

1992 d « Problemi teorici e pratici della trascrizione di musiche elettroacustiche » (avec D. Besson, traduction de 1992 c) in *atti del secondo convegno europeo di analisi musicale* (version italiana), Università de Trente, Italie.

**P R O B L E M I T E O R I C I E P R A T I C I  
D E L L A T R A S C R I Z I O N E  
D I M U S I C H E E L E T T R O A C U S T I C H E**

F R A N Ç O I S D E L A L A N D E - D O M I N I Q U E B E S S O N  
I S T I T U T O N A Z I O N A L E D E L L ' A U D I O V I S I V O , P A R I G I

*Premesse teoriche*

— Unità percettive/unità semiologiche.

Il principale problema posto da questa sessione del Congresso è quello delle unità: come si può segmentare in unità una musica elettroacustica, e in quali unità?

Una risposta a questo interrogativo esiste, ma non è del tutto soddisfacente; è stata fornita da Pierre Schaeffer nel suo *Traité des objets musicaux* col concetto di «oggetto sonoro».

Ricordiamo che questa espressione ha due significati: nell'accezione più corrente (concezione fenomenologica) essa designa «ciò che si sente», per distinguerlo, ad esempio, dalla partitura. In questo senso un'intera opera elettroacustica è un «oggetto sonoro». Il secondo significato è più preciso (concezione gestaltista) ed è quello che Schaeffer utilizza per la sua tipomorfologia. In questo caso l'oggetto sonoro è un'unità percettiva che ha un inizio, un centro e una fine e che si distingue dallo sfondo e dagli altri oggetti in base alla regola «articolazione-appoggio», derivata dalle norme di chiusura, continuità e contrasto della teoria della Gestalt. Occorre sottolineare però che gli oggetti sonori così definiti non sono purtroppo delle unità semiologiche. Anzi sono proprio il loro contrario e Schaeffer è molto chiaro su questo punto, poiché nei confronti dell'«oggetto sonoro» egli richiede un atteggiamento d'ascolto che chiama «ascolto ridotto» e che consiste proprio nel fare astrazione dal senso.

Osserviamo inoltre che le unità pertinenti per il funzionamento di un oggetto semiologico non sono, a priori, unità definite dalla segmentazione percettiva. Il linguaggio ne è l'esempio tipico. Il parlato può venire segmentato in oggetti

sonori, le sillabe, ma queste non servono per analizzare la sequenza parlata come mezzo di produzione di senso. Le unità che servono a questo scopo sono i monemi e i fonemi, che non sono unità nel senso della segmentazione percettiva, cioè non si distinguono l'una dall'altra secondo le leggi della Gestalt.

Inoltre si deve procedere non dal basso all'alto (isolando prima le unità percettive e poi considerando come s'agganciano e prendono senso), bensì dall'alto al basso, studiando prima i «funzionamenti» della musica, e cercando in un secondo tempo quale analisi e quali unità permettono di renderne conto.

— Scelte metodologiche

Per collocare la nostra metodologia nei confronti di altre possibilità d'analisi, ne riassumeremo i presupposti in un insieme di proposizioni che costituiscono l'assiomatica sulla quale il metodo si basa.

*Proposizione 1* (constatazione). In un segmento qualsiasi di musica elettroacustica, si può generalmente mettere in evidenza un numero indefinito di tratti e di figure morfologiche. Di conseguenza risulta impossibile formulare un inventario di tutti i tratti e di tutte le figure di cui poi si dovrebbero soltanto studiare le combinazioni. Si è obbligati a fare una scelta, e il problema è di sapere secondo quali criteri.

*Proposizione 2* (scelta). Si selezioneranno —come *pertinenti*— i tratti e le figure di cui l'analista ha bisogno per spiegare i processi di produzione e di ricezione. Questa definizione, in realtà, è vaga e poco chiara. Se ne può dare una versione simile dicendo *pertinente* quello che corrisponde a ciò che il compositore ha voluto o a ciò che intendono gli ascoltatori. La difficoltà, si capisce, sta nel fatto che esiste un «voluto non cosciente» e un «percepito non cosciente», per cui è preferibile la prima formulazione che lascia all'analista e non agli interessati la responsabilità di stabilire le pertinenze.

