

Glissandi: un'analisi

Carmine Emanuele Cella
carmine.emanuele.cella@gmail.com

1. La multidimensionalità nella musica elettroacustica.

Quando si analizza un lavoro di natura elettroacustica spesso ci si trova nella spiacevole condizione di analizzare qualcosa di cui non si possiede la partitura, perchè spesso la partitura non esiste. L'approccio che naturalmente si ha è allora quello 'fenomenologico' ovvero basato sull'ascolto. Alcuni sostengono che quest'approccio dovrebbe essere adottato anche per l'analisi di musica tradizionale. Altri invece sostengono che il livello fenomenologico non abbia alcuna rilevanza e dunque sia necessario rintracciare altri parametri guida per l'analisi. Probabilmente entrambe le posizioni hanno un fondo di verità. Certamente, quando si ascolta qualcosa non si può fare a meno di confrontarsi con gli 'oggetti' che si ascoltano, siano essi un secondo tema di una sonata di Beethoven o una banda di rumore colorato. Questa operazione di confronto e di localizzazione nello spazio e nel tempo è condotta dalla nostra metà destra del cervello, quella sintetica. Ma durante l'attività d'ascolto è attiva anche l'altra metà del cervello, la sinistra. Ed è infatti proprio questa parte che tende a scomporre, a correlare, a nominare. Nominare: è proprio questo che risulta difficile quando si analizza una musica di natura elettroacustica. "E' un suono alto, che glissa, poi si sposta a sinistra, poi si trasforma..." tante parole per descrivere un oggetto che probabilmente non dura più di qualche millisecondo. E la difficoltà nell'analisi della musica elettroacustica nasce proprio da questa idiosincrasia implicita nella musica stessa: essa è qualcosa che non si può descrivere analiticamente, per questo non esistono (a parte rare eccezioni) partiture. Per partiture ovviamente, intendiamo partiture 'esecutive' ovvero l'equivalente di uno spartito di Chopin con il quale è possibile riprodurre più o meno fedelmente quella musica. Per alcuni lavori elettroacustici ciò non è vero: nel caso dei lavori per sintesi additiva di Stockhausen (ad es. Studie I e Studie II) la partitura da usare per analizzare il lavoro è la stessa partitura per eseguire il

lavoro; in quei casi la musica si può, paradossalmente, disegnare (“Vedo la musica, oltre che sentirla”, dice Walter Branchi). Ma appunto, si tratta di rare eccezioni. Nella fattispecie si tratta di lavori che non appartengono alla rivoluzione del quanto sonoro (il grano); nei lavori di ‘nuova generazione’ infatti la notazione diastematica e quella notale risulta, a dir poco, superflua. E’ per questo che l’unico modo per avvicinarsi ad un lavoro elettroacustico (sia esso pre o post granulare) deve essere di tipo multidimensionale.

Per multidimensionale si intende composto di più livelli analitici, ognuno appartenente ad una dimensione ben precisa: quella frequenziale, quella fenomenologica, quella dinamica, ecc.

Solo costruendo partiture a più livelli è possibile, almeno in parte, comprendere ciò che si ascolta. E’ ovvio che partiture prodotte in questo modo saranno partiture d’ascolto, non partiture esecutive, ovvero partiture utili per tracciare l’evoluzione temporale del lavoro a posteriori non per riprodurla.¹

Ascoltare è facile, capire no. A volte non è neppure importante capire; un suono, un lavoro, un gesto, potrebbe essere altamente coinvolgente ed emozionante senza che per questo esso venga associato ad una particolare tecnica, forma o epoca.

2. La musica elettroacustica di Ligeti. Il 1957/8.

Uno degli aspetti più affascinanti della produzione di Ligeti è senz’altro l’originalità. Nonostante egli sia inserito in un contesto dominato dallo strutturalismo post-weberniano, mantiene sempre nelle sue produzioni quel carattere che lo contraddistingue sia sul piano estetico sia su quello poetico. Questo carattere di peculiarità è ravvisabile anche nella composizione *Glissandi* del 1957, la prima opera per mezzo elettronico di Ligeti. Un’originalità pagata al prezzo del rifiuto da parte dello stesso compositore della sua opera. Immotivato, a nostro riguardo. Immotivato perché, nonostante sia chiara la dimensione ‘sperimentale’, *Glissandi* è comunque un lavoro di grande interesse; diverso certo da altre produzioni di questo periodo, ma fondamentale tappa per i lavori futuri: tutto il lavoro di

