

Aquatisme (1984)

Bernard Parmegiani

Analisi della Composizione



1. Cenni introduttivi

La composizione in esame è stata scritta da B. Parmegiani (BP, 1927- ; per una breve biografia vedi http://www.rien.qc.ca/bio.f/parmegiani_be.html) nel 1984 ed ha una durata complessiva di 7' 53" (nella versione edita da INA/GRM, CD INA C 1002) in formato stereofonico per nastro magnetico solo. Tale brano fa parte di un'opera intitolata *La Creation du Monde* dello stesso autore, la quale si divide in tre parti: *Lumière Noire*, *Métamorphose du vide*, *Signe de vie*. *Aquatisme* è inserito come secondo brano della terza parte. L'intera opera narra l'apparizione di un pianeta, la Terra, sul quale si organizza la "logica del vivente". Si noti che BP fa esplicito riferimento come fonte ispiratrice di un tale percorso non già alla Genesi biblica, ma ai testi scientifici che danno spiegazione di tale evento (dall'astrofisica alla biologia). Già questo carattere testimonia il taglio innovativo dell'opera.

2. Metodo di analisi

L'analisi verrà condotta seguendo il metodo estesico-cognitivo¹. In breve, tale metodo si concentra sul polo estesico che in musica elettroacustica risulta spesso predominante, a causa della mancanza o difficoltà di interpretazione percettiva del livello neutro (i.e. la partitura) e della ricchezza e varietà timbriche incontrate. La particolarità del metodo è dunque l'aderenza al testo sonoro in ogni fase dell'analisi (classificazione degli eventi sonori, segmentazione a vari livelli, individuazione sintagmi e strategie compositive) tramite un numero relativamente grande di ascolti iterati del brano, spesso anche parziali. L'aspetto percettivo risulta dunque centrale; allo stesso tempo la cognizione dei fenomeni ad esso collegati riveste pari importanza nel cogliere le relazioni strutturali interne all'opera in analisi.

Lo studio di analisi è iniziato con tre ascolti orientativi completi del brano. A questi sono seguiti ascolti interrotti e parziali mirati ad una ricognizione e prima classificazione dei materiali sonori usati. I risultati di questa prima fase sono discussi in dettaglio nelle prossime due sezioni.

3. Classificazione dei materiali sonori

Il primo stadio dell'analisi è stato quella della classificazione degli eventi sonori presenti nel brano. In realtà, più che un inventario di *tutti* gli oggetti/eventi sonori presenti, si è scelta una suddivisione in *specie* di eventi. La motivazione per tale scelta è empirica (e quindi apertamente arbitraria), ed è suggerita dalla pratica di ascolto. Si è notato che raggruppando gli eventi secondo le loro caratteristiche timbriche è possibile limitare la loro "zoologia" ad un numero piuttosto ristretto (undici) di specie. Ciò presenta diversi vantaggi: (i) massimizzare il contenuto simbolico della partitura; (ii) individuare più facilmente l'evoluzione temporale; (iii) far emergere più chiaramente le strutture formali e strutturali.

E' bene chiarire subito che eventi assegnati ad una stessa specie possono differire all'ascolto anche in maniera consistente: poiché la classificazione è fortemente indirizzata dalle proprietà timbrico-morfologiche dell'evento, altre sue caratteristiche (dinamiche, di posizione o relazione con gli altri eventi) possono indurre una percezione diversa. Tuttavia abbiamo notato che la connotazione timbrica è di gran lunga quella più riconoscibile all'ascolto e pertanto può servire meglio di qualsiasi altra alla classificazione. Per fare un parallelo con la musica tradizionale, è come se il brano fosse scritto per un ensemble di 11 strumenti (il numero delle specie): per quanto la partitura forzi il loro registro e le tecniche di emissione sonora, essi rimangono sempre chiaramente riconoscibili all'ascolto.

