



DR A D E K

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. VII Num. 2 2021

ISSN 2465-1060

[online]

*Patterns of Attention:
Attention and its Fringes in the Aesthetical Discourse (18th-21st Century)*

*Formes de l'attention:
L'attention et ses marges dans le discours esthétique (XVIIIe-XXIe siècles)*

Edited by Alberto Frigo

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Comitato Direttivo/Editorial Board:

Daniilo Manca (Università di Pisa, editor in chief), Francesco Rossi (Università di Pisa), Alberto L. Siani (Università di Pisa).

Comitato Scientifico/Scientific Board

Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Christian Benne (University of Copenhagen), Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Fabio Camilletti (Warwick University), Luca Crescenzi (Università di Trento), Paul Crowther (NUI Galway), William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Alexander Nehamas (Princeton University), Antonio Prete (Università di Siena), David Roochnik (Boston University), Antonietta Sanna (Università di Pisa), Claus Zittel (Stuttgart Universität).

Comitato di redazione/Executive Committee:

Alessandra Aloisi (Oxford University), Daniele De Santis (Charles University of Prague), Agnese Di Riccio (The New School for Social Research, New York), Fabio Fossa (Università di Pisa), Beatrice Occhini (Università di Napoli "L'Orientale"), Elena Romagnoli (Scuola Normale Superiore di Pisa), Marta Vero (Università di Pisa, journal manager).

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Università di Pisa



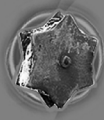
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0 International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Marta Vero

Volume Editor: Alberto Frigo



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. VII Num. 2 2021

ISSN 2465-1060
[online]

*Patterns of Attention:
Attention and its Fringes in the Aesthetical Discourse (18th-21st Century)*

*Formes de l'attention:
L'attention et ses marges dans le discours esthétique (XVIIIe-XXIe siècles)*

Edited by Alberto Frigo

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Da Steve Reich a Gérard Grisey: ascoltare l'opera a raso suono

Joseph Delaplace*

Abstract

Cet article traite de la notion de processus musical dont il déploie les caractéristiques en s'appuyant sur deux œuvres de la seconde partie du XXe siècle. Il s'agit de montrer comment, dans un contexte initialement marqué par une réception de plus en plus problématique de la musique savante, certains courants compositionnels, éloignés tant géographiquement qu'esthétiquement, replacent la perception au cœur de l'acte même d'écriture. En travaillant sur la réduction maximale de l'écart existant entre structure et forme, jusqu'à ce que ces niveaux fusionnent au sein du processus, Steve Reich, dans les années 1960, révolutionne la perception de la musique et parvient à renouveler, par l'esthétique répétitive, le type d'attention porté à la musique. Quelques années plus tard, sur un autre continent, la musique spectrale prend ancrage dans l'analyse et la synthèse du son, et un compositeur comme Gérard Grisey s'attache à développer

et diversifier une conception du processus qui ne s'appuie pas, cette fois, sur une répétition mécanique ininterrompue, mais sur la transformation progressive d'objets sonores variés.

Il problema della fruizione della musica colta ha alimentato un numero importante di dibattiti e di controversie nel corso del ventesimo secolo. La sospensione delle funzioni tonali, sancita dai compositori della Scuola di Vienna, ebbe come corollario “la messa in crisi delle categorie che fino ad allora erano state privilegiate per articolare, da un lato, la mediazione tra l'espressione e il fenomeno musicale”¹, e, dall'altro, quella tra il fenomeno musicale e la sua ricezione. Ne seguì una “sovraespressività” che portò a compimento la corrosione delle logiche formali classiche, mettendo frequentemente l'ascoltatore in una situazione di difficoltà. La riduzione estrema della durata delle composizioni, operata da Schönberg e Webern, era volta, in prima istanza, a far fronte a questo problema, mantenendo intatta la potenza dell'espressione. La strategia si rivelò tuttavia insufficiente per canalizzare l'attenzione degli ascoltatori, turbati dall'assenza di un “linguaggio” comune che orientasse la percezione. La dodecafonia, poi la sua generalizzazione seriale a partire dal

1* [Una prima versione di questo testo è apparsa con il titolo “*Vortex temporum et la notion de processus dans la musique de Gérard Grisey*”, in *Manières d'être du musical*, sous la direction de Jean-Paul Olive et Alvaro Oviedo, Paris, L'Harmattan, pp. 87-103. L'introduzione, la conclusione e la sezione dedicata a Reich sono inedite. Ringraziamo l'autore per averci concesso di tradurre il testo. A.F.]

Adorno, “Anton Von Webern” (1959), in: *Idem* (2006), p. 90.

1945, costituirono in questo senso una intensa ricerca di struttura e di coerenza. Ciononostante ne risultò un aggravamento ulteriore della distanza rispetto alle attese del pubblico, deluso dallo scarto tra un intellettualismo marcato delle opere, frutto di processi razionali ultracomplexi, e l'ascolto di una "successione di istanti che si vogliono inauditi ma che finiscono di fatto soltanto per annullarsi reciprocamente"². Il ricorso all'aleatorietà e al caso permise certo di allentare la morsa del serialismo integrale e dei suoi avatar elettroacustici, ma non riuscì, contestualmente, a "creare un divenire"³. Dal che una coincidenza tra sovradeterminazione e sottodeterminazione, entrambe di fatto destinate a produrre una forma di indifferenza nell'ascoltatore.

Parallelamente, la merce sonora distillata da una industria culturale in piena espansione ricorreva agli elementi superficiali più visibili della musica tonale (figure melodiche e ritmiche, serie armoniche) e a qualche trovata timbrica per fissare l'attenzione degli ascoltatori e stimolare il consumo, proponendo una ricombinazione infinita di questi elementi del linguaggio tonale. Prodotti commerciali di questo genere, che da allora non hanno mai cessato di moltiplicarsi in maniera esponenziale, giocano su ciò che Adorno ha battezzato come il carattere di "feticcio" della musica. L'ascoltatore concentra infatti la sua attenzione su un elemento preciso, che confonde con il tutto del fenomeno, senza essere capace di cogliere le relazioni tra il dettaglio che

² Ruwet (1972), p. 24.

³ *Ibidem*.

lo colpisce e la totalità reale del fenomeno sonoro. “La gioia che procura l’istante e il gioco dei colori diventa un pretesto per dispensare l’ascoltatore dal concepire la totalità – che tuttavia esige un ascolto adeguato. Questa gioia lo porta a non opporre che una debole resistenza: l’ascoltatore diventa un docile consumatore”⁴.