¹ In verità, partiture esecutive della musica elettroacustica esistono: possiamo infatti considerare uno script di Csound, ad esempio, una partitura. Purtroppo però queste partiture hanno uno scarsissimo valore se usate come partiture d’ascolto. Pare proprio che soddisfare entrambe le proprietà sia piuttosto difficile.

ricerca fatto sulla ‘articolazione’ del materiale sarà fondamentale infatti per la realizzazione del successivo ‘Artikulation’ del 1958.

Interessante inoltre, perché un lavoro coraggioso: è uno dei lavori infatti che più si distacca dalle produzioni di quel periodo dello studio di Colonia, dove Glissandi è stato realizzato.

Ligeti ha sempre teorizzato la ricerca di una propria strada, diversa dalla “strada maestra” tracciata a Darmstadt nella metà del secolo [LIGETI, 1960]; in effetti con questo brano pare che egli sia più legato ai concetti di densità sonora, di distribuzione, di movimento, piuttosto che a quello di composizione ‘giustappositiva’ in cui la forma è descritta indirettamente dallo sviluppo del materiale (concetto caro a Darmstadt). Sviluppo: è qui il punto nodale della composizione di Ligeti in generale ed in particolare della composizione con il mezzo elettroacustico. Non sempre infatti è rintracciabile nel lavoro di questo compositore il principio dello sviluppo in senso occidentale, in cui ad un materiale segue il suo sviluppo, ad una sezione segue il suo sviluppo. Non sempre è necessario che la composizione ‘accada’, più spesso invece la composizione ‘fluisce’, si dischiude. Il suo modo di agire è forse di natura più olistica; è teso alla costruzione d’immagini, la naturale relazione tra le quali crea la dinamica della composizione stessa. Solo così è interpretabile quel ‘continuum’ che permea tanti lavori del compositore; un flusso dunque, ininterrotto. Una cosa assurdamente paragonabile allo ‘stream of consciousness’ di James Joyce in cui il piano narrativo è quello dettato dal fluire dei pensieri del protagonista. Due contesti molto diversi quelli dei due artisti, ma accomunati da questa visione di dispiegamento piuttosto che di sviluppo.

Proprio a questo tipo di concezione, afferisce Glissandi. Non esiste infatti in questo lavoro, un vero e proprio sviluppo del materiale che porta alla formazione di nuove sezioni. Tutto è centrato sul glissando. Non esiste altro materiale all’infuori del glissando: ogni immagine sonora è un’applicazione del glissando ad una diversa sorgente ed ogni sezione in cui il lavoro è diviso rappresenta solo un cambio di punto di vista (si noti che le sezioni indicate da Ligeti nei suoi appunti non sono affatto riconoscibili all’ascolto).

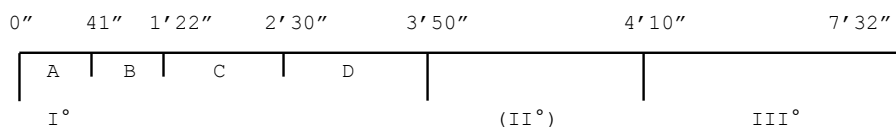
Non è casuale quest’uso massiccio della tecnica del glissando. In primo luogo, è solo con la musica elettroacustica che il glissando trova sua piena espressione. Inoltre è proprio a questo periodo che risale l’interesse di Ligeti per il linguaggio parlato (in particolare per le sue funzioni articolatorie; saranno proprio questi studi ad ispirare i lavori

Artikulation e Aventures). E' infatti proprio tramite micro variazioni di altezza (glissandi) che nella prosodia si esplica quella che la fonologia chiama 'funzione culminativa'. Infine si ricordi la volontà di Ligeti di abbandonare la 'strada maestra': con il glissando (così come con i clusters) ci si svincola dall'intervallo e dunque dal serialismo di Darmstadt. Il glissando è di particolare importanza nella storia della musica elettroacustica: si guardino ad esempio, ai primi del secolo, Varèse con i suoni a sirena e Messiaen con le Onde Martenot.²

Ecco perchè glissandi, ovvero Glissandi. Per quanto sperimentale e costretta nei limiti tecnici della realizzazione manuale (il compositore 'costruiva' i glissandi a mano usando delle manopole) non si può non riconoscere a questa composizione un importante valore speculativo, fondamentale per il successivo iter artistico di Ligeti.

