

Suono, corpo, rituale.

Un ritratto del compositore italiano Pierluigi Billone
di Tobias Schick

Pubblicazione originale in tedesco: Tobias Schick, Klang, Körper, Ritual. Ein Portrait des italienischen Komponisten Pierluigi Billone, in: MusikTexte 165, Mai 2020, S. 75-84.

(traduzione P. Billone)

Per quanto riguarda la musica di Pierluigi Billone, c'è uno squilibrio significativo tra la sua presenza nella vita musicale e la sua percezione mediatica. Il compositore, ormai sessantenne, è apparso regolarmente su quasi tutti i podi importanti della musica contemporanea per molti anni, ma sulla sua musica si è finora riflettuto raramente nella pubblicistica. Questo testo cerca per la prima volta di far luce su alcuni aspetti centrali della sua musica, e in particolare lo specifico della sua comprensione del suono, le sue strategie strutturali e formali, nonché la rilevanza della dimensione rituale e corporea per la sua musica.

Suono

"Suono" è certamente uno dei termini centrali nella musica di Billone.

Come Rebecca Saunders o Mark André, il compositore appartiene a una generazione nata negli anni '60, che per la prima volta ha elevato il suono al centro del loro pensiero musicale in un modo altrettanto naturale e senza compromessi. *"Il suono è la mia materia"* ¹, dice Pierluigi Billone, e tuttavia intende il suono non solo in modo positivistico come una vibrazione fisica udibile: *"due corpi che si avvicinano l'uno all'altro attraverso il suono - potrebbe essere una buona definizione del suono. Per me, il suono non è una realtà acustica."* ²

Sebbene la comprensione del suono di Billone sia olistica, quindi in ultima analisi non possa essere separata dalla fisicità del fare musica e dalla comunicazione tra interpreti e ascoltatori, i paesaggi sonori insoliti della sua musica offrono una prima indizio per esplorare lo specifico della sua poetica.

La fisionomia delle sue opere spesso modella una caratteristica disposizione iniziale di fonti sonore e modi di produzione del suono. I suoi cinque pezzi per percussioni solista, ad esempio, lo mostrano con chiarezza paradigmatica.

"Mani. De Leonardis" (2004) richiede, ad esempio, l'insolito set di quattro ammortizzatori per auto e due grandi vetri, "Mani. Matta" (2008) dispiega la realtà sonora degli strumenti a percussione di legno. Al centro la marimba, il cui suono piuttosto ovattato è potenziato dai frequenti glissandi sulle piastre di legno. In netto contrasto con "Mani. Matta" è "Mani. Dike" (2012) una sorta di "celebrazione del mondo sonoro del metallo", come scrive il compositore nel commento all'opera.

Un grande gong thailandese disteso e due campane a lastra profonde sono suonate con due campane tibetane che vengono utilizzate come uniche mazze, e quindi espandono il corpo dell'interprete esattamente come il gong cinese attaccato al petto.

Questo set è in "Mani. Gonxha" (2011) di nuovo radicalmente ridotto a due campane tibetane.

Anche "Mani. Mono" (2007) opera con una fonte sonora straordinariamente ridotta: un singolo tamburo a molla [Springdrum], con il quale si sviluppa un panorama sonoro tanto affascinante quanto speciale.

Il caratteristico panorama sonoro del trittico per chitarra elettrica (2012–2013), costituito dai brani "Sgorgo Y", "Sgorgo N" e "Sgorgo oO", invece, è dovuto alla radicale peculiarità tecnica che le note vengono prodotte solo con la mano sinistra, anziché essere pizzicate con la destra.

¹ Pierluigi Billone in colloquio con Laurent Feneyrou, pierluigibillone.com

² Tutte le citazioni in corsivo derivano da un colloquio dell'autore con il compositore del 20 luglio 2018

La musica del compositore, che vive a Vienna dal 2004, mostra spesso una predilezione per il registro grave.

Uno dei suoi primi brani per ensemble "KRAAN KE. AN" (1991) è completamente incentrato su suoni gravi, in un modo persino estremo; il lavoro è infatti per tre voci gravi, due percussionisti che suonano una lastra del tuono (e una grancassa), una chitarra elettrica, una viola, quattro violoncelli e due contrabbassi. Lo stesso vale per altri primi pezzi per ensemble come "AN NA" e "ME A AN". Ma anche più tardi, il fascino di Billone per il registro grave non si attenua, come mostrano i suoi sei brani per fagotto solista o il duo di oltre settanta minuti "1 + 1 = 1" per due clarinetti bassi (2006).

Accumulazione ed espansione – già i sei lavori per fagotto solo del 2003/2004, i tre estesi pezzi solistici per chitarra elettrica nel 2012/2013 - mostrano un interesse persistente, quasi ossessivo per alcune costellazioni.

Tipologia energetica del suono.

Sebbene i lavori di Billone mostrino spesso una caratteristica proprietà sonora di fondo, sono tutt'altro che monocromatici. Al contrario, aprono ampi spazi sonori basati sull'esposizione di diversi tipi sonori (Klangtypen), sulla loro differenziazione e reciproca interazione, ³ ma non sono il risultato di una pianificazione astratta, piuttosto di una ricerca concreta sullo strumento:

Ad esempio, tramite il diretto contatto con un oggetto avverto come una vibrazione metallica possa essere legata a un altro suono; lo avverto immediatamente. Oppure cerco di trovarlo. In questo modo si genera una conoscenza spontanea, che presto però non è più spontanea; così da riconoscere direttamente attraverso l'esperienza se sono possibili relazioni, come funzionano e come è possibile utilizzarle. Francamente, non esiste qui un sistema. Non c'è nient'altro che l'esperienza, passo dopo passo, giorno dopo giorno, mese dopo mese, anno dopo anno.

Anche se la musica di Billone non si basa su un rigido sistema pre-compositivo, la sua costruzione sonora rivela principi regolari, poiché lo spazio compositivo è spesso definito da suoni con diversi livelli energetici di presenza.

