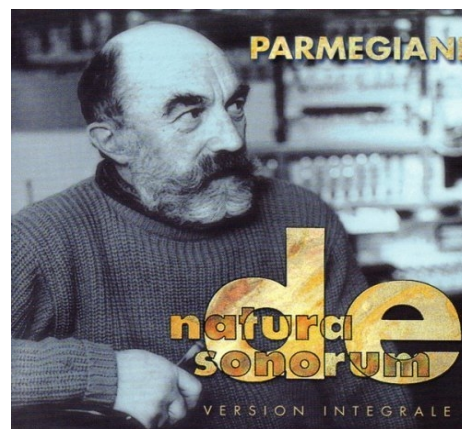


“Incidences-Résonances” di Bernard Parmegiani

Analisi di Luca De Siena



Nome: **Incidences-Résonances**

Compositore: **Bernard Parmegiani**

Canali: **2 (stereo)**

Durata: **4'00''**

Album: **De Natura Sonorum**

Anno: **1975** [First premiered June 3, 1975 at Salle Wagram (Paris, France) using the Acousmonium]

Traccia: **#1**

Versione analizzata: **Compact Disc “De Natura Sonorum” in a c 3001 cd 1990-2001 (Version intégrale)** [Bonus Tracks: Dynamique de la résonance & Incidences / Battements non erano incluse nella versione originale su LP]. realizzato a partire da i master originali.

1. Tipo di analisi

Sono stati analizzati i diversi tipi di oggetti sonori in base alle loro caratteristiche spettromorfologiche e la loro ricorrenza all'interno del testo sonoro contestualmente alle strutture che questi sembravano delineare.

Per l'individuazione e la classificazione degli oggetti sonori, si è ricorso all'ascolto in assenza di riferimenti visivi, acusmatico, e all'ascolto accompagnato dallo spettrogramma e dalla forma d'onda forniti dal software Acousmographie (INA-GRM).

Ci si è concentrati in particolar modo sulla densità spettrale degli attacchi degli oggetti sonori e la loro evoluzione temporale.

2. Metodo

L'analisi è stata condotta seguendo il metodo estesico-cognitivo (Giomi-Ligabue); questo tipo di analisi, basato su aspetti percettivi, intende operare in forma analoga all'analisi di un'opera letteraria dove esistono protagonisti e antagonisti all'interno di una precisa traiettoria narrativa.

Questo approccio permette di prendere in esame oggetti da differenti punti di vista, iniziando da piccole unità quali gli oggetti sonori per continuare con catene sintagmatiche, strategie compositive

nonché la segmentazione della struttura formale del pezzo. Questa divisione strutturale si basa su criteri come l'analisi del materiale, del comportamento ritmico/dinamico, della coerenza, della morfologia timbrica, della densità, del movimento e della tensione. Tiene inoltre conto delle strategie di inizio e di fine del brano, dell'uso della analessi (ripetizione narrativa) e della prolessi (anticipazione narrativa), delle associazioni semantiche tanto musicali quanto metaforiche e delle associazioni psicologiche extra musicali.

3. Classificazione degli eventi sonori e creazione del grafico

Il primo stadio dell'analisi è stata la classificazione degli oggetti sonori presenti nel brano. Sempre sulla base dell'associazione percettivo-cognitiva sono stati assegnati dei simboli grafici ad ognuno di essi e ne sono state descritte le caratteristiche spettro-morfologiche.

La maggior parte del materiale sonoro del brano è costituito da suoni percussivi dal diverso contenuto armonico che suggeriscono una provenienza legata a materiali quali il metallo ed il vetro. Se da un lato sembra certa la provenienza concreta di questi suoni percussivi, dall'altro è difficile stabilire con certezza se siano stati ricavati da più fonti diverse o da differenti modalità percussive di uno stesso corpo vibrante. Tuttavia il nostro tipo di indagine è volto alla classificazione degli oggetti in base alle loro caratteristiche spettromorfologiche e tralascia quasi totalmente il legame con la fonte se non come eventuale ausilio descrittivo.

L'altra parte dei materiali sonori è costituita da risonanze di matrice elettronica (in questo caso la provenienza è attestabile con una certa facilità) che vengono attivate dagli attacchi concreti e che con essi tendono ad instaurare un rapporto dialettico.