3. Il livello formale. Il glissando come parola.

A livello formale dove, come prevedibile, il glissando è il perno centrale della composizione. Il lavoro è suddivisibile in due o tre sezioni principali; due o tre perchè sebbene sia ravvisabile la presenza della sezione centrale essa potrebbe essere intesa come fase di transizione tra la prima e la terza sezione. Il materiale presente in essa infatti non è così ben caratterizzato come quello presente nelle altre sezioni. La rappresentazione grafica è la seguente:



Come si può notare, la prima sezione è a sua volta divisa in quattro sottosezioni (si noti che questa suddivisione formale non corrisponde sempre a quella proposta in [DOATI, 1986]).

In linea di massima la prima sezione è caratterizzata da elementi in glissando con involuppi più lenti (dove cioè è percepibile il processo di cambiamento di frequenza) mentre la terza sezione è scandita da elementi quasi-percussivi in cui l'involuppo è rapidissimo e la fase di attacco è ciò che diventa più percepibile. In questa zona il mutamento di frequenza è poco significativo. Nella seconda zona invece, vi sono

² Fondamentali sono stati, in questo senso, gli esperimenti fisici sul suono condotti ad inizio secolo da vari fisici tra cui von Helmholtz il quale condusse esperimenti con le sirene.

sia elementi lenti che percussivi e pare di trovarsi appunto in una zona di transizione. Vediamo in dettaglio le sezioni:

- 1A (0' – 41'"): sezione caratterizzata da gruppi di seni in glissando; il materiale è abbastanza morbido e tutta la sezione è in crescendo dinamico verso il suo climax a 40 " scandito da un glissando con attacco molto rapido in frequenza acuta.
- 1B (41" – 1'22'"): sezione più eterogenea della precedente e caratterizzata da materiali più densi e caratterizzati (vedi sotto). I glissandi entrano quasi sempre con attacco improvviso caratterizzandosi come gesti discreti e molto riconoscibili. Vi sono glissati in frequenza alta, glissati di suoni armonici dal timbro nasale, glissati di bande di rumore.
- 1C (1'22" – 2'30'"): la sezione inizia in contrasto dinamico con la precedente (piano contro forte) e pare che il materiale della sezione 1B divenga ora background, una sorta di accompagnamento. A 1'45" entrano infatti dei glissandi di seni singoli 'melodici' che propongono una sorta di canto a due con delle note ben riconoscibili e che torneranno nel corso della composizione. A 2'00" vi è l'uso massiccio del riverbero che sposta in secondo piano i due 'solisti'. La comparsa improvvisa del riverbero è molto efficace ed è giocata sullo strano effetto che il riverbero produce su suoni sintetici. La seconda metà della sezione ha una densità di materiale più elevata paragonabile a quella della sezione 1B.
- 1D (2'30" – 3'50'"): questa è la sezione più densa della prima parte. E' anche la sezione con spettro frequenziale più ampio. E' caratterizzata soprattutto infatti, dall'introduzione da un glissando di frequenza gravissima che da corpo agli altri materiali disposti come 'sovrastutture'. In coda alla sezione troviamo i primi elementi 'percussivi' caratteristici della seconda metà del lavoro.
- 2 (3'50" – 4'10'"): è una sezione di transizione in cui cominciano a prendere il sopravvento gli elementi percussivi caratteristici della sezione n. 3. E' interessante notare l'effetto 'Doppler' che simula lo spostamento della sorgente sonora provocato in modo indiretto dal duplice glissando di ampiezza e di frequenza negli oggetti di questa sezione.
- 3 (4'10" – 7'32'"): è la parte più dinamica della composizione. E' scandita dal ritmo degli oggetti impulsivi che la caratterizzano; è costruita da un articolato 'montaggio' degli oggetti sonori

presentati nelle parti precedenti. Notevole è l'introduzione improvvisa del riverbero (come già era accaduto nella sezione 1C) a 5'53" che porta ad una stratificazione dello spazio interno della composizione. La sezione (dopo una breve pausa che bilancia una pausa analoga all'inizio del brano) conclude con un suggestivo passaggio 'corale' costruito da gruppi di seni in glissando. In qualche modo questa zona è assimilabile a qualche passaggio del Lux Aeterna (in effetti pare quasi una sorta di glissando paradossale di Shepard).