Se l’attenzione, in musica come in altri ambiti, si dirige con una sufficiente acuità soltanto su ciò che non si dà né in maniera troppo smaccata né maniera insufficiente, una grande parte del repertorio musicale del XX secolo sfugge programmaticamente alla possibilità di un *ascolto vero e proprio*. Le tendenze più radicali dell’avanguardia, da una parte, e la musica commerciale, dall’altra, sembrano in effetti situarsi ai due poli opposti dell’oscurità (indifferenziazione) e dell’accecamento (carattere feticcio).

Tuttavia la creazione colta non è costretta all’interno delle sole posizioni radicali che, dopo la seconda guerra mondiale, si sono affermate per delle ragioni al contempo storiche, estetiche, tecniche e sociologiche. Fin dall’inizio degli anni 60, grazie alla esperienza degli studi di registrazione, alcuni compositori hanno infatti sviluppato delle musiche fondate sulla “trama sonora” (Ligeti e Xénakis, in particolare), riportando così il fenomeno acustico in primo piano, senza per questo cadere al contempo in un troppo elevato grado di indifferenziazione oppure incoraggiare una focalizzazione su un solo parametro, o su degli elementi isolati, sconnessi dalla forma. Troviamo qui in germe alcuni principi che finirono in

⁴ Adorno (2003), p. 15.

seguito per fecondare una delle correnti più originali della musica composta alla fine del XX secolo, cioè la musica ripetitiva in America, e la musica spettrale in Francia. Due compositori, Steve Reich (nato nel 1936) e Gérard Grisey (1946-1998) hanno contribuito in maniera particolarmente importante allo sviluppo dei principi della processualità in musica. La nozione di processo permette lo sviluppo congiunto degli elementi strutturali dell'opera, perché da esso dipende la sua organizzazione formale, e degli elementi percettivi, perché il processo induce una forma di attenzione che si concentra sul divenire piuttosto che sull'essere degli eventi sonori. In tal senso, ci sembra che la categoria di "processo" occupi una posizione strategica nel quadro della creazione musicale contemporanea, in quanto permette di canalizzare un flusso sonoro che è diventato l'elemento primo dell'arte del tempo⁵, rinnovando il tipo di attenzione che l'ascoltatore accorda alla musica come pure le modalità di ascolto. Nelle pagine che seguono, cercheremo di definire che cosa sia un processo in musica e di mostrare quali implicazioni abbia questa nozione per la composizione e la ricezione delle opere, prendendo come punto di riferimento due composizioni: *Piano phase* di Steve Reich e *Vortex temporum* di Gérard Grisey.

⁵ Cfr. Solomos (2013).

I. Processo e opera d'arte

Per “processo” si intende in generale una sequenza ordinata e continua di fatti e di fenomeni, diretta verso uno scopo⁶. Il *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*⁷ precisa l'etimologia latina del termine, *procedere*, avanzare, dal che l'idea della progressione, e propone come sinonimi principali i termini “sviluppo”, “corso”, “marcia”, “evoluzione”, “progresso”, “avanzamento”, “procedimento” e “tecnica”. Il sostantivo “processo” è impiegato in numerosi ambiti, dalla cibernetica, alla statistica, all'economia, la psicanalisi, la termodinamica, alla biologia e la medicina.

In un paragrafo della *Teoria estetica*, Adorno afferma che ogni opera d'arte rivela il suo carattere processuale immanente nella contemplazione che se ne fa. È l'immersione nell'opera che libera la sua temporalità, qualche cosa di vivente, e il senso stesso dell'arte, la sua coerenza, che si costituiscono unicamente come un campo di tensioni il cui scioglimento si iscrive in una temporalità. Il processo è dunque strettamente legato al tempo dell'esperienza estetica. È a questo titolo che la nozione di processo risulta parimenti importante nell'ambito dell'analisi delle opere, perché l'analisi, come scrive Adorno, “non si approccia all'opera d'arte se non quando coglie in modo processuale il rapporto delle componenti tra di loro; il che non avviene quando l'analisi le scompone

6 Cfr. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/processus/64066>.

7 Cfr. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/processus>.

riducendole a degli elementi pretesi primi”⁸. Infine, ogni elemento ha bisogno allo stesso tempo della persistenza e del cambiamento qualitativo, e in questo senso “ciò che è fisso si associa a quanto c’è di più vivo”⁹. La dinamica dell’arte come comportamento determina quindi una relazione paradossale con la dimensione oggettuale: le opere hanno infatti bisogno del non-formato, dell’eterogeneo, del non identico. A costituire il loro carattere processuale è la sintesi che esse operano degli elementi antagonisti. La resistenza all’alterità spinge le opere ad articolare il loro linguaggio formale, ma “il loro movimento deve fermarsi, e diventare visibile tramite il proprio arresto”¹⁰. A quel punto, in quanto oggetti finiti, le opere diventano dei campi di forza. Ciò che viene criptato come processo nelle opere è l’opposizione all’esistente, una forza irriducibile che le spinge a svincolarsi dal reale e le definisce come degli schemi incoscienti di una necessaria trasformazione del mondo. “Questo carattere processuale delle opere d’arte è precisamente il loro nucleo temporale”¹¹.

Se spetta all’analisi il compito di cogliere la natura processuale delle opere, ciò rende necessaria anche una teorizzazione disciplinare della nozione stessa di “processo”. Al di là dalle riflessioni estetiche di Adorno, si tratta cioè di definire in maniera tecnica ciò che caratterizza il processo musicale in quanto tale, per cogliere, di converso, le mutazioni dell’ascolto che da esso derivano. In ambito musicologico, si danno spesso

8 Adorno (1970), p. 246.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*, p. 247

11 *Ibidem*.

delle concezioni di processo abbastanza differenti, se non addirittura divergenti. Per esempio, l'articolo "processus" della *Encyclopedia Universalis* ricorda che la nozione di processo sarebbe stata impiegata per la prima volta da John Cage, per "caratterizzare gli strumenti necessari alla concretizzazione di una opera fondata sul caso"¹². Qualche riga più in basso, ci si riferisce al processo come ad una idea, ad un metodo, ad una "sorta di scrittura virtualizzata". Il processo può quindi dare adito a diverse realizzazioni formali e permette di integrare l'indeterminatezza, per esempio in Boucourechliev o in Stockhausen. "Di fatto", conclude l'autore dell'articolo della *Encyclopedia Universalis*, "se lo si considera in una accezione assai ampia, l'efficacia e la plasticità del concetto di processo lo hanno reso suscettibile di essere accolto in quasi tutte le estetiche e le tecniche composite fiorite nel corso del XX secolo. Per questo, il processo assume in una certa misura ai nostri giorni il ruolo che svolgevano in passato le strutture musicali proprie del linguaggio tonale e la cui espressione più compiuta va riconosciuta nella forma sonata"¹³.

