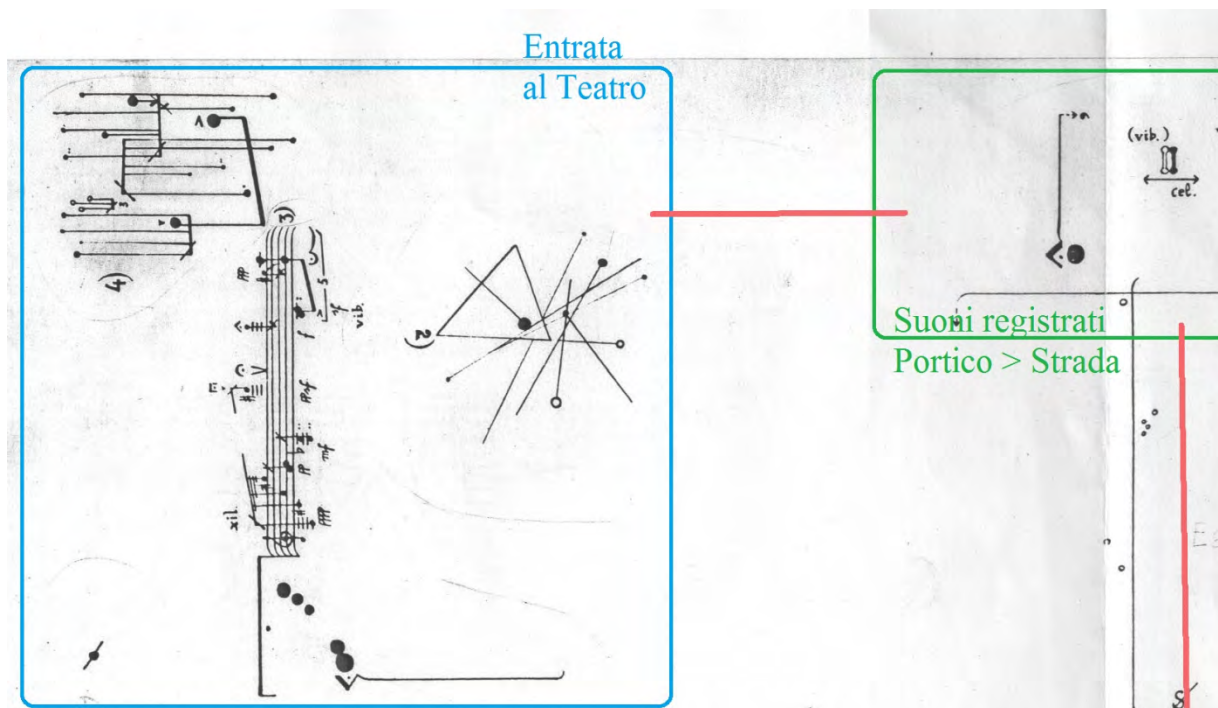


e medio per l'esecuzione sul vibrafono.



Questa divisione dei volumi mi permette di avere un riferimento di quando cambiare strumento che di evitare che i diversi strumenti utilizzati vengano coperti dalla traccia audio o la coprano. Si otterrà quindi un perfetto impasto sonoro data anche l'acustica dell'ambiente in cui verrà eseguito il pezzo.

La parte seguente di nastro mette in evidenza il punto del percorso in cui dal portico ci si avvicina al teatro, e quindi alla strada. L'ambiente portico si arricchisce di suoni stradali ma subito dopo si affievolisce per permettere l'entrata al teatro.



L'entrata al teatro corrisponde alla scomparsa del suono della strada/portico. In questa sezione di silenzio sono il percussionista che prova i suoi piccoli passi d'orchestra con le percussioni tradizionali. Il silenzio viene interrotto dal suono dell'orchestra che inizia ad accordarsi e che mi fa capire che non sono più il benvenuto, che devo smettere di provare le mie cose e lasciare provare le loro. Quindi esco dal teatro abbandonando il suono dell'orchestra e ritrovando quello della strada, che segna la fine dell'interpretazione. Slego la mia bicicletta dal catenaccio che la protegge dai furti ed esco di scena assieme ai rumori della strada.

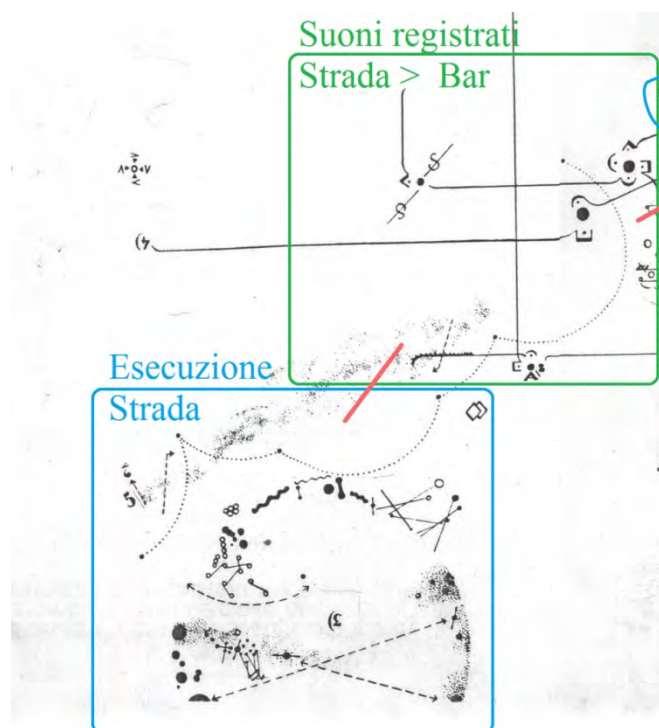
4.1 REGISTRAZIONE

Per avere a disposizione abbastanza materiale sonoro su cui lavorare ho dovuto effettuare varie registrazioni, cercando, tramite diverse posizioni del registratore, di captare di un singolo ambiente più sfumature possibili che si adattassero bene al percorso da percorrere. Nello specifico, quando prima ho parlato dei tre livelli di volume durante la riproduzione audio dell'ambiente portico, non intendevo solamente un incremento del volume tramite un'automazione software(aspetto comunque necessario), ma un diverso posizionamento del registratore che mi permettesse di captare suoni più affini allo svolgimento strumentale. Invece, la parte in