Due osservazioni: 1) questo concetto di pertinenza corrisponde a quell'obiettivo dell'analisi musicale che consiste nello studiare la musica in sé, come una cosa, ma messa in relazione con coloro che la fanno o che l'ascoltano; 2) la scelta delle pertinenze è subordinata allo studio della produzione e della ricezione.

*Proposizione 3* (scelta). Non sta all'analista decidere se un tratto è pertinente o no sulla base della sua intuizione. Egli deve *stabilirlo* e i mezzi di cui dispone per farlo sono la «indagine esterna» e la verifica. Qui procederemo con un'indagine esterna.

*Proposizione 4* (scelta). Lo studio della ricezione pone un problema specifico, cioè l'estrema diversità delle condotte osservate. L'ascolto, come si

sa, muta secondo gli individui, il momento, l'umore... Ci sono due mezzi per superare questa difficoltà: 1) ridurre la diversità adottando o il modello dell'«uditore ideale», come fa la maggior parte dei cognitivisti, o il modello dell'«uditore medio» implicitamente ammesso dagli sperimentalisti e fondato sui calcoli delle medie; 2) la seconda possibilità non consiste nel ridurre, ma nel generare la diversità, considerando ogni condotta reale d'ascolto come una combinazione di diversi ascolti-tipo che ne costituiscono le componenti.

La nostra ipotesi di lavoro è che quest'ultimo modello è molto meno riduttivo dei due precedenti, molto più vicino alla realtà empirica osservata. L'obiettivo della nostra indagine esterna rivolta alla ricezione sarà il seguente: individuare negli ascolti reali degli ascolti-tipo che saranno presi come punti di vista dell'analisi

### *Analisi di Aquatisme*

— La ricerca esterna

Il compositore B. Parmegiani e otto ascoltatori-testimoni hanno di buon grado voluto collaborare (ancora grazie!). Dopo un colloquio che verteva sulle «intenzioni» di questo pezzo, Parmegiani è stato invitato ad ascoltarlo con noi due volte (la prima volta legata al movimento precedente), commentando durante l'ascolto, fermando il nastro, tornando indietro se lo voleva, in modo da darci il massimo di informazioni sulle intenzioni e il suo lavoro. Tra gli otto ascoltatori —F. Bayle, Z. Zanési, Ph. Mion, D. Dufour, E. Roux, S. Delaubier, H. Ganchou, D. Teruggi— sei sono compositori affermati di musica elettroacustica, gli altri due amatori del genere.

Le testimonianze sono state raccolte nel modo seguente (con l'eccezione di uno di essi, per il quale è stato sperimentato un nuovo protocollo):

—consegna (ascoltare con attenzione, ma senza particolari sforzi analitici, né di memorizzazione);

—primo ascolto di *Aquatisme*, sentito di seguito al movimento precedente (su un impianto di qualità molto buona);

—colloquio (10' - 15');

—secondo ascolto di *Aquatisme*;

—secondo colloquio;

—terzo ascolto nel corso del quale l'ascoltatore poteva intervenire, arrestando o no il registratore. Le testimonianze sono state registrate, trascritte e analizzate prima indipendentemente, poi paragonandole e cercando punti di vista comuni a più persone.

In lavori precedenti [DELALANDE 1989], era stato possibile mettere in evidenza orientamenti d'ascolto («condotte-tipo») che avevano una certa realtà psicologica nella misura in cui si escludevano reciprocamente producendo scelte e conflitti. Qui, forse a causa della competenza un po' troppo particolare dei nostri ascoltatori, abituati ad un ascolto agile, capace di cambiare costantemente punto di vista e di indagare sia il «com'è fatto» che il «come si ascolta», forse a causa di questi loro atteggiamenti di distacco, tali alternative non si sono manifestate e l'analisi dell'ascolto in «condotte-tipo» appare piuttosto come un artificio descrittivo che suddivide l'ascolto reale in componenti elementari. Peraltro, si nota che le principali intenzioni di Parmegiani corrispondono ad orientamenti d'ascolto diffusi, sebbene la distinzione fra punti di vista attinenti alla produzione e alla ricezione non abbia più bisogno di essere mantenuta a questo livello di analisi.

