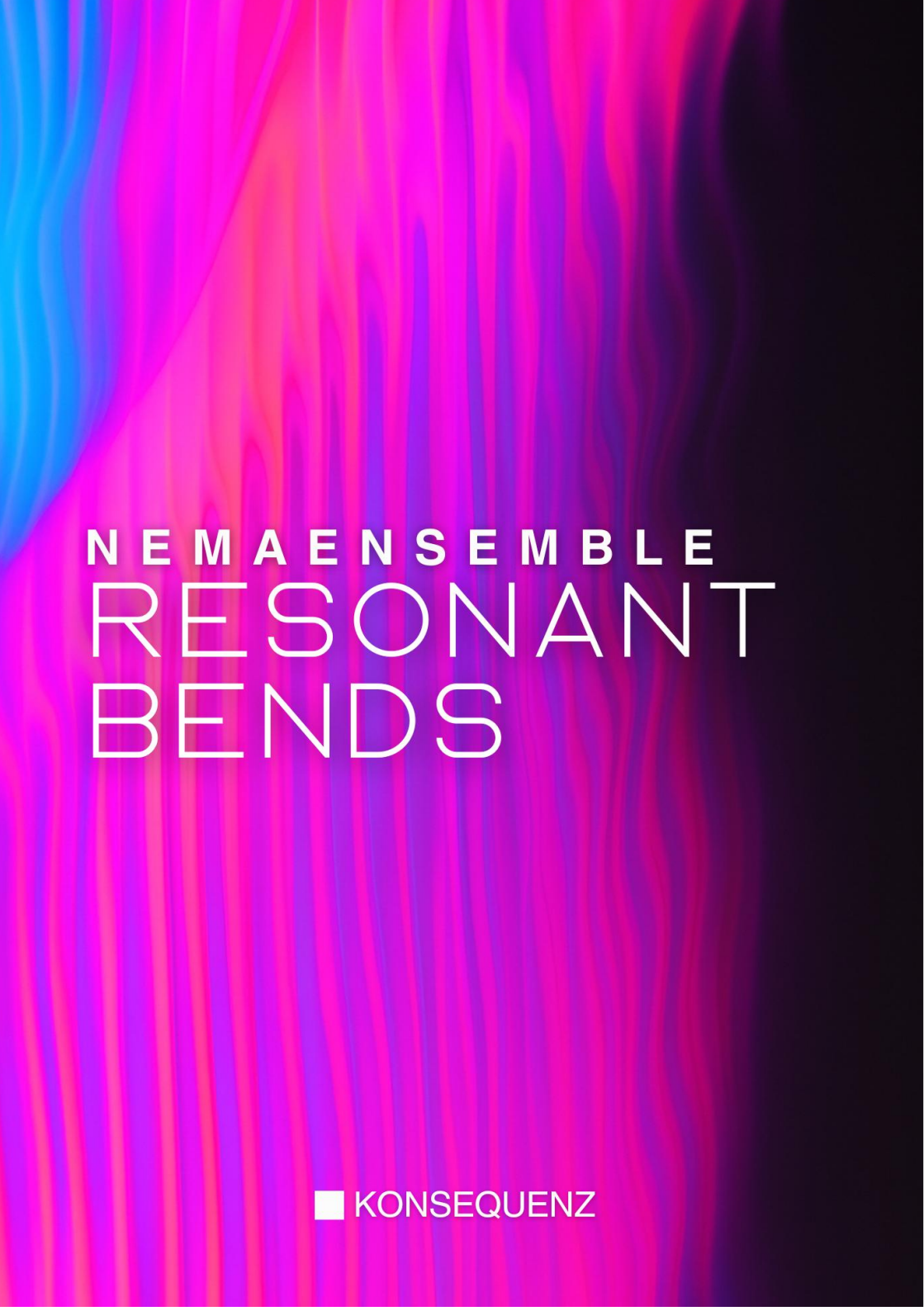




NEMA ENSEMBLE RESONANT BENDS

■ KONSEQUENZ

N E M A E N S E M B L E
R E S O N A N T
B E N D S

■ KONSEQUENZ

NEMA Ensemble Resonant Bends

Autori: Girolamo De Simone, Cosimo Abbate, Eugenio Ottieri,
Gianluca Blasio, Sara Amoresano, Andrea Riccio

