

## LE ARTI DEL SUONO

6



# le Arti del suono

n. 6/2012

sorgenti elettroacustiche



Copyright © MMXII  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133/A-B  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-6406-1

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: giugno 2012

# le arti del suono

n. 6 / 2012

Indice

<b>Editoriale</b>	7
<b>Fra musica elettronica e tradizioni extraeuropee. <i>Shur</i> di Alireza Mashayekhi</b>	15
di Andrea Arcella	
<b>Olivier Messiaen e la musica concreta. genesi, analisi e ricostruzione della partitura di <i>Timbres-Durées</i></b>	29
di Maurizio Romano	
<b>Analisi e risintesi di <i>Etiuda na jedno uderzenie w talerz</i> di Włodzimierz Kotoński</b>	47
di Ivan Penov	
<b>Osservare la macchina performante e intonare l'ambiente. <i>Microphone</i> di David Tudor</b>	71
di Dario Sanfilippo	
<b>"...un semplice studio preliminare...". Analisi di <i>Essay</i> di Koenig</b>	83
di Marco Gasperini	
<b>Saturazione e preminenza in <i>Studie II</i>. Analisi di una struttura</b>	135
di Paolo Rotili	
<b>La ri-generazione di <i>Studie II</i>. Uno studio di composizione algoritmica</b>	157
di Joachim Heintz	
<b>Indagine sui processi di sintesi del suono in <i>Studie II</i> di Stockhausen</b>	177
di Salvatore Carannante	



La vocazione di questa nostra rassegna di studi, come sanno i lettori più assidui, è di esercitare un'ascolto critico inclusivo della pluralità di esperienze creative che agiscono nel suono non solo con intelligenza e inventiva, ma anche con senso di necessità storica. Cioè con sensibilità al flusso e alla struttura del presente, al magma di stratificazioni-ramificazioni-conessioni che, in arte come in ogni altro fattore di vita coltivato con cura, fa del presente un futuro possibile del nostro passato e, nello stesso tempo, un passato possibile del nostro futuro. Guardare quindi alle fasi pionieristiche delle tecnologie musicali elettroniche, come facciamo in questo numero, rivolgendoci a fatti e artefatti risalenti per esempio a circa cinquanta o sessanta anni fa, contribuisce a conoscere le *sorgenti elettroacustiche* di mutazioni culturali e percettive che nel frattempo (cioè oggi) sono diventate strutture cognitive consolidate nell'esperienza creativa della musica, peraltro mai ferme nel tempo, sempre in trasformazione. Lo studio dei repertori musicali elettroacustici rappresenta certo un campo piuttosto ristretto (ancor più se ci si occupa di repertori e autori "minori" o "marginali"). Il suo compito però diventa nel tempo sempre più vasto, e rimane in via di costante ridefinizione. Col passare dei decenni si assiste ad una diversificazione e moltiplicazione di esperienze e di tendenze (nascita di nuove pratiche, morte di altre, mutazione di criteri tecnici e produttivi, sviluppi inattesi di interazioni con altre arti, ecc...). Inoltre, la coscienza storica e di metodo che serve in un approccio serio a questi fenomeni culturali appare rinnovarsi grazie a nuove menti e nuove orecchie, più giovani e fresche, meno inclini a ripetere luoghi comuni ereditati, ma anche ben consapevoli che il secondo novecento è il tempo in cui le tecnologie sono pervenute a consapevolezza tematica nell'operare di artisti e musicisti (o almeno in quello di artisti e musicisti di un nuovo tipo), come premessa della complessità della condizione odierna.

I contributi raccolti in questo numero di *Le Arti del Suono* prendono in esame significativi brani di musica elettroacustica appartenenti ad una fase interamente "analogica" delle tecnologie elettroniche, alcuni molto