— I punti di vista, le pertinenze

L'insieme delle testimonianze che provengono dal compositore o dagli ascoltatori si può analizzare da cinque punti di vista.

#### 1. Gioco polifonico di «catene» morfologiche

Nonostante non sia una regola generale, non è escluso che una musica elettroacustica possa essere pensata e ascoltata come un'organizzazione di oggetti sonori (in senso gestaltista) tra i quali si instaura un gioco di relazioni.

È il caso di questo pezzo, concepito come una sovrapposizione di catene, cioè sia di trame sia di successioni di oggetti «formati» (nel senso di Schaeffer) sufficientemente simili nella tessitura e nella morfologia per essere considerati come la ripetizione irregolare (variata) di un «medesimo» oggetto. Le catene si differenziano le une dalle altre grazie ad opposizioni morfologiche, evidenti all'ascolto ridotto, di tessitura, di mantenimento, di materia e di situazione nello spazio. Quest'organizzazione in catene permette le seguenti procedure di scrittura, tipiche di Parmegiani:

— sottili variazioni all'interno di ciascuna catena, «rottture, richiami» (B. P.) e fra le catene:

- configurazioni del tipo «figure su sfondo» (B. P.), talora con modificazione degli elementi dello «sfondo» che divengono più significativi,
  - «perturbazione di una trama attraverso un elemento puntuale» (B. P.) che crea dei punti di sincronismo fra due catene sino ad allora indipendenti,
  - associazione reiterata di un suono breve e di un suono omogeneo che gli serva da «risonanza», ambiguo intermediario fra figura e sfondo.

Questa scrittura in catene che appaiono e scompaiono, associandosi e dissociandosi, richiama nell'ascoltatore una strategia di ascolto che consiste nell'esplorare il tessuto polifonico per trovarvi i cambiamenti e le relazioni.

## 2. Scrittura dell'acqua

«Il mio desiderio era di lavorare con il materiale acqua... non a livello di massa, ma di ricamo» (B. P.): desiderio che suscita, nella maggior parte degli ascoltatori, un'attenzione particolare a questa scrittura dell'acqua.

L'acqua è trattata in tre grandi configurazioni differenti che appaiono successivamente, chiamate dallo stesso Parmegiani: «ricamo d'acqua» (da 0 a 3' 02", registro medio-acuto), «salmodia del mondo acquatico» (da 3' 02" a 4' 20", registro medio), «nebbia d'acqua» (da 4' 10" a 6', occupando quasi tutto lo spettro). Il tratto principale che contribuisce qui a definire l'«uguale» e il «diverso» (cioè a segmentare) è la possibilità (o l'impossibilità) di identificare l'acqua. Così, in quest'ottica, la «salmodia» e la «nebbia», pur morfologicamente del tutto differenti, sembrano costituire una continuità. Reciprocamente, la scrittura a «ricamo» dell'inizio mescola suoni brevi di morfologia molto simile, ma di cui alcuni evocano l'acqua ed altri no, ed è esattamente questo conflitto fra due criteri di segmentazione (morfologico e causale) che è in grado di deliziare l'ascoltatore attento a questa scrittura.

Fra i motivi sonori dell'acqua («gocce libere» e «spruzzi») e i diversi tipi di ripetizioni «secche», si intercala una categoria intermedia di suoni «bagnati» (da 0 a 31"), dotati di un carattere di cui ci si può rendere conto con una segmentazione sottile all'interno dell'oggetto sonoro, come si vedrà più avanti (cfr. il paragrafo *Problemi di segmentazione*).