Prima di Cage, la categoria di processo era però già apparsa nelle opere del musicologo e teorico russo Boris Asafiev (1884-1949), che aveva sviluppato una concezione energetica della musica, pubblicando in particolare gli studi *Musical form as a process* (1930)

12 Féron, "PROCESSUS, musique", *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/processus-musique/>.

13 *Ibidem*.

e *Musical form as a process: Intonations* (1947)¹⁴. I due volumi del trattato di Asafiev si fondano su una concezione della musica come movimento che metteva al centro le categorie temporali della forma-movimento e della forma-cristallizzazione, corrispondenti rispettivamente al tempo-durata e al tempo-spazio. L'enunciato musicale in sé appare ad Asafiev come un processo, in quanto la trama temporale della musica tonale si trova equilibrata dal sottile gioco dell'articolazione tra differenza e ripetizione. Anche il musicologo Carl Dahlhaus impiega il termine "processo", in particolare nel suo libro su Beethoven¹⁵. Dahlhaus situa la nozione di processo a livello di una produzione della forma come articolazione immanente dei materiali che la costituiscono piuttosto che come una logica architettonica. Precisa quindi che non tutto ciò che risulta orientato nel tempo è un processo, perché il processo necessita al contempo di un elemento originario e di uno scopo.

Nell'ambito più ristretto dell'elettroacustica, François Delalande considera la nozione di processo come "legata alla imitazione delle macchine"¹⁶. Osserva infatti che i compositori legati al *Groupe de recherches musicales* hanno utilizzato spesso questo termine nel corso degli anni 70. Il "prototipo della produzione di una forma tramite un processo"¹⁷ sarebbe quindi la musica ripetitiva, che nasce dalle sequenze sonore reiterate delle macchine.

14 Cfr. in particolare Tull (1979).

15 Dahlhaus (1987).

16 Delalande (2003), p. 552.

17 *Ibidem*.

Le problematiche del tempo e della continuità appaiono fondamentali per sviluppare un approccio maturo del fenomeno sonoro, in particolare nel quadro di alcune correnti estetiche emerse in parte come reazione contro l'atomizzazione del suono o, simmetricamente, contro l'immersione in una massa sonora indistinta. Da una parte, la musica ripetitiva nasce all'inizio degli anni 60 grazie all'iniziativa di alcuni compositori che incoraggiano gli ascoltatori a modificare il loro orizzonte di comprensione delle opere, sostituendo "il nostro schema tradizionale, centrato sulla differenziazione delle altezze, con uno schema alternativo, dove la staticità sul piano delle altezze (la ripetizione di cellule melodiche) rende possibili delle differenziazioni più fini dal punto di vista del timbro e del ritmo"¹⁸. D'altra parte, la musica spettrale si afferma una decina di anni più tardi ma ritrova, per delle vie diverse, lo stesso desiderio di esaltare il timbro, anche se lo fa abbandonando più volentieri il sistema temperato¹⁹, con in più l'idea di privilegiare l'energia piuttosto che la combinatoria dei suoni. Come la musica ripetitiva, anche la musica spettrale rimette in primo piano il tempo della percezione e il senso della modificazione progressiva, laddove l'approccio seriale si fondava piuttosto sul tempo dell'elaborazione e il senso della struttura.

Queste due correnti maggiori della musica colta della fine del XX secolo hanno dunque reso possibile un'articolazione della dimensione estetica (Adorno) e di quella poetica (secondo la definizione dei

18 Girard (2010), p. 14.

19 Cfr. Dufourt (2014), p. 18.

musicologi) della nozione di processo, permettendo in tal modo all'ascoltatore di accedere nuovamente ad una fruizione e ad una comprensione equilibrata dell'opera musicale.

II. Il modello della macchina

Il modello delle macchine costituisce di fatto il punto di partenza dell'elaborazione della musica ripetitiva americana all'inizio degli anni 60. Più precisamente, questo tipo di composizioni propongono una trasposizione nell'ambito strumentale delle ripetizioni di tipo meccanico sperimentate con i nastri magnetici. Terry Riley fu il primo a utilizzare, sulla scorta delle registrazioni su nastro, le tecniche del *tape-loop* e del *tape-delay*. Questi due procedimenti di ripetizione e di reinserimento permettevano di sfruttare il "ciclo di reinserimento" mettendo in serie due magnetofoni, uno dei quali registrava senza interruzione il materiale sonoro che poi inviava all'altro, il quale a sua volta lo riproduceva. Ne risultava una accumulazione che produceva un alone sonoro in grado di mettere in rilievo e invadere progressivamente il tessuto sonoro²⁰. In collaborazione con Steve Reich, Terry Riley concepisce allora una composizione strumentale costituita da una molteplicità di punti di partenza di cicli incastonati uno nell'altro. Si tratta di *In C* (1964),

²⁰ Tra le composizioni di Terry Riley concepite con il nastro magnetico ricordiamo *She Moves She* (1963) e *Music for "The Gift"* (1963).

considerato l'atto di nascita della musica ripetitiva, dove 53 formule melodico-ritmiche si intersecano su un fondo ostinato di pulsazioni in do maggiore.

Dopo aver realizzato alcuni collage sperimentali su nastro magnetico, Steve Reich si ispirò alla dimensione aleatoria della manipolazione dei nastri magnetici per mettere a punto la tecnica del *phasing*. Un errore di sincronizzazione perfetta tra due magnetofoni in una registrazione di un predicatore nero di Union Square (San Francisco) rivelò a Reich le potenzialità musicali di uno scarto progressivo. In *It's Gonna Rain* (1965), il compositore opera degli sfasamenti successivi (agendo sul nastro magnetico) in modo da giocare sulla intelligibilità delle parole e giungere così ad una progressiva desemantizzazione del tessuto sonoro. *Come out* (1966) funziona in maniera analoga, accentuando il passaggio verso una grana sonora pura e promuovendo, in questo modo, l'emergere di interazioni tra parametri sonori. Sulla scorta di queste esperienze Reich tenta poi di giocare in prima persona "contro" la macchina, operando uno sfasamento molto graduale fino ad un ritorno finale in fase. Si arriva così a *Piano phase* del 1967 in cui le due parti sono affidate a due strumentisti.

Per Gérard Grisey, il rapporto con la macchina è più mediato, o meglio, si presenta come un rapporto di secondo grado nella misura in cui la sua concezione del processo risulta influenzata, da una parte, dalle composizioni di Steve Reich, la cui matrice viene come si è visto dall'uso dei magnetofoni, e, dall'altra, da quelle di György Ligeti, per il quale il modello sinusoidale dello studio di Colonia aveva rivestito un

ruolo essenziale. Più ancora che il modello elettronico o elettroacustico in quanto tali, a influenzare in maniera profonda la genesi della musica spettrale sembrano essere la modellizzazione informatica e la psicoacustica che ne deriva, come pure le intuizioni tratte dalla cibernetica (meccanismi di autoregolazione, controllo, azione retroattiva, ecc.). Questa ricostruzione merita però di essere sfumata ricordando alcune opere che appaiano ispirate in maniera piuttosto diretta da tecniche tratte dagli studi di registrazione, per esempio gli *Espaces acoustiques* di Grisey, oppure *Mémoire/ Érosion* (1976) di Tristan Murail, che propone un lavoro originale sul tempo fondato in maniera esplicita sul principio del ciclo di reinserimento.