noti, altri assai poco o per nulla noti. In una prospettiva d'insieme, questi brani non valgono solo come artefatti estetici aventi proprietà costruttive determinate, più o meno rilevanti a livello di linguaggio artistico, ma anche e soprattutto come esempi diversi del “rapporto del musicista col proprio tempo” (Franco Evangelisti), come esperienze in cui si compie una “sintesi e ricomposizione di tensioni culturali” nel flusso in trasformazione delle percezioni e degli ascolti possibili. Se interessa parlarne e promuoverne una comprensione non è solo per le loro qualità di elaborati artistici, ma perché riflettono pratiche dentro le quali agiscono processi di portata ben più che *soltanto* musicale. La storia, e la posizione dei singoli in essa, è viva in particolare nel confronto dialettico con le tecniche e tecnologie del proprio lavoro, e la varietà dei casi qui esaminati potrà ben illuminare, crediamo, questo tipo di comprensione.<sup>1</sup> Si consideri il contributo di Andrea Arcella, che si pone all'ascolto di un brano interamente elettronico composto nel 1968 dall'iraniano Alireza Mashayekhi, avvertendovi i segni (attualissimi) del rapporto problematico e inevitabile di “oriente e occidente”. È ovvio che in ogni prassi musicale gravano elementi della cultura materiale (come si diceva una volta) dei diversi popoli, elementi che nel quadro delle tecnologie contemporanee e dei media elettronici conoscono una particolare ricontestualizzazione. Incontro tra civiltà, scambi e fraintendimenti, necessità di mutuo ascolto – problematiche che non sono state sempre estranee alla sperimentazione elettroacustica.<sup>2</sup>

Si considerino poi le attività di sperimentazione condotte nell'Europa orientale, per lo più scarsamente documentate, per esempio presso la

<sup>1</sup> Per una riflessione sulle tecnologie come fattore attivo di comunicazione e partecipazione del lavoro musicale nel quadro di dinamiche culturali più generali, come teatro di scambio simbolico e di elaborazione di soggettività nel contesto produttivo sociale, mi permetto di rinviare alla recente pubblicazione del mio *Pensare le tecnologie del suono e della musica*, Editoriale Scientifica, Napoli, 2013.

<sup>2</sup> Il pensiero può andare a *Orient/Occident* di Xenakis (1960) oppure a *Telemusik* di Stockhausen (1966), ma dovrebbe anche andare ad esperienze meno note, condotte per esempio in Sudamerica, sulle coste dell'Europa mediterranea (anche in Sardegna, anche in Israele), e perfino alle sperimentazioni su cavo magnetico di Halim El-Dabh in Egitto, risalenti al 1944.



radio di Varsavia, dove i linguaggi sviluppati nei centri sperimentali europei più rinomati e prestigiosi (o forse solo più ricchi) furono rimodulati con libertà e sano empirismo, peraltro non senza una radice filmica, cinematografica, come suggerisce Ivan Penov al termine del suo scritto su un brano del 1957 di Włodzimierz Kotoński (d'altra parte proprio il cinema è stato mezzo espressivo particolarmente fertile nella Polonia del secondo dopo-guerra). E ancora si consideri il profilo atipico (e naturalmente assai poco assimilato dalle nostre parti) dello statunitense David Tudor, il cui lavoro con l'elettronica dal vivo è in fondo rappresentativo come pochi altri dello spirito e della prassi delle avanguardie cresciute intorno a John Cage. Nella descrizione che Dario Sanfilippo ci offre di *Microphone* (lavoro che risale all'inizio degli anni 1970), vediamo in azione un'approccio orientato prima di tutto a inventare e costruire i mezzi tecnologici stessi (circuiti, catene elettroacustiche) di cui successivamente esplorare il potenziale musicale, secondo un modo di concepire la prassi compositiva e performativa che oggi di nuovo gode di una certa e diffusa attenzione.

Nei primi anni d'attività del GRM di Parigi e dello Studio per la Musica Elettronica della WDR di Colonia (parliamo dunque dei primissimi anni 1950) fu avvertito il bisogno di coinvolgere compositori di riconosciuta statura internazionale, che agli occhi degli allora giovani sperimentatori elettroacustici rappresentavano una tradizione recente ancora ricca e fertile (e un buon viatico per accreditare la novità dei propri sforzi). A Colonia fu il caso di Ernst Krenek (*Spiritus Intelligentiae Sanctus*, 1955), a Parigi fu quello di Olivier Messiaen, che nel 1952 realizzò al GRM *Timbres-Durées*. Composizioni come queste hanno dunque, sul piano storico, un rilievo particolare, come si vede nel lavoro di Maurizio Romano su *Timbres-Durées*. Ricostruendone la struttura combinatoria, anche a partire da segmenti della partitura grafica manoscritta, Romano vede passare, in questa scarna sequenza di "oggetti sonori" catalogati e permutati, un pezzo di storia del novecento: si tratta in effetti di un ibrido di *musica concreta* e *musica seriale*.<sup>3</sup> Vediamo qui come linee e tendenze che sembrano

<sup>3</sup> Non fu l'unico esempio del genere, se pensiamo agli *études* composti al GRM da studenti di Messiaen quali Pierre Boulez (nel 1951) e Karlheinz Stockhausen (nel 1952).

ben separate in una prospettiva storiografica troppo lineare – quali appunto la serialità erede dell’astrazione dodecafonica e la rifondazione musicale *concretista* di Pierre Schaeffer – possano, in un lavoro come *Timbres-Durées*, tra loro sovrapporsi e incrociarsi, contorcersi l’una nell’altra, scalfirsi e forse perfino chiarirsi a vicenda.

