

## La voce e la risonanza. Dal grido in una caverna alla performance di Stimmung

*Andrea Giomi*

*Abstract*

*Che rapporto lega l'immagine della materialità del suono prodotta dal corpo sonoro in risonanza ad una possibile lettura fenomenologica dell'eco come oggettivazione della voce? L'autore cerca di dar ragione del concetto di voce in eco, come oggettivazione dell'evento sonoro attraverso una analisi puntuale di Stimmung di Karlheinz Stockhausen.*

*La scelta del brano è motivata dall'interesse che questo brano dimostra nei confronti di una tecnica musicale, il canto armonico, che mette in gioco in maniera coerente l'intuizione del corpo come cavità e le sue proprietà risonantiche. In questa prospettiva acquistano particolare rilievo le interferenze che coniugano le componenti performative al disegno che deve sostenere il costituirsi di regole nell'elaborazione formale del brano: tale intreccio porta alla luce il livello impersonale ed intersoggettivo della dimensione dell'ascolto musicale.*



## I. La voce e la cavità

### 1.1 Voce e materia: considerazioni fenomenologiche preliminari

Elaboriamo così filosoficamente questa fantasia dei primordi: una volta il bestione urlò di dolore nella sua caverna ed essa ne rimandò l'eco. Fu allora che *egli udì la propria voce*. Dimentico del dolore e delle sue cagioni, ora ascolta attonito. E poi ripete quell'urlo, senza il dolore, variamente modificandolo.<sup>1</sup>

Chiunque ha fatto l'esperienza di ascoltare la *propria voce* registrata e provare una sorta di straniamento. Di non riconoscersi. Eppure, la *propria voce* è quel suono che sorge dalla soggettività, ciò attraverso cui essa si esprime. Essa è la traccia vivente del no-

---

1 Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano, 1991, p. 79. Il testo dal 2005 è reperibile in edizione digitale all'indirizzo <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/117-filosofia-della-musica>.

stro stile, l'inconfondibile modulazione sonora della nostra presenza. Per tali ragioni anche gli altri, chi vive presso noi, nei nostri spazi più intimi, ci riconosce attraverso la *nostra voce*. Non solo. L'oggetto del riconoscimento immediato non è un io a cui la voce rimanderebbe come qualità della cosa. Ciò che riconosco è quella particolare maniera di modulare suoni e silenzi che è la mia voce. La mia voce è per un amico ciò che egli riconoscerà quando, a distanza di anni, ci rincontreremo dopo una lunga separazione. Benché le mie idee e le mie opinioni siano mutate, benché io sia cambiato, e di molto, nell'aspetto, la mia voce sarà per lui qualcosa di familiare<sup>2</sup>. In essa, un'unità si manifesta attraverso differenti deformazioni. Non si tratta tanto di un'*identità sostanziale* quanto piuttosto di modi analoghi di articolare tensioni muscolari in gesti vocali, in intonazioni, in ritmo della parola. Questo riconoscimento, dunque, avviene sulla base di determinate qualità materiali che fanno - letteralmente - quella *cosa sonora* che chiamiamo voce. Occorre tener presente che non si tratta qui d'una identità del medesimo (sostanziale, appunto), ma di qualità materiali che si rinviano reciprocamente in maniera organica<sup>3</sup>. La voce del mio amico avrà un'unità immediata pur attraversole differenti emozioni che essa esprime. Essa è una traccia del suo stile individuale, una variazione eminente di questo.

---

2 Luogo simbolico di tale riconoscimento è il passo dell'*Odissea* in cui si racconta il ritorno di Ulisse a Itaca ed in particolare l'incontro con il cane Argo (Canto XVII, versi 290-327). Prima di varcare la soglia della reggia, Ulisse travestito da mendicante si trova in compagnia del porcaro Eumeo. Qui s'un mucchio di letame di muli e buoi giace Argo. Ad un certo punto, mentre i due parlano, il cane «la testa ed ambo solleva gli orecchi». Argo *ricosce la voce* del padrone «benché tra quei cenci» si trovasse così camuffato allo sguardo. Su questa tematica cfr. anche Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, Editions Stock, Collection «Les Essais», Paris, 2004, pp. 116-131.

3 In modo analogo riconosciamo il *sound* di certi generi musicali o di determinati artisti. In riferimento ad un gruppo rock, differenti effetti timbrici possono rivendicare una certa unità stilistica (ad esempio l'utilizzo di alcune tipologie di distorsione sulla chitarra elettrica); nella musica dub l'uso ricorrente di effetti di riverberazione. Nell'hip-hop i rappers o mc si distinguono (e vengono riconosciuti) sulla base del loro particolare *flow*: anche in questo caso, i fattori che determinano il riconoscimento di un determinato *flow* in un rapper sono molteplici e vanno dall'articolazione degli accenti ritmici e dinamici fino a particolari gesti di natura essenzialmente timbrica.

Gli altri dunque ci riconoscono. O meglio riconoscono la nostra voce. Per quale bizzarro motivo, dunque, noi, che di quella voce siamo i proprietari legittimi, riconosciamo così malvolentieri *il suono della nostra voce*? «Quello non sono io!» Risponderemo al nostro amico che poco prima ha registrato di nascosto la nostra voce. Eppure lui ci rassicura dicendoci che quella là è propria la mia voce. Come può quella voce che pur *risuona* in me non essere la mia voce? In un certo senso la risposta è già nella domanda. *La voce risuona*. Risuona innanzitutto nel mio corpo, prim'ancora che all'esterno. Nel corpo la voce prende forma e spessore; si articola e si deforma, trova un primo e naturale *risonatore*. Essa acquisisce una propria materialità immediata facendo risuonare il corpo e risuonandovi. Sarà dunque facile immaginare che il mio amico, essendo una montagna d'uomo, avrà una *voce robusta*!

Non abbiamo ancora risposto adeguatamente al nostro quesito: «Perchè non mi riconosco nella mia voce?». Innanzi tutto occorre dire che risuonando in quella *cavità* che è il nostro corpo, la voce, in un certo qual modo, *si fa in noi*<sup>4</sup>. Essa risuona dall'interno e non ci sta davanti a gli occhi come una cosa qualsiasi. La mia voce mi si dà in maniera talmente immediata da non poterla udire. Essa aderisce al mio corpo e come tale resta inavvertita; non è mai in mia presenza perchè sempre con me o in me. «La mia voce è legata alla massa della mia vita come non lo è la voce di nessuno»<sup>5</sup> scri-

---

4 Proprio alla nozione di cavità [*creux*] Merleau-Ponty dedica alcune rare, quanto preziose, annotazioni (lo vedremo meglio più avanti). In particolare, tale nozione sembra emergere seppur indirettamente in relazione ad una riflessione sulla nozione di *melodia* come *Umwelt* nel biologo tedesco Jacob von Uexküll, contenuta nella trascrizione di una lezione tenuta al Collège de France nell'anno accademico '57-'58 (il corso in questione era intitolato *La concept de Nature. L'animalité, le corps humain, passage à la culture*). Così scrive: «Quand nous inventons une mélodie, la mélodie *se chante en nous* beaucoup plus que nous la chantons; elle descend dans la gorge du chanteur, comme le dit Proust. [...] le corps est suspendu à ce qu'il chante, la mélodie *s'incarne* et trouve en lui en une espèce de servant» (Maurice Merleau-Ponty, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 228, corsivo mio). Sul commento di queste pagine rimando a Mauro Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Proust e le idee sensibili*, Quodilibet, Macerata, 2004, in particolare il primo capitolo intitolato *Natura variazioni sul tema* pp. 25-47.

5 Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1993, p.

veva Merleau-Ponty. Occorre quindi un fatto straniante che ci permetta di uscire da quella dimensione soggettiva cui siamo vincolati nell'esperienza immediata ed assistere finalmente «all'inquietante nascita della vociferazione»<sup>6</sup>. Torniamo dunque alla citazione di Giovanni Piana con cui abbiamo aperto questo testo.

Il bestione urla di dolore e la caverna in cui si trova ne restituisce l'eco. Ripete ancora quel gesto e *ascolta la propria voce che risuona*. La voce, da estensione o risonanza del *corpo-cavità*, è ora un suono che posso ascoltare. Occorreva esattamente questo tipo di presa di distanza. Si trattava di operare una *desoggettivazione*<sup>7</sup> della voce propria per poterne rientrare in possesso. È il caso di notare come anche nell'esperienza della *voce in eco* riaffiorano i motivi suggeriti dalla costituzione materiale della *voce soggettiva*. La caverna come il corpo umano sono entrambe due *cavità*. Il risuonare della voce in eco ci fornisce quindi degli elementi essenziali attraverso cui articolare un discorso sulla costituzione materiale della voce in relazione alla cavità. Appare chiaro che i lati del problema sono almeno due: occorre infatti trattare separatamente la presunta interiorità e la presunta exteriorità della voce tenendo fermo che non si dà la prima senza la seconda e che tra le due vi è intima coesione, solidarietà e azione reciproca. Si cercherà quindi di limitare ove possibile la netta separazione tra un dentro e un fuori<sup>8</sup>.

---

160, tr.it. Andrea Bonomi, nuova edizione curata da Mauro Carbone, testo originale *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris, 1964.

6 *Ibid.*

7 Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, op. cit., p. 79.

8 Vorrei far notare, a tal proposito, che proprio la nozione di *creux* è, almeno nell'orizzonte di pensiero in cui questa prende forma presso Merleau-Ponty, da intendersi nell'ottica d'un superamento dei dualismi. Nell'ovvia impossibilità di eliminare *tutte* le differenze tra interiore ed esteriore, il *creux* diventa il limite di una continua reversibilità tra i «due fogli» del corpo, in quanto in esso troviamo il «dritto e il rovescio», concavità e convessità, ossia interiore ed esteriore in mutua e reciproca appartenenza. In una nota di lavoro del 16 Dicembre 1960 intitolata *Il chiasma-La reversibilità* si legge: «È questo negativo fecondo che è istituito dalla carne, dalla sua deiscenza – il negativo, il nulla è lo sdoppiato, i 2 fogli del corpo, l'interno e l'esterno articolati l'uno sull'altro» (p. 274). Questo intreccio mutuale tra interiore ed esteriore si trova, secondo il filosofo francese, in un regime di reversibilità costante. Prosegue, infatti: «Non c'è bisogno d'uno spettatore che sia *dalle 2 parti*. Basta che, da una parte, io veda il rovescio del guanto che si applica sul diritto, che io tocchi l'uno *mediante* l'altro [...] il chias-

*La voce in eco risuona.* Cosa vuol dire? Essa risuona innanzitutto in uno spazio. Quel grido in cui si articola la mia voce mi viene restituito dall'ambiente circostante in cui mi trovo: esso ritorna in eco, un po' dopo un po' più in là. Questo *spostarsi* del suono nello spazio non è lo stesso spostamento che caratterizza un mobile in movimento che varia semplicemente la sua posizione locale. In virtù del carattere longitudinale dell'onda sonora, il suono *mette in vibrazione lo spazio*. L'onda sonora si propaga a partire dalle caratteristiche materiali della sorgente e del mezzo di propagazione<sup>9</sup>. Il suono si forma quindi in un rapporto di reciproca e mutuale influenza tra la sorgente e lo spazio, come ce lo mostrano del resto anche delle nozioni elementari di fisica acustica. Risuonando nello spazio (e con esso) il suono mette in evidenza, sin da subito, alcune caratteristiche fenomenologicamente notevoli ossia le qualità *diffusive* ed *effusive* dell'onda sonora che si propaga. Occorre notare che tali qualità trovano un rilievo maggiore nei casi in cui un suono risuona in uno spazio chiuso, più esattamente laddove vi siano *cavità* (il termine cavità è qui inteso in un senso molto ampio) – ve-

---

ma è questo: la reversibilità» (*ibid.*). Come vediamo non c'è conflitto tra interiore ed esteriore non opposizione ma mutua azione. Altrove, in una lunga nota del Gennaio 1960 precisava che: «L'anima, il per sé, è una cavità e non un vuoto, non non-essere assoluto in rapporto ad Essere che sarebbe pienezza e nucleo compatto» (p. 246). Entrambe le note sono citate da Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, op. cit. Fatte queste annotazioni dovute non mi spingerò oltre nel seguire gli esiti dell'ontologia merleau-pontyana. Rimando, tuttavia, a Simone Frangi, *André Schaeffner, Maurice Merleau-Ponty, Demetrio Stratos. Dialogo a tre voci sul luogo della risonanza*, 2005, (<http://users.unimi.it/~gpiana/demus.htm>) dove il rapporto tra l'ontologia del filosofo francese e la nozione di cavità è maggiormente avvicinata. Inoltre si troveranno non poche affinità con il presente testo per ciò che concerne il prossimo paragrafo.

9 «Per potersi trasmettere a distanza, il suono, a differenza delle onde elettromagnetiche, richiede la presenza di un mezzo materiale, tipicamente l'aria. Una sorgente di suono può essere qualsiasi corpo sottoposto a occasionale deformazione, ad esempio un tavolo su cui vengano battute le nocche delle dita. Il corpo diviene conseguentemente sede di un'onda meccanica, che comporta l'oscillazione delle catene di atomi che lo costituiscono. Le molecole d'aria che si trovano in contatto con la superficie del corpo raccolgono tale perturbazione e trasmettono lo stato vibratorio a quelle via via più lontane. Lo spostamento delle molecole comporta variazioni di pressione locale, che si propagano come onde fino alla distanza consentita dalle proprietà di assorbimento del mezzo» Andrea Frova, *Fisica nella musica*, Zanichelli, Bologna, 1999, p. 4.

dremo meglio perché —. Il suono infatti invade lo spazio, lo delimita e lo scopre; questo concerne la qualità eminentemente diffusiva e risulta immediatamente dal fatto che esso *fa vibrare una regione dello spazio* (pur limitata che sia). Il *diffondersi* del suono nel luogo è però sempre anche un *effondersi*. Abbiamo tenuto i due aspetti distinti solo per ragioni descrittive. Sin da subito, infatti, l'eco che risuona nella caverna ha in sé qualche cosa di *opaco*. Sembra quasi che si trascini dietro delle tracce della caverna stessa...ce ne annuncia gli antri e le profondità, le cavità e gli spessori. In altre parole, il suono, riverberando, ci descrive le qualità materiali dello spazio in cui risuona. L'effusività del suono sta proprio in questo. Nella sua capacità di inerire alla materia deformandosi. Come dicevamo poco fa, ciò varia di pari passo alla ricchezza dell'ambiente risonante. Un ambiente cavo, o più generalmente uno spazio chiuso, contribuirà maggiormente (rispetto ad uno spazio aperto o ad uno *anecoico*<sup>10</sup>) alla formazione di sonorità più ricche nella misura in cui si produrranno delle *riflessioni* dell'onda acustica sulle pareti della cavità<sup>11</sup>. Potremmo anche aggiungere questa semplice legge empirica: *laddove lo spazio aperto mette in rilievo l'aspetto diffusivo del suono, in uno spazio chiuso risaltano maggiormente le qualità effusive*. Tempo di decadimento, eventuali echi e riverberazioni, spessore del timbro: sono tutti elementi che fanno la complessità del suono in stretta relazione con *lo spazio attraverso cui esso risuona*. A tal proposito ci troveremo ben disposti nel definire *sordo* un suono puntuale che risuona in uno spazio ampio ma senza una forte riverberazione. Per contro l'eco del nostro grido che risuona nella caverna risulterà probabilmente *cupo* e per l'appunto *cavernoso*. In descrizioni come queste non dobbiamo vedere il resoconto

---

10 *Anecoico* vuol dire letteralmente 'privo d'eco'. Le camere anecoiche sono infatti degli ambienti progettati in modo da ridurre il più possibile la riflessione di segnali sulle pareti. In ambito musicale vengono spesso utilizzate per registrare dei suoni che risultino il più possibile 'puri', quindi spogli da qualsiasi tipo di *opacità*.