A un'estremità di una continuità graduale ci sono suoni morbidi, spesso concreti e solo leggermente vibranti, all'altra estremità ci sono vibrazioni estreme, spesso disarmoniche o materiche con spettri complessi, mentre il suono ordinario, pienamente risonante, della musica tradizionale europea, spesso occupa la posizione centrale. Contrariamente alla musica spettrale, la tipologia del suono di Billone si basa più sul "meta-parametro" della forza di vibrazione che su quello della periodicità.

Nonostante le sovrapposizioni, difficilmente la sua musica può essere categorizzata in modo definitivo in base alla regolarità delle forme di vibrazione, come tra suoni armonici con parziali in un rapporto intero (toni "puri"), suoni inarmonici di limitata regolarità con parziali in un rapporto non intero (come suoni multipli di strumenti a fiato) e suoni con forme irregolari di vibrazione (suoni con rilevante componente di rumore). La sua ricerca sonora empirico-intuitiva si basa piuttosto su una tipologia energetica o meccanica.

La sua proprietà più importante è la presenza energetica del suono, che dipende dall'energia che viene fornita al mezzo di vibrazione (corda, disco metallico, trachea).

³ Cfr. Tobias Schick, „Klang als Form. Die Entfaltung von Klangräumen in „Mani. Mono für Springdrum solo von Pierluigi Billone“, in: Musik & Ästhetik 88, Ottobre 2018, 10–28

Pierluigi Billone ha sviluppato una vasta gamma di livelli di presenza sonoro-energetici per un'ampia varietà di strumenti. Nel duo di ottanta minuti "Om On" per due chitarre elettriche (2015), ad esempio, il leggero rumore elettronico di fondo, che normalmente viene considerato disturbo di sottofondo, funge da punto di partenza sonoro a cui il pezzo torna sempre, mentre passa da suoni concreti di diversa chiarezza e presenza a fino a penetranti attriti (scratch sound), si sviluppa un panorama sonoro ampio e affascinante.

Nel lavoro "1 + 1 = 1" per due clarinetti basso (2006) di 70 minuti, che è di poco più breve, la gradazione del suono spazia da suoni nascenti e delicatamente soffusi, a suoni pieni e sgargianti multifonici disarmonici.

Al contrario del criterio dell'armonicità, che è spesso irrilevante a causa delle proprietà fisiche degli strumenti, è la potenza della risposta sonora che modella anche i pezzi solisti per percussioni di Billone.

Lo spettro sonoro degli strumenti metallici in "Mani. Dike", ad esempio, è statico e può essere messo in vibrazione solo con vari gradi di chiarezza, ma non modificato sostanzialmente: i suoni delle campane a lastra e dei gong sono sempre inarmonicamente complessi e solo nella migliore delle ipotesi danno origine a suoni con una intonazione evidente.

La presenza energetica dei suoni, d'altra parte, è infinitamente variabile attraverso diversi livelli di pressione e velocità di sfregamento.

Nei lavori per strumenti a corda e per voci, gli stati aggregati sonoro-energetici sono particolarmente differenziati, poiché queste fonti sonore hanno spettri sonori particolarmente flessibili e continuamente modellabili.

Già in "KRAAN KE. AN" (1991) Billone distingue nelle voci un ampio spettro di suoni con diversi livelli di vibrazione: dalle vibrazioni atone e corpose alle vibrazioni intonate ma poco diffuse, "completamente diffuse e risonanti", "fortemente nasalizzate", "vibrazioni multifoniche" fino a quelle complesse ottenute con la contrazione della laringe [fry]. In altri pezzi come "KE AN. Cerchio" per voce grave sola (1995, rivisto nel 2003) Billone ha fundamentalmente adottato questa distinzione sistematica.

Zeichenerklärung für die Singstimme aus „KRAAN KE. AN“

Kraan Ke.An 1990 - Stimme Zeichenerklärung	
	hörbares Einatmen
	intonierte luftige Schwingung
	intonierte resonanzlose Schwingung
	int. voll resonanzhafte Schwingung
	int. Stark nasalisierte Schwingung
	Mehrklang-komplexe Schwingung (der Stimmbänder)
	Komplexe Schwingung (des Kehlkopfes)
	Komplexe Schwingung (des Kehlkopfes), dazu tiefe int. Schw.
	Tonlose Schw. (h, Sch.)
	Luftige tonlose (geräuschhafte) Schw.
	Ausatmen
	Einatmen
	Geschl. Mund
	Halbgeschl. Mund

I suoi tre pezzi solisti per strumenti a corda, "ITE KE MI" per viola solo (1995), "UTU AN.KI LU" per contrabbasso solo (1996) ed "Equilibrio. Cerchio" per violino solo (2014) mostrano una tipologia comparabile, basata sulla pressione esercitata sulle corde e le relative differenze di vibrazione.

Notazione del suono attraverso i colori.

Gli stati sonori sono spesso rappresentati da colori diversi. Non solo vengono colorate note e indicazioni speciali, ma vengono introdotte linee aggiuntive, in particolare per gli strumenti ad arco, che designano contemporaneamente una proprietà del suono e il punto di contatto. Tuttavia, le indicazioni colorate non devono essere intese come una traduzione visiva più accurata del risultato sonoro, hanno piuttosto la funzione pragmatica di evitare le ambiguità, descrivendo in modo inequivocabile la qualità del suono desiderata. Infatti vengono raramente utilizzate su tutta la linea, ma principalmente in punti potenzialmente fuorvianti o significativi.

Invece di notare proprietà come la pressione delle dita, la posizione delle dita, il punto di contatto e la pressione dell'arco in diversi sistemi indipendenti, come alcuni dei protagonisti della "Nuova complessità", la sua musica si basa su una combinazione di notazione convenzionale e caratteri speciali che vengono introdotti solo dove necessario.

Come mostra l'esempio di seguito, la posizione del dito della mano sinistra è rappresentata come una notazione tradizionale del risultato (inclusa la semplificazione per i Glissandi e doppie corde), la differenza di pressione del dito è rappresentata da note speciali, il punto di contatto dell'arco è annotato in una combinazione di notazione spaziale abbozzata e aggiunte verbali, e la categoria astratta della pressione dell'arco è definita da una marcatura colorata del risultato sonoro. Billone segue il principio di una notazione la più chiara possibile, ma la più parsimoniosa possibile e, nonostante la ritmizzazione prevalentemente classica della sua musica, non ci sono divisioni in battute, enfatizzando il suo carattere fluttuante.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the violin (V) and the bottom for the piano (P). The violin staff features various annotations: a blue line labeled 'V' indicating finger position, a red line labeled 'P' for pressure, and a blue line labeled 'L' for contact point. The piano staff has dynamic markings like 'ppp', 'p', 'f', and 'mp', along with other performance instructions. The notation is continuous and lacks traditional bar lines, emphasizing a fluid, evolving sound.