Ma anche in un caso come quello di *Essay*, brano rigorosamente elettronico e seriale realizzato a Colonia da Gottfried Michael Koenig, le dinamiche della storia precipitano in modo più complesso di quel che appare in superficie: come mostra l’encomiabile e dettagliato studio di Marco Gasperini, affiora in *Essay* un elemento che trascende la specificità seriale, un’apertura al qualitativo che vira il determinismo numerico e combinatorio verso un coefficiente di *alea* e di nonlinearietà dei processi realizzativi. Un elemento “residualistico” (con termine usato spesso a proposito di musiche elettroniche molto più recenti), una distorsione del suono e del pensiero che emerge nel confronto umano (*troppo umano?*) con la razionalità della macchina, e diventa motore di senso proprio quando il senso dell’umano (la “musica *ex-machina*”) sembra smarrirsi.

A chiusura di questo numero, il lettore trova tre prospettive di osservazione, tra loro piuttosto diverse, rivolte ad un unico brano, *Studie II* di Karlheinz Stockhausen (1954) – uno dei lavori paradigmatici della *elektronische Musik* di Colonia. L’accostamento delle tre prospettive riflette la varietà dei contenuti esprimibili a proposito di un medesimo nucleo di esperienza, ma pone anche apertamente – e non a caso – una questione di metodo analitico. L’indagine di Paolo Rotili si presenta empirica ed induttiva (riflette insomma un procedere “per tentativi ed errori”, senza che ciò sia da considerarsi riduttivo). Essa rinviene nel brano di Stockhausen proprietà di gesto e di articolazione tempo-altezza-dinamica che all’ascolto risultano costrutti ben definiti, in “frasi” e “figure” la cui *gestalt* ha valenza proprio musicale ed espressiva. Ciò accade legittimamente, a fronte di un brano che – va ricordato – è tradizionalmente ritenuto un caso di costruttivismo estremo, di algida razionalità. D’altra parte, chi ascolta *Studie II* come frutto di razionalità pseudo-scientifica troverà di che riflettere nel contributo di Joachim Heintz. L’articolazione formale di *Studie II* mostra infatti coerenze e regolarità organizzative così stringenti da poter essere modellati e implementati in *algoritmi*, cioè in

meccanismi logici (con alcuni aggiustamenti empirici che l'autore non trascura, verificando a suo modo rilievi che il lettore trova anche nel contributo di Rotili). Si tratta di un rilievo non proprio marginale, che fa del *bricolage* del giovane Stockhausen un sintomo particolare di trasformazioni generali in atto nella società, nell'imminenza di un tempo nel quale si afferma rapidamente una visione del mondo e una comprensione della cognizione umana all'insegna dell'*information processing* e del crescente computazionalismo. Koenig, d'altra parte, ebbe a sottolineare come la musica elettronica di Colonia presentasse una strutturazione sistematica e un automatismo costruttivo che, ereditati dagli sviluppi (allora recentissimi) della musica strumentale seriale, esprimevano un'esigenza di programmazione e computabilità.<sup>4</sup> Un approccio che, dal contesto dei *media* analogici del tempo, avrebbe poi proceduto verso esperienze successive di *composizione algoritmica* (Xenakis le avrebbe presto praticate a suo modo) fino alle odierne forme di *arte generativa*.