11 Si tratta di fenomeni di diffrazione e rifrazione dell'onda sonora. Per una descrizione dettagliata del fenomeno rimando a Andrea Frova, op. cit., in particolare al paragrafo intitolato Diffrazione e rifrazione delle onde sonore pp. 54-57.

di impressioni soggettive di natura arbitraria. Quando diciamo di un suono che è *sordo* o *cavernoso* non facciamo altro che esprimere qualificazioni che hanno a che fare con la *costituzione fenomenologica della materia risonante*.

Torniamo alla nostra eco. Essa non è più la mia voce nel senso di un'immediata estensione sonora del mio sforzo muscolare. Essa risuona e mi descrive l'ambiente circostante. Potremmo dire che adesso essa mi sta innanzi come una *presenza*. Quest'eco oscura, questo suono materico e deformato che risponde al mio grido sembra proprio essere *la voce della caverna*, più vicina, forse, alla *voce delle ombre* che si muovono sulle pareti che non alla mia voce stessa o di altri umani. In virtù della sua spiccata *opacità*, il suono penetra nella materia talmente in profondità da divenire esso stesso cosa, per l'esattezza una *cosa sonora*<sup>12</sup>. Sin da adesso notiamo che la *cosa sonora*, proprio grazie alla sua matericità, è, già ad un livello immediatamente percettivo, veicolo di *portati immaginativi* che riguardano proprio quelle qualità materiali messe in luce dal suo risuonare in uno spazio. Per il momento tuttavia non mi spingerò più in là di questo breve spunto.

L'eco, dicevo, ci sta innanzi come una *cosa sonora*, come un suono tra gli altri. Prima di ogni possibile determinazione qualitativa dirò di esso che è un «questo». Se l'eco o un altro suono qualsiasi risuona nelle mie vicinanze aggiungerò che è un «questo qui»<sup>13</sup>. Può darsi, tuttavia, che spostandomi e ripetendo il mio solito urlo adesso ne senta provenire l'eco da dietro una parete della caverna, un po' *attutito*, un po' più in là di ciò che riesco ad afferrare con le mani: mi

---

12 Per altro il mito fondativo della metafisica occidentale ha luogo in una *caverna*. Oltre alle ombre, credute reali, nella caverna risuonano *echi*. Possiamo supporre che sia proprio l'estrema pregnanza immaginativa della materia sonora che giustifichi il fatto che le ombre siano scambiate per cose reali: «E se nel carcere ci fosse anche un'eco proveniente dalla parete opposta? Ogni volta che uno dei passanti si mettesse a parlare, non credi che essi attribuirebbero quelle parole all'ombra che passa?! Certo, per Zeus!» Platone, *Repubblica, Libro VII*, p. 166. Versione digitale <http://aula6.altervista.org/PlatoneRepubblica.pdf>

13 Martin Heidegger, *Lezioni sulla cosa*, Mimesis, Milano, 2011, p. 28, traduzione italiana di Vincenzo Vitiello, testo originale, *Die Frage nach dem Ding. Zu Kant Lehre von den transzendentalen Grundsätzen*, Tübingen, 1962.

riferirò probabilmente a quel suono dicendo «quello là». Se poi mi taccio nuovamente ed *ascolto* in profondo silenzio sentirò forse emergere dal fondo della caverna un *mormorio* ed altri suoni talmente lontani da apparire prossimi al silenzio stesso che si fa in me. Diremo allora, al nostro amico che sempre ci segue, «*ascolta, laggiù, in lontananza*». Vediamo bene, come nel semplice indicare le cose definiamo un rapporto d'immediatezza con lo spazio<sup>14</sup>. Tuttavia le cose sonore sembrano determinare lo spazio in una maniera tutta particolare. Grazie a quelle qualità materiche che il suono porta in sé, non ho bisogno di essere nel luogo in cui la sorgente risuona per intuire degli elementi su quello spazio. Dicendo «questo qui» piuttosto che «quello laggiù, in lontananza», non faccio altro che portare ad espressione informazioni che il suono mi dà sottoforma di rilievi pratico-tattili: intensità, spessore, eventuali riverberi, etc. sono tutti elementi che pur facendo tutt'uno con la *grana* del suono ci dicono qualcosa sul luogo.

L'eco della mia voce, dunque, mi racconta lo spazio, a suo modo essa *mi parla*. In che senso? Innanzi tutto nella misura in cui l'eco che risuona giunge alle nostre orecchie come «qualcosa che ci viene incontro»<sup>15</sup>. Questo emergeva già, seppur in maniera indiretta, quando parlavamo del carattere *diffusivo* del suono. Anche un evento acustico che s'origina a grande distanza è in qualche modo presso di me fintanto che sono in grado d'afferrarlo con l'udito. Tuttavia, se è pur vero che esso ci viene incontro, nondimeno, *esso ci convoca a sé*, perlomeno sotto alcuni aspetti. La voce che risuona in eco ci convoca a sé nella misura in cui è *evocativa*. L'eco di quella voce che prima ci apparteneva ed adesso risuona intorno a noi in modo spettrale *ha attirato la nostra attenzione. L'ascoltiamo. Essa*

---

14 «Nel "questo" è implicito un mostrare, un indicare. [...] E cioè un'indicazione nella cerchia del "qui" - questo qui, questa cosa qui. Più precisamente "questo" significa: questo nell'immediata vicinanza; mentre con "quello" indichiamo qualcosa che è più lontano, ma pur sempre nella cerchia del "qui" e del "là" - questo qui, questo là. La lingua latina conosce più sottili distinzioni *hic* significa "questo qui", *iste* "quello là" ed *ille* "quello molto lontano"» (Martin Heidegger, *ibid.*)

15 *Ibid.*

*lo exige*<sup>16</sup>.

Nel suono che evoca l'ascolto si verifica quindi un strano rivolgimento. L'eco che risuona ora si fa ascoltare. Essa risuona in una cavità di cui afferra gli aspetti materici. Ripetiamo l'urlo, questa volta modificandolo. Pian piano, *ascoltando* ciò che nell'eco muta, iniziamo a cogliere la relazione tra i miei sforzi muscolari, i miei gesti, e la materia sonora che risuona all'esterno. Iniziamo ad individuare, tramite l'ascolto, una relazione stretta tra la materia sonora e l'articolarsi dell'apparato fonatorio e quindi di tutto il corpo, cioè tra *il suono e suoi modi di produzione*. Occorre notare che espressioni come «voce di testa» o «voce di petto» non indicano semplicemente delle tecniche di canto ma rilevano, al contempo, la messa in vibrazione di determinati organi risonatori da un lato e le qualità materiali del suono dall'altro.

Iniziamo così a stabilire delle relazioni di somiglianza tra ciò che ascolto e ciò che la mia voce articola, tra ciò che risuona in me e fuori di me, tra il *vuoto della caverna e il vuoto del mio corpo*. Attraverso l'ascolto stiamo cominciando a stabilire una forma d'identità tra la *voce soggettiva* e la *voce in eco*. In forza dei rimandi reciproci attraverso cui si articola il loro rapporto sembrano di nuovo saldarsi l'uno sull'altro quell'interiorità e quell'esteriorità che in precedenza abbiamo dovuto tener separate. Tra la caverna e la bocca spalancata, risuona infatti l'immagine della *cavità o di un vuoto che vibra*. Potremmo adirittura paragonare questa forma tutta particolare di

---

16 Sulla natura evocativa del suono si sofferma, a giusto titolo, Jean-Luc Nancy sottolineando come esso «ne relève pas d'une logique de la manifestation. Mais relève d'une autre logique, qu'il faudrait dire de l'évocation, toutefois dans ce sens précis: alors que la manifestation met au jour de la présence, l'évocation appelle (convoque, invoque) la présence à elle-même». Ciò sembra particolarmente vero per una voce in eco, anche se forse non per i suoni in generale come invece sostiene Nancy in ragione soprattutto del tipo di descrizione che egli offre della natura evocativa del sonoro: «Évocation: appel et, dans l'appel, souffle, exhalaison, inspiration et expiration». Ciò posto non posso che trovarmi in discaccordo sul fatto che la «logica dell'evocazione» dimostrerebbe una presunta non-fenomenicità del suono: «Il faudrait dire [...] que la musique (sinon le son en général) n'est pas exactement un phénomène c'est-à-dire ne relève pas d'une logique de la manifestation». Cfr. Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Éditions Galilée, Paris, 2002, pp. 42-43, tr.it., *All'ascolto*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2004, a cura di Enrica Lisciani-Petrini.

*riconoscimento* ad un vero e proprio *entrare in risonanza*. Ciò vuol dire molto semplicemente che quell'eco che risuona attraverso lo spazio della caverna risuona allo stesso tempo con la mia voce e questa con il mio corpo. Nell'ascolto dell'eco divento consapevole di questo rapporto attraverso un'esperienza affatto particolare non dissimile da quella del bambino nel quale *si forma* l'idea d'un corpo unitario ed un *io [je]* a partire dalla propria immagine riflessa sullo specchio<sup>17</sup>. Grazie a questa esperienza (o ad altre che abbiano un'analoga forza, come ad esempio l'ascolto della nostra voce *registrata* o semplicemente *riprodotta* tramite amplificazione) si forma quindi in noi l'idea di un *corpo cavo* quale variazione particolare del *corpo sonoro* in generale. Al termine dell'esperienza della voce in eco e della caverna formulano quindi questa semplice legge empirica: *la voce non è nient'altro che l'eco di una cavità che è il nostro corpo, ovvero ciò attraverso cui essa risuona*<sup>18</sup>.

---

17 Cfr. Jaques Lacan, «*Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*» [1949] raccolto in *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, pp. 93-100.

18 Occorre rammentare che anche Merleau-Ponty si sofferma sull'idea della voce come *eco* del *corps creux*: «Io non mi odo come mi odono gli altri, l'esistenza sonora della mia voce è per così dire mal dispiegata; è piuttosto *un'eco della sua esistenza articolare*, vibra attraverso la mia testa piuttosto che all'esterno» [corsivo mio] (Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, op. cit., p. 163). Su questa evidenza immediata s'articola quel saldarsi dell'interiore sull'esteriore, non che di passività e attività: «c'è una riflessività dei movimenti di fonazione e dell'udito, essi hanno la loro iscrizione sonora, le *vociferazioni* hanno in me la loro *eco motoria*» (*ibid.* pag.160). La metafora del *sujet creux* in relazione al tema della reversibilità tra interiore ed esteriore è ripresa d'altronde dallo stesso Nancy che parla per l'appunto de: «la formation d'un sujet tout d'abord comme le repliement/dépliement rythmique d'une enveloppe entre "dedans" et "dehors", ou bien pliant le "dehors" au "dedans", invaginant, formant un creux, une caisse ou tube d'écho, de résonance» (Jean-Luc Nancy, op. cit., p. 74). Benché questi spunti siano molti ricchi, e a mio avviso corretti, trovo che sia un po' azzardato dedurre l'idea d'un «sujet-diapason» (*ibid.* p. 37) senza aggiungere precisazioni adeguate (le quali ahinoi! Sono per lo più assenti eccezion fatta per un generico richiamo a l'«être lieu de la résonance» (*ibid.* p. 45) il quale rimanderebbe a «l'avoir lieu du soi» (*ibid.* p. 37). Su queste suggestioni, tuttavia, Enrica Lisciani-Petrini articola interessanti sviluppi teorici nel suo *Risonanze. Ascolto corpo mondo*, Mimesis, Milano, 2007 in particolare nel capitolo dedicato a Nancy, *Noi: diapason-soggetti*, pp. 83-104. In convergenza dichiarata con il testo di Nancy, la nozione di *creux* conosce sviluppi ulteriori in Mauro Carbone, *La chair des images. Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Vrin, Paris, 2011, cfr. In particolare l'appendice conclusiva «*La genèse simultanée d'une idée et d'un creux*» pp.

## 1.2 Il corpo cavo e le origini organologiche del canto

Fra i miei movimenti ve ne sono taluni che non vanno in nessun luogo [...] i movimenti del volto, molti gesti, e soprattutto quegli strani movimenti della gola e della bocca che formano il grido e la voce. Quei movimenti finiscono in suoni, e io li odo. Come il cristallo, il metallo e moltre altre sostanze, io sono un essere sonoro, ma la mia propria vibrazione io la odo dall'interno.<sup>19</sup>

Nella caverna abbiamo appreso che il nostro corpo è una cavità che risuona, che molti dei gesti legati all'apparato fonatorio terminano in suoni che odo. Arrivati a questo punto la voce é divenuta qualcosa di autonomo che non aderisce semplicemente alla mia soggettività immediata ma che può essere manipolata, deformata e ordinata secondo altezze specifiche, che è a mia disposizione come il corpo che abito. Adesso posso *cantare la voce*.

In base a quello che abbiamo detto fin qua ipotizziamo dunque che la *voce che canta si articoli in maniera originaria a partire dal modello della cavità*. Non si tratta qui di stabilire una priorità storiografica. La musica, per suo conto, ha conosciuto molti inizi, la sua origine è dunque molteplice. Vorrei piuttosto sottolineare che alla luce di quanto detto sulla costituzione materiale della voce, la cavità è qualcosa di originario, nel senso delle cose che stanno *al fondo*. Quando diciamo che all'origine della voce e del canto troviamo la *cavità* si vuol semplicemente sottolineare ciò che essi – canto e voce – sono nei loro aspetti più *grezzi*, più *immediati*, meno *culturalmente orientati*. L'interrogarci su ciò che può essere la musica ai suoi *primordi*, cosa che stiamo per fare, non ha tanto il valore di convalidare un'ipotesi etnologica quanto piuttosto di far luce sulla costituzione materiale di quella *cosa sonora* che chiamiamo voce.

In questo senso proseguiamo il nostro racconto sulla voce facendo riferimento ad un classico dell'etnomusicologia in ragione del rilievo che assume in questo testo la nozione di *cavità* relativamente alla fondazione di un'organologia comparata – o etno-organolo-

---

152-162.