## 3. Interiore/esteriore

Per Parmegiani come per la metà degli ascoltatori, certi suoni hanno un carattere «interiore» e «riposante». Così la trama ipergrave (da 0' 31" a 3') evoca «una sorta di godimento espresso dall'interno [...] come le fusa di un gatto, che simboleggiano la profondità, la morbidezza, il benessere» (B. P.), «l'interno del corpo, molto segreto» (S. D.), «qualcosa che appartiene alla categoria del sonno, un ronzio, un rumore interno, organico» (Ph. M.); ciò che era dal punto di vista precedente una «salmodia del mondo acquatico», diviene qui un «canto interno» (B. P.) e si colloca nel paradigma dell'«interiore».

Viceversa, i suoni brevi o iterativi dell'inizio, fra loro molto spazati, costituiscono uno scenario (esteriore), e la «nebbia» (da 4' 10" a 6') risponde

alla «decisione di aprire uno spazio» presa da Parmegiani in occasione della diffusione del pezzo in concerto.

I suoni posti alla fine (da 6' 10" a 7' 30") «attraversano lo spazio in direzione lontano-vicino venendo verso di noi, e terminano in modo brusco» (Ph. M.).

Lo spazio, qui, è un tratto pertinente. È innanzitutto uno spazio simbolico, interno o esterno al soggetto, ma è corroborato, rinforzato, messo in scena grazie allo spazio geometrico, innanzitutto quello della spazializzazione sul nastro, in seguito quello della spazializzazione in sala.

#### 4. Il «vissuto» della progressione. Retorica dell'attesa

In un ascolto globalizzante, poco attento al «ricamo» (soprattutto se si ascolta il movimento nel suo contesto), «la progressione, il vissuto divengono importanti: di qui l'importanza di certe lunghezze» (D. T.). Sono pertinenti a questo punto di vista: 1) la densità di occupazione dello spettro (e non l'intensità sonora né il numero di catene polifoniche, che non variano quasi) 2) la frequenza di apparizione di elementi nuovi. La successione è «a dente di sega: crea una tensione, si rilassa leggermente per ripartire...» (D. T.). I momenti di attesa (soprattutto da 3' 02" a 4' 10" e da 6' 52" a 7' 48") vengono percepiti come «una decisione del compositore: sono là per aumentare il desiderio» (C. Z.).

#### 5. La meccanica che fa avanzare. Immagini di velocità

Il pezzo, nel suo insieme, appare a taluni come mosso da uno slancio macchinistico (generalizzazione simbolica, forse, del comportamento sonoro reale delle macchine, come invece il fraseggio e il carattere espressivo possono essere, in altri repertori, la generalizzazione simbolica di un gesto strumentale). Questo punto di vista analitico conferisce al pezzo una progettualità specifica, ordinata attorno a configurazioni pertinenti caratteristiche dello spostamento più o meno rapido di un oggetto mobile (all'interno del quale siamo) in un ambiente, e precisamente:

- rullio evocante un treno (trama medio-grave, per intermittenza, da 0 a 3' 02"),
- trattamento e commutazioni «meccaniche» dei suoni iterativi,
- rombi o sfregamenti «rapidi» dal profilo dinamico artificiale (medio e grave da 3' 02" a 5' 40"),
- fischio regolare acuto,
- effetti di «tunnel» caratterizzati da una modificazione subitanea e provvisoria (uno o due secondi) della sonorità di una trama, nel timbro, nella

riverberazione o nel livello (come la modificazione del rumore di un veicolo al passaggio in un tunnel o in un viadotto).

«Archetipo della velocità, equivalente contemporaneo del galoppo del cavallo in Schuman» (Ph. M.). Di questa lettura possibile Parmegiani non sembra cosciente qui, ma è piuttosto un modello abituale nel suo stile, a partire da *Passage de train* ne *L'oeil écoute*.