In seguito alla classificazione si è passati alla realizzazione di un grafico contenente i simboli creati precedentemente, non prima di aver specificato alcune convenzioni di rappresentazione che si intendeva utilizzare. Il grafico è stato ricavato tramite ripetuti ascolti di segmenti (finestre) del brano, ognuno della durata di circa 10 secondi. A corredo, nella parte inferiore, è stato collocato un sonogramma ad esso sincronizzato.

4. Ipotesi di suddivisione formale

La creazione di un grafico e la sua osservazione sono operazioni inevitabili se si vogliono cogliere i processi formali e compositivi all'interno di un brano del quale non esiste una partitura di realizzazione.

Il grafico infatti permette una più immediata localizzazione degli oggetti sonori all'interno dell'opera, osservazione che resterebbe alquanto ostica, se non impossibile, se effettuata direttamente su di un sonogramma o sulla forma d'onda.

L'uso di una varietà di colori e di forme è finalizzato all'attivazione dei processi percettivi analoghi a quelli messi in atto durante l'ascolto.

In definitiva con l'aiuto del grafico è possibile cogliere visivamente caratteristiche che potrebbero essere sfuggite alla nostra percezione con la sola analisi uditiva.

Osservando il grafico di *Incidences-Résonances* è possibile affermare subito che:

1. Vi è la presenza costante di un elemento tessiturale lungo tutta l'arcata sonora quasi mai interrotto.
2. L'elemento tessiturale è rappresentato da un suono molto povero spettralmente fino a metà brano quando viene prima affiancato e poi sostituito da una fascia molto più densa.
3. La parte centrale del brano è caratterizzata da una maggiore densità ritmica a differenza delle parte iniziale e di quella finale, molto rarefatte.
4. L'uso della spazializzazione è ridotto al minimo e risalta in maniera evidente solo in alcune fasce e in alcuni serie di impulsi
5. Non c'è interruzione della massa sonora. Nessun silenzio è presente.

Alla luce di queste prime osservazioni e sulla base dell'analisi della densità spettrale delle varie zone , si può da subito notare che la modifica del comportamento dei suoni tessiturali indica una prima divisione. Se vi si aggiunge il fatto che la zona iniziale è molto simile a quella finale per densità e comportamenti , è facile operare una prima netta divisione in tre distinte sezioni. La sezione centrale a questo punto potrebbe risultare proporzionalmente troppo importante rispetto alle altre due; tuttavia, analizzando meglio la parte centrale è possibile notare una zona molto meno densa della durata di circa 10 secondi che potrebbe fungere da ulteriore divisione di questo ampio segmento.

Per tanto avremo:

SEZIONE A [0'00" - 1'30"]

Il brano comincia con i 3 oggetti sonori che domineranno tutta la prima sezione. Si tratta di due suoni percussivi e di un suono tessitoriale, armonico, molto povero spettralmente. La densità degli eventi ed il numero di nuovi oggetti presentati cresce fino a dare inizio alla seconda sezione.

SEZIONE B1 [1'30" - 2'29"]

Una fascia inarmonica di media densità spettrale si va a sovrapporre al suono tessitoriale della prima sezione. Qui l'attività ritmica e gestuale raggiunge il suo massimo attraverso la presentazione di nuovi materiali e l'organizzazione di essi in gesti complessi. Un suono inarmonico, “strusciato” dal quale si irradia una risonanza interviene per quattro volte prima di lasciare spazio alla zona di rarefazione che ci introduce alla seconda parte della sezione centrale. Si è scelto di includere la breve zona rarefazione della durata di 10 secondi (dove è presente solo una fascia a densità spettrale media) nella sezione B1 in quanto il comportamento della stessa fascia nella sezione B2 è diverso.

SEZIONE B2 [2'29" - 3'27"]

In questa sezione si hanno modesti giochi di spazializzazione sulla fascia. Ritornano alcuni oggetti sonori usati nella prima sezione e nella seconda con profili gestuali analoghi. Tramite un gesto strutturato si sfocia nell'ultima parte del brano

SEZIONE C [3'27" - 4'00"]

Si torna in una situazione molto simile a quella iniziale in cui un suono percussivo si innesta al di sopra di uno tessitoriale. La rarefazione gestuale è molto simile ma la densità spettrale qui è maggiore a causa del fatto che il suono tessitoriale è rappresentato da una fascia inarmonica e non più da un suono armonico molto povero spettralmente.