19 Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, op. cit., p. 160.

gia - . Si tratta di *Origines des instruments de musique*<sup>20</sup> di André Schaeffner, testo che, redatto per la prima volta già nel '36, conosce ampliamenti successivi fino alla fine degli anni '60. Qui prende forma una vera e propria *organologia corporea*<sup>21</sup> in cui il *corpo vivente* con le sue gestualità e movenze, ed in riferimento costante alla danza, è all'origine della costruzione degli strumenti musicali<sup>22</sup>. Obiettivo polemico la tesi storiografica che vede nel canto il presunto inizio della musica instaurando una dipendenza gerarchica tra genere vocale e strumentale in ragione dell'importanza rivestita dalla *parola* nella cultura europea<sup>23</sup>. Ciò che risulta interessante per le nostre ricerche è il fatto che Schaeffner non si limiti semplicemente ad invertire la tesi dell'origine vocale della musica deducendo il suo inizio da una particolare prassi gestuale<sup>24</sup>. Egli individua piuttosto nel *corpo cavo* inteso come *risonatore naturale* l'inizio spontaneo di una serie di prassi che condurranno simmetricamente alla nascita del canto come a quella degli strumenti musicali.

Prim'ancora della musica, l'uomo dei primordi interroga l'ambiente circostante attraverso ciò che si dà a lui in maniera più im-

---

20 André Schaeffner, *Origines des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Mouton Éditeur/Maison des sciences de l'homme, Paris, 1968, tr.it., *Origine degli strumenti musicali*, Sellerio, Palermo, 1996, a cura di Salvatore Gagliardi, introduzione di Diego Carpitella. Il testo è disponibile in lingua originale all'indirizzo seguente: [http://classiques.uqac.ca/contemporains/schaeffner\\_andre/origines\\_instruments\\_musique/origines\\_instruments\\_musique.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/schaeffner_andre/origines_instruments_musique/origines_instruments_musique.html)

21 Cfr. Carlo Serra, *Musica Corpo Espressione*, Quodilibet, Macerata, 2008, p. 99.

22 «La musique instrumentale, en ses formes le plus primitives, suppose toujours la danse: elle est danse. L'homme frappe le sol de ses pieds ou de ses mains, bat son corps en cadence, sinon l'agit en partie ou en entier afin de mouvoir les objets et ornements sonores qu'il porte. Telles sont les premières musiques instrumentales qu'il y ait sans doute eu», André Schaeffner, op. cit., pp. 13-14.

23 «L'idée assez répandue d'une musique instrumentale qui serait née de l'imitation du chant n'est guère soutenable. Rien ne prouve que par les instruments on ait jamais cherché à imiter la voix. [...] L'autorité théorique du chant sur les instruments vient de la seule importance que l'homme accorde à sa parole», *ibid.* p. 14.

24 «Mais si nous rejetons ici une notion exagérément vocale de la musique, il s'en faut que nous adoptions, par une fausse analogie avec l'outil prolongeant l'action de la main, la thèse inverse d'une origine manuelle de tous les instruments. Pas plus que la voix, la main ne saurait prétendre au rôle de *prima donna*», *ibid.* pp. 14-15.

mediata e naturale ovvero il *corpo proprio*. Esso produce dei suoni. Ben prima d'essere *suoni organizzati* essi emergono come dilatazione di una data emozione o stato d'animo, rappresentano *l'eco sonora* di certi spasmi muscolari che sono all'origine *dell'espressione*. L'uomo comunica la propria presenza a chi gli sta intorno facendo *risuonare il proprio corpo*. Egli impara così a connettere una certa gestualità a determinate istanze affettive. Ciò che più ci interessa far notare è il fatto che così facendo si vanno stratificando una serie di modalità espressive la cui origine è forgiata nelle qualità materiali del suono<sup>25</sup>.

Abbiamo deciso di cominciare la nostra trattazione evocando *un grido che risuona*. La scelta non era casuale. Le prime manifestazioni sonore dell'uomo sono direttamente legate ad un contenuto emozionale che emerge sottoforma di grida, di urla, di riso. Le prime forme musicali s'installano quindi sul crinale di tali stati emotivi formalizzandone il livello espressivo. In un'epoca in cui l'etnomusicologia, sotto il monopolio culturale della Scuola di Berlino, orientava le proprie ricerche verso l'elaborazione di una teoria unitaria degli intervalli sulla base della comparazione delle scale musicali<sup>26</sup>, Curt Sachs, dal canto suo, individuava nella *melodia a picco* [*tumbling strain*] una delle forme probabilmente più antiche di canto, in ragione, tra l'altro, della sua estrema diffusione in culture assai

---

25 Ciò risulta evidente nelle lingue toniche dove il significato di un'espressione è intimamente legato all'intonazione. Medesime parole possono perciò avere un senso diverso a seconda dell'intonazione impiegata. Ancor più sorprendente è il ruolo giocato dalle qualità materiali del timbro nei cosiddetti *drum languages*. Su queste tematiche rimando ad un altro classico dell'etnomusicologia: Curt Sachs, *The wellsprings of Music*, Martinus Nijhoff, Le Haye, 1962. Riedito da McGraw-Hill, New York, 1965, tr.it. *Le sorgenti della musica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, introduzione di Diego Carpitella. Farò riferimento all'edizione in lingua originale. Rimando quindi al capitolo dedicato alle tematiche accennate poco fa intitolato «*The question of origin*» pp. 33-48. Per un studio più recente sul tema specifico dei *tamburi parlanti* rinvio invece ad uno studio presso i Dagomba, popolazione del Ghana settentrionale: Nicola Scaldaferrì, *Pratiche musicali, poteri e segreti: Alhaji Abubakari Lunna tra il Dagbon e il Massachussets in Molimo. Quaderni di Antropologia culturale ed Etnomusicologia, vol.3*, CUEM, Milano, 2007, pp. 59-78.

26 Per una breve quanto essenziale introduzione al problema ed alle sue coordinate storiografiche rimando a Jean-Jaques Nattiez, *Etnomusicologia in Enciclopedia della musica, vol.2*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 677-693.

distanti tra loro. Nell'andamento intervallare della melodia a picco e nei suoi tratti *patetici* è possibile rinvenire quella drammatizzazione emozionale che circonda le prime spontanee manifestazioni sonore dell'uomo e, più in specifico, quel particolare gesto espressivo che è il *grido*<sup>27</sup>.

Tra i molti gesti sonori che l'uomo impiega al fine di comunicare un'emozione o uno stato d'animo, il grido rappresenta una vera e propria forma archetipa dell'espressione la cui formalizzazione conduce gradualmente all'emergere di determinate prassi esecutive che ne custodiscono alcuni caratteri materiali notevoli. In esse viene messa in gioco una spiccata drammatizzazione del gesto fonico insistendo su specifici registri patetici e determinate qualità materiali della voce. Il rituale e la cerimonia, da un lato definiscono lo spazio del *lamento* o del *giubilo*, mentre dall'altro codificano, in maniera quanto mai spontanea, una fenomenologia timbrica e gestuale in grado di evocare quella drammatizzazione dello spazio emotivo che ogni civiltà, sotto varie forme, conosce.

Il grido e le gestualità musicali che su di esso si articolano rinviano all'immagine d'una *bocca spalancata* e di un *vuoto che risuona*, le quali non sono, a loro volta, altro che variazioni dell'immagine della *caverna* e più in generale di una *cavità*. Tornando al testo di Schaeffner vediamo che la cavità orale non funge solo da risonatore per la voce. Il suo essere-cavità gli permette di svincolarsi dal suo legame diretto con l'apparato vocale ed amplificare strumenti esterni come nel caso dello *scacciapensieri* o dell'*arco musicale*, forse tra gli strumenti più antichi inventati dall'uomo<sup>28</sup>. Una lamella

---

27 «The most fascinating of the oldest melody patterns may be described as a 'tumbling strain'. Its character is wild and violent: after a leap up to the highest available note in screaming fortissimo, the voice rattles down by jumps or steps or glides to a pianissimo respite on a couple of the lowest, almost inaudible notes; then, in a mighty leap, it resumes the highest note to repeat this cascade as often as necessary. In their most emotional and least 'melodious' form, such strains recall nearly inhuman, savage shouts of joy or wails of rage and may derive from such unbridled outbursts» Curt Sachs, op. cit., p. 51. Sulla relazione formale ed espressiva tra grido e melodia a picco cfr. anche Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, op. cit., pp. 78-79.

28 «Nous devrions maintenant [...] considérer la bouche non plus dans sa liaison avec l'appareil, mais dans son pouvoir de renforcer les sons qui viennent frapper

di metallo (lo scacciapensieri) o una corda (l'arco) vengono messe in vibrazione in prossimità della *cavità orale semiaperta*. La contrazione o la dilatazione di quest'ultima produce una vera e propria modulazione timbrica la cui variazione è strettamente legata alla forma assunta dalla *bocca-risonatore*. Una maggiore o minore apertura della cavità orale determina la quantità e la qualità degli armonici che risuonano simultaneamente. È in questo caso quanto mai evidente come la *deformazione* della cavità orale articoli le qualità materiali del suono arrivando a tenderne la testura, la sua *grana*.

Attraverso la nozione di *corpo cavo*, elaborata da Schaeffener in queste pagine indimenticabili, non ci si limita semplicemente a illustrare le pratiche musicali connesse all'impiego della cavità orale. L'intero corpo, come già detto, è una cavità risonante che, in quanto tale, si determina come *centro originario* di tutte le attività musicali. L'uomo *mette in risonanza* il proprio corpo percuotendone il ventre, i bicipiti, le natiche o le mani tra di loro, come fosse un tamburo<sup>29</sup>. Per comprendere fino in fondo quanto il modello della *cavità che risuona* costituisca la matrice originaria di tali prassi vorrei far notare che il corpo, proprio in quanto *corpo vivente*, rappresenta il crocevia di attività e passività, di interiore ed esteriore, e di come tali dualità siano sottoposte ad un processo di reversibilità costante nel corso d'una *performance*. Il *corpo vivente*, infatti, è in questo senso un caso tutto speciale di *corpo sonoro*. Il corpo percosso è allo stesso tempo corpo suonato e corpo sonante. Se da un lato assume i tratti *oggettuali* della *cosa sonora*, nella forma per esempio del ventre percosso, dall'altro esso è nondimeno il soggetto che articola quei movimenti che terminano in suoni, nella forma della mano che percuote. Tale reversibilità tra oggettivo e soggettivo, che il corpo-strumento annuncia pur rimanendo in stato di

---

sa cavité naturelle: des instruments – l'arc musical et la guimbarde [...] usent ainsi de la bouche entr'ouverte comme résonateur. À ce moment la bouche ne "parle" plus, ou à peine; mais sans l'action amplificatrice de sa cavité rien de bien perceptible n'émanerait d'instruments si discret», André Schaeffener, op. cit., p. 26.

29 Cfr. André Schaeffener, op. cit., pp. 27-35.

imminenza costante, trova il suo sfondo parossistico nel gesto delle mani che si percuotono tra di loro. Qual'è la mano che percuote e quale quella percossa? Dove termina lo strumento e dove comincia lo strumentista? È evidente che in casi come questi è perlomeno *molto difficile* dare una risposta in tutta sicurezza essendo la soglia d'indecidibilità tanto fluttuante<sup>30</sup>.

Il modello della *cavità risonante* è nel suo senso più intimo e profondo un *risuonare di interiorità ed esteriorità simultaneamente*. Quando abbiamo parlato della caverna ciò era già sullo sfondo. L'eco risuona nella caverna come le qualità materiali di questa nell'eco. La caverna amplifica e deforma il nostro grido arricchendone la complessità. Il tamburo ci offre l'esempio forse più illuminante di tale risuonare simultaneo. La pelle che vibra e la cassa di risonanza non sono che i momenti di un'unico risuonare in cui le reciproche qualità si riversano l'una nell'altra articolando quel fenomeno complesso ma percettivamente unitario che è il *timbro*.

A partire dalle sue prime manifestazioni corporee la musica articola una molteplicità di forme espressive che si radicano tuttavia in questo modello originario. Già in quelle che sono le sue prassi più spontanee l'uomo tende quindi ad interpretare il modello della cavità attraverso successive *deformazioni* tese ad oltrepassare un primo impeto spiccatamente mimetico ed imitativo. Tali *deformazioni* interessano, questo dovrebbe essere ormai chiaro, tanto le pratiche vocali che quelle strumentali, radicandosi entrambe sul terreno del corpo-strumento. Su questo aspetto insiste molto anche Schaeffner

---

30 Queste riflessioni trovano per altro una certa assonanza con quelle proposte da Merleau-Ponty circa l'esperienza "della mano toccante e della mano toccata" che egli riprende da Husserl: «Se la mia mano sinistra può toccare la mia mano destra intenta a palpare i tangibili, toccarla mentre tocca, volgere su di essa la sua palpazione, perché, toccando la mano di un altro, non toccherei in essa lo stesso potere di sposare le cose che ho toccato nella mia? È vero che "le cose" di cui si parla sono le mie, che l'intera operazione si svolge, come si dice, "in me", nel mio paesaggio, mentre si tratta di istituirne un altro. Viceversa, quando una delle mie mani tocca l'altra, il mondo dell'una sbocca in quello dell'altra perché l'operazione è reversibile a volontà», Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, op. cit., p. 157. Occorre notare che è proprio intorno a queste problematiche che il filosofo francese andrà elaborando la nozione di *creux* cercando di saldare quella di corpo proprio e a quella d'un sé che lo abiterebbe.

mostrando come certe tipologie di *deformazioni* riguardano tanto la voce quanto gli strumenti o come determinate tecniche nate in ambito strumentale trovino poi impiego in quello vocale, e viceversa<sup>31</sup>. È chiaro, tuttavia, come nella voce vi sia una tendenza ad interiorizzare il rapporto cavità-risonanza mentre negli strumenti, all'opposto, quella ad esteriorizzarlo. In entrambi casi si tratta d'un processo d'astrazione inevitabile. Se nella voce si attua attraverso una *sublimazione* del canto, negli strumenti esso marcia di pari passo con il raffinarsi della liuteria, la quale interpone mediazioni crescenti tra il tocco strumentale ed il suono che risuona. In entrambi casi, ma per ragioni opposte, ci si allontana in qualche misura dal corpo-strumento. Nella voce esso è tutto dentro invisibile, negli strumenti tutto fuori gigantesco. Il canto elimina poco a poco i sibili, gli ululii, le grida, le risa, ma anche molte tecniche che consistono nella messa in vibrazione di particolari regioni della cavità orale; insomma essa tende a nascondere il suo rapporto originario con la corporeità vivente e con le proprietà materiche del suono. Gli strumenti invece di nascondere il corpo lo esagerano tanto da renderlo *cosa*. Si tratta in fondo dello stesso processo che mette in opera la voce in eco. Essa è una voce impersonale, una *cosa sonora* che ci sta dinanzi. Gli strumenti dal canto loro – e Schaeffener lo dimostra bene – nascono da un significativo isomorfismo col *corpo cavo*. Il caso del *tamburo umano* è forse la traccia più evidente di una fase di transizione in cui ci si inizia ad allontanare dalla pratica del corpo percosso in direzione di una strumentalità più complessa<sup>32</sup>.