Le undici specie di materiali sonori individuati sono riportate di seguito insieme ad una loro approssimata descrizione ed al momento in cui vengono usate per la prima volta all'interno del brano.

¹ Giomi, F. & Ligaubue, M., 1996, *Sonus*, 3, p. 38

Questa prima classificazione è primariamente dettata dalla necessità di produrre una visione d'insieme del pezzo; in uno studio più approfondito, per ogni *objet musical* essa dovrebbe essere complementata da una descrizione dettagliata di tutti i suoi parametri musicali/sonori. Tuttavia essa ha permesso la stesura di una partitura intuitiva che è l'oggetto della sezione successiva.

SPECIE	TITOLO	DESCRIZIONE	PRIMO USO
1.	<i>Frinire</i>	Suono ribattuto (krkrkr) simile a canto cicale continuo	00' 00"
2.	<i>Fascia</i>	Evento tessiturale a spettro ricco (con colpi)	00' 00" (25")
3.	<i>Schiocchi</i>	Schiocco (pliton) con coda a ronzio metallico	00' 03"
4.	<i>Cinguettii/Gorgoglii</i>	Simili al canto di uccelli o acqua	00' 57"
5.	<i>Ronzio</i>	Come specie 3., senza attacco	01' 10"
6.	<i>Gocce</i>	Suono di goccia che cade nell'acqua	00' 54"
7.	<i>Ronzio distorto</i>	Rumore, spesso ad alta frequenza, distorto	02' 29"
8.	<i>Stridii</i>	Suono aspri ed acuti, con componente rumorosa	04' 05"
9.	<i>Squittii</i>	Simile al suono di topi o pipistrelli; durata breve	04' 42"
10.	<i>Tonfo</i>	Colpo sordo preced./seguito da banda rumore; in serie	06' 00"
11.	<i>Cluster</i>	Cluster di note simili a quelle di un pianoforte	06' 12"

4. Partitura intuitiva

La partitura intuitiva è stata ricavata tramite ripetuti ascolti di segmenti (finestre) del brano di durata di 10 sec. Tale analisi è stata condotta con un software che permette di visualizzare la forma d'onda (ampiezza vs. tempo) e che quindi permette di visualizzare in modo visivo i vari eventi sonori; spesso si è fatto anche ricorso al sonogramma (frequenza vs. tempo) in casi in cui sia l'ascolto che la forma d'onda lasciassero dubbi di interpretazione e/o diversi eventi si sovrapponevano verticalmente.

La partitura, per quanto essa rispetti da vicino l'andamento del brano, non pretende altresì di esserne una rappresentazione completa. Infatti, si è tentato solo sommariamente di rendere l'idea delle possibili variazioni dinamiche e dell'importanza di eventi appartenenti alla stessa specie. Ad esempio, si sono rappresentate solo alcune dinamiche globali (crescendi etc.), importanza e/o dinamica di un singolo evento nel contesto (simboli di dimensione diversa) e figure come il ribattuto. Si può dire quindi che la partitura rappresenta solo una mappatura di primo livello del pezzo. Tuttavia essa ci permette già di portare alla luce alcune caratteristiche notevoli:

- I. La presenza quasi costante di un elemento tessiturale (specie 1. e 2.);
- II. L'uso di eventi discreti ma più dolci (specie 3., 4., 6.) nella prima parte, fino a circa 03' 00";
- III. Una fase in cui si nota l'assenza di elementi gestuali (tra 03' 00" e 04' 00");
- IV. Materiale più aspro (specie 5., 8., 9.) di tipo sia gestuale che tessiturale caratterizza la parte centrale 04'-06'
- V. Una progressivo aumento dell'importanza di gesti sia armonici (11.) che inarmonici (10.) nella parte finale;
- VI. Un finale brusco, posto alla fine di una sequenza di cluster di pianoforte.

Infine, risulta particolarmente importante notare che per l'intera durata del brano, non esiste una soluzione di continuità della massa sonora, i.e. nessun intervallo di silenzio/pausa è presente.