Nota: composizione dei punti di vista nell'ascolto attuale

Ciascuno di questi punti di vista è apparso, ed è messo in serie, nella maggior parte delle testimonianze. Non si tratta dunque, lo si è già detto, di comportamenti di ascolto che si escludano sistematicamente, obbligando l'ascoltatore a scelte e conflitti. Al contrario, si combinano nell'ascolto reale (tuttavia con esclusioni, che però questo materiale non permette di studiare) e permettono di rendere conto della «sintesi» particolare che ogni ascoltatore compie. Ma questo ci allontana dall'analisi musicale. Un solo esempio: il simbolismo dell'interiore/esteriore, unito alla progressione vissuta come un'attesa, con alternanza di momenti di tensione e di stabilità, genera l'immagine del parto, nella quale le spinte ripetute avanti/indietro della fine del pezzo sono interpretate come espulsione, e per la quale l'ambiente acquatico non è fuori posto. Non è tuttavia in questo senso che Parmegiani intendeva il titolo della terza parte della *Creazione del mondo: Signes de vie*.

#### *Alcuni problemi di segmentazione*

Isolare delle unità le une dalle altre, sia al livello di una segmentazione di molte decine di secondi sia a quello di una microsegmentazione all'interno di un oggetto sonoro, porta sempre a porsi la domanda: «fino a che punto è la stessa cosa, a partire da dove inizia la differenza?», e questo sia in senso orizzontale che verticale. La risposta, generalmente, è relativa ad un punto di vista.

— Macro-segmentazione: la forma osservata da più punti di vista

Questo principio presiede alla delimitazione delle macro-unità, e dunque alla costruzione della forma complessiva. Vi saranno così tante forme quanti punti di vista. Nel primo minuto, il punto di vista dell'acqua vedrà le figure «bagnate» risaltare su uno sfondo costituito dalla mescolanza di trame gravi e di trame iterative, mentre l'asse interiore/esteriore raggrupperà le due trame gravi, non localizzabili, per opporle gradualmente allo «scenario» medio e acuto ripartito nello spazio, e un ascolto polifonico isolerà queste diverse

catene per apprezzarne le interazioni. Sarebbe un errore pensare che ciascun punto di vista non faccia che raggruppare a sua maniera in macro-unità, unità minimali indipendenti dal punto di vista stesso (degli oggetti sonori per esempio). In realtà la subordinazione della segmentazione al punto di vista comincia al livello delle unità minimali.

— Micro-segmentazione: il carattere «bagnato»

Dal punto di vista delle «scritture dell'acqua», abbiamo visto che i suoni brevi dei primi tre minuti si collocano su tre gradi di una scala: rumori d'acqua, suoni «bagnati», suoni «secchi». Tra 0' 54" e 05" si trova un bell'esempio di differenziazione basato su questo criterio: tre motivi successivi, il primo di impulsi «secchi», il secondo di gocce d'acqua, il terzo, ibrido, costituito da tre fasi concatenate senza soluzione di continuità (impulsi secchi, gocce d'acqua, impulsi secchi). Morfologicamente è un motivo solo: solamente il riferimento all'acqua permette di percepire questa successione come alternanza e impone la segmentazione interna del terzo motivo.

I suoni «bagnati» (né secchi, né acqua) dell'inizio (da 0' a 30", registro medio), propongono all'orecchio un enigma che risolve la segmentazione fine: in che senso questi suoni sono «bagnati»? Si tratta di una successione irregolare di una ventina di oggetti sonori assai simili, il cui prototipo appare all'analisi costituito da due elementi rapportati: 1) un impulso, generalmente raddoppiato, che può evocare una goccia d'acqua per la sua breve risonanza caratteristica, 2) un prolungamento iterativo di timbro simile, ma il cui trattamento iterativo non ha nulla di fluido. Il gioco a nascondino consiste ora nel tagliare la risonanza caratteristica dell'acqua, ora nell'eludere l'identificazione grazie a questo prolungamento iterativo. Occorre dunque decomporre l'oggetto in unità più fini, l'impulso-goccia, la risonanza, l'iterazione-maschera, se si vuol rendere conto di questa ambiguità.