Vorrei ora soffermarmi un poco sulle quelle pratiche di deformazione che riguardano più da vicino il canto mettendo in evidenza come queste, sfruttando le proprietà del *corpo cavo*, cercano di por-

---

31 «À défaut de préciser comment s'exerça primitivement l'attraction entre le chant et les instrumentes, nous pouvons relever parmi les procédés de la voix tant des empruntes indubitables à des effets instrumentaux que des singularités qui, par leur tendance à déformer le chant, marquent peut-être une désaffection de celui-ci au profit de quelque chose de peu naturel, et qui serait déjà l'instrument», André Schaeffener, op. cit., p. 20.

32 L'etnomusicologo francese riporta la descrizione della realizzazione, presso certe tribù Inca, di tamburi realizzati a partire dal corpo e dalle pelli tese dei nemici più valorosi uccisi in battaglia. Cfr. *Ibid.* pp. 29-30.

re in risalto le qualità *timbriche* della materia sonora attraverso una *strumentalizzazione* della voce. Occorre notare come molte di queste pratiche, ancora in uso all'inizio del secolo, persistano oggi, in forme più o meno modificate, in molte musiche tradizionali. Una prima tipologia potrebbe essere definita come una *strumentalizzazione interna* della voce nel senso di un'exasperazione dei suoi caratteri più artificiali. È il caso ad esempio di una tecnica vocale impiegata da alcune tribù della Mongolia meridionale. Si tratta di un particolare tipo di canto che alterna dei *vibrati continui*, realizzati su un registro *nasale*, a soffi e fischi. Lo resa del canto, *fluida* ed *acquorea*, sembra voler imitare il timbro flauti *bišhur* che normalmente accompagnano i canti tradizionali insieme ad altri strumenti, per lo più *cordofoni*, che realizzano gli stessi effetti con dei *glissati* ripetuti<sup>33</sup>. Si noti che delle tipologie timbriche tanto innaturali sono ottenute tramite l'estrema esasperazione dello sforzo muscolare. Un'altra tecnica interessante per ciò che riguarda la deformazione della timbrica naturale è diffusa in Turkestan presso alcune popolazioni locali (anche se simili tecniche si trovano impiegate anche dai *Kirdi*, popolazione del Camerun settentrionale). In questo caso il cantante si percuote la gola all'altezza del pomo d'Adamo durante l'esecuzione di una canzone in modo da ottenere un *tremolo* artificiale dai tratti fortemente *patetici*<sup>34</sup>. Una seconda tipologia di tecniche riguarda la *strumentalizzazione esterna* della voce: si tratta dell'impiego di dispositivi esterni che consentono l'ibridazione tra gesto vocale e strumentale. È il caso dei *nyastaranga* indiani, trombe in bronzo impiegate singolarmente o in coppia. La loro particolarità consiste in una membrana sottile posta all'imboccatura dello strumento che gli permette di entrare vibrazione quando, posta a contatto con la gola, *capta* il respiro dello strumentista<sup>35</sup>.

Ogni civiltà ha sviluppato a suo modo tutta una serie di tecniche *deformanti* di canto che rivelano sottotraccia una riflessione sul

---

33 Cfr. *Ibid.* pp. 20-21.

34 Cfr. *Ibid.* p. 22.

35 Cfr. *Ibid.* pp. 21-22.

*corpo cavo* declinato nel senso del corpo-strumento. Tutte queste pratiche mostrano bene come esso sia da intendersi quale matrice per una serie di *deformazioni* atte a mettere in risalto determinate qualità materiche del suono. Stimolando diverse regioni della cavità orale, facendole *risuonare*, queste pratiche mettono in luce la complessità dei diversi registri timbrici e la flessibilità dell'apparato vocale. I caratteri materici che così emergono non si limitano semplicemente ad articolare la ricchezza di una certa prassi musicale. Ognuna di queste prassi sottintende, almeno nelle sue forme originarie, una qualche riflessione sull'acostituzione materiale del suono e sul valore simbolico di questo, che oltrepassa, per così dire, il cerchio dell'udibile. Ciò significa che il suono si rivela *in maniera originaria* come drammatizzazione d'un gesto corporeo in grado di liberare quei *vettori immaginativi* intimamente legati alle qualità materiali del *timbro*.

## II. La voce che risuona: il caso di *Stimmung*

### 2.1 Stockhausen e il concetto di risonanza

There is in the German word 'stimmung' the connotation of 'atmosphere', 'ethos', 'spiritual harmony' (for instance the word can often be translated as 'humor' in such phrases as 'good humor' or 'bad humor', referring to the harmoniousness or otherwise of the vibrations existing in man and in his environment); moreover, in the word 'stimmung' is hidden 'stimme' - 'voice'!<sup>36</sup>

Cela veut dire «accord». Mais il faut le traduire des nombreuses manières différentes. C'est un terme qui englobe aussi bien l'accord d'un piano, la pose d'une voix, l'entente entre des gens, la sérénité de l'âme. Il y a tout cela dans ce mot. Lorsque vous dites: nous sommes dans un bon *Stimmung*, vous dites que vous vous accordez, psychologiquement, que vous êtes d'accord ensemble.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Karheinz Stockhausen in Karl H. Wörner *Stockhausen: Life and Work*, Faber and Faber, London, 1973, p. 65.

<sup>37</sup> Karheinz Stockhausen in Jonathan Cott, *Conversations avec Stockhausen*, Éditions J.C. Lattès, Paris, 1979, pp. 181-182, tradotto dall'inglese da Jaques Drillon. Titolo originale *Conversation with the composer*, Robson, London, 1974.

Arrivati a questo punto della trattazione si è scelto di misurare gli spunti sviluppati sin qua osservando più da vicino la materia vivente della concreta prassi musicale. Ho pensato quindi di accostarmi ad una composizione chiave di Karlheinz Stockhausen<sup>38</sup>: *Stimmung*<sup>39</sup>. Le ragioni della scelta sono l'interesse che questo brano dimostra nei confronti di una tecnica musicale, il *canto armonico*, che mette in gioco in maniera coerente l'intuizione del *corpo come cavità* e le sue *proprietà risonantiche*. Attraverso il canto, infatti, Stockhausen interroga qui le qualità materiali del suono e la flessibilità articolatoria dell'apparato vocale inaugurando una fase tutta particolare di quell'affascinante riflessione sul *timbro* che, al di là degli orientamenti estetici ed ideologici, ha marcato in maniera significativa gli orizzonti di ricerca della musica novecentesca<sup>40</sup>.

Comincerei, quindi, con il soffermarmi sul titolo scelto per la composizione in questione al fine di rintracciare quei motivi teorici che possano aiutarci ad entrare in contatto con la riflessione sul musicale elaborata da Stockhausen a partire dalla fine anni '60. L'idea è quella di illuminare quegli aspetti concettuali e simbolici, che alimentano il retroterra filosofico su cui si radica il brano. Ciò risulta di grande interesse in quanto il termine tedesco *stimmung* rimanda ad un'area semantica che impiega una terminologia musicale in senso metaforico. In particolare si tratta di una serie di termini che rinviano intuitivamente al concetto di *risonanza*. Primo tra tutti quello di *atmosfera*, intesa come energia radiale che emana un certo ambiente, forza centripeta che, come l'onda sonora, ha diffusione sferica, dunque eminentemente pervasiva. Un'atmo-

---

38 Per un'introduzione al pensiero e all'opera di Stockhausen, rimando, in assenza di biografie in lingua italiana, al ricco testo di Michel Rigoni, *Stockhausen...un vaisseau lancé vers le ciel*, Millénaire III Éditions, Lillebonne, 1998, con prefazione di Michaël Levinas (2a edizione riveduta e ampliata), tra le più recenti e complete pubblicazioni sul compositore tedesco.

39 *Stimmung* per Basso, due Tenori, Contralto, due Soprani, 1968.

40 Per un approfondimento filosofico del ruolo svolto dal timbro nella musica del '900 rimando a Giovanni Piana, *Barlumi per una filosofia della musica*, 2007, in particolare il capitolo intitolato «L'orientamento verso il timbro» pp. 245-301. <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/72-barlumi-per-una-filosofia-della-musica>.

sfera, in particolar modo se si tratta di atmosfera sonora, è tale se possiede proprietà *effusive* nei confronti dei corpi sonori attraverso i quali e con i quali risuona. Quando parliamo di atmosfera intendiamo un comune vibrare delle cose secondo un medesimo registro affettivo; ciò che abbiamo di mira è una *valorizzazione immaginativa* dell'ambiente, nel quale, pare *risuonare un'atmosfera*.

Seguendo questa lettura, il significato di atmosfera ci rimanda d'altronde a quello di *tonalità emotiva*, altra possibile traduzione di *stimmung*. Tono, tonalità, richiamano anche il centro gravitativo, il polo d'attrazione attorno al quale si articolano registri espressivi - «aveva un tono serio» - , stati d'animo - «era giù di tono», e ovviamente colori e suoni. Come nel caso della *propria voce*, si tratta di un'identità che si dà attraverso differenze. Un *accordo*, potremmo dire, tra elementi diversi: arriviamo così al terzo significato di *stimmung*. Questo è quello che interessa più da vicino la composizione, almeno sue due divelli. Il primo è squisitamente compositivo: tutto il brano è infatti costruito su unico *accordo di nona* in SI bemolle maggiore ricavato dalla serie degli armonici naturali (lo vedremo meglio più avanti). Tutto il complesso materiale che avvolge e stratifica la composizione deriva unicamente dalla struttura interval-lare microacustica di un SI bemolle che circoscrivendo lo spettro frequenziale di riferimento ha buon gioco nel mostrare le enormi risorse timbriche della voce. In *stimmung*, d'altronde, è nascosta la parola *stimme* che in tedesco significa voce, voce umana, come Stockhausen stesso ci suggerisce.

Il termine *accordo* contiene d'altra parte un significato metaforico pregnante che allude, in riferimento al suo senso specificatamente musicale, ad uno stare insieme organico tra le parti, un *risuonare* potremmo anche dire. Come è noto la formalizzazione teorica del sistema armonico-tonale perseguita nel corso del XVIII secolo da Rameau si basava proprio sulla fondazione dell'*accordo maggiore perfetto* sul fenomeno della *risonanza degli armonici naturali*<sup>41</sup>.

---

41 Benché, occorre dirlo, il fenomeno della risonanza in una cavità venga formalizzato da Helmholtz solo nella seconda dell'800: Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von de Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie*

L'importanza musicale che la *triade maggiore* rivestiva nella musica europea trovava quindi una sua legittimazione matematica nel fatto che gli intervalli di cui la triade è composta rimandano alla serie dei primi armonici<sup>42</sup>. C'è *accordo* tra intervalli musicali nella misura in cui essi sono già contenuti nella fondamentale e in essa dunque *risuonano*<sup>43</sup>.

Fatti questi preamboli occorre adesso porre le seguenti questioni: a che tipo di *accordo* allude *Stimmung*? In che senso possiamo dire che *vi è risonanza*? Come abbiamo messo in luce nelle pagine precedenti, la voce si origina articolando nei suoi gesti espressivi l'intuizione di un *corpo cavo*. Le tecniche esecutive messe a punto in *Stimmung* sviluppano in maniera quanto mai affascinante la possibilità di far risuonare il corpo attraverso la voce. Ciò che risuona è quindi in senso primario il corpo-strumento del cantante. Tuttavia questo è solo l'inizio. Le *regole del gioco* attraverso cui si articola la performance prevedono, come vedremo, che gli stessi cantanti, *si accordino* tra di loro: occorre che i gesti dell'uno *risuonino* nei gesti dell'altro. Ma non è tutto. Come abbiamo accennato in precedenza, infatti, quelle stesse tecniche che mettono in risalto le proprietà risonantiche del *corpo cavo*, rivelano nondimeno una riflessione profonda sulla costituzione materiale del suono. Attraverso la *valorizzazione immaginativa* delle qualità pregnanti della materia sonora, è il caso ad esempio delle proprietà diffuse dell'onda acustica o delle specifiche determinazioni materiali del timbro, s'instaura un livello *simbolico* nel musicale. Grazie a tale simbolismo, il pensiero mitico ha potuto elaborare numerose co-

---

*der Musik*, 1863 ora edito da Minerva-Verlag, Frankfurt/Main, 1981, traduzione italiana raccolta in *Opere di Herman von Helmholtz*, UTET, Torino, 1967, a cura di Vincenzo Cappelletti.

42 «Le nom des Notes doit faire apercevoir que la corde 1, son octave 2, sa double et triple octave 3 e 4, ne rendent, pour ainsi dire, qu'un même Son; de plus, la disposition de ces Notes conforme à l'ordre des nombres, e des divisions de la corde donne l'Harmonie la plus parfaite qu'on puisse imaginer, comme il est libre à chacun de l'éprouver», Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie, reduite à ses principes naturels*, Imprimerie de J.B.C. Ballard, Paris, 1722, p. 5. Il testo originale è consultabile on-line a l'indirizzo <http://www.archive.org/details/traitdelharmon00rame>

43 Serie della prime cinque parziali armoniche di un Do: Do<sup>1</sup>, Do<sup>2</sup>, Sol<sup>1</sup>, Do<sup>3</sup>, Mi<sup>1</sup>.

smogonie che individuano nella costituzione materiale del suono l'origine dell'universo<sup>44</sup>. I significati metaforici cui il termine tedesco *stimmung* allude sembrano radicarsi in un'analoga valorizzazione immaginativa del musicale. Stando alle citazioni riportate a piè pagina, pare del resto evidente che Stockhausen non ignori tanto il corollario di significati che il vocabolo richiama quanto i portati immaginativi che ad esso si legano. Sarebbe tuttavia riduttivo pensare che un tale simbolismo sposi la composizione in maniera affatto superficiale alla stregua di riferimenti poetici che sorvolano l'opera senza afferrarne la materia vivente.

È solo radicandosi negli aspetti fenomenologici della *voce che risuona* che una valorizzazione immaginativa del musicale è resa possibile. Mettendo in luce le qualità cangianti del timbro attraverso l'eccezionale duttilità della voce umana, Stockhausen intende evocare una serie di aspetti simbolici che, pur fondandosi sulla costituzione materiale del suono, nondimeno oltrepassano la cerchia dell'udibile. In questo senso le proprietà risonantiche della materia sonora diventano, per esempio, il riflesso d'una *risonanza cosmica* a cui la musica resta sempre aperta. Allo stesso modo le gestualità vocali dei cantanti organizzano attraverso la performance un *accordo* che rispecchia nel suo significato più intimo quell'*armonia delle sfere* cui da sempre si sono riferiti non solo i musicisti, ma, come è noto, matematici, astrologi, filosofi. Il suono che risuona diviene così immagine d'una reciprocità tra noi e le cose, un comune *risuonare*, per l'appunto, che è specchio d'un mutuale convergere in un ordine cosmico superiore<sup>45</sup>. In questa valorizzazione dell'es-

---

44 Sulle numerose cosmogonie che individuano nel suono l'origine dell'universo rimando, nella sua integrità, ad un altro classico dell'etnomusicologia: Marius Schneider, *Il significato della musica*, Rusconi, Milano, 1974.