5. Livello formale

Le osservazioni basate sulla partitura intuitiva servono già a delineare una suddivisione formale del brano in quattro grandi sezioni.

Sezione A

Posizione: [00' 00" – 02' 59"]

In questa prima sezione riscontriamo una certa varietà di materiali sonori, riconducibili ad ognuna delle specie numerate da 1. a 7.; tali specie si dividono a loro volta tra materiali tessiturali e gestuali in interazione tra di loro. Benché ascoltati separatamente le sette specie possano sembrare piuttosto disomogenee, è interessante notare come il contesto sonoro (*soundscape*) metta particolarmente in risalto le loro caratteristiche comuni, che ricordano vagamente suoni legati all'acqua: questo è apertamente riscontrabile ad esempio, sia per gli schiocchi (3.), i

cinguettii/gorgoglii (4.) e le gocce (6.); in maniera più nascosta, ma percettivamente simile, per il frinire (1.). I ronzii e le fasce con i colpi fungono da substrato e da collante tra questi eventi.

Il comportamento della sezione suggerisce un'idea piuttosto statica e congelata, quasi di attesa che tuttavia non viene mai risolta. Questa sensazione è prodotta in gran parte dalla presenza del continuo/rumore, punteggiato da elementi gestuali che si avvicendano con una certa regolarità di successione. Le varie specie marcano quindi una sottostruttura abbastanza evidente, con gli schiocchi che assumono ruolo dominante all'inizio; tale ruolo è poi lasciato, con buona approssimazione, agli eventi 4. e 5., continuando con le combinazioni 5.+6. e 5.+7., rispettivamente. Quindi la staticità generale appare essere commista con una scelta dei materiali abbastanza ordinata.

Sezione B

Posizione: [02' 59" – 04' 05"]

La sezione B vede la quasi totale assenza di eventi gestuali: fa eccezione solo il piccolo gruppo di eventi di tipo 4. intorno a 03' 12". La tessitura ricopre un ruolo dominante, con un duplice effetto: da un lato la staticità riscontrata in sezione A sembra essere innalzata a elemento ancora più evidente; dall'altro, il suo uso aumenta il grado di coerenza della sezione, che appare abbastanza monolitica. Tuttavia, il senso di staticità generale convogliato dal tipo di materiale sonoro non giunge mai a suggerire un senso di noia, grazie al vibrante movimento spettrale interno delle tessiture. Tale punto rappresenta una strategia compositiva interessante che discuteremo in seguito. Dal punto di vista funzionale questa sezione rappresenta una specie di intermezzo che prelude ad un cambio di comportamento (anche se relativamente modesto) che avverrà in sezione C.

Sezione C

Posizione: [04' 05" – 06' 00"]

Questa sezione, pur mantenendo lo stesso tipo di organizzazione dei materiali sonori delle precedenti, basata cioè sulla contrapposizione di elementi continui e puntuali, presenta una modificazione degli equilibri tra le due componenti a favore dei gesti. Questo è dovuto a due avvenimenti concomitanti: lo spostamento frequenziale della tessitura verso un pitch più acuto (specie 8.) e la comparsa (04' 40") di elementi gestuali aspri e di rilevante attrazione auditiva (9.). Si noti come di nuovo l'uso dei materiali favorisca una certa coerenza globale: sia gli eventi di breve durata che continui tendono a richiamarsi a causa del simile ambito frequenziale, nonostante le ovvie differenze sul piano dinamico. Questo favorisce un risultato percettivo piuttosto omogeneo. Anche se il comportamento rimane essenzialmente statico, questa caratteristica è ora alleviata dall'andamento caotico suggerito dagli interventi degli squittii che sono organizzati ad intervalli semi-casuali (a ben vedere essi appaiono a distanza di 5"-10" uno dall'altro) spesso sovrapponendosi a creare un effetto "stormo".