III. Sfasamenti e processi gradualì in Steve Reich

In “Musica come processo progressivo” (1968), Steve Reich, che aveva appena realizzato la trasposizione sopra ricordata degli sfasamenti generati dai magnetofoni all’ambito della musica strumentale, indica gli elementi caratterizzanti di questo tipo di composizioni. Si tratta per il compositore americano di connettere la percezione allo sviluppo musicale, proponendo delle modificazioni molto lente e continue, in maniera tale che l’ascoltatore si abitui e possa immergersi nel suono. Non si tratta di uno strumento di formalizzazione, perché ormai

la forma e il materiale risultano indistinguibili, l'uno e l'altro al servizio del tempo musicale. “Non parlo di processi di composizione, ma piuttosto di pezzi di musica che sono, letteralmente, dei processi”²¹. Così facendo, Reich si smarca da John Cage che utilizzava dei processi di composizione impercettibili all'ascolto. Il processo in Reich si svolge autonomamente, senza nessun intervento del compositore, una volta che quest'ultimo ha fissato le regole, ma resta comunque sempre udibile. Il processo richiede altresì agli interpreti un certo grado di distanziamento, in quanto gli strumentisti devono astrarsi attraverso una forma di iperconcentrazione che richiama l'ipnosi: “Quando si eseguono e si ascoltano dei processi musicali progressivi, si partecipa ad una sorta di rituale sui generis, impersonale e liberatore. Concentrarsi sul processo musicale permette di distogliere l'attenzione dal *lui*, dal *lei*, dal *tu* o dall'*io*, per andare verso il *si* [*Focusing in on the musical process makes possible that shift of attention away from he and she and you and me outwards towards it*]”²². È l'immersione nel dettaglio, quindi una focalizzazione esacerbata, che permette all'ascoltatore di raggiungere un'altra forma di attenzione, e di percepire attraverso il processo totalmente determinato e totalmente udibile, degli *altri* fenomeni, non scritti, che sfuggono all'intenzionalità. Il compositore li chiama “sottoprodotti psicoacustici impersonali e involontari del processo intenzionale. Tra questi vi possono essere delle sottomelodie percepite

21 Reich, “La musique comme processus progressif” (1968), in: Idem (2016), p. 39.

22 *Ibidem*, p. 42.

all'interno dei motivi melodici ripetuti, degli effetti stereofonici dovuti alla posizione dell'ascoltatore, delle leggere irregolarità nell'esecuzione del pezzo, delle consonanze armoniche, delle tonalità derivate"²³. Grazie alla fissità tonale e al loro carattere ripetitivo, le composizioni di Steve Reich permettono all'ascoltatore di concentrare la propria attenzione sul processo e gli offrono la possibilità di cogliere degli elementi che, in una musica meno stabile, più contrastata e più varia, vengono solitamente ignorati dalla percezione a causa dei meccanismi di selezione che agiscono nel nostro cervello durante l'ascolto.

IV. *Piano Phase*

Prima opera puramente strumentale di Steve Reich fondata in maniera integrale sul principio del *phasing*, *Piano phase* è costituita da un continuum di impulsi identici (due sedicesimi) in seno al quale si sviluppano, senza alcuna soluzione di continuità, tre processi successivi di durata decrescente (circa dieci minuti per il primo, sei minuti per il secondo e quattro minuti per il terzo)²⁴. A ciascun processo viene assegnato un modello melodico ripetitivo semplice. I tre modelli hanno una morfologia simile, ma sono anch'essi progressivamente più brevi: si tratta infatti di sequenze rispettivamente di 12, 8

²³ *Ibidem*, p. 41.

²⁴ Una incisione dell'opera si può visionare al link <https://www.youtube.com/watch?v=6MArl7T-As&t=712s>.

e 4 suoni. Certe note sono riutilizzate all'interno di queste matrici, introducendo differenti gradi di ripetizione, a seconda che si tratti di suoni ripresi isolatamente o combinati con altri o di sottomodelli interni composti da più note. Così la prima matrice è costituita da cinque suoni distinti (*mi* – *fa#* – *si* – *do#* – *re*, secondo l'ordine di apparizione), riutilizzati poi in una combinazione differente e più estesa per completare la battuta (*fa#* – *mi* – *do#* – *si* – *fa#* – *re* – *do#*). Questa struttura è concepita innanzitutto per delle ragioni pratiche: ogni interprete distribuisce infatti i suoni del modello tra la mano destra e la mano sinistra, con una ripartizione che deve permettere di suonare nel modo più "meccanico" possibile. La mano destra suonerà quindi la quinta giusta *fa#* – *do#* (tre volte) e la mano sinistra le note *mi* – *si* – *re* (due volte). Questo dispositivo assicura una ripartizione perfettamente regolare e permette di limitare la fatica muscolare del pianista:

MD	<i>fa#</i>	<i>do#</i>	<i>fa#</i>	<i>do#</i>	<i>fa#</i>	<i>do#</i>
MS	<i>mi</i>	<i>si</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>si</i>	<i>re</i>

Il secondo modello è più complesso, nella misura in cui, contrariamente al primo e al terzo che vengono suonati in maniera identica dagli interpreti, in questo caso i due strumentisti eseguono dei suoni parzialmente differenti. Il pianista 1 riprende l'inizio ascendente del primo modello (*mi – fa# – si – do# – re*) e lo completa ripetendolo in parte (*fa# – si – do#*), mentre il pianista 2 suona la sequenza *mi – mi – la – si – re – mi – la – si* che comprende la ripresa della triade *mi – la – si*. Il secondo modello comporta quindi nel suo complesso sette suoni differenti. L'ultima matrice si limita invece a riprendere una porzione della parte del piano 2 già presente nella seconda matrice: *la – si – re – mi*.

Così i tre modelli sui quali si fondano i processi sono legati, in quanto ognuno di essi riutilizza una parte del precedente, e questo assicura l'unità dell'opera, e l'iterazione assolutamente identica dal punto di vista della durata (non vi è nessuna figura ritmica) produce una continuità senza interruzioni. La riduzione della durata dei modelli 2 e 3, rispetto al modello iniziale, programma dei processi via via più corti, costituendo un fattore di dinamismo formale. Questa riduzione successiva della durata dei motivi principali di una composizione ritorna in altre opere più tarde di Reich, come *Music for pieces of wood* (1973) dove il processo appare tuttavia fondato su dei principi differenti, inaugurati con la composizione di *Drumming*.