45 Come scriveva Jonathan Cott nell'introduzione al suo celebre testo-intervista al compositore tedesco: «De Plotin et Platon à Boethius [...] et à la vision que Kepler avait des liens entre les sons musicaux, les intervalles, le mouvement planétaire et les fonction astrologiques; depuis le compositeurs futuristes – Ives (*Universal Symphony*), Scriabine (*Mysterium*) et Varèse (*Espace*) – jusqu'à Sun Ra et sa musique astrale, des philosophes, des théoriciens et des compositeurs on vu qua la force musicale avait une origine cosmique universelle (*mana*). Pour Stockhausen la musique est un moyen de se découvrir soi-même, et peut, d'après lui, "s'ouvrir davantage, devenir universelle et prendre une orientation cosmique"»,

senza metafisica del suono troviamo certamente l'influenza di un pensiero spirituale che dialoga apertamente con una concezione musicale dell'universo. Del resto, seguendo le parole del compositore, l'esperienza musicale, quando vissuta in profondità, è il mezzo per un'elevazione ad un livello superiore di coscienza.

Per ciò che concerne i limiti della nostra ricerca non possiamo tuttavia seguire Stockhausen *così lontano!* Vogliamo però, nelle pagine che seguono, rintracciare quegli aspetti fenomenologici della voce che risuona che sono all'origine dell'istituzione d'un tale livello simbolico. Occorre quindi penetrare più in profondità nella composizione dilungandoci un poco sulla struttura formale dell'opera e sugli aspetti salienti della performance.

## **2.2 *Stimmung*: schema formale e performance**

I started composing this work with a lot of melodies, singing aloud all the time.

But after a few days my work was only possible during the night. The children needed silence also during the day. So I began humming, did not sing loudly anymore, began to listen to my vibrating skull, stopped writing melodies of fundamentals, settled on the low B flat, started again and wrote *Stimmung*, trying out everything myself by humming the overtone melodies. Nothing oriental, nothing philosophical: just two babies, a small house, silence, loneliness, night, snow, ice: pure miracle!<sup>46</sup>

Come apprendiamo da una lettera del compositore a Gregory Rose, direttore dei *Singcircle*, datata 24 Luglio 1982, delle cause quasi accidentali diventano il pretesto per la composizione di un brano che, data la ricchezza di soluzioni timbriche in relazione all'impiego di particolari tecniche vocaliche, sembra giustificare l'osservazione dello stesso Rose che a proposito di *Stimmung* parla della «prima grande composizione Occidentale basata interamente

---

Jonathan Cott, op. cit., p. 11.

46 Da una lettera a Gregory Rose datata 24 Luglio 1982 presente nelle note di copertina di Cd della registrazione dei *Singcircle* per Hyperion, 1983.

sulla produzione di armonici vocali»<sup>47</sup> o anche della prima «ad usare gli ipertoni come elemento primario»<sup>48</sup>.

Alla fine del 1967 Stockhausen accetta la commissione di scrivere un brano per il *Collegium Vocale* della *Rheinische Musikschule* di Köln, dove anni prima studiò lo stesso compositore. Pochi mesi dopo, tra il Febbraio e il Marzo del 1968, inizia a lavorare alla composizione mentre si trova a Long Island Sound in Madison, nel Connecticut, in quella «piccola casa» cui fa riferimento nella lettera a Rose.

Un frammento ancor più rilevante della vita di Stockhausen è però costituito dal viaggio compiuto l'estate precedente in Messico grazie al quale entra in contatto con la cultura Maya<sup>49</sup>. È probabilmente in questo incontro che andrebbe rintracciata una delle esperienze salienti che concorrono a formare quel personale concetto di armonia universale che guiderà incessantemente la ricerca di Stockhausen e il relativo tentativo di riformulare l'esperienza musicale mettendone profondamente in discussione molte delle strutture percettive tradizionali:

«Je revenais du Mexique, où j'avais passé un mois, et c'est très important. J'avais marché dans des ruines, j'avais visité Oaxaca, Merida, et Chichenitza, j'avais été successivement maya, toltèque, zapotèque, atzèque ou espagnol... Je me transformais... Et on entend dans *Stimmung* le noms magiques des dieux atzèques. Et puis l'espace... Je suis resté des heures entières assis sur une pierre à

---

47 *Ibid.*

48 *Ibid.*

49 È sorprendente l'analogia riscontrabile tra alcuni aspetti formali di *Stimmung* ed il sistema matriciale per il calcolo delle *armoniche galattiche* alla base del calendario *Tzolkin*, immagine dell'ordine universale presso i Maya. Mi riferisco in particolare alle regole combinatorie che organizzano l'impiego dei modelli guida. Presso i Maya, inoltre, il concetto di *risonanza* acquisisce un valore centrale in quanto paradigma della trasmissione dell'informazione su scala cosmica; in questo senso si possono persino scovare similitudini con la moderna *teoria delle stringhe*. Il tempo e lo spazio non ci consentono qui di sviluppare il ricchissimo argomento che meriterebbe una trattazione a parte. Mi limito a segnalare José Argüelles, *Il fattore Maya*, Wip Edizioni, Bari, 1999, affascinante introduzione alla cosmologia Maya nel quale ci si sofferma con particolare insistenza proprio sul concetto di risonanza nel calendario *Tzolkin*.

contempler les proportions des certains temples maya, leur trois ailes, les très légères décalages entre elles...J'ai revécu certaines cérémonies, parfois si cruelles. Il n'y a pas cette cruauté religieuse dans *Stimmung*. Il n'y a que le son, le sentiment général qui m'ont inspiré les plaines mexicaines, avec leurs edifices qui montent vers le ciel: la calme plat, d'un côté, et brusquement le changement, de l'autre»<sup>50</sup>

Questo estremo senso di quiete e di armonia che trapela dalle parole di Stockhausen sembra tradursi magnificamente nel linguaggio musicale di *Stimmung*, brano che lo stesso compositore definisce “meditativo”. Occorre dunque leggere l'incontro con le architetture pre-colombiane e lo studio della cultura maya, quali frammenti cruciali dell'esperienza umana e artistica del compositore che egli non esita ad interpretare come i segni d'una armonia cosmica cui la musica è legata per un vincolo *essenziale*. Troviamo qui l'emergere d'un primo livello simbolico. La particolare esperienzaestetica, su cui si radicano alcune delle idee filosofiche di Stockhausen, viene trasfigurata nel linguaggio compositivo di *Stimmung* attraverso la dilatazione di quella esperienza primaria. Quell'armonia divina che emanava dalle architetture è *deformata e ricreata* nell'esperienza performativa degli esecutori cui viene chiesto di far risuonare il proprio corpo e di risuonare tra di loro. La stessa struttura dell'opera, una forma aperta, suggerisce infatti un'esperienza dai caratteri fortemente rituali in cui non solo l'aspetto improvvisativo pone gli esecutori nella condizione di elemento integrante e creativo della performance ma la stessa atmosfera raccolta richiesta dal compositore e la disposizione dei performers, seduti circolarmente durante l'esecuzione, evocano una dimensione spirituale del gesto musicale.

È il caso, adesso, di tentare una risposta più precisa alla questione «che cosa risuona in *Stimmung* ?». Chiaramente si tratterà di una risposta problematica. Si è forse intravisto come il tema della risonanza si collochi, nella concezione filosofico-musicale del compositore, su differenti registri: ciò che risuona è innanzitutto il

---

50 Karlheinz Stockhausen in Jonathan Cott, op. cit., p. 182.

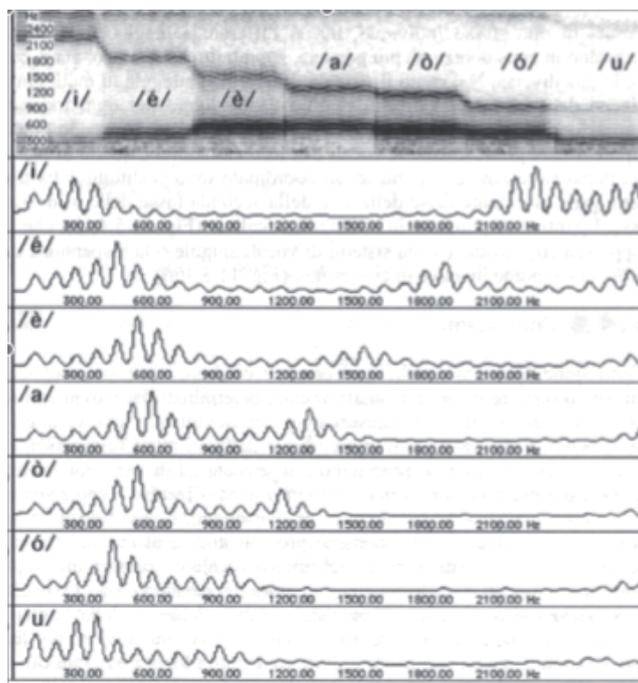
*corpo sonoro*, ma in un senso più ampio anche le gestualità degli esecutori all'interno della performance nonché il pubblico stesso attraverso la musica e con essi l'universo intero. Ma se nella visione unitaria del compositore tali livelli (fisici, fenomenologici e simbolici) si dispiegano in maniera organica sfumando l'uno nell'altro, l'analisi filosofica dovrebbe, ahinoi, individuare quegli strumenti specifici idonei a dissodare ciascun terreno. Ciò nonostante tento la seguente ipotesi, per altro precedentemente suggerita, seppur tra le righe: quel fenomeno che chiamiamo *risonanza*, e che la fisica non ha problemi a descriverci come iterazione e reciprocità tra uno spazio chiuso ed una vibrazione, articola una fenomenologia del *corpo sonoro* legata all'idea di *cavità* che attraverso una *valorizzazione immaginativa* delle sue qualità materiali permette l'instaurarsi di innumerevoli livelli simbolici. Occorre quindi soffermarsi un po' sulle tecniche vocali impiegate in *Stimmung* per vedere più da vicino in che modo il corpo-cavità, attraverso la voce, risuona. L'impiego del *canto armonico* come tecnica madre di questo brano dovrebbe, da un certo punto di vista, chiarire il senso del nostro percorso, seppur in maniera affatto preliminare. Essa consiste essenzialmente nella capacità di *mettere in risonanza* differenti aree delle cavità orale (i cosiddetti organi risonatori) attraverso differenti tipi di contrazione muscolare al fine di *evidenziare* certe regioni dello spettro armonico. Da ciò dipende tra l'altro la possibilità di far *risuonare* distintamente due o più armonici<sup>51</sup>. Dovrebbe iniziare a risultare più chiaro quanto stretto sia il legame tra la nozione di *corpo cavo* e di *risonanza*<sup>52</sup>. Il canto armonico porta ad espressione l'immagine di un corpo che si dilata e si deforma attraverso la messa in vibrazione di differenti regioni della cavità. Ad ogni gesto, ad ogni tensione muscolare interna, corrispondono certe qualità materiali che si traducono in altrettante specificità timbriche della voce.

---

51 A tal proposito si parla per l'appunto di *canto difonico* o di *diplofonia*.

52 Potremmo persino spingerci nell'affermare che il loro rapporto è eminentemente *chiasmatico* nel senso individuato da Merleau-Ponty di un rapporto d'intreccio mutuale continuamente reversibile. Se infatti la risonanza giace nella cavità, per così dire, in potenza, è d'altronde vero che la cavità si manifesta solo risuonando, com'era nel caso della caverna.

Come ricordato in precedenza, l'intera composizione di *Stimmung* si basa sulla serie degli armonici naturali di un Si bemolle grave. Eliminata la fondamentale perch'è troppo grave per essere eseguita (siamo intorno ai 57 Hz), vengono selezionati il secondo, terzo, quarto, quinto, settimo e nono armonico. La serie risultante è Sib, Fa, Re, Sib, Lab, Do; ogni altezza è indicativamente affidata ad un diverso esecutore. L'esplorazione delle parziali armoniche non si arresta ovviamente a un piano così di superficie. Ogni altezza è infatti a sua volta una fondamentale in grado di generare uno spettro più o meno complesso: *la posizione delle labbra e della lingua va a delimitare una specifica banda di frequenza e quindi un diverso profilo timbrico che varia in relazione alla ricchezza degli armonici.*



Come risulta chiaramente dal grafico, in ciascuna vocale *risuona* una diversa regione frequenziale. Il raffinarsi delle tecniche di analisi fisica del suono permette una descrizione sempre più accurata d'un fenomeno che l'uomo, già ai primordi del canto, sfruttava a fini espressivi. È chiaro infatti come alla base d'un certo contenuto frequenziale vi sia una determinata *deformazione* del corpo cavo la cui *eco* è un timbro specifico. Ad ogni modo, appare evidente

come le possibilità permutative che emergono da una semplice (o apparentemente semplice) combinazione timbrica rivelano una ricchezza insospettata, soprattutto alla luce del ristretto materiale di pertenza, un accordo di nona. Su una sola nota tenuta, alla medesima altezza, possiamo infatti, attraverso la semplice dilatazione e contrazione della cavità orale, articolare una raffinata modulazione timbrica in cui il colore e lo spessore del suono mutano con gradualità<sup>53</sup>.

Delimitando una regione dello spettro frequenziale, le formanti vocaliche e consonantiche mettono in luce specifiche qualità materiali del timbro che Stockhausen sfrutta a fine compositivi. Esse fungono innanzitutto da unità elementare in virtù della propria specificità fenomenologica. Vocali e consonanti vengono inoltre adoperate come *nodi* di interpolazione tra un determinato spettro ed un altro, come centri, dunque, d'una modulazione timbrica. Per *Stimmung* vengono quindi classificati gli armonici prodotti (fino al ventiquattresimo) dai vari suoni vocalici. Vengono poi redatti graficamente attraverso l'Alfabeto fonetico internazionale in un "quadrato delle vocali" che indica quali suoni permettono la transizione da un gruppo di armonici ad un altro<sup>54</sup>.

---

53 Come è stato acutamente notato, è possibile riscontrare forti analogie tra le modulazioni timbriche realizzate attraverso la transizione da una vocale all'altra, di cui *Stimmung* è piena, e i processi di filtraggio elettronico. Quest'ultimo consiste in un procedimento, detto di sintesi sottrattiva, in cui si riduce uno spettro frequenziale di partenza (rumore bianco, onde a spettro armonico ricco, etc.) realizzando così una nuova sonorità. Sembra verosimile che l'esperienza presso lo studio di musica elettronica abbia influito considerevolmente anche sulla composizione di *Stimmung* quanto meno per ciò che concerne l'accostarsi verso la tessitura intima del suono. A proposito di questa relazione cfr. Rory Braddel *Stimmung: the compositional process* <http://homepage.tinet.ie/~braddellr/stock/index.htm>.