Sezione D

Posizione: [06' 00" – 07' 53"]

La sezione D porta il brano alla sua fine, ma non sembra possedere le caratteristiche di una conclusione, fatta eccezione forse per la successione di eventi clusters 11. che riveste il ruolo di allentare la tensione prodotta dall'intero brano. Tuttavia la sua esigua durata (circa 15") sembra rendere tale osservazione quantomeno dubbia. In questa sezione i gesti si fanno molto più violenti e sembrano piegare il resto del materiale al loro incedere, fino al punto in cui gli eventi, prima dominanti in sezione C (ad es. gli squittii), sembrano ora meramente rispondere passivamente alla dinamica gestuale. Tonfi (10.) e clusters (11.) sono quindi il materiale dominante ed instillano una sensazione di moto, come se la staticità iniziale sbocciasse in un timido, sebbene violento, movimento. Ma la brusca fine fa abortire precocemente tale ontogenesi, quasi a dimostrarne la sua innaturale essenza.

6. Livello strutturale

Sezione A

Posizione: [00' 00" – 02' 59"]

La prima sezione può essere ulteriormente segmentata in tre parti distinte che chiameremo A₁ [00' 00" – 00' 30"], A₂ [00' 30" – 01' 10"], e A₃ [01' 10" – 02' 59"]. Nella sottosezione A₁ si nota la presenza insistente e quasi periodica della specie 3. che dialoga con i due suoni continui; tali eventi rivestono la importanza uditiva maggiore in questa fase. La massa del materiale è media, in quanto se da un alto le tessiture riempiono completamente lo spazio temporale, lo spazio frequenziale risulta abbastanza vuoto soprattutto nelle frequenze basse sotto a 500 Hz. Nella sezione A₂ invece si assiste ad una rarefazione del materiale, ma anche ad uno spezzettamento della fascia 1. che diventa intermittente e sostituisce per ciò che riguarda gli eventi puntuali la specie 3. della sottosezione

precedente. La scomparsa degli schiocchi 3. determina un calo di tensione momentaneo, prima della risalita che avviene in sezione A₃. In quest'ultima sottosezione, inoltre, si nota un aumento di densità del materiale sonoro ed anche della dinamica, che diventa più mossa ed incalzante. Sono presenti anche dei fortissimo che concorrono a creare un crescendo globale: all'apice del crescendo la sezione sfocia nella sezione B in modo abbastanza brusco.

Sezione B

Posizione: [02' 59" – 04' 05"]

La sezione B è estremamente omogenea e non è ulteriormente segmentabile, a nostro avviso. Il materiale è molto omogeneo, con masse e densità simili per l'intera durata. Anche la tensione è mantenuta ad un livello abbastanza basso, con assenza quasi completa di moto. Tutto questo è consistente con il ruolo di intermezzo della sezione stessa, già individuato a livello formale.

Sezione C

Posizione: [04' 05" – 06' 00"]

Questa sezione è divisibile in due sottosezioni, C₁ [04' 05" – 04' 43"], C₂ [04' 43" – 06' 00"] che differiscono tra loro sia per criteri timbrico - morfologici che per dinamica. La sottosezione C₁ infatti presenta principalmente suoni continui, disposti su bande di alta frequenza (specie 8.) o bassa/media frequenza (specie 2. e 1. rispettivamente). La dinamica ha un andamento con involuppi abbastanza dolce, e mantiene una densità media. La tensione è tenuta ad alto livello dalla specie 8., il cui spettro rumoroso e di alta frequenza sembra preludere ad un evento importante (aspettazione peraltro disattesa: sembra evidente che questa rappresenta una cosciente strategia compositiva di BP in questo brano, vedi sotto), soprattutto verso la fine della sottosezione C₁ quando tale evento diventa l'elemento contributivo predominante della massa sonora. Nella sottosezione C₂ invece, il cambio più evidente riguarda l'introduzione della specie 9.: la sua apparizione non cambia sostanzialmente il panorama timbrico (squittii e stridii hanno caratteristiche spettrali simili), ma trasferisce su di sé il ruolo di sorgente di tensione prima assolto dalla specie 8. Gli eventi puntuali si sovrappongono in gruppi di breve durata e separati da brevi intervalli (secondi). Di conseguenza la densità media di eventi si accresce, generando un moto che trova il suo traguardo nel notevole evento di specie 10. tonfo che marca l'inizio dell'ultima sezione.