Equilibrio. Cerchio “, Pagina 5, righe 3–4

Trasformazione continua del suono

Pierluigi Billone è fondamentalmente interessato alla *continua trasformazione del suono*. Questa concezione del suono è il motivo per cui Billone non combina suoni e vibrazioni come mattoni secondo un "principio modulare", ma piuttosto comprende il suono come un'entità organica, in continua evoluzione. I passaggi statici sono l'eccezione in molte opere, i suoni cambiano per lo più costantemente. Ciò può essere osservato con particolare chiarezza nelle sue prime composizioni, nonché nelle opere per strumenti a corda, che sono particolarmente sensibili a cambiamenti continui.

Considerato da lontano, ad esempio, "ITE KE MI" progredisce come un'unica estesa "tenia sonora". Ma il pezzo, della durata di quasi mezz'ora, è tutt'altro che monocromatico. Diversi livelli sonori e strutturali di presenza, l'emergere temporaneo di particolari trame sonore e schemi ritmici conferiscono al brano un profilo formale molto chiaro, ma questi momenti, che si basano sulla distinzione, sono allo stesso tempo limitati e coperti dalla tendenza fondamentale verso una trasformazione continua.

Il risultato è una superficie sonora con diverse strutture interne che cambia incessantemente, che sembra continuare a fluire e viene interrotta solo da improvvise pause generali. Non ci

sono quasi interruzioni e i numerosi archi di articolazione sfumano la nitidezza dei motivi ritmici, così che a volte operano meno come motivi chiaramente sagomati, e più come la vita interna di suoni lunghi.

Non da ultimo contribuisce al carattere continuo-livellato la speciale articolazione ottenuta attraverso la condotta dell'arco, che serve quasi esclusivamente a modulare la velocità di trasformazione (ad esempio i cambiamenti dinamici dovuti alla velocità dell'arco o il cambiamento del punto di contatto a velocità diverse), ma quasi mai la separazione di due eventi sonori, così che a volte risulta come se l'arco fosse in costante movimento dall'inizio alla fine del brano.

"UTU AN.KI LU" e il successivo "Equilibrio. Cerchio" hanno una costruzione altrettanto continua-livellata, anche se quest'ultimo in termini di ritmo è strutturato in modo più marcato (vedi sotto). Le categorie di trasformazione sonora possono essere mostrate chiaramente anche nel pezzo per violino. La musica di Billone ha una predilezione verso il glissando come costante cambio di intonazione. In "Equilibrio. Cerchio", questo aspetto è notevolmente rafforzato dal fatto che il pezzo è costituito quasi interamente da doppie corde.

Spesso queste non vengono condotte in parallelo, in molti casi cambia solo una delle due altezze, o entrambe glissano in modi diversi, aumentando il carattere fluido e instabile del suono. Come fattore di cambiamento continuo del suono, sono altrettanto significativi gli sviluppi dinamici e, in particolare, le modifiche della struttura dei parziali, che sono principalmente causati dai movimenti dell'arco: spostamento del punto di contatto, velocità di scorrimento o pressione dell'arco, che portano a continui cambiamenti del suono e delicate vibrazioni corpose, suoni pieni o spettri inarmonicamente aggressivi, trasformando l'uno nell'altro in molti modi.

Questi principi di trasformazione continua sono spesso usati in modo corrispondente in altri strumenti. I glissandi sono anche usati nei tromboni e nelle chitarre elettriche in modo quasi estremo e in una forma ridotta anche per gli strumenti a fiato di legno. I cambiamenti nella forma spettrale del suono sono ottenuti con cambi (continui) di sordine, nonché dal contemporaneo uso di suono e voce negli ottoni, nei legni sono realizzati utilizzando un'ampia varietà di suoni multipli, con Billone che spesso predilige i multifonici, che possono essere introdotti e lasciati lentamente. L'aspetto centrale della continuità dei processi sonori per la sua composizione, è anche una ragione essenziale per l'uso estremamente minimo del pianoforte nella sua opera - non c'è un assolo di pianoforte, e anche in ensemble lo strumento viene utilizzato solo di tanto in tanto.

Textures e forme.

La musica di Pierluigi Billone è spesso continua-livellata ma raramente di natura statica, poiché cambia quasi continuamente. La coincidenza di continuità-livellamento e mutevolezza del suono porta al fatto che tenda alla "testura di suono" (Klangtextur).

Questa terza categoria della famosa tipologia sonora di Helmut Lachenmann⁴ descrive suoni che sono vari e imprevedibili nei dettagli, ma il cui corso, da una prospettiva a volo d'uccello, tende ad essere "non più percepito come un processo, ma come uno stato arbitrariamente estensibile"⁵ - perché lo sviluppo sonoro e il progresso nel tempo sono parzialmente indipendenti l'uno dall'altro.

⁴ Helmut Lachenmann, „Klangtypen der Neuen Musik“, in: „Musik als existentielle Erfahrung“, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2 2004, 1–20.

⁵ Ibidem, 15.

Tuttavia, la condotta di "texture di suono" in Billone non solo è diversa per ogni opera, ma è anche soggetta a uno sviluppo biografico generale. In prospettiva, i suoi primi lavori consistono principalmente di linee in movimento che si fondono in diverse superfici sonore, mentre le composizioni successive presentano una gamma molto più ampia di piani di interazione.

Una delle sue prime composizioni "KRAAN KE. AN" è ritmicamente molto differenziata, ma intenzionalmente non chiaramente modellata, perché Billone usa molto spesso ritmi "morbidi" come divisioni di terzine, ed evita chiare periodicità e articolazioni marcate. Di conseguenza, il ritmo come categoria non acquisisce un profilo autonomo, piuttosto serve alla costante trasformazione del suono. La sovrapposizione piatta di tutte le linee simili crea una banda sonora lentamente serpeggiante e profonda, che potrebbe essere pittoricamente paragonata a una lucertola gigante che avanza al rallentatore.