54 Occorre ricordare che Stockhausen si dedicava già da tempo allo studio approfondito delle qualità timbriche delle formanti vocaliche come testimonia la frequentazione dei corsi di Fonetica all'Università di Bonn tenuti dal prof. Werner Meyer-Eppler con cui già lavorava presso lo studio della *Westdeutscher Rundfunk* di Köln. Primo importante frutto di queste ricerche è sicuramente *Gesang der Jünglinge* (1956), brano in cui le qualità timbriche dei singoli fonemi impiegati sono analizzate e poi ri-composte in relazione microstrutturale, dal punto di vista della frequenza, ampiezza e durata, con le *mixture* di suoni sinusoidali realizzate per sintesi addittiva. Per un approfondimento cfr. Karlheinz Stockhausen, *Problemi attuali (a proposito di Gesang der Jünglinge)* in Henri



«In this vowel square, each vowel has 2 numbers. They indicate the overtone which should dominate when the vowel is sung; the number below the vowel applies to low male voices (for example on the pitch 114 Hz), the number above the vowel applies to high male voices and low female voices (for example on the pitch 285 Hz). [...] The singers must therefore shift the overtone number depending on the register of their intonation»<sup>55</sup>.

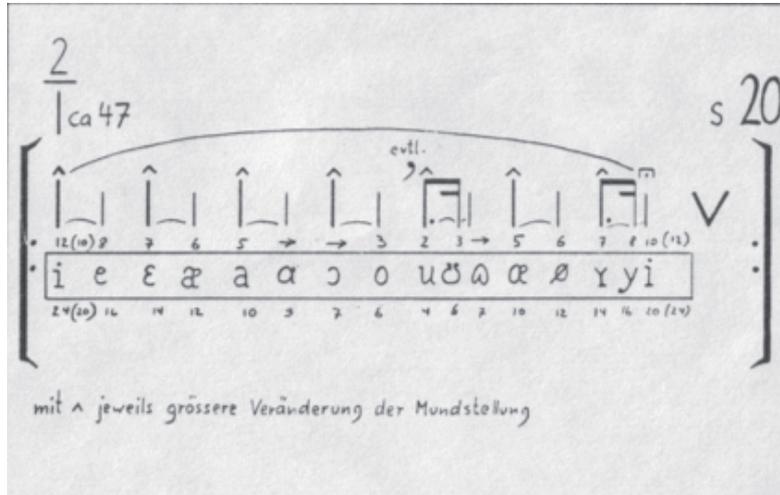
Individuati i modelli vocalici, ognuno con le sue proprie qualità timbriche, Stockhausen realizza dei *patterns* ritmico-fonetici, ossia delle brevi figure metriche in cui vengono scandite una serie ordinata di sillabe. Le figure così realizzate producano sequenze *non-sense* o utilizzano, in alternativa, particolari nomi dei giorni della settimana (in inglese e in tedesco) o ancora altre parole come «Hallelujah» o «Avocado», tutte comunque modulate dal punto di vista ritmico-timbrico dato che ad ogni valore di durata corrisponde una vocale ben precisa. Alcuni modelli hanno una struttura ritmica più articolata, in altri è più marcata la modulazione timbrica. I modelli

---

Pousseur (a cura di), *La musica elettronica*, Feltrinelli, Milano, 1976, pp. 111-120.

55 Karlheinz Stockhausen, *Stimmung*. Score\_Work n.24, citato e tradotto dal tedesco in Wolfgang Saus, *Karlheinz Stockhausen's Stimmung and the Vowel Overtone Singing*, 2009 [http://www.oberton.org/stimmung\\_and\\_vowel\\_overtone\\_singing\\_by\\_nd.pdf](http://www.oberton.org/stimmung_and_vowel_overtone_singing_by_nd.pdf).

sono in tutto 51, otto per ciascuna delle voci femminili e nove per quelle maschili. Ne riportiamo un esempio:



Come risulta evidente anche da questo breve accenno alla scrittura compositiva di *Stimmung*, ogni modello sviluppa le potenzialità articolatorie del *corpo-cavità* attraverso una precisa gestualità vocalica che elabora ritmicamente certe proprietà fenomenologicamente notevoli della materia sonora. Ai 51 modelli realizzati da Stockhausen corrispondono infatti conseguenti maniere di *deformazione* del *corpo cavo*, ossia altrettanti modi di *metterlo in risonanza*. L'articolazione ritmica va letta, in questo senso, non soltanto nel suo aspetto metrico. Il gesto ritmico, larghe sezioni di *Stimmung* ne sono la prova, non si limitano a *scandire al tempo* ma giungono ad afferrare quello strato effervescente del gesto in cui si originano le qualità materiali della *voce che risuona*. Il ritmo non ha semplicemente lo scopo, pur presente, di ordinare raffinate polifonie, ma riflette anche sull'origine dinamica del timbro evidenziandone per dilatazione quelle transizioni temporali che ne costituiscono la grana<sup>56</sup>.

Alcuni modelli recano anche delle brevi poesie, composte da Stockhausen stesso, da eseguire 'parlate' o con una leggera into-

56 Occorre tener presente che il transitorio d'attacco, cioè quella sezione iniziale del suono in cui si determina la qualità del suono, è un fenomeno essenzialmente dinamico e non statico, ciò vuol dire che il timbro va ricondotto ad una costituzione eminentemente temporale.

nazione, precisamente: «with a great deal of variation in pitch, without exaggeration, peacefully, gay, with gestures towards the other singers»<sup>57</sup>. Tre di queste (affidate di solito alle voci maschili) sono poesie a tema amoroso che secondo il commento Karl Wörner rimanderebbero direttamente alla libertà erotica degli antichi e alla stretta relazione tra sessualità e spiritualità che si può riscontrare nell'arte tantrica orientale<sup>58</sup>. Anche in questo caso siamo in presenza d'un livello simbolico che s'installa a partire dalle qualità materiali del suono. La *sensualità* della gestualità vocale di *Stimmung* si rivela, anch'essa, come elemento che, a pari del suono, è in grado di manifestare quell'*accordo*, quell'*entrare in risonanza*, che abbiamo visto costituire lo *sfondo ideale* della composizione. Il rapporto sessuale è anch'esso, secondo un tale punto di vista, un entrare in risonanza tra due corpi che si realizzano in una vibrazione comune, dispiegano un accordo reciproco. Suono e rapporto sessuale condividerebbero, dunque, un medesimo valore simbolico. Essi si collocano d'altronde sullo sfondo d'una medesima visione spiritualistica per la quale la *corporeità* diventa mezzo privilegiato d'accesso, e non impedimento, verso il divino<sup>59</sup>.

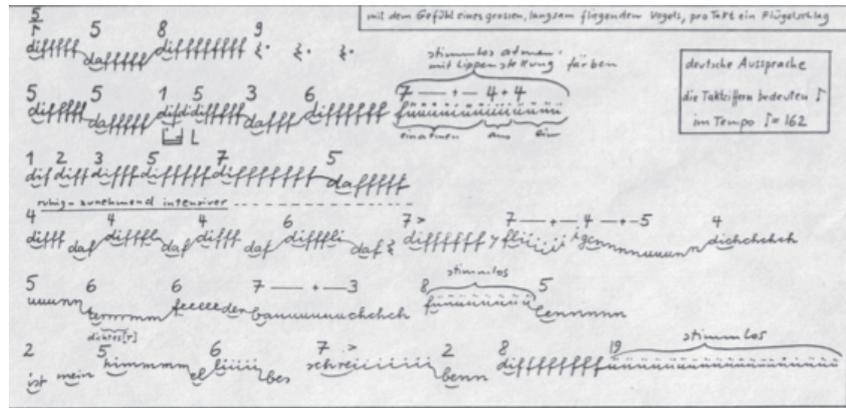
Di grande interesse è anche un'altra poesia. Si tratta d'una sequenza di «Diffff-Daffff-Difffffff» da intonare secondo la propria altezza di riferimento.

---

57 Karlheinz Stockhausen, *Stimmung.Score\_Work n.24* in Wolfgang Saus, op. cit.

58 Karl H. Wörner, op. cit., p. 148.

59 Su questo aspetto si sofferma anche Rigoni: «L'expression de la relation au divin passe dans *Stimmung* par un érotisme épanoui. Cela a pu surprendre certains, puisque la référence au sacré en Europe passe surtout par les religions issues du christianisme qui séparent le spirituel du corporel. Stockhausen recherche l'accord sous toutes ses formes, entre les êtres, avec le divin sans séparer les choses, plus proche en cela d'une conception que l'on peut observer dans le bouddhisme tibétain», Michel Rigoni, op. cit., pp. 75-76. Corsivo mio.



«Con il sentimento di un uccello grande che vola lentamente, ogni misura una battuta d’ali»

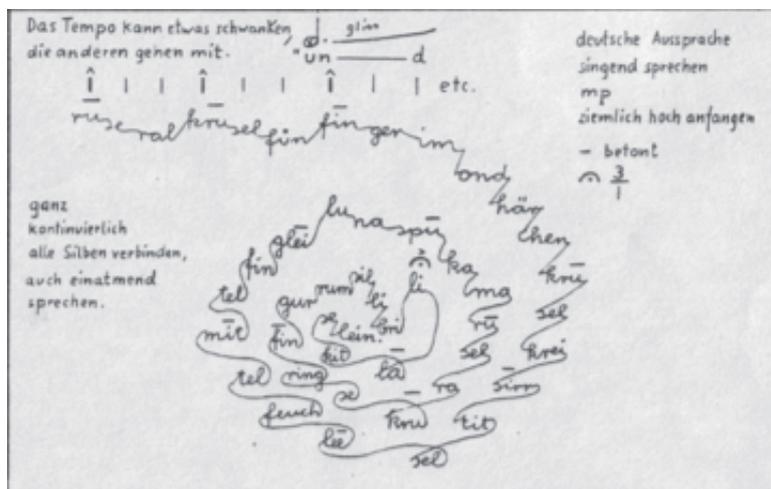
La nota, che compare nel margine superiore del modello, non va intesa come un semplice spunto poetico ma come una vera e propria indicazione esecutiva. Le sillabe *dif* e *daf* sarebbero una trasposizione musicale dei suoni emessi dalle aquile; non si tratta tuttavia di semplici onomatopее ma di vere e proprie *immagini del volo*<sup>60</sup>. È qui in atto una valorizzazione immaginativa della materia sonora sulla base della condivisione, da parte della musica e del mondo, di analoghe strutture vitali<sup>61</sup>. Una «battuta d’ali» è dunque trasfigurata in una lunga espirazione, in cui l’immagine della lentezza del volo è articolata attraverso la profondità della respirazione. L’alternarsi dei fonemi *dif-daf* evoca il movimento ascendente/discendente delle ali, mentre i silenzi che talvolta compaiono indicano la sospensione del movimento in cui l’uccello si limita a planare sfruttando le correnti. La realizzazione grafica del modello ben rappresenta il movimento del volo, indicando non solo la profondità della respirazione ma anche l’inflessione dell’intonazione. Come vediamo

60 «Les phonèmes *dif* et *daf* sont ceux que j’entends quand je suis un aigle, ou quand je vois d’autres grands oiseaux planer», Karlheinz Stockhausen in Jonathan Cott, op. cit., p. 179.

61 «Facciamo notare che nelle distinzioni elementari del rapido e del lento, dell’alto e del basso, del salire e dello scendere, del continuo e del discontinuo, dell’aspro e del dolce, del leggero e del pesante, del concordante e del discordante, e così via, si fa avanti la complessità della realtà stessa in tutta la varietà e la ricchezza delle sue determinazioni», Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, op. cit., p. 345.

l'immagine del volo, con le sue caratteristiche salienti, è integrata dal gesto del cantante che incamerandola nel proprio respiro la trasforma in una *materia vibrante*.

Interessante è anche la gestualità vocale sottesa alla “Poesia a spirale”. Va declamata seguendo la spirale dall'esterno all'interno senza mai interrompere il fiato; quindi alcune parole verranno eseguite durante l'espiazione ed altre durante l'inspirazione. L'intonazione è relativa alla posizione sul foglio (in alto=acuti; in basso=gravi).



Vale la pena di notare come anche in questo caso la realizzazione grafica traduca il movimento che la voce conduce all'interno dello spazio sonoro. La discesa e la risalita corrispondono musicalmente ad un continuo glissare, sempre a partire dall'altezza di riferimento, dall'acuto verso il grave e viceversa. Anche in questo caso si tratta d'articolare la respirazione e il gesto vocale esplorando ancora una volta le risorse del *corpo cavo*. Nella spirale si nasconde d'altro canto l'*immagine dell'universo* o «il cerchio che porta all'estasi» secondo le parole di Stockhausen<sup>62</sup>. Ancora una volta siamo in presenza d'un *simbolismo* che radicando le proprie valenze immaginifiche nelle qualità materiali del suono è in grado di operarne una radicale trasmutazione che le fa letteralmente *deflagrare*.

Per ognuna delle 51 sezioni che compongono il brano viene pre-

62 Cfr. Jonathan Cott, op. cit., pp. 175-176.

scritto in partitura quale delle sei voci deve introdurre uno dei modelli ritmico-fonetici tra quelli a sua disposizione fungendo da ‘guida’ della sezione. La scelta del modello da introdurre è affidata all’esecutore che sceglie in relazione allo sviluppo stesso della performance. Ogni esecutore ha anche a disposizione 11 ‘Nomi Magici’ tra i quali può scegliere. I luoghi in cui introdurre i nomi sono segnati in partitura con una *N* sopra alla sezione relativa mentre la scelta del nome è affidata ancora una volta all’esecutore. I nomi sono in tutto 66 e corrispondono ad altrettante divinità prese da varie religioni del mondo: i nomi delle divinità sono raccolti dall’India (Vishnu, Shiva, etc.), dall’Indonesia (Usi-Neno, etc.), dalla Cina (Chang-Ti), dall’antico Egitto (Osiris, Isis, etc.), dalla Mesopotamia (Elyon, etc.), dall’Australia (Grogoragally, etc.), dall’Africa (Abassi-Abumo, etc.), dagli Indiani d’America (Wakatanka, etc.), dall’antica Grecia (Zeus, Uranos, etc.), dal SudAmerica (Tamoi, etc.), dalla Polinesia (Maui, etc.), dagli Atzechi (Quetzalcoatl, etc.) ed infine dalle religioni monoteiste (Allah, Buddha, Jesus).