In *Piano phase* lo strumentista a cui viene assegnata la parte bassa della partitura conduce un processo di sfasamento per tappe, attraverso delle

zone di accelerazione progressiva durante le quali i modelli sovrapposti si sfasano molto lentamente fino allo scarto esatto di una nota l'uno rispetto all'altro. Una volta che questo scarto è stato raggiunto, il motivo viene stabilizzato dal pianista incaricato dello sfasamento, che ritrova lo stesso ritmo del suo collega per un certo numero di ripetizioni. Poi comincia una accelerazione di nuovo progressiva fino alla tappa successiva, e così via, fino a quando il motivo si trova riprodotto all'unisono dai due interpreti. L'operazione di sfasamento e di rimessa in fase viene quindi realizzata tre volte di seguito.

L'ascoltatore percepisce spesso questi spostamenti progressivi di un modello rispetto al suo analogo come una deformazione, una diluizione, o un effetto di allontanamento, di spazializzazione. Le zone stabili sembrano generare questi materiali complementari che il compositore definisce come “dei motivi melodici che risultano della combinazione di almeno due strumenti che suonano uno stesso motivo melodico ripetitivo in maniera sfasata di una o due unità di tempo”²⁵. L'attenzione risulta per questo alternativamente molto “mobile” (zone di sfasamento) e molto focalizzata (zone stabili), l'orecchio è attratto da uno o dall'altro dei motivi che emergono, che possono risultare differenti ad un ascolto ulteriore, in base a ciò che il cervello sintetizza in un preciso momento dell'ascolto.

La semplicità dei materiali musicali utilizzati per le composizioni basate sul principio del *phasing* ha per finalità principale quella di permettere una

25 Reich, “A propos de l'ensemble *Steve Reich and musicians*”, in: Idem (1981), p. 95.

memorizzazione rapida dei motivi da parte degli interpreti, in maniera da renderli completamente svincolati dalla partitura. Si tratta, per i musicisti, di trovarsi totalmente assorbiti nell'ascolto e nel controllo del processo, con "un coinvolgimento allo stesso tempo sensuale e intellettuale"²⁶.

Subito dopo *Piano Phase*, Steve Reich ha tentato di ottimizzare il principio immaginando un dispositivo dove quattro strumenti identici realizzano degli sfasamenti. In *Violin phase*, certi sottoprodotti psicoacustici si trovano materializzati per mezzo di sdoppiamenti strumentali, il che equivale a sottolineare in maniera trasversale degli elementi all'interno di una pagina piena di partiture monocrome. "Il motivo è suonato all'inizio in maniera molto dolce, poi si aumenta poco a poco l'intensità del suono per farlo emergere lentamente fino alla superficie della musica. Si abbassa poi l'intensità affinché il motivo possa fondersi poco a poco all'interno del tessuto sonoro complessivo, restando tuttavia percepibile. L'ascoltatore prende così coscienza di uno dei motivi presenti nella composizione, che può a sua volta attirare l'attenzione su un altro motivo, e su un altro ancora, e tutti questi motivi risuonano simultaneamente nel movimento del tessuto sonoro complessivo"²⁷. Si tratta quindi di dirigere l'ascolto orientando via la strumentazione questa focalizzazione puntuale dell'orecchio su dei precisi materiali che risultano dal processo.

²⁶ Reich, "Sur quelques compositions", in: Idem (1981), p. 104.

²⁷ Reich, "Violin phase", in: Idem (2016), p. 31.

V. La nozione di processo nella musica di Gérard Grisey

Qualche anno dopo le opere fondate sul principio del phasing di Steve Reich, Gérard Grisey compone una dopo l'altra *Périodes* (1974), *Partiels* (1975) e *Modulations* (1976), tre opere che costituiscono il cuore di un grande ciclo di sei pezzi chiamato *Les espaces acoustiques*, *Gli spazi acustici*. Questo complesso di quasi 90 minuti di musica costituisce una sorta di meta-immagine dalla nota mi, della quale vengono esplorate tutte le componenti fisiche, ricostruendone quasi la vita interiore, attraverso una serie di paesaggi sonori senza precedenti e che forse soltanto un compositore come Varèse aveva potuto prefigurare. A proporre, in uno scritto del 1979, il termine “*musique spectrale*” è Hugues Dufourt, uno dei membri con Gérard Grisey, Tristan Murail, Michaël Levinas e Roger Tessier dell'ensemble *L'Itinéraire*. La scelta del termine indica un lavoro compositivo che ha la specificità di operare direttamente sulle dimensioni interne della sonorità, fondandosi sul controllo globale dello spettro sonoro, in modo da “trarre dal materiale le strutture che in esso vengono alla luce”²⁸. La riflessione teorica di Grisey ha radici profonde in questa ricerca di una lavoro di scultura del tempo, al quale il compositore si riferisce parlando del “divenire dei suoni”. Anche se riconosce che il materiale e le forme della musica spettrale “sono direttamente tratti dalla fisica dei suoni che la scienza acustica e

²⁸ Dufourt (1991), p. 291.

l'accesso alla microfonia avevano permesso di mettere in luce"²⁹, il compositore precisa tuttavia che questa estetica ha "una origine temporale. Si trattò infatti di qualcosa di necessario per un momento preciso della nostra storia, per dare forma all'esplorazione di un tempo estremamente dilatato e per permettere il controllo dei cambiamenti infimi che caratterizzano il passaggio da un suono ad un altro"³⁰. Le immagini sonore prodotte grazie alle tecnologie contemporanee offrivano a Grisey degli strumenti particolarmente adatti per mappare le pieghe del tempo, attraverso un principio liminare e generalizzato che potremmo battezzare *zoom temporale*.

Se la musica spettrale esige inizialmente dall'ascoltatore una attenzione relativamente globale, capace di cogliere nella durata le lente trasformazioni di vaste trame sonore, dei compositori come Grisey, Dufourt e Murail hanno saputo raffinare le loro tecniche di scrittura e in tal modo hanno permesso a questa estetica di rinnovarsi da una opera all'altra. Dopo il 1980 la nozione di processo risulta così via via più elaborata, e giunge ad integrare tutti i tipi di oggetti musicali nel suo flusso e a stimolare tanto più efficacemente l'ascolto quanto più i materiali di partenza risultano diversificati.