"KRAAN KE. AN", battute 6-7

La latente monodimensionalità della texture fa sì che anche la distribuzione sonora divenga estremamente significativa da un punto di vista formale. Poiché emergono poche connotazioni di natura strutturale, il numero e il tipo di voci, la loro struttura sonora mutevole e le relative aggregazioni, definiscono i connotati formali più importanti del pezzo.

Sebbene la distribuzione sonora nei pezzi successivi sia altrettanto significativa, da un punto di vista strutturale e formale è più fortemente integrata da altri aspetti. Il motivo principale è una gamma più ampia di Textures.

I diversi gradi di profilo ritmico sono notevoli: i pattern ritmici a volte servono principalmente per vivificare il suono, ma possono anche acquisire valore intrinseco come motivi ritmici.

Vale anche la pena sottolineare le fasi intermedie, che combinano entrambe le funzioni e le rendono quindi indistinguibili.

Un modello comune in "Om On" è costituito da suoni gravi ovattati e morbidi, che si trasformano ripetutamente in catene di figure d'itaggio; vengono però suonate così delicatamente da non apparire costituite da note diverse, piuttosto come suddivisioni intermittenti e discontinue del glissando.

„Om On“, battuta 390–394 (solo II Chitarra Elettrica)

Nelle successive composizioni di Billone non sarà più solo la distribuzione sonora formalmente e strutturalmente significativa, ma questo aspetto è indissolubilmente intrecciato alla categoria principale della uniformità della struttura sonora.

La velocità e la forza dei cambiamenti sonori si muovono in un lavoro come “KRAAN KE. AN” principalmente a un livello medio costante con deviazioni piuttosto moderate, invece in lavori come “Equilibrio. Cerchio”, “Mani. Mono” o “Om On” si osserva una gamma molto più ampia di possibilità di trasformazione.

Sono rari i suoni statici in cui “nulla” cambia, sebbene drammaticamente importanti come momenti di calma e persistenza. Più frequentemente accadono variazioni minori come il glissando lento o lievi cambiamenti di suono.

Alcuni passaggi idealmente tipici nella composizione di Billone sono quelli con un materiale sonoro simile, ma diversamente collocati in luoghi e situazioni, creando textures caratteristiche che però non si ripetono.

Le trasformazioni molto veloci ed energiche sono una costante.

Questa possibilità di differenziazione con un ampio intervallo tra uniformità e varietà, viene ampliata ancora più decisamente: le strutture sonore vengono modificate secondo mutamenti diversi ad ogni ricorrenza. All’inizio di “Equilibrio. Cerchio”, si alternano differenti situazioni sonore – doppie corde con suono pieno, andamenti luccicanti al ponticello o delicate tracce sonore - che si alternano ogni pochi secondi, sia fondendosi direttamente sia essendo separati l'uno dall'altro da interruzioni generali.

La seconda pagina della partitura ha invece un carattere chiaramente più statico.

La musica insiste principalmente sulle due corde basse accordate più gravi, prima che il materiale presentato all’inizio venga gradualmente sviluppato e ampliato nel corso del brano. E verso la fine del brano ci sono momenti di ampia persistenza, sebbene meno statici del passaggio nella seconda pagina.

Le diverse dimensioni della densità dell'evento determinano immediatamente la forma.

Capacità rituale.

La musica di Billone tende ad espandersi nel tempo.

Una minima parte dei suoi lavori dura meno di quindici minuti, molti - come "KRAAN KE. AN ", " ITE KE MI ", " Mani. Dike" o "Equilibrio. Cerchio "- circa mezz'ora. Composizioni come " Om On " o " 1 + 1 = 1 " anche settanta o ottanta minuti, il che dovrebbe essere una rara eccezione per le composizioni per duo di musica da camera.

La loro durata estesa, la loro realtà sonora e le loro connotazioni semantiche, nonché la loro persistente insistenza su singoli suoni o modelli strutturali, sono le cause del ritualismo che gli è spesso inerente.

I rituali possono essere descritti come azioni sociali costituenti la realtà che seguono una forma standardizzata, prevedibile e quindi ripetibile. ⁶

Hanno un carattere "performativo e si evidenziano rispetto al flusso quotidiano di azioni attraverso la sequenza rigorosa del loro corso, nonché da marcature temporali, spaziali e sociali, ad esempio mediante l'uso di abiti speciali, simboli o solenni formule linguistiche, ... Sono efficaci nel senso che allo stesso tempo creano ciò che rappresentano". ⁷

Cambiano la realtà sociale obbligando le persone coinvolte ad aderire a ciò che è concordato nel rituale. Esempi quotidiani dal presente sono, ad esempio, le celebrazioni per l'ingresso scolastico che trasformano i bambini dell'asilo in alunni o i matrimoni che trasformano le persone singole in sposi. La loro capacità di creare la realtà è strettamente legata alla loro simbologia.

Contrariamente alle ripetizioni puramente meccaniche, i rituali sono schemi ripetibili carichi di significato simbolico: "I rituali affermano qualcosa [...]. Ciò a sua volta presuppone un codice simbolico comune, condiviso collettivamente. È solo da questo contesto collettivo che le convenzioni di un rituale ricevono validità". ⁸

Sebbene i rituali siano importanti anche nelle società odierne, spesso si pensa prima di tutto ai rituali magici delle culture tribali pre-moderne, alle celebrazioni del solstizio, ai culti sciamanici o ai riti di iniziazione. In questi, i rituali sono spesso strettamente associati al magico. La magia è generalmente intesa come l'esecuzione di formule, gesti e azioni linguistiche simboliche segrete che dovrebbero provocare in un modo sovra-empirico un certo effetto nel mondo fisico, o rivelare la conoscenza di cose nascoste nel passato, presente e futuro. ⁹

Il magico è caduto spesso in discredito nelle religioni teiste avanzate come l'ebraismo, come mostra la critica di Mosè al culto del vitello d'oro, ed è spesso considerato sospetto nella società moderna, dal momento che il misterioso non è compatibile con il principio illuministico di una esplicitazione razionale. Da un punto di vista scientifico, la magia è stata spesso liquidata come pura superstizione, mentre a causa della sua connessione con l'aspetto del potere, la magia è stata anche criticata per motivi etici, poiché il suo scopo di influenzare la realtà, celando il suo modo di operare in modo misterioso, doveva essere considerato moralmente illegittimo. ¹⁰

⁶ Cfr. qui e in seguito Barbara Stollberg-Rilinger, „Rituale“, Frankfurt am Main: Campus, 2013, 9–16.