<i>Magische Namen</i>	XOCHIPILLI Aztec.: Gott der Blumen, Musik, des Tanzes, des Spiels, der Jugend	TETEOINNAN Aztec.: Mutter der Götter oder TOCI Aztec.: „unsere Großmutter“	QUETZALCOATL Toltec.-Aztec.: König der Götter, Gott der Priester, Symbol der Zivilisation
COATLICUE Aztec.: Mutter von Uitzilopochtli	UITZILOPOCHTLI Aztec.: Gott der Sonne, Krieger	TEZCATLIPOCA Aztec.: Gott des Nachthimmels	TLALOC Aztec.: Regen-Gott
UEVETEOTL Aztec.: Feuer-Gott oder XIHTECUHTLI Aztec.: Feuer-Gott	MIXCOATL Aztec.: Gott der Milchstraße, Jagd-Gott	CHALCHIHUITLICUE Aztec.: Göttin des süßen Wassers oder VIXTOCIUATL Aztec.: Göttin des Salzwassers und des Meeres	CENTEOTL oder CHICOMECOATL oder XILONEN Aztec.: Mais-Göttinnen

Anche in questo caso, la scelta di evocare numerose divinità appartenenti alle più diverse religioni riflette quell’idea di armonia universale che abbiamo visto tratteggiarsi in altri luoghi dell’opera. Occorre notare che l’approccio spirituale di Stockhausen, una

sorta di panteismo olistico, lo porta a vedere nel divino un'unica forza che *risuona* nell'universo<sup>63</sup>. Le religioni sarebbero differenti maniere di accedere, di *risuonare* potremmo dire, in quell'unico *ritmo cosmico* che articola le periodicità dell'universo<sup>64</sup>. Allo stesso modo i vari *patterns* hanno una propria periodicità interna che si articola *reagendo* contestualmente allo sviluppo della performance. Si tratta di una metamorfosi continua tra i differenti modelli che si articolano l'un l'altro stabilendo relazioni d'affinità e d'opposizione senza però rinunciare a coordinarsi ad un livello superiore d'organizzazione polifonica. Vediamo meglio perché.

Le sezioni in cui vengono introdotti i Nomi Magici sono in tutto 29, quindi non tutte le divinità vengono evocate. Ogni nome deve ovviamente essere modulato sulla base di uno dei modelli ritmico-fonetici a disposizione dell'esecutore. In realtà questa regola è suscettibile di contestualizzazione. A secondo del momento in cui viene introdotto, il nome può essere utilizzato come segnale da parte della voce-guida per una trasformazione di stato dell'organismo musicale, può essere modello che viene ripreso per imitazione dalle altre voci (il caso più frequente) o può essere introdotto su una *texture* in via di sviluppo ed adeguarsi alle altre voci fino all'omioritmia.

Ultimo elemento deterministico all'interno dello l'opera è l'an-

---

63 «Jusqu'en 1960, ma relation au cosmos et à Dieu passait par le catholicisme. [...] Puis j'ai commencé à flotter plus ou moins parce que j'ai été mis en contact avec d'autres religions. Au Japon j'ai prié Bouddha, exactement comme j'avais prié le Dieu des chrétiens et à Mexico, les dieux des Mayas et des Atzèques. Il m'est arrivé aussi de vivre à Ceylan, à Bali, en Inde, et j'ai trouvé que toutes les religions n'étaient chacune qu'une faccette d'un esprit universel, de l'esprit total», *ibid.* p. 27.

64 Come è evidente, si tratta ancora una volta d'una visione dell'universo che articola una valorizzazione immaginativa a partire dalla costituzione materiale del suono e più in generale della musica. Nell'immagine della periodicità, per esempio, elementi specificatamente musicali e cosmologici confluiscono l'uno nell'altro dando vita ad un'iridescente visione unitaria dell'universo: «L'univers est rythmé par les grandes périodes des années, des mois, des jours, des lunes, et aussi des années cosmiques. Il y a une périodicité fondamentale dans l'univers: il éclate et se contracte – il *respire*, Dieu *respire* tout le temps, naturellement, périodiquement, autant que nous pouvons l'imaginer. C'est le fondamental de l'univers. Toutes les autres choses sont les partiels de ce fondamental», *ibid.* p. 28.

damento delle altezze. In partitura viene infatti annotato, per ogni sezione, quali voci cantano e l'altezza specifica della fondamentale. Il numero delle 51 sezioni, a cui corrispondono altrettanti modelli, sono in realtà calcolate sulle base delle possibili combinazioni armoniche. Un accordo di 6 note implica una gamma di possibilità che va dalle singole note fino ad agglomerati composti da 2, 3, 4, 5 e 6 suoni. Inoltre, ogni nota può essere potenzialmente eseguita da più di un cantante (tutti dovrebbero poter cantare il Re, nota su cui infatti si conclude la composizione con tutte e sei le voci all'unisono).

The image shows a complex musical score titled "FORMSCHEMA" by Karlheinz Stockhausen. The score is organized into two systems of staves, each containing six vocal parts: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. The sections are numbered from 1 to 51. Above each staff, there are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The score is annotated with circled numbers (1-6) indicating which voices are to sing in each section. The notation is dense and includes many vertical lines and arrows, suggesting a highly structured and complex piece.

Stockhausen quantifica in 21 le possibili combinazioni di cantanti su una sola nota, ovvero il Sib può essere cantato solo dal Basso (1), il Fa dal Basso e dai due Tenori (3), l'altro Sib dal Basso, dai due Tenori e dal Contralto (4), il Re da tutti (6), il Lab dai due Tenori, dal Contralto e dai due Soprani (5), il Do solo dai due Soprani (2), totale 21. Il Do potrebbe essere cantato anche dal Contralto ma questa possibilità viene scartata perchè così si ottengono sei combinazioni con un numero diverso di cantanti per ogni combinazione. Per quanto riguarda gli agglomerati accordali composti da due a sei note abbiamo con due note 15 combinazioni, con tre, 20, con quat-

tro ancora 15, con cinque, 6, con sei, 1. Totale 55. Stockhausen ne seleziona 30 che, aggiunte alle precedenti 21, fanno 51, le sezioni di cui è composta l'opera.

Come si può vedere dal *Formschema*, la scrittura simbolica è ridotta a delle linee che indicano l'altezza da intonare, il momento dell'attacco e la durata relativa (la durata 'reale' delle singole sezione è infatti determinata dai *performers* durante l'esecuzione). Le linee nere in grassetto indicano quale delle voci debba fungere da 'guida' della sezione.

Le *N* poste sopra il numero della sezione indicano, come già ricordato, il punto in cui la voce guida può inserire un nome magico. Gli altri segni grafici descrivono altrettante 'regole del gioco' con cui gli interpreti debbono relazionarsi. Proviamo ad introdurle ricordando che la performance gode di molta più libertà di quanto le stesse indicazioni di Stockhausen possano indurre a pensare<sup>65</sup>. In effetti, alla luce del percorso artistico compiuto dal compositore, che non esiterà a definire questa fase della sua musica *intuitiva*<sup>66</sup>, e consapevoli del fatto che il brano nasce da una stretta collaborazione tra compositore ed interpreti, potremmo intendere queste regole come il tentativo, quanto mai arduo, di formalizzare strutture tipiche dell'improvvisazione e della gestualità vocale che la performance stessa mette in evidenza ed il cui elemento decisivo resta, in ogni caso, l'atmosfera intima e rituale di cui questa particolare esperienza musicale si avvale.

Torniamo quindi alle regole del gioco. Se la nota indicata inizia dopo una pausa o dopo una doppia barra deve essere cantata in accordo perfetto ("come un armonico"), imitando la voce guida. Nella sezione 3, ad esempio, il basso dovrà accordarsi perfettamente con

---

65 Su questo aspetto si sofferma Daniele Vineis il quale cerca appunto di rinvenire gli elementi pedagogico-espressivi in *Stimmung* in relazione al valore semantico del timbro e agli aspetti intuitivi della performance. Rimando quindi a quelle pagine: Daniele Vineis, *Spartito perso. Giochi di animazione con le musiche del Novecento*, De Angeli s.r.l., Milano, 2006, pp. 55-67.

66 Sul 'periodo intuitivo' della musica di Stockhausen rimando a Jonathan Harvey, *The music of Stockhausen*, University of California Press, Los Angeles-Berkeley, 1975, pp. 113-126.

il soprano II.

The image shows a musical score for six vocal parts: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. The score is divided into three sections, labeled 1, 2, and 3. Section 1 is a long, continuous line across all parts. Section 2 shows various vocal lines with some markings. Section 3 shows further vocal lines, with some parts marked with a circled 'T' (Tenor) and a circled 'S' (Soprano). There are also some markings like 'b' (basso) and 'T' (Tenor) on the staves.

Se la nota continua senza barra nella combinazione seguente, il modello che il cantante sta eseguendo deve continuare nella sezione seguente senza alcuna variazione. Sempre nella sezione 3, il contralto dovrà proseguire il modello adottato nella sezione precedente.

Se la nota continua, senza cesure, dopo una barra, il tempo, il ritmo, il timbro e l'*envelope* del modello che si stava cantando devono essere gradualmente trasformati in quelli del modello descritto dalla voce guida. È il caso del tenore I, che nella terza sezione dovrà lentamente trasformare il modello che stava eseguendo nella sezione 2 in quello eseguito dal soprano II fino alla perfetta identità.

Altre regole, più libere e generali, riguardano speciali forme di trasformazione o contrasto. La trasformazione può avvenire per "concordanza" (*Übereinstimmung*), ossia modulando rapidamente il proprio modello al timbro, al ritmo e al modo accentuativo del modello-guida. Può avvenire per "continuazione" (*Fortsetzung*), cioè il

cantante prosegue nel proprio modello mentre un altro sta intervenendo in funzione di guida. Questa prescrizione, spesso adottata, consente il sorgere di sequenze poliritmiche molto articolate.

Altre due indicazioni esecutive sono segnate in partitura. La “trasformazione” (*Transformation*), indicata con una T cerchiata nel *Formschema*, indica l’obbligo di plasmare il modello continuando fino alla perfetta concordanza con il modello-guida; il ritardando e l’accelerando, nonché la modulazione delle vocali, sono ammessi ma in rispetto della massima gradualità. Sempre nella sezione 3 vediamo che la prescrizione riguarda il soprano I e i due tenori. È interessante notare come questo tipo di modulazione, la più complessa, sia quella che richieda il maggior tasso di concentrazione e di feeling con gli altri performers. Soprattutto in sezioni come la terza dove sono ben tre le voci ad operare la trasformazione, risulta evidente anche all’ascolto, come l’idea suggerita in precedenza d’un *accordo tra i performers stessi* trovi una manifestazione concreta nel gioco dinamico che conduce gli esecutori a *ri-suonare* tra di loro modulando vibrazioni e respiro come unico organismo in cui le parti riflettano una perfetta sintonia e comunione di fini.

L’ultima indicazione, la più interessante per quanto riguarda l’aspetto performativo-improvvisativo, è la “fluttazione” (*Schwebung*), indicata in partitura con *var.*. Questa designa la possibilità di variare i singoli parametri del pattern adottato (altezza, sonorità, timbro, tempo, ritmo); si è liberi cioè di inserire microvariazioni a seconda delle capacità dell’esecutore: ribattuti, sincopi, deformazioni, glissati, etc.

Ha senso spendere ora qualche parola sulle esecuzioni di *Stimmung*. Come emerge dalla natura stessa del lavoro, non esiste, e non può esistere, un’esecuzione ‘definitiva’. Ogni versione a cominciare da quella del Collegium Vocale (realizzata nel ‘70) va intesa come una delle possibili declinazioni di *Stimmung*. Esistono tre versioni ‘ufficiali’ del brano. La prima realizzata dal Collegium Vocale sotto la direzione dello stesso Stockhausen ed eseguita in prima assoluta a Parigi nel ‘68 e poco dopo ad Osaka durante l’Expo del 1970,

raggiungendo un incredibile successo. Una seconda versione viene registrata nel 1983 da un gruppo vocale inglese chiamato *Singcircle* sotto la direzione del già citato Gregory Rose. Una terza versione è stata realizzata qualche anno fa, alla fine del 2007, sotto la direzione di Paul Hillier, già membro dei *Singcircle*, eseguita dai *Theatre of voices*<sup>67</sup>. Con il variare degli interpreti cambia in maniera profonda l'esecuzione; ogni performance, infatti, mette in luce alcuni aspetti piuttosto che altri, privilegia alcune 'regole del gioco' sacrificandone altre. Risulta chiaro la natura dell'opera aperta comporta serie difficoltà in sede analitica, come sottolinea acutamente Nicolas Cook<sup>68</sup>. Anche l'evoluzione dei sistemi di microfonaione e di amplificazione attiva comportano significativi cambiamenti del contenuto timbrico e delle microarticolazioni dinamiche. L'utilizzo del microfono, non mero moltiplicatore acustico ma strumento da saper suonare<sup>69</sup>, "in grado di captare suoni inudibili o deformare la dinamica e la collocazione spaziale di qualsiasi evento acustico"<sup>70</sup> qui gioca un ruolo decisivo. In particolare senza l'amplificazione microfonica non sarebbero percepibili con così tanta chiarezza tutte le sfumature presenti nelle modulazioni timbriche, oltre a tutti quelli impercettibili effetti, anche aleatori, come battimenti, feedback, leggere sfasature, rifrazioni armoniche e armonici secondari, che invece costituiscono la vitalità interna di *Stimmung*.

Limitando il materiale di partenza ad unico spettro armonico di riferimento, il brano si pone l'obiettivo di esplorare il corpo sonoro 'dal di dentro', evidenziandone le pieghe, i mutamenti, le contrazioni e le dilatazioni. È forse il primo brano nella storia della musica

---

67 Cfr. Paul Hillier, *Stimmung*, 2007. <http://www.paulhillier.net/documents/stimmung.doc>.

68 «You could not work out what the score was like by listening to any single performance; you would have to do it by listening to many performances and working out what they had in common», Nicolas Cook, *A guide to musical analysis*, Oxford University Press, Oxford, 1994, p. 363. Ovviamente il passo si riferisce a *Stimmung*.

69 Per Stockhausen l'impiego del microfono ha sempre avuto un ruolo rilevante. Si confronti a tal proposito Karlheinz Stockhausen, *Mixtur e Mikrophonie I*, contenuto in Henri Pousseur, op. cit., pp. 248-253.

70 Alvis Vidolin, *Il suono mobile* in AAVV, *Con Luigi Nono*, Ricordi, Milano, 1993, p. 43.

scritta occidentale che, non solo impiega una pratica come il canto armonico, ma risulta una profonda investigazione del timbro come parametro complesso. Anticipando di qualche anno gli esiti ideologici ed estetici della musica spettrale<sup>71</sup> Stockhausen avvia una riflessione incredibilmente intensa sul timbro inteso come risultante di un decorso temporale in cui elementi ritmico-armonici instaurano relazioni sempre cangianti.