Schematizzando i comportamenti nelle varie sezioni avremo:

PARAMETRO	SEZIONE A	SEZIONE B1	SEZIONE B2	SEZIONE C
Densità Spettrale	<i>Minima</i>	<i>Massima</i>	<i>Massima</i>	<i>Media</i>
Densità Gestuale	<i>Minima (crescente)</i>	<i>Massima</i>	<i>Media</i>	<i>Minima</i>

Lo schema ci conferma una struttura tripartita in cui si comincia con una situazione di relativa calma si cresce fino ad una concentrazione massima e si ritorna più o meno bruscamente ad una atmosfera simile a quella iniziale.

5. Conclusioni

Intitolare un'opera "De Natura Sonorum" indica un chiaro intento di approccio alla materia sonora con un fare scientifico, esplorandone tutte le possibilità e descrivendone i comportamenti.

Incidences-Résonances (Incidenze-Risonanze) è uno studio delle "reazioni chimiche" che si possono ottenere unendo gli attacchi di suoni concreti alle risonanze elettroniche.

Le risonanze elettroniche infatti qui fungono da vera lente microscopica dei suoni concreti facendo balzare all'orecchio caratteristiche spettrali che altrimenti andrebbero perse data la natura impulsiva degli attacchi.

Per tanto la dicotomia messa in atto da Parmegiani in questo brano, oltre a rappresentare una conquista della maturità artistica del compositore (e di tutto il G.R.M.) e cioè il superamento del purismo concreto francese, costituisce un'operazione assolutamente necessaria ai fini di esplorazione timbrica.

L'artificio infatti, come Parmegiani stesso affermerà, è presente ad ogni livello; è la somma degli artifici stessi che determina la *natura* che, sommata ad altre *nature*, ci restituisce la *Natura*, con la *N* maiuscola [Durr-Parmegiani 1974].

L'opposizione *naturale/artificiale*, *topos* ricorrente all'interno dell'intera opera, viene da subito presentata in questo brano che apre la suite *De Natura Sonorum*.

Esplorare un suono quindi vuol dire anche snaturarlo, spingerlo ai limiti delle sue caratteristiche per osservarne il comportamento una volta portato agli estremi e posto su di uno sfondo che non è più quello abituale, naturalistico, bensì artificiale (le risonanze elettroniche).

Il possibile rischio di un'idea così esposta fin dal titolo e ben chiara fin dai primi secondi è quello di generare una sorta di noia precoce durante l'ascolto.

Parmegiani sfugge a questo rischio mettendo in atto due strategie compositive che lo accompagneranno durante la realizzazione dell'intera suite [Thom Blum 1981]:

La prima consiste nel limitare le variazioni di uno o più parametri musicali per far spostare l'attenzione dell'ascoltatore verso un'altra dimensione (si ascolti a tal proposito la *Sezione C* del brano in cui l'attività gestuale è esigua ma il suono tessiturale lascia decadere lentamente il suo pitch).

La seconda, in qualche modo complementare a quella già esposta, consiste nel dotare alcuni suoni di particolari caratteristiche che permettono di risaltare immediatamente all'orecchio dell'ascoltatore (si prenda ad esempio il suono dotato di intonazione ascendente che compare la prima volta a 1:17, suono quasi sempre presentato in forma ribattuta, che costituisce piccola anticipazione del gesto che porterà all'inizio della *sezione B1* a 1:30). Una sorta di improvvisa perturbazione di un flusso più o meno statico e coerente.

Sebbene già queste 3 coppie antitetiche (Natura ed artificio, attacchi concreti e risonanze elettroniche, flusso statico ed eventi perturbatori) basterebbero da sole a definire un linguaggio ed una poetica interna al pezzo, Parmegiani riesce ad andare oltre la semplice *contemplazione orizzontale* [Mion-Nattiez-Thomas 1982] dotando il suo brano di una chiara direzionalità narrativa.

Dalle interviste condotte da Delalande scopriamo un Parmegiani ossessionato dal **controllo della forma**. *Visione dell'alto e percezione* sono i temi ricorrenti nella mente del compositore mentre si accinge alla stesura del lavoro su carta millimetrata che precede la resa acustica di ogni componimento [Mion-Nattiez-Thomas 1982].

Limitare il materiale iniziale alla dicotomia “Incidenza” (suono percussivo di origine concreta) e “Risonanza” (prolungamento elettronico del suono) è una scelta compositiva chiara che va oltre l'interesse meramente coloristico [Emmerson 1995]: come in una sorta di **scrittura figurale** Parmegiani vuole assicurare unità al componimento riducendo al minimo la quantità del materiale di partenza forzandosi nella variazione delle figure in modo da perseguire il duplice intento di esplorare i suoni e di mantenere l'unità all'interno del componimento.