Sezione D

Posizione: [06' 00" – 07' 53"]

Questa sezione conclusiva è inizialmente timbricamente dominata dai tonfi. La loro presenza marca quindi la prima sottosezione D₁ [06' 00" – 06' 47"]. La dinamica è abbastanza dominata da eventi a involuppo a crescita lunga con un decadimento rapido; questi eventi sono spesso ripetuti in rapida successione, veicolando l'idea di colpi come di proiettile. La densità è molto elevata, con diversi eventi puntuali che si rincorrono e sovrappongono e anche la dinamica ha delle forti variazioni in tempi rapidi. L'apparire dei cluster di pianoforte, prima solo accennati e ritmicamente ancillari ai tonfi poi sostituendoli, definisce l'inizio della sottosezione D₂ [06' 47" – 07' 33"], dove si assiste a un dilatarsi di tutti i parametri strutturali – tensione, densità, moto. Anche la timbrica diventa più dolce e tonica contribuendo alla impressione che il brano giunga alla fine. Questa funzione dovrebbe essere espletata dalla sottosezione D₃ [07' 33" – 07' 53"], ma in realtà questo non avviene. La unica presenza di una serie di clusters 11. è certamente riduce la massa sonora in tale sottosezione, anche se la loro alta frequenza temporale (più di uno al secondo in media) tende a mantenere alta la densità degli eventi. Inoltre la scansione del moto rimane abbastanza regolare, senza nessuna decelerazione che preannunci la fine del brano, che difatti arriva in modo molto brusco.

7. Sintagmi

In questo paragrafo ci proponiamo di dare alcuni esempi tra i più significativi dei sintagmi, cioè delle unità sintattiche musicali significative ed autonome, presenti nelle varie sezioni del brano. Poiché il brano presenta caratteristiche molto spiccate di continuità, secondo la definizione precedente è difficile individuare unità *autonome*. Per la sezione A ci sembra particolarmente interessante il sintagma S1 presente a 01' 50". Esso è costituito dal contrappunto di due elementi diversi, un suono continuo ma intermittente a banda larga e una cascata di suoni brevi, acquisi che ricordano gocce in caduta dentro una conca d'acqua. Non solo è interessante la contrapposizione tra due eventi sonori molto differenti, ma anche il fatto che il contenuto tonico del suono delle gocce è evidenziato al massimo per costruire una sequenza percettibile come una melodia definita. Grazie allo spezzettamento del suono continuo BP riesce a costruire una interazione molto riuscita tra i due eventi sonori.

Nella sezione C invece, sintagmi notevoli sono rappresentati dalle sequenze di squittii (specie 9.). Queste sequenze hanno un ruolo molto prominente dal punto di vista dell'attrazione uditiva. Un esempio rappresentativo è il sintagma

S2 posto a 04' 47" (vedi partitura intuitiva). Ogni squittio è costituito al suo interno da una successione di due note, con intervallo discendente o ascendente. La successione di questi monemi genera un sintagma molto ricco dal punto di vista melodico e di carattere quasi puntillistico.

Nell'ultima sezione troviamo due sintagmi, S3 (a 06' 23") e S4 (a 07' 33") che pur differendo timbricamente nei loro fonemi (costituiti da eventi di specie 10. e 11., rispettivamente) hanno una organizzazione molto simile a livello ritmico. S3 è una sequenza di sette tonfi equamente separati; S4 è invece una serie di circa 60 cluster di altezza simile ma con una ritmica interna variabile. Ancora una volta emerge l'uso degli eventi in modo ritmico che caratterizza il pezzo in quasi tutte le sue parti, sia come movimento interno di suoni continui che a livello dell'organizzazione temporale degli eventi stessi.