### 2.3 Conclusioni

Occorre adesso tornare, per l'ultima volta, sulla nostra domanda chiave: che cosa *risuona* in *Stimmung*? Abbiamo offerto sin qui diverse risposte le quali coinvolgevano differenti livelli d'analisi. Proverò ora a dare una risposta più unitaria cercando di descrivere più da vicino cosa accade durante la performance. Partirei, ancora una volta, dalle parole del compositore:

*«Time is suspended. One listens to the inner self of the sound, the inner self of the harmonic spectrum, the inner self of the vowel, the inner self»*<sup>72</sup>

Agli organi risonatori corrispondono certe qualità timbriche della materia sonora che il cantante mette in tensione. Egli le ascolta come ascoltava l'eco nella caverna. Quelle tensioni *risuonano* in lui come *eco* dei suoi sforzi muscolari ma che egli percepisce dall'interno. *L'interiorità* della cavità orale, ove il suono prende forma e si modifica, diventa quindi un'*esteriorità* che attiva le dinamiche percettive dell'ascolto e lo fa in un senso duplice. Attraverso il tritico suono [*sound*], spettro armonico [*harmonic spectrum*], vocale [*vowel*], Stockhausen sembra suggerirci sia un processo d'esteriorizzazione di ciò che è interiore, ossia il suono che sorge nella gola del cantante, sia all'inverso, una forma d'interiorizzazione che l'ascolto produce. La voce ci convoca a sé, attira la nostra attenzione. Noi *l'ascoltiamo*. Il «tempo sospeso» [*time suspended*] è naturalmente il

---

71 *Partiels* per 18 strumenti, opera manifesto di Gerard Grisey, è del 1975.

72 Karlheinz Stockhausen in Karl H. Wörner, op. cit., p. 66. Il passo si riferisce ovviamente a *Stimmung*.

tempo dell'ascolto ovvero quell'esperienza affatto comune, ma miracolosa, che l'audizione musicale produce e che ci pone nella condizione d'accedere alla vita interiore del suono. Certo, non tutti gli ascolti sono uguali. Vero è che alcune musiche hanno la capacità più di altre di valorizzare l'aspetto estetico dell'esperienza percettiva, è il caso, a mio avviso, di *Stimmung* o più in generale di musiche che impieghano le numerose varianti del canto armonico. Ciò che secondo Stockhausen avviene durante l'ascolto di *Stimmung* è la graduale penetrazione nell'interiorità del suono [sound] attraverso l'avvicinamento delle qualità timbriche della materia [harmonic spectrum] legate a loro volta ad una precisa plasticità gestuale [vowel]. Un tale processo riguarda, con differenti intensità, tanto il cantante, all'interno del quale il suono sorge, quanto chi, ascoltando, tende l'orecchio a quel suono nascente. Attorno al cantante, infatti, c'è un pubblico. Io che ascolto partecipo al processo del suono entrando lentamente nelle sue pieghe. Le qualità materiali di quel suono che irraggia dal cantante mi si danno via via come mutazioni di quello spessore complessivo che è il timbro. Poco a poco prendo familiarità con la sua grana; riesco perfino, in date condizioni, a percepire lo sforzo fisico del cantante attraverso il mutare della qualità materiali del suono. Occorre notare che il canto armonico, nello specifico, mette in gioco una marcata fisicità dell'esecuzione che immediatamente coinvolge chi ascolta. Le vibrazioni che irradiano dal corpo del cantante arrivano certe volte ad avvolgermi fisicamente. In tal caso posso giungere sino a riconoscermi in quel *corpo cavo che si dilata e si propaga, in quella cavità che si deforma. In un certo senso risuono anch'io con la musica: nella misura in cui essa mi afferra e giungendo alla mia carne la fa vibrare*. In questo, la musica «ci cambia» aggiungerebbe Stockhausen<sup>73</sup>. Non a caso, in-

---

73 «Les ondes sonores attaquent directement la chair, et pas seulement les tympanes. Le corps entier entend. Je peux me boucher les oreilles et entendre tout de même. Le rythme par exemple. Les peuples primitifs savaient certainement cela. Ce qui est important, c'est que tous les atomes ont leur rythme propre, comme toute personne a un nom, et que tous les rythmes sont différentes, de même que les ondes ont des structures rythmiques différentes. Tout cela se trouve modifié par les ondes qui traversent le corps, parce que ces ondes sont transformées

dugiando sugli aspetti fisici della vibrazione acustica e sugli effetti che essa induce nel pubblico, comparirà più volte nelle parole del compositore l'immagine del *transistor* cui assomiglierebbe l'ascoltatore ricettivo. Egli insiste in diverse occasioni sul fatto che quando un interprete esegue una musica, se suona veramente bene emana non solo le onde acustiche che partono dal suo strumento ma vere e proprie radiazioni. Se l'ascoltatore è ricettivo si trova nella condizione di *ri-suonare* anch'egli<sup>74</sup>. Pare evidente che non si tratta semplicemente d'affermare un'anamorfosi tra le qualità materiali del suono e la formazione in noi di un dato contenuto emozionale, cosa che nondimeno avviene attraverso la valorizzazione immaginativa del musicale, della quale per altro abbiamo già parlato. Il *ri-suonare* tra noi e la musica non andrebbe pertanto inteso solo dal punto di vista di un'analogia tra il susseguirsi di certe figure musicali e il flusso dei nostri stati d'animo ad esse collegate. È chiaro come per Stockhausen l'*accordo* che si va stabilendo tra noi e la musica non può essere semplicemente di natura emotiva.

Interrogando le strutture percettive dell'ascolto, la sua musica sembra voler mettere in luce la capacità che il suono ha di produrre delle *modificazioni materiali* nell'essere umano. Egli parla infatti d'una *ri-sonanza* tra la struttura molecolare dell'onda acustica e quella dell'organismo; il corpo umano, come un transistor, trasformerebbe la pressione meccanica esercitata dall'onda in impulsi elettromagnetici che andrebbero ad influenzare il nostro appara-

---

en énergie électrique entre l'oreille et le cortex. C'est du courant électrique, et ce courant passe par tout le circuit. *Quand la musique s'arrête, nous nous trouvons modifiés*», Karlheinz Stockhausen in Jonathan Cott, op. cit., p. 29. Corsivo mio.  
74 «Nous sommes tous des transistors, au sens littéral du terme. Les ondes arrivent, les antennes les captent [...]. L'être humain est bombardé en permanence de rayons cosmiques, qui ont leur structure atomique et leur rythme interne propres. Ils transforment la structure atomique de l'être humain et par là, tout le système. Et si nous nous préoccupons trop de nous-même, de notre moi, de nos désirs, de nos intérêts, des gens, que je-sais encore, alors ces rayons se concentrent sur nous et visent au cœur des nos petits problèmes. Mais si nous sommes plus oblieux des nous-mêmes, c'est-à-dire si nous essayons d'être de purs récepteurs et de purs émetteurs, alors le courant nous traverse; [...] à travers vous [...] la communication est possible. Vous devenez un foyer, le courant passe dans les autres», *ibid.* p. 25.

to nervoso. Ciò che risulta più interessante è che una tale lettura dell'esperienza musicale non ha di mira la semplice valorizzazione d'una fisiologia dell'ascolto ma intende sottolineare la dimensione inter-soggettiva, ma più ingenerale inter-corporea, della fruizione estetica e della performance:

«Lorsque je l'écoute [la musique] je deviens ce qu'est la musique. [...] Je deviens souple, je ne reste plus au même endroit. Je change constamment. [...] Je ne peux pas en dire plus sur ce qui advient de la musique et de moi-même: je la change, elle me change. Il est impossible de la séparer de moi, et de la séparer de celui qui l'écoute. *L'auditeur devient la musique. Et, partant, la musique qui est influencée par lui, elle change.*»<sup>75</sup>

È verso questo livello impersonale ed intersoggettivo dell'esperienza musicale che Stockhausendirige la sua opera, nettamente nel caso di *Stimmung*. Alla radice dei gesti visionari, di cui il suo cammino umano e artistico è disseminato, all'origine di quel pensiero mistico che segna profondamente l'ultima fase della sua opera esponendolo a dure critiche<sup>76</sup> tanto da far nascere un vero e proprio «caso Stockhausen»<sup>77</sup>, vi è il desiderio di esplorare questa dimensione qualitativa del fare musica. Comprendiamo forse meglio come l'effervescente simbolismo di *Stimmung* si radichi profondamente nell'esperienza musicale. In fondo, all'origine di quell'elevazione spirituale cui il suono, secondo il compositore, è in grado di condurci, non c'è che questo elementare coinvolgimento fisico che la musica attua. Il tema della *reciprocità* che abbiamo visto giocare un ruolo fondamentale nell'articolazione delle regole della performance mette in luce in maniera chiarissima come l'intesa tra i perfor-

---

<sup>75</sup> *Ibid.* p. 51. Corsivo mio.

<sup>76</sup> «In tutta la sua lunga storia in India e in Estremo Oriente, il misticismo è stato usato come strumento di oppressione delle masse. I propagandisti come Stockhausen vorrebbero che si credesse che scivolando nella coscienza cosmica ci si allontana dalla sfera delle dolorose contraddizioni che ci circondano nel mondo reale. All'estremo l'idea mistica è che il mondo sia un'illusione, solo un'idea nella nostra mente», Cornelius Cardew, *Stockhausen al servizio dell'imperialismo*, Edizioni di Cultura popolare, Milano, 1976, p. 50.

<sup>77</sup> L'espressione è di Mya Tannembaum, cfr. suo, Stockhausen. *Intervista sul genio musicale*, Laterza, Roma-Bari, 1985.

mers sia favorita da un comune *risuonare*, innanzitutto *corporeo*, del suono. Tutta la generosa immaginazione delle cosmogonie sonore<sup>78</sup> elabora il proprio simbolismo su questo terreno primordiale in cui s'articola l'esperienza corporea della *cavità risonante* e quella intersoggettiva della performance musicale. Attraverso l'insistere sulle qualità materiali della *voce che risuona*, *Stimmung* mette in opera, dal canto suo, un processo musicale che chiama in causa la nostra partecipazione più *viva*, il nostro coinvolgimento più *profondo*.

Attingendo alla ricchezza performativa del *corpo-cavità*, la voce articola l'emergere d'una particolare esperienza intersoggettiva suggerendoci un concetto filosofico di *risonanza intesoquale messa in movimento a distanza di ciò che è affine*<sup>79</sup>. Una tale definizione, fondandosi sugli aspetti fenomenologici della materia, da un lato, e sulle dinamiche viventi della performance e della fruizione estetica, dall'altro, ci indica una nozione generale di risonanza a partire dalla quale una riflessione filosofica sulla musica non può non modularne il proprio passo.

### **Riferimenti bibliografici**

AAVV, Henri Pousseur (a cura di), *La musica elettronica*, Feltrinelli, Milano, 1976.

AAVV, *Con Luigi Nono*, Ricordi, Milano, 1993.

AAVV, *Enciclopedia della musica*, vol.2, Einaudi, Torino, 2002.

AAVV, Molimo. Quaderni di Antropologia culturale ed Etnomusicologia, vol.3, CUEM, Milano, 2007.

José Argüelles, *Il fattore Maya*, Wip Edizioni, Bari, 1999.

Rory Braddel, *Stimmung: the compositional process*. <http://homepage.tinet.ie/~braddellr/stock/index.htm>

Mauro Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Proust e le idee sensibili*, Quodilibet, Macerata, 2004.

Mauro Carbone, *La chair des images. Merleau-Ponty entre peinture*

---

78 Vedi nota 44.

79 Cfr. Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, op. cit., p. 334.

- et cinéma*, Vrin, Paris, 2011.
- Cornelius Cardew, *Stockhausen al servizio dell'imperialismo*, Edizioni di Cultura popolare, Milano, 1976.
- Nicolas Cook, *A guide to musical analysis*, Oxford University Press, Oxford, 1994 [1987].
- Jonathan Cott, *Conversation with the composer*, Robson, London, 1974.
- Simone Frangi, André Schaeffner, Maurice Merleau-Ponty, Demetrio Stratos. *Dialogo a tre voci sul luogo della risonanza*, 2005. <http://users.unimi.it/~gpiana/demus.htm>
- Andrea Frova, *Fisica nella musica*, Zanichelli, Bologna, 1999.
- Jonathan Harvey, *The music of Stockhausen*, University of California Press, Los Angeles-Berkley, 1975.
- Martin Heidegger, *Lezioni sulla cosa*, Mimesis, Milano, 2011 [1962].
- Paul Hillier, *Stimmung*, 2007. [www.paulhillier.net/documents/stimmung.doc](http://www.paulhillier.net/documents/stimmung.doc)
- Jaques Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris, 1966.
- Enrica Lisciani-Petrini, *Risonanze. Ascolto corpo mondo*, Mimesis, Milano, 2007.
- Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris, 1964.
- Maurice Merleau-Ponty, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, Éditions du Seuil, Paris, 1995.
- Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Éditions Galilée, Paris, 2002.
- Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano, 1991. Edizione digitale (2005) <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/117-filosofia-della-musica>.
- Giovanni Piana, *Barlumi per una filosofia della musica*, 2007. <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/72-barlumi-per-una-filosofia-della-musica>.
- Platone, *Repubblica, Libro VII*, Edizione digitale <http://aula6.altervista.org/PlatoneRepubblica.pdf>.
- Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie, reduie à ses principes naturels*, Imprimerie de J.B.C. Ballard, Paris, 1722. <http://www>.

archive.org/details/traitdelharmon00rame.

Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, Editions Stock, Collection «Les Essais», Paris, 2004.

Michel Rigoni, *Stockhausen...un vaisseau lancé vers le ciel*, Millénaire III Éditions, Lillebonne, 1998.

Curt Sachs, *The wellsprings of Music*, Martinus Nijhoff, Le Haye, 1962.

Wolfgang Saus, *Karlheinz Stockhausen's Stimmung and the Vowel Overtone Singing*, 2009. [http://www.oberton.org/stimmung\\_and\\_vowel\\_overtone\\_singing\\_by\\_nd.pdf](http://www.oberton.org/stimmung_and_vowel_overtone_singing_by_nd.pdf).

André Schaeffner, *Origines des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Mouton Éditeur/Maison des sciences de l'homme, Paris, 1968. Edizione digitale 2008 [http://classiques.uqac.ca/contemporains/schaeffner\\_andre/origines\\_instruments\\_musique/origines\\_instruments\\_musique.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/schaeffner_andre/origines_instruments_musique/origines_instruments_musique.html).

Marius Schneider, *Il significato della musica*, Rusconi, Milano, 1974.

Carlo Serra, *Musica Corpo Espressione*, Quodilibet, Macerata, 2008.

Karlheinz Stockhausen, *Stimmung.Score\_Work n.24*, Universal Edition Musikverlag, 1968.

Mya Tannembau, *Stockhausen. Intervista sul genio musicale*, Laterza, Roma-Bari, 1985.

Daniele Vineis, *Spartito perso. Giochi di animazione con le musiche del Novecento*, De Angeli s.r.l., Milano, 2006.

Karl H. Wörner Stockhausen: *Life and Work*, Faber and Faber, London, 1973.