Trasposizione delle altezze, filtraggio, modulazioni e sostituzione degli attacchi sono alcune delle tecniche utilizzate dal compositore per creare e variare le proprie figure partendo dal materiale grezzo.

Il fatto che Emmerson classifichi questo brano come “*Discorso uditivo, sintassi estrapolata*” (posizione 1.3 nella tabella da lui ideata) ci conferma la totale coesione tra il materiale usato e la forma scaturita, dove il materiale finisce per determinare la struttura ed il linguaggio interno.

Ma quello usato da Parmegiani già nei primi secondi del brano non è più un materiale grezzo, si tratta già di una figura scaturita dalle esplorazioni microfoniche precedenti, un elemento che sebbene presenti ancora una instabile traccia di surrogazione gestuale [Smalley 1996a], ci rende difficile la chiara identificazione della fonte originaria costringendoci a concentrarci sulle caratteristiche del suono in una dimensione che è solo uditiva.

Dal punto di vista esteso-cognitivo, la forma tripartita induce di per sé ad una analogia con la forma del racconto in cui un equilibrio iniziale viene turbato e, passando attraverso molteplici eventi e complicanze, il protagonista tenta di ripristinare la situazione di partenza.

Ma anche qui, come nei migliori dei racconti, la situazione ripristinata, sebbene analoga a quella iniziale, non è mai perfettamente coincidente con essa; Il protagonista, nel nostro caso l'attacco concreto, evolve grazie alle innumerevoli peripezie delle quali è partecipe offrendoci alla fine del brano una versione “contaminata” di suono percussivo dove è difficile stabilire quanto ci sia di “naturale” e quanto di “artificiale”; lo sfondo su cui si muove, le risonanze elettroniche, complice lo scorrere inesorabile del tempo, muta anch'esso per trasformarsi da un suono povero di parziali in un ampio cluster di frequenze.

6. Bibliografia

BLUM T. “Parmegiani: De Natura Sonorum” *Computer Music Journal*, Vol. 5, No. 2 pp. 68-70 , Estate 1981.

CHION M. “De la Natura de sons” in *GRM bulletin n.8*, 5 Marzo 1974.

DURR B. e PARMEGIANI B. “Notice en forme de saladier” in *GRM bulletin n.8*, 5 Marzo 1974.

EMMERSON S. “La relazione tra linguaggio e materiali nella musica elettroacustica” *Di Scipio, Agostino (a cura di) Teoria e prassi della musica nell'era dell'informatica*, pp.53-77, Bari, Laterza, 1995.

GIOMI F. e LIGABUE M. “Evangelisti's Composition Incontri di Fasce Sonore at W.D.R.: Aesthetic-Cognitive Analysis in Theory and Practice”, *Journal of New Music Research*, vol.27, n.1-2, pp.120-145, 1998.

MION P., NATTIEZ J.J. THOMAS J.C. “L'envers d'une œuvre. De Natura Sonorum de Bernard Parmegiani” *INA-GRM/Buchet-Chastel*, Paris, 1982.

MONTANARO G. e PANCALDI E. “Incidences-Résonances / Étude élastique: per uno studio comparato della poetica di Parmegiani” su *GATM anno V, numero I*, Monografie, luglio 1998.

PALOMBA C. “Pierre Schaeffer: alla ricerca dell'oggetto sonoro” in *Musica/Realtà*, 52, pp.65-78, 1997.

PARMEGIANI B. “Avant l'écoute” in *GRM bulletin n.8*, 5 Marzo 1974.

SMALLEY D. “La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono (I)”, *Musica/Realtà*, 50, pp.121-137, 1996a.

SMALLEY D. “La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono (II)”, *Musica/Realtà*, 51, pp.87-110, 1996b.

TORTIGLIONE P. “De Natura Sonorum di Bernard Parmegiani” in *Rivista Musicale Auditorium*, anno III, n°7, II trim., pag.34, 1991.

7. Sitografia

Bernard Parmegiani, sito personale del compositore.

<http://www.parmegiani.fr/>

Les Portraits Polychromes: Bernard Parmegiani (2002)

<http://www.ina-entreprise.com/sites/ina/medias/upload/grm/portraits-polychromes/extraits/parmegiani/index.html>