Hugues Dufourt ricorda che Grisey sostentava il primato del divenire, cioè del processo sul materiale: "Cosa vuol dire 'il processo è la prima cosa'? Significa che, quando si tratta un suono, ci si trova confrontati ad un tessuto relazionale che

29 Grisey, "Vous avez dit spectral?", in: Idem (2008), p. 121.

30 *Ibidem*.

si sviluppa nella durata. Il tessuto è un processo. Significa anche che il processo è una totalità finita, spazialmente strutturata e temporalmente orientata. Vi si riscontra un ordinamento complesso di simmetrie conservate, di dissimmetrie compensate, di reversibilità e irreversibilità, che si manifesta nella disposizione del processo, nel suo orientamento, nella sua polarizzazione”³¹.

In uno scritto del 1980, Grisey definisce ancora la musica spettrale contrapponendola in una certa misura all’approccio seriale, che tenderebbe a considerare i suoni come “oggetti definiti e permutabili tra di loro”³², ossia un suono fissato, fuori del tempo, il suono come elemento di una struttura. Al contrario, come sappiamo, l’approccio spettrale considera i suoni come “dei campi di forze orientati nel tempo”³³. Malgrado ciò che possono suggerire alcuni elementi legati alla musica con partitura e al suo solfeggio, il suono fissato non esiste. “Noi diremo che il suono è per definizione transitorio”³⁴, aggiunge Grisey, che invita a tener conto dell’energia che attraversa ogni suono. Per questo, precisa il compositore, “oggetto e processo sono due realtà analoghe. L’oggetto sonoro non è altro che un processo contratto, il processo non è che un oggetto sonoro dilatato”³⁵. Per Grisey “il processo

31 Dufourt, “Gérard Grisey: la fonction constituante du temps”, in: Idem (2014), p. 363, pubblicato originariamente in *Musicae Scientiae, The journal of the European Society for the Cognitive Sciences*, “Aspects du temps dans la création musicale”, a cura di Michel Imberty, 2004, Discussion Forum 3, p. 47-70.

32 Grisey (1989), p. 103.

33 *Ibidem*.

34 *Ibidem*.

35 *Ibidem*.

rende percepibile ciò che la rapidità dell'oggetto ci maschera, cioè il suo dinamismo interno. Quanto all'oggetto, ci permette di cogliere il processo nella sua Gestalt e di operare una combinatoria"³⁶. Grisey situa l'oggetto sonoro a livello del gesto strumentale, dove "la composizione processuale si emancipa dal gesto quotidiano e per questo ci spaventa. Si tratta di qualche cosa di inumano, di cosmico e che ha il fascino del Sacro e dello Sconosciuto". Il processo sembra quindi essere legato in Grisey alla tecnica dell'accrescimento temporale, e l'oggetto sonoro dipende dal gesto. La nozione di soglia, essenziale per il compositore, permette di mettere a fuoco l'articolazione tra il semplice e il complesso, il microscopico e il macroscopico, la scrittura e la percezione. In questo la musica di Grisey può in effetti essere definita "liminale", una musica che si basa sui fenomeni di soglia.

I due elementi fondamentali rispetto alla nozione di processo elaborata da Grisey sono il dinamismo e la prevedibilità. Il processo, in quanto fenomeno instabile, trae il suo dinamismo interno dalla trasformazione, e ricorre alle capacità percettive dell'ascoltatore per affermarsi. Tuttavia, in un primo tempo, Grisey esclude ogni materiale troppo pregnante, che potrebbe fissarsi eccessivamente nella memoria dell'ascoltatore. Soltanto con il procedere delle composizioni si osserva il ricorso a degli elementi più caratterizzati, e i processi stessi hanno una durata sempre maggiore.

Jérôme Baillet definisce il processo in Grisey

³⁶ *Ibidem*.

come “un programma di trasformazione temporale di una situazione musicale, dove i limiti iniziale e finale sono posti come origine e come termine della generazione”³⁷. Baillet distingue cronologicamente sei tipi di processi

- Metamorfosi dei tessuti sonori
- Evoluzione discontinua delle fasi successive
- Passaggio da un tipo di percezione ad un'altra
- Messa in fase progressiva di una sovrapposizione poliritmica

- Trasformazione simmetrica di due oggetti
- Evoluzione di una alternanza di oggetti.

Questa lista di tipologie mostra innanzitutto l'influenza esercitata dalle opere micropolifoniche di Ligeti sulle prime creazioni importanti di Grisey (*Dérives*). La nozione di “fase” permette poi di rendere conto della segmentazione del processo, con un vocabolario che si riferisce piuttosto al tempo che allo spazio. Le fasi sono delimitate, ma possiedono dei caratteri comuni che permettono di includerle in un processo. La terza tipologia di processi è quella pienamente rappresentativa della musica spettrale, ossia di una scrittura direttamente connessa alla percezione. Si può trattare di una percezione variabile di uno stato (globalità / individualità, monofonia / polifonia, continuità / discontinuità, ecc.) oppure di un cambiamento di scala temporale, come in *Vortex temporum I*, che “si apre con una cellula melodica ondulatoria e si conclude con la sua proiezione rallentata sull'intera estensione delle frequenze, in maniera tale che le quattro note che costituiscono

³⁷ *Ibidem*, p. 48.

la cellula iniziale diventano quattro bande di frequenze separate”³⁸. La messa in fase progressiva delle sovrapposizioni poliritmiche, presente in maniera interessante anche in alcuni lavori di Conlon Nancarrow, corrisponde ad una volontà di drammatizzare il processo tramite l’esibizione del suo orientamento ineluttabile. Le due ultime forme della tipologia proposta da Baillet si riferiscono ad “oggetti”, che possono presentarsi inizialmente come antinomici e convergere progressivamente. In questi casi il processo è “aperto”, e quindi potenzialmente infinito (come nella seconda parte di *Talea*). L’alternanza di oggetti è ugualmente presente in *Vortex temporum*, per esempio nell’assolo di piano della prima parte, dove l’insieme di otto oggetti definisce una forma generale seghettata, secondo una tipologia di aggiunte non regolari di elementi nuovi.

VI. *Vortex temporum*

Vortex temporum, per piano e cinque strumenti (flauto, clarinetto, violino, viola e violoncello) viene composto da Grisey nel 1996³⁹. Si tratta di una delle sue ultime opere, prima dei *Quatre chants pour franchir le seuil*. La riflessione sul tempo, sempre centrale per il compositore, raggiunge il suo punto più alto nelle opere dell’ultimo decennio della sua vita, dove

³⁸ *Ibidem*, p. 53.

³⁹ Una incisione dell’opera corredata dalla partitura si può visionare al link: <https://www.youtube.com/watch?v=rXaNFbZgDWI&t=1193s>.

si riscontra la giustapposizione di diverse forme di temporalità.