Lo studio di Salvatore Carannante si concentra invece sul procedimento di *sintesi del suono* nella realizzazione *Studie II*, mettendo da parte altri aspetti. In effetti, i procedimenti di generazione del suono appaiono qui, ancorchè semplici concettualmente, di diretta competenza del compositore: va allora assegnato loro un valore propriamente estetico e musicale (è quanto in genere accade nei casi più emblematici e importanti di creatività elettroacustica). È stato ancora Koenig a sottolineare come, viste anche le limitazioni tecnologiche del tempo, il lavoro portato avanti nello studio di Colonia consistesse in larga parte nell'escogitare e sperimentare soluzioni tecniche, espedienti ingegnosi di generazione e tra-

<sup>4</sup> Cfr. per esempio G.M. Koenig, *Genesi e forma. Nascita e sviluppo dell'estetica musicale elettronica*, a cura di A. Di Scipio, Semar, Roma, 1995, p.106 e *passim*. Sul ruolo della tecnologia elettronica nell'esperienza compositiva dello studio di Colonia, si veda Gianmario Borio, "Nuova tecnologia, nuove tecniche: l'estetica della musica elettronica negli anni '50", *Quaderni della Civica Scuola di Musica di Milano*, 14, 1999.

sformazione del suono.<sup>5</sup> Lo studio di Carannante si concentra su certi aspetti pratici di questo *comporre-il-suono*, sulle implicazioni tecnologiche e sulle conseguenze musicali. Egli propone una ricostruzione (digitale) del procedimento di sintesi e ne confronta gli esiti coi suoni di Stockhausen e con quelli ottenuti da altri studiosi che si sono cimentati con la partitura di questo brano, in base alla apparente chiarezza delle istruzioni in essa contenute. Ne vien fuori un'indagine sonologica molto istruttiva, ma anche un racconto esemplare di quella *dialettica di conoscenza* – cioè di quella dinamica di *controllo* consapevole e di *mancaza di controllo* – che è al cuore di ogni esperienza davvero creativa.

Quando si inizia un percorso di analisi di musica elettroacustica, ci si rende conto facilmente che le strategie di studio e di ricerca sono qualcosa da determinare di volta in volta, in funzione di molti e disparati fattori. Le prime riflessioni metodologiche a riguardo posero subito la problematica dell'assenza di forme di notazione, intese come supporti capaci di costituire il “testo” da analizzare.<sup>6</sup> Mancava insomma uno strato solido, un “livello neutro” (Nattiez) da ritenere oggettivo e al quale indirizzare l'osservazione, con l'intento di *sciogliere l'intero nelle sue parti* – questo il significato ultimo del termine “analisi”. Non è questa la sede per affrontare in modo soddisfacente una problematica che, per alcuni, può avere un interesse solamente accademico. Tuttavia si deve dire almeno che i repertori elettroacustici presentano specificità più vaste e importanti

<sup>5</sup> G.M. Koenig, “Studiotechnik”, *Die Reihe*, 1, 1955.

<sup>6</sup> François Delalande, “En l'absence de partition: le cas singulier de l'analyse de la musique électro-acoustique”, *Analyse musicale*, 3, 1986. Nel cercare di individuare un sostrato che valga da “testo”, si avverte tutta l'eredità non solo di quella che sarebbe l'analisi letteraria, ma anche e in particolare il peso (utile per decenni, ma ingombrante se considerato come paradigma unico) della semiotica e della semiologia. Ma può essere messo in dubbio che i fenomeni legati al suono e all'evento uditivo siano comunque esprimibili in termini di analisi del linguaggio e di analisi di testi.

rispetto all'assenza di notazione.<sup>7</sup> Si pensi alla centralità espressiva e costruttiva che possono avere categorie come quella di “timbro” (in molte e diverse accezioni) e di “spazio” (in molte e diverse accezioni, anche tra loro antitetiche).<sup>8</sup> Si pensi alle varie circostanze strumentali e “organologiche”, ovvero alla pluralità di *tecnologie* messe in gioco – tecnologie che poi, come s'è detto, talvolta sono esse stesse frutto di progettazione e di invenzione compositiva (è emblematico proprio il caso di Tudor). E si pensi infine alla inesauribile molteplicità di *pratiche* che è possibile rinvenire, non solo in contesti sociali e tecnici diversi, ma anche dentro contesti omogenei.

Nel corso degli anni sono state evocate due attitudini generali di metodologia analitica. Una rivolta principalmente al momento di percezione e di ricezione della “superficie acustica” della musica, secondo varie strategie descrittive (ciò vale, si intende, soprattutto per musiche che esistono solo o prevalentemente come registrazioni sonore, su supporti di riproduzione).<sup>9</sup> L'altra rivolta principalmente a descrivere i processi compositivi, l'ambiente di lavoro, le scelte, le operazioni e le tecnologie esplorate nella preparazione e nella realizzazione.<sup>10</sup> Le due attitudini possono esse-

<sup>7</sup> Peraltro, possiamo oggi dire che, anche laddove esiste una *partitura* (come anche in alcuni dei brani di cui si parla nei contributi qui raccolti), lo studio e l'approfondimento non diventano affatto più semplici (anzi).