Napoli, 2025

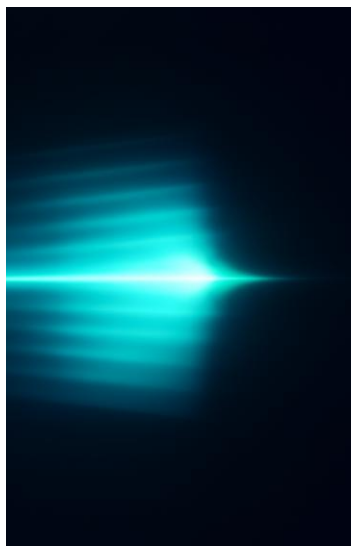
© Edizioni Konsequenz – Associazione Musicale Ferenc Liszt

ISBN 9791281275249

Un ringraziamento sincero a Progetto Sonora, a Eugenio Ottieri e Marco Apolloni per aver accolto e sostenuto il NEMA Ensemble nella realizzazione di Resonant Bends; a Girolamo De Simone per l'ospitalità di Konsequenz che rende possibile questa pubblicazione e per l'affetto e il senso di continuità che riconosce e valorizza il nostro lavoro, nonché e a tutti coloro che hanno creduto e continuano a credere in noi.

NEMA ENSEMBLE

Sommario



Editoriale

Girolamo De Simone 6

Resonant Bends: un itinerario esemplare nello spirito di Contemporary Speech

Eugenio Ottieri 9

Spettralismi senza Spettralismo

Cosimo Abbate 12



Proiezioni e diramazioni dello Spettralismo

Gianluca Blasio 18

La forma del suono: appunti essenziali sullo Spettralismo

Cosimo Abbate 25



**Il suono come soglia. Un
itinerario tra i brani di Resonant
Bends**

Gianluca Blasio 30

**Tredici colori: suono come
crepuscolo e transizione**

Sara Amoresano 36

**NEMA Ensemble: genealogie,
percorsi, ibridazioni**

Sara Amoresano 42



**Divagazioni (non richieste)
di un ascoltatore
impertinente**

Andrea Riccio 52

**Nota sugli autori della
pubblicazione**

56

Editoriale

Quando nel 1960 vennero eseguiti a Parigi, grazie all'intercessione di Henri Michaux, i *Quattro pezzi per una nota sola* di Giacinto Scelsi, la cosa fece scandalo tra critici e musicisti, e generò qualche moto ansioso in Boulez, che successivamente sabotò quella musica per poi riabilitarla dopo la morte del compositore. Solo più tardi Gérard Grisey avrebbe cominciato a studiare con Olivier Messiaen, che aveva detto a Scelsi «Mon chere, vous avez dérangé toute ma classe. On ne parle que de votre oeuvre!» (“Mio caro, ha fatto impazzire tutta la mia classe. Non si parla altro che della Sua opera!”), sottolineando lo scalpore che quella musica aveva generato nei suoi allievi.

Non sappiamo se Grisey avesse assistito a quel concerto, ma fu probabilmente presente all'esecuzione di *Xnoybis* per violino solo, un brano di sedici minuti che utilizza una sola nota sfruttando tuttavia i quarti di tono, ossia quelle oscillazioni del suono che avrebbero influenzato la prima produzione di Grisey e le sue intuizioni sullo Spettralismo, la



Girolamo De Simone

corrente musicale (o meglio, l'*atteggiamento musicale*, come Egli preferiva dire) che *parcellizza* il suono, sfruttandone le componenti armoniche, gli aloni, e proiettando evanescenze che ne scavalcano la percezione ordinaria. Grisey col tempo aggiornò la definizione stessa di Spettralismo, e preferirà parlare di *limine*, cioè di *soglia*.

Da qui appare il nesso con il nostro agire di questi anni: *incantesimo della soglia*, espressione usata da Benjamin e presa in prestito da chi scrive questa nota per descrivere ciò che attrae

all'ingresso, sospinge all'entrata. La *soglia* si rende metafora dei nuovi templi della contemporaneità, occasione topografica, residuale, di conoscenza, come si recita all'omonimo sito www.incantesimodellasoglia.com.