Il materiale generatore dell'intera composizione è un vero e proprio "oggetto", nel senso che si tratta di una citazione alterata di un estratto delle parti del flauto e del clarinetto di *Daphnis et Chloé* di Ravel. Nella presentazione dell'opera Grisey evoca "l'applicazione di uno stesso materiale a dei tempi differenti"⁴⁰. Le idee originarie sono:

-una pseudo-citazione in forma di onda (arpeggio), accompagnata da due "eventi adiacenti" (l'attacco con oppure senza risonanze e il suono continuato con o senza crescendo),

-un materiale spettrale (le armonie, le disarmonie estese o le disarmonie concentrate),

-tre tempi differenti: l'ordinario, il dilatato e il compresso.

L'armonia è ancorata sull'accordo di settima diminuita, che nella grammatica tonale come è noto svolge un ruolo fondamentale. Le trasposizioni dell'accordo definiscono dei gruppi di fondamentali a partire dai quali si aprono gli spettri. La ripartizione degli eventi sonori è calcolata a partire da due serie di Fibonacci.

Il primo movimento contiene tre processi successivi che investono l'arpeggio. Ognuno di essi provvede a trasformare progressivamente una delle presentazioni dei materiali: si tratta di un'onda sinusoidale nel primo caso, di un'onda quadrata nel secondo, caso e di un'onda seghettata nell'ultimo caso.

40 Grisey (1996), presentazione di *Vortex temporum I, II et III*.

I processi comprendono quarantatré fasi successive ed evolvono diventando via via più frequenti, brutali e quindi imprevedibili. I due primi processi sono la negazione uno dell'altro: la durata delle fasi in un caso diminuisce, nell'altro aumenta, il ritmo binario si oppone a quello ternario, un materiale di partenza di quattro suoni differenti in un caso, contro tre suoni nell'altro, delle durate identiche contro delle durate puntate, un *forte* contro un *pianissimo* di partenza, uno spettro armonico dilatato oppure contratto. Il terzo processo invece è una lunga cadenza di piano, dai contorni spigolosi, sotto forma di una alternanza irregolare.

Durante questo primo movimento, a partire dal secondo processo e soprattutto con il terzo, vengono fatti sentire quattro suoni del pianoforte sottoposto a scordatura. Questo diventerà il colore fondamentale del secondo movimento che proietta la stessa formula arpeggiata su un tempo dilatato. La composizione nel suo complesso sarà caratterizzata da questa forma. Il primo movimento comportava infatti 43 fasi ripetute tre volte, il secondo è costituito da nove sezioni, ma ogni sezione dura 43 battute. “Si potrebbe dire – scrive Jean-Luc Hervé nella sua analisi della composizione – che si assiste a un movimento incrociato tra la macrostruttura e la microstruttura: mentre la forma arpeggiata del primo movimento diventa il modello della forma del secondo movimento, il numero di sezioni che costituivano il primo movimento diviene a sua volta il numero delle battute (e degli accordi di piano) che si trovano in ognuna delle sezioni del

secondo movimento”⁴¹. La forma ad arco descritta da questo lungo processo in nove fasi culmina con una sezione affidata al piano solo, centrale, dopo una grande salita nei registri acuti, un crescendo e una densità sempre maggiore di eventi sonori. Nelle ultime quattro fasi, che riprendono a specchio le prime a livello di processo, Grisey introduce delle irregolarità temporali che perturbano l'iterazione monotona del piano e danno luogo ad una scansione indeterminata. Il compositore afferma a proposito di questo momento dell'opera di aver “cercato di creare nella lentezza una sensazione di movimento sferico e vertiginoso. I movimenti ascendenti degli spettri, la sequenza di fondamentali che scendono cromaticamente e i continui ricorsi a filtri per il piano generano una sorta di doppia rotazione, un movimento elicoidale e continuo che si avvolge su se stesso”⁴².

Il terzo movimento opera una sorta di sintesi dei primi due, in quanto l'arpeggio vorticoso dell'inizio è qui messo in relazione con degli spettri estesi. Questo tempo “dilatato”, preso dal secondo movimento, si impone progressivamente a scapito del tempo del linguaggio e del ritmo imposti dal primo movimento. A l'opposto di questa tendenza, anche il tempo contratto entra in gioco alla fine della composizione, nella forma di una serie di sequenze folgoranti che si interpolano, riassumendo in delle durate molto brevi delle intere sequenze. L'idea di Grisey è quella di costruire un “lungo processo che permetta di

41 Hervé (2001), p. 51.

42 Grisey (1996).

creare, tra le diverse sequenze le interpolazioni indispensabili. La continuità si impone poco a poco e con essa il tempo dilatato che è divenuto una sorta di proiezione su grande scala degli eventi del primo movimento”⁴³. L’idea di una “vertigine della pura durata” è messa in atto con dei procedimenti di rallentamento e accelerazione simultanei nelle sezioni tratte dal materiale arpeggiato. Anche queste sono sottoposte a un processo di ritrazione progressiva, ma in maniera ondulatoria, cioè allo stesso tempo regolare e irregolare: la loro durata diminuisce per tre volte una dopo l’altra, poi aumenta per tre volte, ma in maniera meno netta, e così di seguito. Le sezioni tratte dal tempo del secondo movimento aumentano di durata (da 36 quarti nella prima sezione a 540 quarti nell’ultima) e occupano uno spazio sonoro via via più ampio. Infine, nelle sezioni contratte, alla fine del movimento, i processi si mutano, per condensazione, in gesti.

Le tre temporalità coinvolte in questa forma, contrariamente a quanto avveniva nel primo movimento, “sono in qualche maniera permeabili le une rispetto alle altre e s’interpolano progressivamente nel corso del movimento”⁴⁴.

In *Vortex temporum*, la nozione di processo si è a tal punto raffinata che risulta spesso difficile circoscriverne i contorni esatti. I principi stessi del processo alimentano tutta la scrittura e la forma, a diversi livelli. Nel terzo movimento per esempio si può considerare che tre processi si trovano implicati

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Hervé (2001), p. 66.

l'uno nell'altro grazie al gioco delle interpolazioni. Non si tratta più quindi di processi successivi, che il materiale di partenza comune e l'uso delle stesse regole di svolgimento rendono omogenei, come nel caso del primo movimento. Assistiamo qui piuttosto ad un intrecciarsi di processi, che configura, nel quadro della continuità generale, una sorta di iper-processo. I materiali e le forme subiscono una sorta di generale assorbimento da parte del processo ed è in questo senso che Jean-Luc Hervé ha potuto affermare, a proposito delle ultime opere di Grisey, che “la traiettoria temporale delle idee diventa più importante che le idee stesse”⁴⁵. Tuttavia questo fenomeno di assorbimento da parte del processo non comporta una diluizione del materiale sonoro. Un certo numero di elementi tangibili, solidi, sono coinvolti in questo gioco tra continuità e discontinuità che caratterizza, per esempio, il primo movimento di *Vortex temporum*. Allo stesso modo, grazie alla presa in conto di diverse temporalità, una stessa idea può trovarsi incarnata in maniera puramente processuale, oppure sotto forma di gesti. Grisey sviluppa un linguaggio ritmico che cerca di esplorare un territorio appassionante e tuttavia mai dissociato dal livello della percezione: quello dei rapporti tra regolarità e irregolarità. Così facendo, Grisey sfugge al doppio scoglio della iterazione monotona, o, al contrario, dell'assenza di ogni forma di scansione e gioca costantemente con le soglie, gli stati intermediari, l'ambiguità, la trasformazione.

