

Shock e ambiguità musicale

Ogni intenzione, che non si manifesta per mezzo di atti, è una vana intenzione, e la parola che la esprime una parola inutile.

(Eliphas Lévi)

Die Nacht, die Dunkelheit, die Aushebung des Tages, das Verlassen der äußeren Welt, das Versinken in die Innenwelt, die Entwicklung des Bewusstseins des eigenen Ichs in die Stille hinein. Das Fliehen wollen vor der Unangreifbarkeit der Tatsache der Einsamkeit. Das Sicheinlassen in die zunächst scheinbare Schwere, Unentrinnbarkeit, das Ausgeliefertsein und mit dem Sichverlassen, Vergessen, entsteht Leichtigkeit.

(Anna Kropfelder)

I.

Come compositore mi limiterò a esporre unicamente quello che penso, senza alcuna pretesa di oggettività, in quanto non sono un musicologo, soltanto ciò che vedo nel mio lavoro e in quello di altri, e ovviamente di quel che ancora non conosco, discutendone però in maniera del tutto funambolica e per questo, spero, tanto precisa quanto attenta.

Sono convinto che la musica come l'arte non si è mai davvero compresa, anche se, ad esempio, una moltitudine di persone può dire di aver capito un quadro figurativo. Davvero? Non penso -triste a dirsi ma sembra essere ancora così- perché vedono in questo (molti ma non tutti) una realtà che li circonda riprodotta e non capiscono che non è e non può essere questa un metro di giudizio per la comprensione, proprio perché ciò che deve cambiare è il punto di vista, inteso come un osservare/ascoltare da un'altra prospettiva possibile (e ce ne sono veramente molte!). Una verosimile e primaria prospettiva, o, meglio, ciò che la produce, è il grado di 'radicalità' che un'opera possiede, perché (semplificando) ciò che sconvolge -e non si può non essere sconvolti per capire- è la massima forma di comprensione che conduce a sorprendenti modificazioni di giudizio. Per esempio, un quadro astratto di Sean Scully è degno se non superiore a un Rembrandt, è la rappresentazione viva di una radicale, profonda astrazione dalla cosiddetta realtà. Purtroppo però, se l'essere umano non vede un albero, una casa, un cavallo, continua a non capire, lo stesso vale per la

musica. In musica la vista è secondaria ma, presupponendo, immaginando per un solo istante che questa possa divenire primaria, allora davvero si arriverebbe a capirla, dato che non c'è proprio niente da vedere per ascoltare! L'improbabile è più semplice del possibile, si direbbe allora: elimina un senso e l'altro si raddoppia, in questo caso l'udito. Ma per cominciare davvero ad 'ascoltare' si ha l'urgente bisogno di una nuova espressività musicale, di un'espressività fatta di materialità estrema che si sedimenta all'interno di una serenissima ambiguità (utilizzo questo termine nella sua eccezione positiva, nel senso che possiede quella forza inafferrabile, la sola capace di tirar via la terra dai piedi!) nella ricerca in musica di materiali incorruttibili -essa stessa deve poter divenire incorruttibile-, con l'obbligo di raggiungere un radicale punto di non ritorno, in grado di generarla e sostenerla per i prossimi tempi. I materiali musicali devono cambiare proprio come accade in architettura. La musica stessa è un materiale che riconosciamo essere tale e un approccio a questo, scevro dal 'riconoscimento', cambierebbe il materiale stesso, lo riporterebbe ad uno stato iniziale, primordiale, modificherebbe la musica, o almeno il concetto che si ha di essa, in quanto non si potrebbe più 'nominarla per riconoscerla'; una musica epurata dall'essere distinta, nuovamente un'espressione libera da qualsiasi appartenenza ad una specifica funzione.