⁷ Ibidem, 11–12.

⁸ Ibidem, 11

⁹ Ibidem, 16.

¹⁰ Cfr. Kurt Goldammer, Articolo „Magie“, in: „Historisches Wörterbuch der Philosophie“, Band 5, Basel: Schwabe, 1980, Spalte 631–636.

Nella Nuova Musica il magico esercita spesso fascino, così come provoca rifiuto. In nessun luogo questa tensione può essere vista così apertamente come nel pensiero musicale dell'ex insegnante di composizione di Billone Helmut Lachenmann, che riconosce la magia come un bisogno umano fondamentale di esperienze che vanno oltre la razionalità discorsiva, ma considera la sua riflessione critica tuttavia come indispensabile. ¹¹

La musica di Pierluigi Billone si collega a diversi aspetti del rituale e del magico.

L'effetto performativo di un cambiamento nella realtà sociale difficilmente le può essere riconosciuta, ma spesso mostra modelli strutturali che possono essere compresi come "formule ritualizzate", in cui seguono innanzitutto un corso rigoroso, in secondo luogo vengono spesso ripetute, in terzo luogo sembrano possedere un significato simbolico.

Nella musica di Billone, che sovente scorre liberamente ci sono spesso momenti di insistenza, che non sono dovuti solo alla temporanea riduzione del grado di cambiamento in una forma allo stesso tempo libera (confronta, ad esempio, la seconda pagina sopra menzionata di "Equilibrio. Cerchio" in gran parte statica), ma si generano anche attraverso l'insistenza su schemi strettamente strutturati.

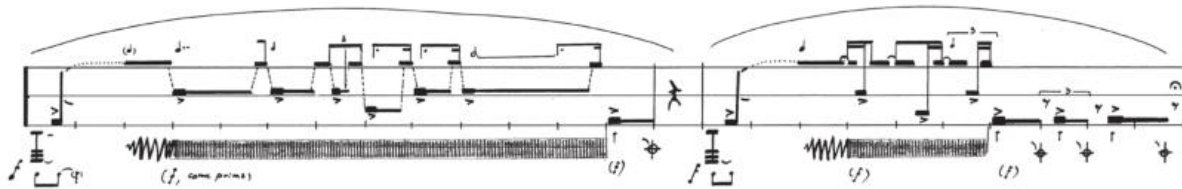
In "Mani. Mono" e "Equilibrio. Cerchio", si possono trovare esempi molto simili.

La parte finale del solo per Violino consiste principalmente di situazioni sonore variate e ripetute, in cui due elementi rilevanti si alternano in una sequenza regolare. Un potente pizzicato simultaneo su tutte e quattro le corde, spesso seguito da una rapida successione di impulsi dietro il ponte, funziona come una specie di avvio che apre lo spazio a bicordi prolungati, gravi e dal suono pieno. Negli schizzi analitici della composizione, lo stesso Billone divide anche la parte finale del lavoro in diverse "parti rituali", che consistono in un totale di "7 movimenti". Gli strappati in pizzicato con le successioni di impulsi sono indicati come "sequenze di apertura" o "sequenze di mezzo" e le diverse situazioni sonore che appaiono, a parte i movimenti in bicordi con piena sonorità, sono mostrate come flashback. Una costellazione molto simile di modelli ripetuti si osserva già in precedenza nel pezzo. Nelle pagine da 10 a 12, ricorre oltre venti volte la sequenza "accento sforzato in sovrappressione – bicordo con piena sonorità forte - sforzato conclusivo stridente".



Nella parte conclusiva di "Mani. Mono" compaiono modelli simili. Nelle ultime due pagine appare spesso una "formula" (così Billone nei suoi schizzi), che inizia con una violenta scossa della molla, seguita da un colpo sull'apertura superiore del tamburo e termina con uno o più colpi stoppati. Tra queste brevi azioni si trova un suono modulato, per lo più simile, ma mai uguale.

¹¹ Cfr. la fondamentale discussione a cura di Ulrich Mosch, „Kunst als vom Geist beherrschte Magie. Zu einem Aspekt von Helmut Lachenmanns Musikbegriff“, in: Musik-Konzepte, Band 146, München: text + kritik, 2009, 76–96



„Mani. Mono“, pagina 8, riga 2

L'inizio e la fine sorprendenti del modello, sono caratteristici per tutti gli esempi. Il loro carattere di segnale contribuisce in modo decisivo al fatto che possono essere intesi come topoi di formule rituali, con cui Billone si riferisce alle pratiche rituali dell'Estremo Oriente, per le quali cita anche esempi nella Nuova Musica:

Anche se la mia musica è basata fundamentalmente su una costante trasformazione del suono, ci sono momenti di ripetizione, che sono straordinari e permettono una apparizione magica in cui il tempo si ferma. [...] A volte mi è capitato di imitare deliberatamente la struttura di formule rituali. [...] Alla fine di "Mani. Mono" ci sono alcune azioni che indicano più o meno chiaramente alcune formule taoiste o tibetane: impulso di apertura - succede qualcosa - chiusura; è sempre variato. Lo si può trovare anche in forma tipica in Stockhausen, ad esempio in "Telemusik" o "Zeitmaße", o in "Rituel" di Boulez. Tutte le sezioni iniziano con un battito di uno strumento tradizionale giapponese, succede qualcosa e c'è una conclusione, come in una cadenza.