45 Hervé (2004), p. 15.

Conclusioni

Nel corso degli anni 60, la sfida di ricostruire un legame tra la musica colta e il suo pubblico di ascoltatori senza ripiegare su delle posizioni estetiche reazionarie è stata affrontata ricorrendo a diverse forme di teatro musicale (Kagel) ma anche tramite un approccio critico e riflessivo nei confronti delle categorie del passato (Berio), o ancora optando per delle composizioni fondate sulla tessitura o sulla grana sonora (Ligeti). Un certo numero di compositori si è sforzato tuttavia di colmare la separazione tra struttura e forma in musica: Steve Reich giunge a far coincidere questi due elementi materializzando nelle sue opere-performance la nozione di processo. Qualche anno più tardi i compositori spettrali, in un contesto piuttosto diverso, lavorano su dei processi trasformativi lenti, all'inizio quasi impalpabili, ed elaborano in un secondo tempo dei dispositivi vari la cui capacità di innovazione esibisce tutte le potenzialità dell'idea di processo. Grisey più di tutti opera in questa direzione, proponendo delle strutture complesse, spesso multiple e interagenti, senza mai allontanarsi però dalla materialità sonora.

In Reich come in Grisey il processo ridefinisce il tipo di attenzione necessaria ad una completa fruizione dell'opera. Questa nuova concezione del rapporto dell'ascoltatore con la musica si sviluppa a partire da premesse comuni ai due compositori: una immersione nel suono, una continuità ritrovata (in maniera rigorosamente articolata in Reich, più labile in Grisey), l'utilizzazione di strutture diatoniche non

tonali e una durata abbastanza ampia delle opere. La pietra d'angolo di questo tipo di scritture musicali risiede in un rapporto con il suono che corto-circuita le forme abituali dell'attenzione musicale, sopprimendo ogni forma di "distanza" tra l'ascoltatore e il materiale sonoro. L'assenza di categorie mediatrici generate dalle funzioni del sistema tonale (fraseologia, armonia con tensione verso la cadenza, ecc.) rinforza la possibilità di un assorbimento degli altri parametri da parte del timbro, sospendendo ciò che tradizionalmente si intende per memoria musicale. L'attenzione musicale è quindi perturbata, in un primo momento. Ma questo disorientamento liminare è una condizione necessaria perché emerga un altro tipo di attenzione, che si concentra su degli elementi molto fini: i motivi derivati in Steve Reich, le lente metamorfosi in Grisey. Con un'opera come *Vortex temporum* l'ascoltatore è stimolato dall'incrociarsi di traiettorie temporali che si incarnano in diversi tipi di oggetti sonori, la cui permanenza e la costante trasformazione mettono in scacco la memoria e stimolano la percezione. Un altro tipo di coscienza della forma si fa strada nell'ascoltatore, come una ri-sintesi del tutto, una volta che il processo è giunto a compimento.

La nozione di processo si accorda dunque in maniera particolarmente felice con una estetica musicale radicata nei fenomeni percettivi. In tal modo le dimensioni tradizionalmente separate dell'elaborazione del materiale, dell'opera compiuta e della percezione, o per usare le categorie semiologiche, i livelli poetico, neutro ed estetico, si ricongiungono.

La musica di Reich e quella di Grisey raggiungono in tal modo, seppur per vie differenti, una “presenza estrema del fenomeno”⁴⁶.

Bibliografia

- Adorno, T. W. (1970): *Théorie esthétique*, Paris: Klincksieck, 1995.
- Adorno, T. W. (2006): *Figures sonores. Écrits musicaux 1*, Genève: Contrechamps.
- Adorno, T. W. (2003): *Le caractère fétiche de la musique (1938/1956)*, Paris: Allia.
- Chouvel, J.-M. (2004): “Extrême présence du phénomène; parcours de la forme dans l’œuvre de Gérard Grisey”, in: D. Cohen-Levinas (éd.), *Le temps de l’écoute. Gérard Grisey, ou la beauté des ombres sonores*, Paris: L’Harmattan, pp. 71-86..
- Dahlhaus, Carl (1987): *Ludwig van Beethoven: approaches to his music*, trad. di Mary Whittall, Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Delalande, F. (2003): “Le paradigme électroacoustique”, in: J. J. Nattiez (éd.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 1, Arles: Actes Sud.
- Dufourt, H. (1991): *Musique, pouvoir, écriture*, Paris: Bourgois.
- Dufourt, H. (2014): *La musique spectrale. Une révolution épistémologique*, Paris: Delatour.

⁴⁶ Chouvel (2004), p. 71.

- Féron, A., "PROCESSUS, musique", *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/processus-musique/>.
- Girard, J. (2010): *Répétitions. L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris: Presse Sorbonne Nouvelle.
- Grisey, G. (1989): *Tempus ex machina. Réflexions d'un compositeur sur le temps musical*, «Entretiens», n° 8, pp. 83-119.
- Grisey, G. (1996): *Vortex temporum I, II et III*, IRCAM, <http://brahms.ircam.fr/works/work/8977/>.
- Hervé, J.-L. (2001): *Dans le vertige de la durée. Vortex temporum de Gérard Grisey*, Paris: L'Harmattan.
- Hervé, J.-L. (2004): "Formes et temporalités dans les dernières œuvres de Gérard Grisey", in: D. Cohen-Levinas (éd.), *Le temps de l'écoute. Gérard Grisey, ou la beauté des ombres sonores*, Paris: L'Harmattan, pp. 15-22.
- Reich, S. (2016): *Différentes phases. Écrits, 1965-2016*, Paris: La Rue Musicale, Cité de la musique-Philharmonie de Paris.
- Ruwet, N. (1972): *Langage, musique, poésie*, Paris: Seuil.
- Solomos, M. (2013): *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Rennes: PUR.
- Tull, J. R. (1979): *B. V. Asafiev's Musical Form as a Process. Translation and Commentary. Dissertation*. The Ohio State University, 1976 (Microfilm-xerography. Ann Arbor, Michigan, U.S.A., London: University Microfilms International).