Quando mi avvicinai a Scelsi, anni fa, suonandone e programmandone la musica in alcune rassegne tenute a Napoli e a Roma, fui affascinato dalla possibilità di utilizzarne le intuizioni, volgendo soprattutto al pianoforte, ma anche agli strumenti ad arco. Le possibilità del suono venivano fuori, per me, dalle differenze tra accordature naturali e temperate, dalla cui oscillazione in *cent*, anche simulata (come nel mio sistema bimodale), scaturivano fascinazioni inizialmente mutate tra timbri politicamente scorretti e rombi depistanti (come in *Solve*, o come nei *Bordoni*). Più tardi avrei esplorato la coda dei suoni, le sovrapposizioni armoniche. E subito altre vocazioni, come in *Aure*.

Oggi, il Concerto di NEMA Ensemble propone altre divagazioni sul tema, e lo fa con la consueta e inedita originalità che ne caratterizza il lavoro. NEMA, con i suoi straordinari interpreti/compositori/improvvisatori incarna ciò che avevamo tentato (e sottolineo 'tentato'), con gli "Incontri Nazionali della Nuova Musica" di Luciano Cilio, a Napoli, a partire dal 1982, e successivamente con rassegne come "Eclettica Musica Mille Mo(n)di", a sottolineare la variegata possibilità offerta dalle Nuove musiche al di là di steccati di generi e stili. NEMA lancia il suo sguardo, appunto, a 360° sulle musiche che furono, che sono e che saranno. E credo sia uno dei pochi ensemble italiani che si muove con progetti unici, con fortissima valenza concettuale.

Da parte mia, non posso che essere vicino a questo movimento che pare finalmente riuscire nell'intento di *unire*. E plaudire a un concerto/concetto come questo, dedicato al limine, alla soglia.

Per quanto mi riguarda, il transito è molto presente nei miei pensieri, e il diafano vicino al mio cercare. La diafanità carat-

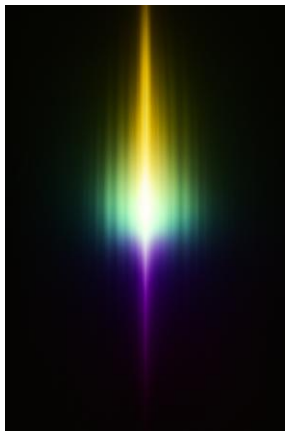
terizza quello che oggi vorrei essere e comporre.

La Trasparenza, che sola lascia passare la luce, non è mai una nostra conquista, non appartiene a chi si fa canale. Ma credo che di questa rilucenza, di questo inaudito suono potremo godere ancora, nel tempo presente e in futuro, grazie a Nema Ensemble e al progetto *Resonant Bends*.