— Discussione 1: sulla necessità di isolare i «punti di vista»

Ritroviamo qui il parallelo con la fonologia. Questa ventina di oggetti sonori separati da silenzi, unità sillabiche, si analizza in unità pertinenti minimali, equivalenti ai fonemi, per rendere conto di un senso —né secco né acqua— di fronte ad un comportamento di ascolto che consiste nell'individuare il «bagnato». Si vede seguito: partiti da una strategia indirizzata dalle testimonianze, constatiamo che il più o meno «bagnato» è pertinente da questo punto di vista e ne cerchiamo la chiave in una micro-segmentazione dell'oggetto in «fonemi». La domanda importante che ci poniamo qui, e da cui dipende la fondatezza di questa condotta funzionalista, è



la seguente: si sarebbero potute trovare le medesime unità minimali con un'analisi puramente distribuzionale, analizzando in questi venti oggetti le differenze e le identità? Di fatto i tratti opposizionali presi in considerazione — presenza/assenza di una breve risonanza e di un prolurigamento iterativo — sono tratti morfologici, e in una trascrizione che tiene conto solo di queste pertinenze la sequenza sembra generata da un gioco di permutazioni basato su tali tratti morfologici. Ma l'osservazione che ci sembra condannare un'analisi distribuzionale è che i tratti morfologici in questione sono stati scelti fra una quantità di al tri tratti, a priori un numero illimitato, che non si potrebbero mai né trascrivere né studiare tutti e che occorre tralasciare come varianti fonetiche non pertinenti. Per esempio, i prolungamenti della terminazione iterativa, la distribuzione dei silenzi fra gli oggetti, le variazioni di intensità, la ripartizione nello spazio ecc., sono stati trascurati qui perché non contribuiscono (o lo fanno solo in modo secondario) al gioco del «secco» e del «bagnato» che questo punto di vista privilegia. Un'analisi distribuzionale, a partire da un inventario di tratti morfologici, dovrebbe trattare un numero illimitato di configurazioni che non si saprebbe secondo quale criterio selezionare, se non fissando un obiettivo per l'analisi che determini una gerarchia di pertinenze.

— Discussione 2: la segmentazione morfologica non è neutra

Una visione ingenua dell'analisi potrebbe consistere nel pensare che il pezzo sia intrinsecamente pre-segmentato in unità morfologiche distinte che le intenzioni simboliche del compositore o degli ascoltatori non farebbero che organizzare, collegandovi un senso particolare, dunque privilegiando l'una o l'altra di esse, creando gerarchie e raggruppamenti. E' una visione in due strati: una realtà morfologica, e un'appropriazione più o meno deformante di questa realtà in funzione delle simbolizzazioni che vi vengono collegate. Questo modo di pensare incontra un'obiezione ancor più forte: non vi è infatti unicità nella segmentazione morfologica (dato che essa si basa su una selezione di tratti) e proprio per questo l'espressione «segmentazione morfologica» non vuol dire un gran che. Lo dimostreremo in due modi:

1) ogni segmentazione, anche se guidata da un'opposizione semantica, trova un riferimento morfologico. Così, se il «secco» si oppone al «bagnato» è evidentemente perché vi sono indizi nel suono, anche se non si sa né descriverli in termini morfologici, né farli apparire facilmente attraverso l'analisi acustica;

2) ogni segmentazione morfologica è guidata da una strategia percettiva (del compositore o dell'ascoltatore). L'ascolto «ridotto» di Schaeffer ne costituisce un esempio generale, ma il nostro primo punto di vista (ascolto polifonico

delle «catene morfologiche») richiama l'esistenza di tale strategia in maniera ancor più precisa. Non serve a nulla dire che le catene sono nell'oggetto, perché vi sono insieme a mille altre configurazioni; si andrà a cercarle solo sapendole ascoltare, e non è affatto certo che questa strategia di ricerca delle catene non sia già il risultato di una cultura particolarmente sviluppata nei nostri ascoltatori-compositori.