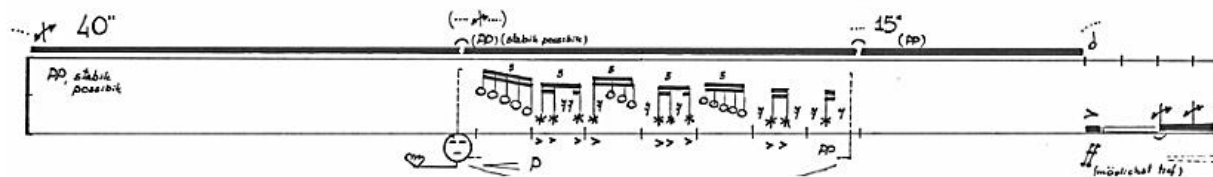
Dato che i rituali sono evidenziati rispetto alla vita di tutti i giorni, anche per il carattere rituale delle situazioni musicali la collocazione è importante.

Billone presume che l'impressione rituale sia probabilmente dovuta al fatto che esiste un focus che garantisce una collocazione a determinati atti. In particolare, perché ad alcuni suoni viene assegnato un ruolo di primo piano, che li distingue dagli altri, che li definisce come operanti in un contesto simbolico.

In un rituale, il suono non è una categoria musicale, ma ha una funzione simbolica: i suoni sono segni di qualcos'altro. I suoni hanno un significato religioso, magico, simbolico e rimangono ciò che sono. A volte si ha questa impressione anche nei miei lavori, sebbene non ci sia un contesto religioso. Ma ciò che a volte accade, credo, è che i suoni prendano un posto in cui acquisiscono una particolare importanza.

Tre volte in "Mani. Mono" appare un atto ripetuto letteralmente, che Billone ha indicato come "formula" nelle istruzioni di esecuzione, e che include la voce e il corpo dell'interprete come generatore di suoni. Durante una vibrazione amorfa ininterrotta l'interprete contemporaneamente colpisce il petto con la mano per alcuni secondi. Questa formula è enfatizzata non solo dalla sua realtà sonora, sorprendentemente diversa nel contesto del lavoro per sola percussione, ma anche dalla sua collocazione strutturale. Perché in ogni apparizione è posta nel mezzo di un momento di sospensione.

La mancanza di distrazione [la stabilità costante della vibrazione strumentale, N.d.T.] fa sì che l'attenzione dell'ascoltatore può essere chiaramente focalizzata su questo particolare evento sonoro. Così non solo il contesto speciale e la stabilità della "formula" generano un'impressione rituale, ma anche la realtà sonora e le sue connotazioni semantiche, che indicano un significato misteriosamente nascosto (vedi esempio).



„Mani. Mono“, pagina 5, riga 3 („Formel“)

L'apparizione del rituale, che si basa non solo sull'aspetto strutturale delle ripetizioni insistenti, ma su un significato simbolico, sorge nella musica di Billone principalmente attraverso l'uso di determinati suoni di percussione e voce.

Parimenti i suoni metallici in "Mani. Dike", le risonanze auratiche delle campane a lastra e gli impulsi ricchi e prolungati di armonici delle Tazze tibetane evocano sia l'aura del rituale, sia del magico.

Lo stesso vale per il trattamento vocale di Billone. Sebbene la connotazione fortemente nasale sia un tipo di suono centrale della sua individuale sistemica sonora, e non assuma una posizione dominante nel contesto di altre connotazioni sonore, difficilmente ci si può sottrarre all'associazione con canti rituali di armonici in lavori come "KRAAN KE.AN".

Anche i titoli sumeri delle sue prime opere si riferiscono a un'area misteriosamente arcaica, che può certamente essere considerata con scetticismo poiché è discutibile che l'iniziale possa essere essenzialmente l'originario e il genuino, ma si mostrerà che Billone non è soggetto a questa metafisica tentazione di inviolabilità.

Anche i suoni fonetici in Billone risvegliano associazioni rituali. Il mormorio e il bisbigliare, le sillabe pronunciate nelle sue voci spesso sembrano magiche formule di evocazione, motivo per cui un pezzo come "KE AN. Cerchio" per voce grave (1995, rivisto nel 2003) può essere considerato il paradigma del rituale nell'opera di Billone. Qui si incontrano certamente dimensioni simboliche e strutturali del rituale, come mostrano i due esempi seguenti.

The image displays two musical score excerpts. The top excerpt features a vocal line with lyrics in German and Sumerian, and a percussive line with dynamic markings. The bottom excerpt shows a more complex musical passage with various rhythmic patterns and dynamics.

L'impressione di una lingua antica è però ingannevole. Mentre i titoli di molte opere precedenti sono costituiti da termini sumerici, questo non si applica alle sillabe cantate:

Il linguaggio che uso in molti altri pezzi è di solito un linguaggio inventato e non ha nulla a che fare con il sumerico. Ha risonanze tipiche e volute (non chiaramente riconoscibili) di greco antico, antico italiano / latino e sillabe isolate che appartengono contemporaneamente a molte lingue (NE, ME, IMA, NU, TU, ELE ecc.). 12

Il linguaggio inventato di Billone dà spesso l'impressione di formule linguistiche simboliche segrete, il cui significato resta oscuro come accade per un rituale magico ai non iniziati.

È comunicativo ed espressivo, ma semanticamente indefinito.

Rituale e riflessione critica

La musica di Billone partecipa alla sfera del rituale senza mai ricadere nel pre-illuminismo. Nel senso di una comprensione olistica, il compositore combina piuttosto una restituzione del magico con la sua riflessione critica. Billone richiama la sfera della magia e allo stesso tempo la tiene a distanza, così vengono impediti effetti come l'immersione meditativa o l'estasi collettiva.

Questo è raggiunto evitando mezzi del linguaggio musicale volti alla loro conferma. La musica di Billone è interamente atonale, i cosiddetti stati armonici sorgono al massimo temporaneamente, focalizzandosi su toni centrali, che sono allo stesso tempo instabili a causa di glissandi e suoni satelliti, e raramente dominano gerarchicamente. Si cercheranno invano forme convenzionali di melodia e la sua musica è il più lontano possibile dall'idea della strumentazione tradizionale come "rivestimento" di un insieme astratto di suoni, poiché suono e struttura si fondono per formare un'unità inseparabile.

In particolare, le coerenti strutture ritmiche tipicamente aperiodiche della sua musica sono basate su una fondamentale apertura e l'imprevedibilità, che sono l'opposto di qualsiasi auto-conferma.