Girolamo De Simone

Direttore Konsequenz

Resonant Bends: un itinerario esemplare nello spirito di Contemporary Speech

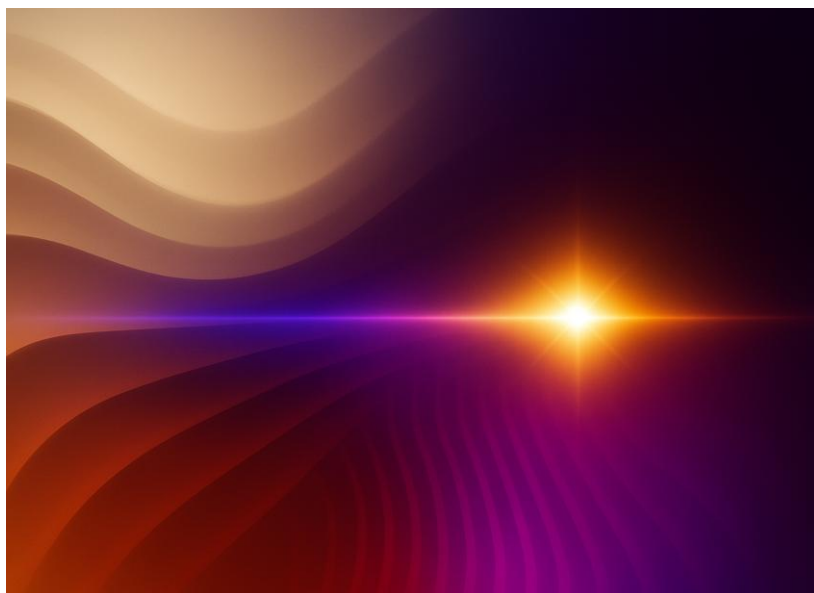


La rassegna **Contemporary Speech**, ideata e realizzata da Progetto Sonora sin dal 2021, nasce con l'intento di offrire al pubblico campano una piattaforma di confronto e di ascolto in cui i linguaggi musicali, sia quelli storici e 'storicizzati' che contemporanei, possano incontrarsi in una prospettiva non semplicemente antologica ma dialettica. Fin dalla sua fondazione, la rassegna si è quindi proposta come spazio di sperimentazione e di apertura, in cui il concetto di "contemporaneo" non coincide con una mera collocazione cronologica, ma si definisce come atteggiamento critico e creativo capace di mettere in relazione genealogie, tradizioni e innovazioni. In tale contesto, il concerto *Resonant Bends* dell'Ensemble NEMA – commessa per l'edizione autunnale 2025 della rassegna – rappresenta un esempio paradigmatico di questa impostazione. Non si tratta, infatti, di un programma costruito per giustapposizione di opere, ma di un percorso strutturato intorno a un'idea portante: lo Spetttralismo non come scuola o metodo compositivo in senso stretto, bensì come esperienza liminale, come pratica d'ascolto e di trasformazione percettiva.

Il lavoro curatoriale e interpretativo svolto dai giovani musicisti dell'ensemble ha reso evidente come la programmazione possa costituire un atto critico autonomo, una riflessione capace di interrogare i processi creativi della musica moderna

e contemporanea. Attraverso i brani proposti il concerto delinea un itinerario che mette in luce non tanto appartenenze scolastiche, quanto ascendenze poetiche e continuità di pensiero musicale.

Il tema di fondo – lo Spettralismo, inteso non come scuola o tecnica ma come “forza liminale”, come ascolto che piega e dilata il suono – diventa il filo rosso che attraversa l’intero concerto. Debussy, Messiaen, Murail, Scelsi, Pérotin, ma anche Yan Maresz e Rouzbeh Rafie: non vengono proposti come figure di una genealogia chiusa, bensì come compagni di un cammino che porta ad ascoltare il suono nel suo farsi fenomeno, esperienza, memoria. Non è la logica della dimostrazione a guidare l’architettura del programma, ma quella della trasformazione percettiva: una “architettura porosa”, che apre varchi e connessioni inattese.



Questa modalità di concepire il concerto come “percorso” – e non come sequenza di brani – corrisponde pienamente alla mission di Contemporary Speech: proporre esperienze di ascolto che non si limitino a presentare repertori, ma che siano capaci di suscitare nuove consapevolezze, di ridefinire la percezione del tempo e dello spazio sonoro, e di aprire prospettive inedite sull’eredità musicale del Novecento e del nostro presente. In tal senso, Resonant Bends rappresenta nella nostra programmazione non soltanto un momento di alta qualità artistica, ma anche un laboratorio di riflessione critica e creativa.

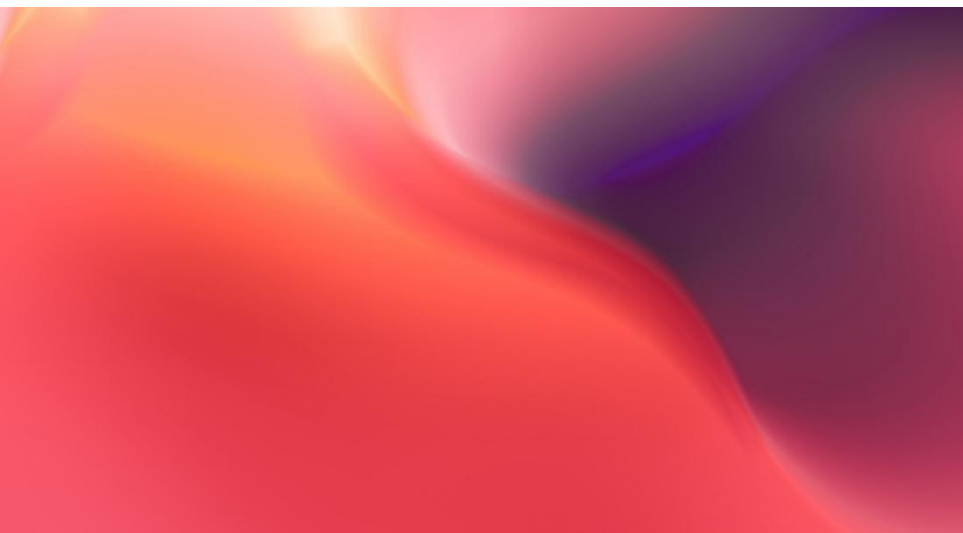
La scelta poi di affidare a giovani interpreti la responsabilità di tale operazione conferma la volontà della nostra impresa culturale – e della rassegna in particolare – di valorizzare non solo il talento esecutivo, ma anche la capacità progettuale e curatoriale delle nuove generazioni, chiamate a definire le traiettorie future della musica contemporanea.