In questa prospettiva funzionale, vi è sempre corrispondenza biunivoca fra una segmentazione ed un punto di vista: non si scappa.

### *Applicazione alla trascrizione*

La trascrizione delle musiche elettroacustiche può avere diverse funzioni [BESSON 1991]: noi, qui, ci occupiamo solo di quella destinata ad essere d'aiuto all'analisi. Il trascrivere presuppone una scelta di tratti morfologici che vengono notati, e dunque una trascrizione pertinente non può che iniziare dopo aver determinato, attraverso ricerca esterna, punti di vista e pertinenze: senza entrare nel problema «come notare», vi sono infatti tante possibilità di scelta dei tratti («cosa notare»), quanti sono i punti di vista. In linea di principio, dunque, si possono avere qui cinque partiture generali (senza contare i primi piani sui dettagli, le trascrizioni sinottiche ecc.). Nonostante in teoria non si sovrappongano, è interessante rendere artificialmente paragonabili queste trascrizioni selezionando per ciascuna uno o due tratti descrittivi comuni (in generale il tempo e l'altezza approssimativi), anche se non sono pertinenti. E' il principio di uno «sfondo» su cui si pongono dei «calchi». Come sfondo, un'asse del tempo può bastare. Si potrà così utilizzare (è classico) una «partitura di riferimento» che rappresenta oggetti sonori definiti e collocati *arbitrariamente* per il loro profilo dinamico, la loro tessitura e la loro collocazione temporale. Il dispositivo di trascrizione che utilizziamo, il programma *Acousmographie*, (studiato al GRM da Hugues Vinet e Olivier Koechlin), fa apparire sullo schermo un sonogramma, con «pagine» di durata variabile, attraversato da un cursore in sincronia con l'ascolto, sul quale si possono aggiungere, grazie a «strumenti di disegno», simboli grafici che rappresentano i tratti e le unità pertinenti. Il sonogramma è un buon supporto per la trascrizione, pur con qualche riserva: 1) non vi è un tracciato unico che rappresenti la realtà oggettiva del pezzo, ma tante tracce quante si vuole, relative ai parametri d'analisi scelti, in funzione di ciò che si vuol fare apparire; 2) la «segmentazione» effettuata in unità visuali non corrisponde precisamente ad alcun punto di vista poetico o estetico (un unico suono è raffigurato da più linee, due unità distinte da un certo punto di vista possono reciprocamente

confondersi sulla carta); 3) la ripartizione nello spettro viene evidenziata benché non sia necessariamente pertinente. Su questo sfondo vengono riportati i tratti e le unità pertinenti (punto di vista per punto di vista), e ciò permetterà di far apparire configurazioni che non necessariamente sono state percepite dal compositore o dagli ascoltatori, ma che contribuiscono a spiegare la loro «lettura». L'analisi su partitura appare dunque come un prolungamento artificiale che simula il trattamento percettivo (del compositore come degli ascoltatori), come una sorta di «protesi dell'orecchio». Che non è la sola possibile (non bisogna feticizzare il ricorso alla trascrizione per l'analisi). In particolare, l'accesso immediato ad un qualunque elemento sonoro del pezzo, reperibile sul sonogramma, è una «protesi» paragonabile alle facoltà uditive, dato che permette paragoni rapidi.

Per concludere, si noterà che la problematica e le soluzioni qui trattate a proposito della musica elettroacustica si potrebbero applicare in larga misura all'analisi di altri oggetti sonori, come le musiche di tradizione orale, i «paesaggi sonori» o le esecuzioni musicali registrate, in cui certi piani di analisi non si riconducono ad una combinazione di unità discrete date in anticipo, ma giocano su differenziazioni relative a punti di vista. La musica elettroacustica non è un caso isolato, ma piuttosto un caso estremo il cui studio può essere d'aiuto ad altri ambiti dell'analisi musicale.

[traduzione di Francesca Magnani]