Questo mostra parallelismi con il principio di Nicolaus A. Huber di una "composizione ritmica concettuale". Con la sua tecnica influenzata dalla teoria del ritmo del discorso di Bertolt Brecht, Huber persegue l'obiettivo di alienare i ritmi regolari e fisici e di progettarli aperiodicamente, al fine di creare un effetto "cullante", "liscio-oleoso" attraverso eccitazioni e disturbi che contrastano ritmi regolari". **13**

Strategie simili possono essere identificate nella musica di Billone.

La costanza ritualmente insistente su schemi ritmici, è caratterizzata dal fatto che Billone evita le ripetizioni letterali quasi senza eccezioni, il che impedisce di creare strutture periodicamente ricorrenti che potrebbero dare origine a effetti simili a trance.

Le "formule" nella parte conclusiva di "Mani. Mono" seguono sempre lo stesso processo, ma i dettagli sono ricchi di differenze. Solo il suono iniziale e finale del modello sono identici, la sua durata e la conformazione interna, d'altra parte, sono continuamente variati e ci sono anche diverse varianti per la fine.

Non è mai possibile prevedere se il motivo finirà con solo uno o più impulsi di arresto.

Analoghi punti in altri pezzi seguono lo stesso principio. La forma e la struttura della musica di Billone sono aperte e non possono essere anticipate dall'udito, poiché il loro materiale non ha implicazioni formali, aspetto che Mathias Spahlinger considera una decisiva caratteristica di enfasi della Nuova Musica. **14**

"Mani. Mono" inizia, ad esempio, con un ritmo di grande uniformità senza sviluppo, che tuttavia non si ripete periodicamente. La sua irregolare irregolarità lo rende virtualmente infinito, in quanto non vi sono spunti per ulteriori sviluppi o conclusioni.

13 Nicolaus A. Huber, „Über konzeptionelle Rhythmuskomposition“ (1983), in: *„Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964–1999“*, Wiesbaden 2000, 214–222, hier 219.

14 Mathias Spahlinger, *„dies ist die Zeit der konzeptiven ideologen nicht mehr“*, in: *„Freiräume und Spannungsfelder/ Reflexionen zur Musik heute. Kolloquium im Rahmen der 20. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik“*, Mainz 2009, 51–67, hier 52. Cfr. in dettaglio su questo tema Tobias Eduard Schick, *„Weltbezüge in der Musik Mathias Spahlingers“*, in: *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Band 80, Stuttgart: Franz Steiner, 2018, 48–51



In "Om On", i gruppi continui di undici note vengono lavorati con accenti solo parzialmente regolari, così che non si installa nessun metro periodico, invece ne deriva una struttura vivace e varia.

(E in "Mani. Gonxha" colpi violenti con una pulsazione regolare senza suddivisione metrica, vengono interrotti da accenti e pause imprevedibili).

Altre strategie di apertura formale includono la stratificazione simultanea di situazioni sonore eterogenee, come si può vedere all'inizio di "Om On", o la sequenza "a tagli" di strutture diverse, che fanno da complemento al principio della trasformazione organica del suono. Spesso anche improvvise interruzioni e pause vi contribuiscono, a volte inaspettatamente dirette contro il flusso musicale.

Questo mostra che le strategie compositive di Billone possono certamente essere collegate all'atteggiamento artistico della "composizione critica", **15** sebbene il compositore non si sia mai espresso pubblicamente su questo tema.

Sembra quindi che la critica del sostrato storico del materiale sia meno centrale nella riflessione artistica rispetto, ad esempio, a Helmut Lachenmann, Nicolaus A. Huber o Mathias Spahlinger, ma che abbia piuttosto il posto di un prerequisito naturale per il suo pensiero musicale.

E certamente il distacco dalle risorse del linguaggio musicale tradizionale muove da una decisiva ragione di psicologia percettiva: i topoi noti tendono ad essere ordinati in modelli di interpretazione preesistenti.

Di conseguenza l'ascolto tende spesso a una conferma di ciò che è noto, piuttosto che a un osservare imparziale. **16**

I paesaggi sonori strani e sconosciuti della musica di Billone e le esperienze non regolamentate che rendono possibili, si rivelano quindi due facce della stessa medaglia. E forse, dialetticamente parlando, si potrebbe anche dire che al contrario delle forme più a buon mercato, in quanto esoterismo immediatamente trasparente, i momenti di magia possono verificarsi nella sua musica proprio perché è così enigmaticamente ambigua, non si ha magia senza il misterioso.

Così, l'abbagliante ambiguità che nasce dalla coincidenza di dissociazione e trasformazione, di concentrazione e apertura, sarebbe un prerequisito per la restituzione del magico.

Tuttavia, ciò non solo impedisce attraverso moderne strategie strutturali di ricadere nel contro-illuminismo, ma anche gli spazi "oscuri" dell'esperienza completano e correggono una logica discorsiva che crede di poter penetrare in tutto.

Gli strati non concettuali del significato e la loro controparte razionale si rivelano strettamente compenetrati.

15 Cfr. Rainer Nonnenmann, „Die Sackgasse als Ausweg. Kritisches Komponieren: ein historisches Phänomen?“, in: „Musik & Ästhetik“ 36, Oktober 2005, 37–60.

16 Helmut Lachenmann, „Hören ist wehrlos – ohne Hören“, siehe Fußnote 7, 116–135, hier 117

Corporeità

La musica di Billone mira all'olismo.

Il compositore pertanto non solo rifiuta la suddivisione del suono in singoli parametri, ¹⁷ ma considera con scetticismo anche il primato della razionalità discorsiva nelle cosiddette culture occidentali, che potrebbe essere una delle ragioni del suo silenzio sulla dimensione tecnica delle sue strategie compositive. Le sue critiche sono accese principalmente dalla perdita di immediatezza e ricchezza di sfumature associate all'astrazione razionale, che lui invece rafforza come qualità dell'esperienze corporee:

Credo - questa è la mia esperienza - che i processi basati su esperienze fisiche dirette siano molto più profondi, più efficienti e più diretti di molte considerazioni che devono pagare il prezzo di una certa distanza, cioè tutto ciò che è formalizzato, anche se questa distanza è pur necessaria.