Dunque una prima sezione di presentazione delle 'immagini', una sezione centrale di transizione (una sorta di cambio di punto di vista) ed una nuova presentazione delle immagini della prima sezione, questa volta lette in chiave diversa soprattutto per ciò che riguarda la dinamica. Non esiste dunque un vero sviluppo. Vi è piuttosto un tentativo di articolazione del glissando; uno sforzo di costruire delle 'culminazioni' tipiche del linguaggio naturale (si vedano i climax che caratterizzano le quattro parti della prima sezione). Un tentativo dunque di rendere il glissando come la parola.

4. I materiali. Il glissando come sublimazione dinamica.

In Glissandi sono presenti sei tipologie primarie di suoni (oggetti sonori) e due tipologie secondarie (ovvero che appaiono poche volte e/o non sono immediatamente avvertibili).

Le tipologie primarie in ordine di apparizione sono (tra parentesi la posizione della prima volta che compaiono):

- M1 (0'): GLISSANDO DI GRUPPO DI SENI: sono il materiale che funge da 'leitmotiv' della composizione; compare più volte ed è il materiale che chiude il lavoro;
- M2 (1'02'"): GLISSANDO DI SUONO ARMONICO NASALE: è un materiale dall'attacco rapido e dal carattere molto forte rispetto ad altri materiali.
- M3 (1'02'"): GLISSANDO DI BANDE DI RUMORE: è uno dei materiali più interessanti del lavoro; è costruito su una banda di rumore colorato la cui variazione di frequenza è simulata tramite l'allargamento e il restringimento della banda passante;
- M4 (1'09'"): GLISSANDO AD ALTA FREQUENZA: costituito da elementi a frequenza altissima per i quali è molto difficile

percepire l'effetto vero e proprio di glissando. E' presente sempre come materiale di contorno;

- M5 (1'45'"): GLISSANDO DI SENI SINGOLI: è il vero e proprio elemento tematico del lavoro; è usato per produrre un soggetto in 'contrappunto' con un'altra voce. Compare varie volte e alla fine dell'intervento è caratterizzato da una introduzione del riverbero che lo sposta indietro nel piano sonoro;
- M6 (3'41'"): SUONI IMPULSIVI DI GLISSANDO: è il materiale caratteristico della seconda e della terza sezione; è in realtà costituito da glissandi con attacco immediato e inviluppo rapido. Costituisce l'elemento ritmico del lavoro.

Tra le tipologie secondarie troviamo invece:

- S1 (2'41'"): GLISSANDO DI SUONO MOLTO GRAVE: è l'elemento che da corpo alla sezione 1D; in vari momenti il suono è così grave che percepire il glissando risulta difficile;
- S2 (4'57'"): ELICHE DI SUONI A GRUPPO: questo è il materiale che più si stacca dal resto del lavoro; in realtà potrebbe essere stato creato mediante l'inversione del materiale M3; è l'unico materiale che, a suo modo, ha carattere iterativo. Compare sporadicamente nella terza sezione.

Dunque anche per ciò che riguarda il materiale, è evidente che il glissando è al centro dell'attenzione. In realtà è proprio un uso "poderoso" delle funzioni di inviluppo a giocare il ruolo decisivo: il glissando cambia il suo volto sulla base del suo inviluppo; il materiale tende ad essere il suo inviluppo; il glissando sublima nella sua dinamica.³

5. Spazializzazione. Riverbero, ampiezza, glissando.

Leggendo gli appunti di Ligeti, si noterà come egli intendesse produrre dei movimenti stereofonici negli oggetti sonori. In realtà il risultato è un lavoro squisitamente monofonico. Come mai? Il lavoro sulla localizzazione degli oggetti sonori in verità esiste, ma è basato su tecniche che non sono esplicitamente legate alle creazioni di spazi

³ Si noti quanto questa teoria di continuità tra frequenza ed ampiezza sia simile alla teoria del continuo dimensionale di Stockhausen, in cui ritmo, frequenza, timbro sono aspetti di un'unica grandezza.