<sup>8</sup> Pensiamo alle implicazioni di esperienze di arte sonora *site-specific* (si veda il secondo numero di *Le Arti del Suono*, non a caso intitolato “installazioni sonore e altri ascolti”, 2009). Cfr. anche Giacomo Albert, “*Sound sculptures e sound installations*”, *AAA-TAC*, n.7, 2010.

<sup>9</sup> AAVV, *Strategie di analisi della musica elettroacustica*, (a cura di Lelio Camilleri) numero tematico del *Bollettino di analisi e teoria musicale*, vol.5, n.1, 1998; AAVV, *Analysis of Electroacoustic Music* (a cura di Lelio Camilleri e Denis Smalley), numero tematico di *Journal of New Music Research*, vol.27, n.1-2, 1998.

<sup>10</sup> Agostino Di Scipio, “Riflessioni sull'analisi della musica elettroacustica e informatica”, *Atti del XI Colloquio di Informatica Musicale* (AIMI/DAMS-Bologna, 1995) e “Inseparable Models of Material and of Musical Design in Electroacoustic and Computer Music”, *Journal of New Music Research*, 24(1), 1995. Si vedano inoltre alcuni dei contributi raccolti nel volume *Electroacoustic Music: Analytical Perspectives* (a cura di T. Licata), Greenwood Press, New York, 2002.

re complementari, perché finalità e strategie dell'una possono affiancare e completare finalità e strategie dell'altra. Ora, nel primo approccio (che è stato detto "estesico-cognitivo") le qualità musicali di un brano sono evidentemente qualità che appartengono a strutture e configurazioni sonore rinvenibili all'ascolto, ma in qualche modo legate ad un supporto fisso, oggettivo, quello della registrazione che funge da "testo sonoro", considerato neutro rispetto alle intenzioni compositive e alle intenzioni di ascolto. Per il secondo approccio, ad essere musicale è invece il dipanarsi di azioni, lo svolgimento dinamico in relazione a mezzi e strumenti, l'evolvere di scelte ed intuizioni. Questo approccio presenta anche sfumature di senso antropologico ed etnografico: spesso si tratta infatti di sviluppare "sul campo" una consapevolezza delle tecniche musicali prese in considerazione. Non si può conoscere e dar conto di una musica senza una competenza *emica*, senza un'attiva partecipazione alle modalità del far musica. Questo però non significa rinunciare alla valutazione degli esiti dei processi compositivi ed esecutivi: in tal modo si accede a ciò che più conta, alla *relazione* tra processi ideativi e costruttivi e proprietà estetiche, a quell'interazione tra *mezzi* e *fini* che rappresenta in definitiva il momento di contatto del fare musica con le condizioni storiche più generali in cui esso avviene.

Le proposte che il lettore trova nelle pagine successive sono più prossime a questa seconda attitudine (non a caso più diffusa tra giovani studiosi, "nativi elettronici" se non proprio "nativi digitali"...). Si parla per esempio di "analisi mediante sintesi" (di "analisi e risintesi", di "ri-generazione"): ci si appropria dei processi compositivi o di loro segmenti importanti, dei mezzi costruttivi, per poterne dire con consapevolezza, per condividere e trasmettere gli elementi di conoscenza con altri, musicisti e non. Si segue così il cammino di un musicista nel suo rapporto col proprio tempo, e se ne fa tesoro nel nostro tempo, guardando al tempo che sarà.

Agostino Di Scipio

A beneficio del lettore, alcuni esempi e materiali di corredo ai contributi qui raccolti sono disponibili sull'appendice *online* (<http://leartidelsuono.altervista.org/>).

**MUSICA ELETTRONICA  
E TRADIZIONI EXTRAEUROPEE.  
SHUR DI ALIREZA MASHAYEKHI**

**1. Musica e società prima e dopo la rivoluzione Khomeinista**

In questo scritto sarà presentata l'analisi di un lavoro di musica elettroacustica *Shur*, op.15 del compositore persiano Alireza Mashayekhi, realizzata nel 1968.<sup>1</sup> Alcuni aspetti dell'analisi richiedono necessariamente un riferimento al *milieu* culturale e storico del compositore. Per questo sarà necessario uno sguardo sulla Persia, la sua musica ed il suo rapporto con l'occidente.