8. Strategie compositive

Grazie all'analisi precedente si possono delineare alcuni punti che sono alla base della strategia compositiva di BP in *Aquatisme*. Forse l'elemento più chiaro è che l'*idea musicale* che ha guidato BP è quella di sfruttare la ricchezza timbrica di suoni collegati all'acqua (come anche il titolo apertamente suggerisce). Questa origine per alcune tra le specie di eventi individuate nel corso dell'analisi è molto evidente. Per altre si intuisce come esse derivino da suoni "acquatici", benché una massiccia elaborazione del suono non permetta un riconoscimento certo; tuttavia, poiché il tipo di analisi svolto è di tipo percettivo, stabilire quale sia la tipologia del suono di partenza non è rilevante.

A partire da questa idea musicale, sembra che il *proposito* di BP sia quello di ricostruire un ambiente acquatico ed in questo senso sono importanti per la realizzazione del proposito le associazioni semantiche che discuteremo nella prossima sezione. Forse dal proposito stesso nasce anche il suffisso -isme applicato all'Aqua (anche su questa forma arcaica di denominare l'acqua si può speculare che sia usata per richiamare ad un ambiente vergine, intonso e primordiale). Un -ismo contribuisce ad allargare l'ambito descrittivo di un sostantivo aumentandone il grado di astrazione e quindi non è fuori luogo interpretarlo come l'ambiente acquatico che BP ha in mente di narrare.

Il possibile rischio di un'idea così esposta fin dal titolo e poi comunque chiara fin dai primi secondi (l'evento goccia d'acqua appare già a 00' 53") è quello di generare una sorta di noia precoce durante l'ascolto. Inoltre il comportamento del brano a livello formale è quasi sempre relativamente statico. BP sfugge a questo rischio essenzialmente in due modi. Il primo è quello di porre grande attenzione ai moti interni dei suoni creando un ambiente tessiturale di grande vitalità. Il secondo è quello della tecnica delle aspettative disattese. In quasi tutte le parti del brano (ma soprattutto nelle sezioni A, C) gli andamenti e la gestione delle dinamiche sembrano spesso preludere ad un cambio o ad un evento di tipo/origine diversa, che tuttavia non giungono quasi mai, fatta forse eccezione per la comparsa degli eventi 10. che rappresentano una sorpresa, anche se non molto evidente. Questa scelta di non risolvere la tensione è un'altra strategia compositiva di BP.

9. Strategie di significazione

Come detto sopra appare chiaro che il proposito di BP è di ricostruire un ambiente acquatico. A tale scopo il compositore fa largo uso di collegamenti estrinseci. Alcuni mantengono un legame con la fonte molto aperto (come le gocce d'acqua) altri legami sono più immaginari (come i ronzii che richiamano gli insetti che popolano il mondo acquatico, o gli squittii dei ratti, i cinguettii degli uccelli), ma senza dubbio evocativi dello stesso soundscape. L'importanza relativamente limitata dei gesti nel brano, se da una parte provoca una perdita (se non totale assenza) di linearità della narrazione, dall'altra è funzionale alla evocazione di un ambiente primordiale, dove la fisicità del gesto umano è assente. Solo natura, incontaminata. L'assenza dei gesti spinge anche a concentrare l'ascolto sulla attività interna del suono: quindi un'attenzione al dettaglio che dal punto di vista semantico/narrativo si traduce nell'attenzione ai piccoli esseri che con la loro frenetica attività costituiscono la bellezza della natura ancora vergine. Con queste scelte, il compositore ci porta ad ascoltare il soundscape naturale dall'interno, con la percezione dell'insetto piuttosto che dell'essere umano ancora estraneo a questa realtà.