Tre principi, tre funzioni stanno alla base di ogni composizione: l'inerzia, la forza e il ritmo, non importa quale sia l'idea musicale nel principio in cui essa è posta e quindi assoggettata a una funzione, poiché, allo stesso tempo può, deve essere un'idea con un proprio e preciso ruolo d'intervento, indipendentemente dal fatto di assolvere una funzione, ovvero sia un'idea che s'installa, che interviene nel principio stesso per rovesciarlo, rimuoverlo e non per essere regolata da esso. Bisogna perciò smetterla di fare musica (come bisogna piantarla di fare pittura, scrittura, cinema, architettura ecc.) e realizzarla di là di queste costrizioni, in altre parole, bisogna cessare d'immetterla in principi che nulla più hanno a che fare con essa e, prima di tutto, raschiare via quell'insana idea di 'fare musica', "oggi" questo, non credo sia più possibile. Non faccio musica ma quel qualcos'altro, è come un andare continuamente da un'altra parte. Si devono far uscire le proprie opere dal mezzo della musica, se si ritorna dentro di questa, i risultati appariranno per certo meno radicali e data l'attuale situazione, aggiungerei: opere che nel tempo risulteranno essere tanto inadeguate quanto inutili. «La creazione musicale implica l'eliminazione radicale di ciò cui si è abituati, lo scoprire ciò che è implicito per sopprimerlo (ancora case e cavalli, ma non solo) e in tal modo rivelare l'essenza di quanto era già stato eliminato dall'inizio» (Helmut Lachenmann). Quindi, un permanente rovesciamento del già

noto, un guardare dietro al conosciuto liberando il suono dalla sua aura enfatica, corrosiva e soprattutto da quell'insopportabile retorica che ancora lo avvolge, che addirittura si crede che parli di sé attraverso l'esibizione di un'improbabile lingua, che nulla sa del suo DNA in evoluzione. Di fatto, un bagaglio genetico che appartiene alla realtà di un mondo fisico, l'osservazione di questo spetta dunque al compositore, il solo forse in grado di provocare un "incidente evolutivo", sempre che si voglia raggiungere qualcosa di veramente diverso, ovvero un'architettura musicale certamente fondata sul rifiuto d'ogni elemento e tecnica storicizzata, nella dimostrabilità analitico-percettiva dei risultati raggiunti. Una qualità implicita della materia musicale carica di una crescente cristallizzazione, una musica che per questo dimostra continuamente la sua unità, identità ed espressione.

Secondo quanto rinvenuto nel mio lavoro e in parte in quello di altri compositori -circa della mia generazione- come in *'Art of metal III'* di Yann Robin, *'Overgrip'* e *'Change over'* di Vito Zuraj, oppure *'Charleston'* di Franck Bedrossian, sono certo che "oggi" una musica debba assumere un atteggiamento scioccante come non lo è mai stata, non un facile shock di superficie ma quello shock, quell'ambigua e nuova sensazione che forma un individuo molto più di un sospetto sapere intellettuale. Una sorta di «*Dymaxion*» music, 'dinamica', 'massima', 'tensiva', mai statica, costantemente quieta e contrastiva. Contrastiva e quieta? Mettere in competizione significa creare una relazione, il contrasto genera un rapporto, rende una relazione più chiara (senza dimenticare che non può esistere concetto senza il suo opposto) e il carattere del contrasto decide di una relativa tensione e stato di quiete, quindi di una musica a un tempo parossistica e apparentemente immobile. Ora, se il tutto è in "centrifugo" movimento, l'esterno è ur-dinamico e l'interno ur-statico, e ragionando per analogie, una prima e semplice similitudine è di un fenomeno naturale come il ciclone col suo celebre 'occhio', una seconda, la possibilità di osservare la terra dallo spazio esterno e parallelamente la facoltà di percorrerla al suo interno. È come partecipare di un fenomeno macrobiologico dove tutto è in continuo movimento e tutto istantaneamente visibile ma assai vasto per essere compreso in un breve intervallo.

Pertanto, una musica continuamente:
dinamica, ipertrofica, di espressione immediata, formulata in una dialettica strettissima di opposte articolazioni, fatta di timbrica ruvidezza e da dinamiche late, diagrammatica, che sfrutta l'uso di registri estremi, di opposti volumi su scale di grandezza differenti, di ordinate reiterazioni, che utilizza "risonanze d'articolazione", tassellata per lo più in moduli sonori disposti in ordine crescente/decescente, su

modelli di scala diversi, disposta istantaneamente su più dimensioni, composta da differenti silenzi, entropica, ametrica, periodica.