La Persia (oggi Iran) è un paese islamico non arabo. La lingua ufficiale e prevalentemente parlata è il *farsi*, che attualmente impiega una variante dell'alfabeto arabo per la scrittura, ma che è tuttavia una lingua del tutto diversa.<sup>2</sup> La stessa storia politica, a partire dall'impero persiano, è completamente diversa da quella delle tribù nomadi del deserto che hanno edificato l'attuale cultura araba. La storia persiana ha avuto momenti di grandi splendore durante l'impero persiano<sup>3</sup> producendo una cultura raffinata con interscambi continui con la civiltà greca. Il periodo che corrisponde al nostro medioevo ha visto l'affermarsi della teoria musicale alla base della musica persiana (ma anche araba). Tra i principali teorici troviamo Safi al-Din, al Kindi (IX sec.) al-Farabi (X sec.) e Ibn Sina (XI sec.), studiosi che, basandosi sulla tradizione pitagorica, hanno posto

<sup>1</sup> Nel libretto del CD in cui appare il brano, *Persian Electronic Music: Yesterday and Today 1966-2006*, Sub Rosa (SR277, 2007), è indicato l'anno di composizione 1966, tuttavia tutte le fonti bibliografiche a mia disposizione indicano il 1968.

<sup>2</sup> L'arabo è una lingua semitica mentre il *farsi* è una lingua indoeuropea.

<sup>3</sup> In particolare durante i periodi Achemenide e Sasanide.

le basi per il ricco sistema musicale sviluppato nei secoli successivi. La rivoluzione del temperamento equabile non è mai arrivata in questo paese, se non al seguito della colonizzazione occidentale, e non è realmente penetrata nella sua cultura se non nel corso del XX secolo, ad opera di musicisti che si sono posti di fronte al problema del rapporto con l'occidente (Gluck, 2008b).

Si è quindi formata una tradizione classica e colta, identificata col nome *radif*, autonoma rispetto alla tradizione occidentale. La situazione può essere vista da un duplice punto di vista: da una parte una cultura millenaria è riuscita a vivere indipendentemente dall'influenza occidentale; dall'altra si è creato un isolamento culturale che ancora oggi pesa come un macigno rispetto ad una globalizzazione rapida e forzata. Altri due elementi importanti di cui tener conto sono: la politica di Mohamed Reza Pahlavi, dittatore filo-occidentale che a partire dagli anni 1950 provò una modernizzazione a tappe forzate del paese, e la sua destituzione nel 1979, con la rivoluzione islamica. Possono sembrare notizie lontane dal mondo musicale, ma sono invece essenziali per comprendere come sia possibile, per esempio, che la Persia di Reza Pahlavi commissionasse ad un compositore radicale come Xenakis opere elettroacustiche di largo respiro come *Persepolis* e come mai il festival di Shiraz fosse frequentato da Cage, Stockhausen ed altri esponenti dell'avanguardia musicale contemporanea negli anni 1970.<sup>4</sup> È chiaro quindi come l'occidente, comprese le sue avanguardie culturali, siano state additate dal nuovo esponente carismatico della rivoluzione

<sup>4</sup> Il festival internazionale delle arti e della musica di Shiraz fu organizzato a partire dal 1967, e non è stato più ripreso dopo la rivoluzione islamica del 1979. Acquisì rilievo internazionale soprattutto dal 1971 quando lo Scià, con intento autocelebrativo, commissionò a Xenakis la realizzazione di *Persepolis*. Negli anni successivi furono invitate le più grandi personalità della musica e della danza contemporanea. Il festival introdusse l'avanguardia musicale in Persia e influenzò quindi le scelte dei compositori autoctoni, compreso Mashayeki (cfr. Gluck, 2007c).



Khomeini<sup>5</sup> come il satana da combattere ad ogni costo. In pratica gli intellettuali più aperti che avevano vissuto quel periodo subito precedente alla rivoluzione islamica sono stati travolti da una contraddizione storica lacerante: essere aperti e progressivi secondo i valori occidentali, assecondando agli occhi del paese uno sfruttamento sanguinario, o passare dalla parte dei nuovi poteri che promettevano una sorta di socialismo di matrice religiosa che liberava la patria dallo straniero.