Il corpo dell'interprete non è quindi un mezzo per produrre un testo musicale, ma diventa il nodo di connessione decisivo dell'esperienza estetica. È il corpo e soprattutto la mano a guidare e modellare il suono. Questo può accadere in diversi modi a seconda del lavoro e della destinazione strumentale.

La condotta dell'arco in "Equilibrio. Cerchio", variamente differenziata e infinitamente variabile, è esattamente un esempio tipico per l'importanza della manipolazione, così come le forme dettagliate di movimento e intensità con cui l'interprete in "Mani. Dike" usa le due campane tibetane come estensioni delle sue mani.

Non è un caso che i cinque lavori solistici per percussione, ma anche alcuni brani di musica da camera e ensemble rechino nel titolo il termine "Mani". Billone riconosce alla mano un proprio modo di conoscenza, che va oltre le possibilità della conoscenza razionale. Per questo motivo, a volte parla di "intelligenza della mano" ¹⁸, in cui si combinano aspetti tattili, aptici e riflessivi dell'accesso al mondo:

*La mano ... (come centro del corpo) si apre ed entra in contatto con stati del suono che nessuna teoria potrebbe mai afferrare. [...] A questo punto, il "pensare" si fonde a contatto con le cose e perde i propri limiti ... mentre la "mano" crea connessioni; ma la cultura occidentale generalmente rifiuta questa prospettiva. L' "intelligenza della mano" descrive questa unione (come una domanda aperta). **18***

Con la mano si possono letteralmente "afferrare" cose che rimangono inaccessibili al logos, alla conoscenza razionale. La qualità fisica della sua musica - probabilmente uno dei motivi per cui evita ampiamente l'elettronica - è essenziale.

In essa mostra una vicinanza all'estetica del performativo, che attraverso il suo concetto di incarnazione "sottolinea che l'essere corporeo nel mondo è in primo luogo la condizione per la possibilità che il corpo possa agire ed essere capito come oggetto, tema, fonte della formazione del simbolo, materiale per la formazione di segni, prodotto di iscrizioni culturali",¹⁹ cosa data a lungo per scontata e perciò trascurata.

Anche per la musica di Billone il suono, la struttura e la fisicità sono inseparabili: "Il corpo agisce come una mente incarnata". ²⁰ Con il suo corpo, l'interprete crea i diversi tipi di suono, dirige e modella la loro intensità energetica.

¹⁷ Cfr. Colloquio con Laurent Feneyrou, vedi nota 1

¹⁸ Cfr. Colloquio con Laurent Feneyrou, vedi nota 1.

¹⁹ Erika Fischer-Lichte, „Ästhetik des Performativen“, Frankfurt am Main: Suhrkamp 9 2014, 153

²⁰ Ibidem, 140.

Tuttavia, questo processo non si confina in sé stesso, ma l'energia incarnata diventa anche il mezzo di comunicazione con gli ascoltatori:

Credo che quando qualcosa può apparire ed essere iniziato all'interno del corpo, ha le maggiori possibilità di comunicare e di essere compreso da un altro corpo. Per me come compositore si tratta solo di questo, che un corpo possa riconoscere ciò che appare da un altro corpo.

Il corpo non è assolutamente centrale solo perché faccio tutto da solo - il contatto tra corpo e mondo è quindi il luogo in cui può sorgere una possibile comprensione. Non mi interessa la creazione di cose che sono solo l'oggetto di una distaccata visione intellettuale, perché io vengo dalla musica. Il motivo per cui diventi musicista o compositore è perché a un certo punto sei stato colpito da un'esperienza musicale o più genericamente ritmica, cioè dove hai già sperimentato questo contatto e sei stato legato a questa possibilità per sempre. Questo è ciò che realmente si celebra nel lavoro.

Con la sua idea di comunicazione fisica, Billone si basa sulla tarda filosofia di Maurice Merleau-Ponty, la cui epistemologia cerca di superare fundamentalmente il dualismo corpo-anima e introduce a questo scopo la categoria di "carne". ²¹ Per il filosofo francese la carne non consiste della "unione o componente di due sostanze", ma piuttosto vale come principio di base concepibile in modo indipendente che combina sensazione attiva e passiva:

"È il rovesciamento del visibile nel corpo vedente, del toccabile nel corpo toccante, che in particolare si testimonia quando il corpo vede e si tocca mentre vede e tocca le cose". ²²

Ciò non si traduce solo nella reversibilità del visibile e udibile, ma anche nella possibilità di comunicazione. Perché le persone non si confrontano come individui monadici, invece si generano tra loro numerose interdipendenze a causa delle somiglianze che derivano dal fatto che tutti partecipano alla "carne" universale. ²³

Quindi Billone assume anche che la comprensione musicale può nascere non solo attraverso il riferimento a un sistema linguistico ideale astratto, ma anche attraverso la comunicazione diretta dei corpi.

L'opportunità di comunicazione diretta oltre il paradigma del testo, che richiede l'accesso a un sistema di segni, nasce dall'energia che l'interprete produce nella e attraverso la musica e che può anche essere descritta come "presenza". La loro "magia" "... consiste ...nella speciale capacità dell'attore di generare energia in modo tale che circoli sensibilmente nello spazio per lo spettatore e lo colpisca, anzi lo tinga. Questa energia è il potere che scaturisce dall'attore." ²⁴

Tuttavia, il fenomeno della presenza scuote la categoria dualistica di corpo e mente, in quanto crea la possibilità che gli stati mentali di coscienza possano essere fisicamente articolati e sentiti, ²⁵ proprio come la struttura della musica di Billone si basa sulla sua incarnazione fisica. Da questo punto di vista, la riconciliazione del suono e della struttura, della sensualità e dell'intelletto potrebbe essere la "promessa di felicità" della musica di Pierluigi Billone.

²¹ Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (1986), herausgegeben von Claude Lefort, München 32004, 183–184.

²² Ibidem, 191.

²³ Cfr. ibidem, 186–187.

²⁴ Erika Fischer-Lichte, vedi nota 19, 169.

²⁵ Cfr. ibidem, 171