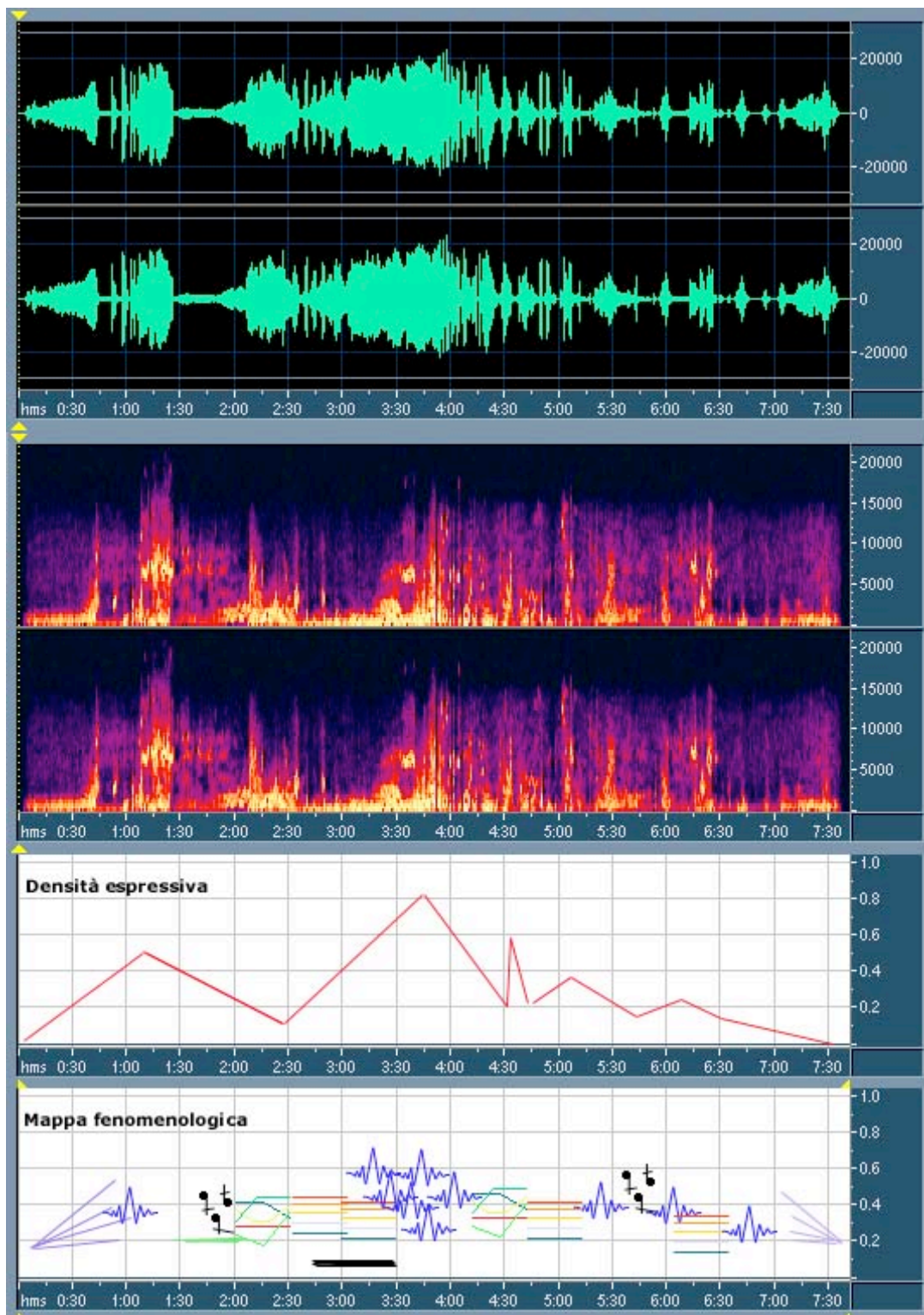
virtuali. Piuttosto, è l'uso di alcune metodologie che provoca come effetto indotto una apparente spazializzazione. Mi riferisco in particolare a:

- uso controllato del riverbero: il riverbero usato su suoni sintetici in glissando non è sempre efficace come su oggetti concreti. Ciò porta ad interessanti proprietà della riverberazione che non 'appiattisce' il materiale ma al contrario lo vitalizza (soprattutto anche grazie ad un uso improvviso di questa tecnica);
- uso strutturale dell'ampiezza: tramite l'ampiezza viene simulata la creazione di un differente piano sonoro; ciò è prerogativa strutturale dell'intero lavoro;
- uso congiunto di glissandi di frequenza e ampiezza: come già rilevato sopra, l'uso simultaneo del glissando nella frequenza e nella ampiezza porta ad un effetto Doppler indotto e pare dunque che la sorgente sia in movimento.

Si noti che tutti i 'movimenti' spaziali presenti sono di tipo vicino-lontano e mai di tipo destra-sinistra a alto-basso. Ciò proprio perchè la spazializzazione è indotta e non esplicitamente perseguita con tecniche di spazializzazione virtuale.

6. Appunti per la stesura di una partitura d'ascolto.

Di seguito viene proposta una partitura esemplificativa dei concetti di multidimensionalità espressi sopra. Nel breve esempio sono stati inseriti solo quattro livelli, ovvero quello delle ampiezze, quello delle frequenze, quello della densità espressiva e quello fenomenologico dei gesti. In realtà molti altri livelli si sarebbero potuti introdurre, come ad esempio quello delle altezze temperate (che nel caso del lavoro analizzato sarebbe stato d'aiuto in vari punti), quello del fraseggio o quello della spazializzazione. La scelta è ovviamente dipendete dal lavoro che viene esaminato e comunque va sempre integrata con un livello testuale per rendere più comprensibile la simbologia.



6. Conclusioni.

Glissandi è dunque un lavoro importante. Sebbene come già detto Ligeti lo rifiuterà, è proprio con questa composizione che nascono le premesse per vari lavori futuri del compositore. Ciò che emerge dall'esame sopra condotto è infatti una grande coerenza nella costruzione; coerenza perseguita grazie al glissando come elemento unificatore. Un'idea guida, che *in nuce* racchiude una delle tematiche più importanti della musica di Ligeti: la musica come prosodia. Una coerenza inoltre, raggiunta anche in barba ai dettami iper-coerentisti della scuola strutturalista di Darmstadt.

Nel corso di questa analisi si è cercato inoltre, di mettere a fuoco l'importanza di un approccio multidimensionale alla musica elettroacustica, come unico approccio possibile ad un mondo in cui vari concetti pertinenti alla musica tradizionale vengono stravolti e in cui l'ascolto fenomenologico pare sia più consono.

7. Bibliografia e discografia.

Il brano esaminato, per nastro magnetico ad una traccia, è stato realizzato nel 1957 nello 'Studio für Elektronische Musik – WRD, Colonia'. Le incisioni cui si è fatto riferimento sono quelle di Wergo 60076 e Wergo 60161 – 50 (CD). La partitura del brano non è stata realizzata dallo stesso autore mentre sono disponibili sette fogli d'appunti manoscritti in ungherese sulla realizzazione (riprodotti in [NORDWALL, 1968]). Per la realizzazione di questo articolo si è usata la seguente bibliografia:

- LIGETI, G. „Wandlungen musikalischer Form“, *Die Reihe n. 7*, 1960, trad. in „Metamorfosi della forma musicale“, in *Ligeti*, EDT, 1985.
- NORDWALL, O. „Ligeti Dokument“, Norstedt, Stoccolma, 1968.
- STROPPA, M. „Sull'analisi della musica elettronica“, *Bollettino LIMB n. 4*, 1984.
- DELALANDE, F. «En l'absence de partition, le cas singulier de l'analyse de la musique électroacoustique», *Analyse Musicale n. 3*, 1986.

- DOATI, R. “Analisi dell’opera *Glissandi* di Gyorgy Ligeti”, *L’analisi musicale*, Quaderni di M/R 27, Unicopli, 1991.
- HELMUTH, M. “A multidimensional representation of electroacoustic music”, *Journal of New Music Research* n. 25, 1996.