## 2. Alireza Mashayekhi

Nato a Teheran nel 1940, Mashayekhi è considerato uno dei pionieri della musica contemporanea in Iran. Dopo studi giovanili di composizione e pianoforte a Teheran, si trasferisce a Vienna<sup>6</sup> presso la Akademie für Musik und Darstellende Kunst. Nel 1965 si trasferisce a Utrecht per studiare musica elettronica con Gottfried Michael Koenig. Dal 1970 insegna composizione alla Facoltà di Belle Arti di Teheran

La musica di Mashayekhi ha avuto una discreta diffusione ed è stata eseguita, oltre che in Iran, anche in Europa e negli Stati Uniti. Come tanti altri musicisti di aree culturali extraeuropee, Mashayekhi s'è dovuto misurare con due diverse tradizioni musicali: quella del paese di origine e quella della musica colta europea. Ciò ha dato luogo ad una produzione variegata. Nel suo catalogo inoltre si affiancano lavori di musica strumentale con brani elettroacustici, e in entrambi i casi il compositore appare intento a non dimenticare affatto la musica persiana tradizionale; una parte importante del catalogo è infatti fatta di lavori che provano ad intersecare i due mondi con varie tecniche. Ad esempio in un lavoro del 1994, *A la recherche du temps perdu* (op. 111),<sup>7</sup> per pianoforte e orchestra, vengono utilizzate tecniche modali persiani adattate però al

<sup>5</sup> Con l'ascesa al potere di Khomeini, non solo fu chiuso il festival di Shiraz, ma tutte le attività musicali del paese subirono una battuta d'arresto. Le scuole di musica furono chiuse o dovettero ridurre le loro attività in ossequio ad alcune interpretazioni ultraortodosse del Corano che indicano nella musica un elemento di devianza dalla religione. La repressione si è ammorbidita a partire dagli anni 1990, con la riapertura degli studi musicali all'Università di Teheran.

<sup>6</sup> Non è noto l'anno con precisione, ma si può presumere si tratti dei primi anni 1960.

<sup>7</sup> Nel CD *Alireza Mashayekhi: Music for Piano*, Hermes Records, 2004.

temperamento equabile. Al contrario in *Garden of the Lord* (op. 144).<sup>8</sup> Mashayekhi utilizza un'accordatura non temperata, rinunciando però a cellule tematiche *radif*. Tra i lavori elettroacustici, troviamo brani in linea con la tradizione europea come *Development 2* (op.24), del 1970, per nastro magnetico, dove si avverte l'influenza di Koenig o di uno Xenakis. E brani come *Shur* – o come *East-West* (op.45, 1973), *Chahargab n.1* (op.75, 1979)<sup>9</sup> e anche *Chahargab n.2* (op.140) – in cui vengono utilizzati intervalli microtonali e in alcuni casi frammenti melodici di tradizione persiana.

Mashayekhi ha esposto la sua poetica, non priva di considerazioni di carattere epistemologico, in testi non pubblicati (o comunque non pubblicati in inglese o altre lingue occidentali). Una prospettiva riassuntiva si può trovare sul suo sito ufficiale e in alcuni contributi critici (Gluck, 2007a, 2007b).<sup>10</sup> Mashayekhi sostiene che la musica è un tipo di linguaggio basato sul tempo, e non è ridicibile al linguaggio naturale: parlare di musica è per lui una contraddizione in termini, in quanto non risultano applicabili metafore e definizioni. Egli si è soffermato sui danni prodotti alla musica dalle ideologie, con riferimenti al nazismo ed al comunismo. È mia opinione personale che il compositore, non volendo o non potendo criticare l'attuale regime politico del suo paese, tenda a mascherare i suoi convicimenti sotto forma di discorso storico riferito ad altri sistemi ideologici. Inoltre, Mashayekhi sente nella critica di Adorno nei confronti dell'industria culturale quale attore principale nella decadenza musicale un atteggiamento di avversione per le masse che non offre alcuna risposta positiva per l'avanzamento di una produzione musicale di qualità; l'attenzione andrebbe posta secondo lui sui meccanismi socio-culturali che determinano la committenza delle opere, evitando di forzare nelle opere stesse un dichiarato messaggio di natura sociale. Secondo Mashayekhi è la società in cui il compositore vive ad

<sup>8</sup> Nel CD *Alireza Mashayekhi: Iranian Orchestra for New Music*, Hermes Records, 2002.

<sup>9</sup> Per questi lavori, rinvio al CD segnalato alla nota 1.

<sup>10</sup> Dagli scritti di Robert Gluck si evince che esiste, sulla musica di Mashayekhi, una letteratura critica in lingua *farsi*.

essere il suo “committente morale”, e non un apparato statale o un’ideologia; il compositore è quindi responsabile verso di essa.