Ed un suono:

rauco crudo graffiato puro difettoso irriconoscibile, scuro, oscuro scioccante, libero proprio perduto, fragile languido: LA PELLE DELLA MUSICA. Sovraesposto, sporco polveroso, distorto: UN FUTURISTICO ROMANTICISMO. Tangibile, estremo su ogni corpo distrutto erotico polverizzato: LA VANITÀ DEL SUONO. Ambiguo irrazionale, feroce vuoto, naturale, alto arcaico lontano, saturo in eccesso ispessito: IL CORPO DEL SUONO. Viscerale, instabile, fluido, disperso tensivo fuori controllo privo di coscienza estremamente intenso, fluttuante, granulare pesante, profondo parossistico, vacuo, scarnificato: LAMINALE CON ESPRESSIONE. Umano in quiete profonda che si rompe che si sgretola che si degrada estraniante, positivo, marziale, indistinto rigato deflagrato: È COME AFFETTARE IL VETRO. Privo di conoscenza ipertrofico, terroso: MESMERICO. Stentato, smerigliato irradiato filtrato calcinato denaturato: LO SCALPO SONORO.

IL SUONO È IN FIAMME

Si ha come la sensazione di percorrere un vasto, illimitato territorio dinamico, estremamente astratto eppure naturale, gradualmente proprio. Una musica da ascoltare dal di dentro, dallo stomaco dello strumento, scuoiato in profondità nell'incavo del suono. Un suono libero, si direbbe scalpato: la pelle della musica, una monumentalità sonora la cui origine è composta di polvere e pietra, come un'immagine residua. Il suono è nel punto massimo, non è l'altezza dei suoni a coincidere, bensì la posizione da essi raggiunta, il corpo del suono in squilibrio, maltrattato dalla purezza della difettosità sonora, una condizione obbligata di timbrica raschiata, di materia prima inscritta nella scala delle dimensioni sonore:

- Suono-intensità (quantità d'energia: compressione & dispersione).
- Suono-tempo (saturazione dello spazio acustico).
- Suono-spazio (assorbimento e riflessione d'impulsi saturi).
- Suono-forma (materia prima diviene materia grezza torchiata):

Ha ancora senso parlare di forma? È mai possibile parlarne senza terribilmente annoiarsi e non avere orrendi incubi di accademici che ne discutono tra loro?

II.

Come definire quindi una forma o, meglio, un suono-forma?

Forma è materia grezza torchiata, è articolazione (crescita e decrescita di vibrazioni): il suono per ogni forma, forma ogni suono dacché in assenza di questo non può esserci forma!

Suono-forma:

Il suono è istantaneo, la forma anche. Si dà quindi una forma nella propagazione del suono: espansione e dispersione nello spazio acustico. Cosa articola la forma? Il contenuto del suono ovvero la materia scelta nella scrittura come il carattere del suono, gli strumenti e le tecniche scelte, le dinamiche e i tempi. La materia articola quindi la forma, una forma acustica che, una volta articolata, coagula come massa d'aria nello spazio acustico in cui si propaga, una vera e propria saturazione dell'aria (l'area del suono): il suono rapidamente si espande e satura lo spazio acustico con la propria presenza e qualità.

Una forma dinamica che plasma categorie contrastanti messe in competizione tra loro creando un *continuum* timbrico – anch'esso inteso come risultato di una articolazione – relativo e compresente alla crescita di una forma inversa al *continuum* timbrico. Ciò crea una nuova relazione, ovvero un contrasto inteso come relazione tra categorie e materiali. Da una parte i materiali scelti sono sproporzionati, sovraesposti, distrutti, dall'altra, accomunati, affiancati, messi in relazione perché contrastati, torchiati in diverse dimensioni, provocando una profonda ambiguità formale-musicale e garantendo una unità, un diverso modo di intendere l'unità perché scaturita da un massimo contrasto - anti-lineare, anti-consequenziale ed anti-proporzionale.

Tutte analogie queste, tanto insufficienti quanto astratte per descrivere quello che una musica può concretamente fare, eppure necessarie, un "male necessario", per rinnovare quell'habitat particolare in cui si muove quanto esposto finora. In altre parole, quell'elementare fenomeno fisico che si viene a creare quando si è in presenza di una musica in grado di generare una variazione nell'atmosfera, una tangibile perturbazione dell'aria. Un'aria, di per sé, «né buona né cattiva ovvero tanto buona quanto cattiva» (Paul Klee). Cosa accadrebbe in assenza d'aria? In fondo si tratta solo di musica.

SIMONE SANTI GUBINI
(Berlino, 5 luglio 2017)