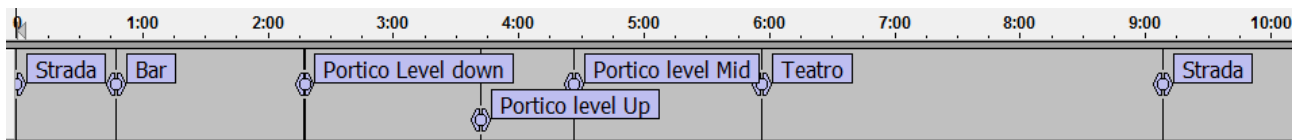
cui suono lo djembè, ho ritenuto dovesse dialogare con suoni più incisivi possibile rispetto alla parte in cui suono il vibrafono. Un altro esempio è il bar: diversi posizionamenti del registratore mi permettono di mettere in primo piano sonorità che posso elaborare strumentalmente e quindi rendere chiaro all'ascoltatore il dialogo musicale che intendo intraprendere. Sono conscio del fatto che l'interpretazione ricrei una realtà distorta, in cui si possano controllare le sonorità ambientali. Il mio scopo principale è di creare musica, effetti, e se grazie alla tecnologia posso andare oltre certi limiti, per fini musicali intendo, il concetto di reinventare, che tra l'altro è la frase più esplicativa di Bussotti riguardo quest'opera, posso estenderlo anche alla realtà.

4.2 RIPRODUZIONE

La riproduzione del nastro incomincia durante la primissima esecuzione musicale.



Da questo istante in poi la traccia non verrà più interrotta, tutto il percorso, con i suoi eventi, è già stato fissato su una linea temporale che l'esecutore segue, riuscendo a distinguere gli eventi tra loro tramite eventi acustici preimpostati sulla traccia che l'esecutore stesso riconosce.



Sull'asse orizzontale sono segnati i minuti e le etichette che segnalano l'inizio di una nuova traccia. Il pezzo dura circa nove e mezzo/dieci minuti.

5. CONCLUSIONI

Il fatto di lavorare con una traccia audio preimpostata implica che si presti una particolare attenzione a ciò che esce dagli altoparlanti. I cambi d'ambiente sono abbastanza rapidi e durante il dialogo può succedere che l'esecutore sia molto concentrato a quello che sta suonando, e non presti abbastanza attenzione a tale cambio. Le tracce comunque, dove possibile, sono curate in modo da avvertire l'esecutore prima del cambio d'ambiente. Se durante le prove d'esecuzione si trovano nuovi spunti dialogici o è preferibile eliminarne altri, la traccia può essere modificata nelle rispettive lunghezze dei vari ambienti.

Il fatto di provare e riprovare a dialogare con questo particolare tipo di traccia audio, seguendo comunque la partitura, permette all'esecutore sia di perfezionare l'interpretazione rispetto alla linea temporale, sia di scoprire dettagli sonori che suggeriscano nuove modalità di dialogo, nuove timbriche e nuove tecniche percussive. Le possibilità diventano infinite e ciò che bisogna fare, ed è molto difficile, è una scelta su quale materiale sonoro fare risaltare, sottolineandolo musicalmente, e quale nascondere coprendolo.

L'ascoltatore va guidato durante il percorso. L'esecutore deve fare in modo che tutti gli elementi che offre all'ascoltatore siano comprensibili e abbiano vari aspetti interessanti, in modo che l'ascoltatore non perda mai l'orientamento. Ad esempio la teatralità, che certi momenti necessitano, è un'estensione del metalinguaggio musica. Certe gestualità da parte dell'esecutore rendono chiare le direzioni che anche l'ascoltatore deve seguire, il particolare contesto in cui ci si inserisce con esso e del quale è bene coglierne gli aspetti più interessanti e le varie sfaccettature. Presuppongo con questo che l'ascoltatore non sia per forza un musicista e che quindi sia meno incline a vedere il mondo come un'intera orchestra che suona continuamente (cosa molto frequente tra i musicisti). Per questo il fatto di guidare l'ascoltatore diventa un aspetto da non sottovalutare se con la musica si vuole raggiungere un certo tipo di scopo, quello di intrattenere il pubblico tenendo conto della sua varietà percettiva.

BIBLIOGRAFIA

- Bucci, Moreno *L'opera di Sylvano Bussotti: musica, segno, immagine, progetto, il teatro, le scene, i costumi, gli attrezzi ed i capricci dagli anni quaranta al Bussottioperaballet,* Firenze : Electa, 1988.
- Bussotti, Sylvano *Coeur Pour Batteur* da “*Sette fogli, una collezione occulta*” , Ricordi, 1959
- De Mey, Thierry *Musique de Tables* Inscape, 1987
- Salbego, Gianpaolo *Analisi di Coeur Pour Batteur*
- Stockhausen, Karlheinz *Zyklus,* Universal Edition (London) Ltd. London, 1960