L’imposizione di norme se non anche di “stili” è, secondo Mashayekhi, un arretramento della ricerca musicale. L’oggetto ultimo della comunicazione musicale è definito dal compositore come “elemento ignoto”, qualcosa che non si può catturare a partire da principi estetici stabiliti: questo “elemento ignoto” risiede infatti sempre al confine tra estetiche e teorie musicali diverse, e non esiste un metodo analitico e compositivo che consenta di identificarlo ed esprimerlo. Si vede qui forse una volontà forte di rivendicare la propria attività compositiva, sempre al limite tra tecniche e culture musicali diverse. In proposito, Mashayekhi conia il neologismo *Meta X* (che è anche il titolo di un brano) per riassumere il suo atteggiamento verso la composizione: poiché il determinismo scientifico di matrice newtoniana è destinato al fallimento, se applicato alla ricerca musicale, l’approccio da seguire è quello basato su “strutture multi-logiche”, con atteggiamenti compositivi diversi che conducano – quasi in analogia con un processo di logica *fuzzy* – a raggiungere quel confine ove risiede lo specifico “elemento ignoto” della comunicazione musicale. In sintesi il *Meta X* consiste in relazioni tra elementi provenienti da mondi diversi, normalmente considerati separati se non proprio confliggenti (Gluck, 2008a).

Gluck assimila la personalità di autori come Mashayekhi ad una *hyphenated identity*<sup>11</sup> – una personalità capace di una sorta di “bi-musicalità”, tipica di chi vive contemporaneamente in due forme di civiltà. L’importanza di autori come Mashayekhi, che immergono la loro ricerca al confine delle identità, è destinata ad aumentare per almeno due ragioni: la prima è che la globalizzazione ci pone di fatto di fronte alla prospettiva di un aumento esponenziale di “identità frammentate”, e ciò avrà un impatto sempre maggiore nella produzione musicale; la seconda è che questi autori costituiscono uno specchio per gli occidentali che si

<sup>11</sup> Possiamo tradurre con “identità frammentate”, ma nel termine inglese vi è un’accezione positiva, dato che la frammentazione può portare a molteplici punti di vista (Gluck, 2008a).

avvicinano ad altre culture musicali. La diffusione in occidente di varie forme di pensiero extra-occidentale, sia ad opera di autori consapevoli come Cage, sia ad opera dell'industria culturale di massa, ha bisogno di una riflessione ulteriore sul rapporto tra culture diverse (Pustijanac, 2009).

### 3. Analisi di *Shur*

Si tratta della prima composizione elettroacustica di Mashayekhi, realizzata all'Istituto di Sonologia di Utrecht, presentata nel 1976 al festival di Shiraz. Il brano, della durata complessiva di 6'27", è frutto del montaggio su nastro magnetico di materiali sonori precedentemente preparati. Sebbene il compositore non abbia fornito informazioni, è possibile inferire, a partire dall'ascolto e dalle notizie storiche circa lo studio di Utrecht (Koenig, 1987; Doati-Vidolin, 1986; Scamarcio, 2009), alcune ipotesi attendibili relative alla strumentazione e alle principali tecniche realizzative.

Sono udibili suoni di strumenti persiani: si percepisce chiaramente il suono di uno strumento ad arco, probabilmente un *rebab*.<sup>12</sup> È certo l'utilizzo dell'arsenale tipico della musica elettronica analogica del tempo, con generatori di onde sinusoidali, generatori di rumore, filtri, sistemi di riverberazione.<sup>13</sup>

Relativamente ai frammenti di origine strumentale, riscontriamo una predominanza di elementi melodici – modali e microtonali – organizzati in configurazioni variamente disseminate all'interno dell'intero brano, in modo non troppo dissimile da quanto avviene nella musica tradizionale persiana. La realizzazione si basa sulla sovrapposizione di strati

<sup>12</sup> Cfr. *The Encyclopedia of Persian (Iranian) musical instruments*, al sito [naynava.blogfa.com/post-28.aspx](http://naynava.blogfa.com/post-28.aspx).

<sup>13</sup> A questi procedimenti, occorre aggiungere probabilmente una o più forme di distorsione applicate a frammenti di suono strumentale: è il caso di sonorità che si ascoltano in un passaggio centrale della brano (descritto anche più avanti), che si presentano come fortemente elettroniche e graffianti, e che possono anche sembrare frutto del generatore variabile di funzioni progettato a Utrecht da Stan Tempelaars nel 1964 (utilizzato da Koenig nelle sue *Funktionen*).