Eugenio Ottieri

Direttore Artistico Progetto Sonora

Spettraliismi senza Spettralismo

Il presente scritto si propone tre fini: raccontare la genesi e i significati del progetto **Resonant Bends**, illustrarne la fisionomia musicale e spiegare perché a esso si accompagna



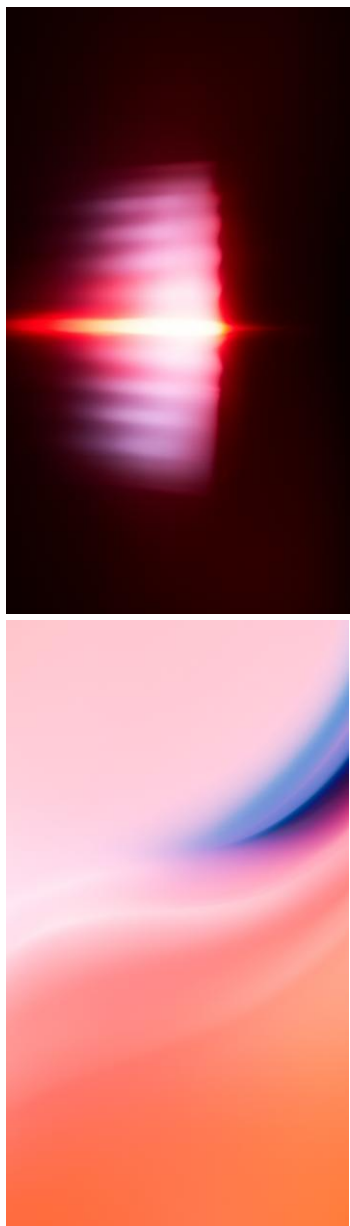
questa pubblicazione, che non è un semplice programma di sala, ma un contributo al contempo autonomo e complementare. Parto dall'inizio, ovvero dall'autore di questa proposta: il NEMA Ensemble. Il NEMA è un ensemble curatoriale: in questa parola si racchiude l'essenza del progetto. Non siamo un'istituzione davanti alla quale arrivano semplicemente "partiture da eseguire", ma un organismo che genera idee, immagina percorsi e affida ai brani un ruolo dentro a un disegno coerente. I nostri progetti – *ReMozart*, *BachBjörk*, *Resonant Bends*, *Afterlight* – nascono tutti da un concetto che diventa forma musicale. È una circolarità: l'idea impronta i brani e i brani, a loro volta, danno corpo e spessore a quell'idea. In

questo senso l'ispirazione è gestaltica: ogni concerto è concepito come un percorso unitario, drammaturgicamente coerente. Ma non solo. Ogni concerto è anche occasione di riflessione: la riflessione illumina il progetto, e il progetto genera nuova riflessione. È proprio qui che si colloca il senso di questa pubblicazione. Non come “programma sul concerto”, ma come spazio parallelo: concerto e testo esistono l'uno indipendentemente dall'altro, dandosi luce l'un l'altro.

Tutti i progetti del NEMA, in fondo, nascono da questo principio. ReMozart, ad esempio, non aveva per tema “attualizzare” Mozart (autore che, in quanto classico, non ha alcun bisogno di esserlo). La prospettiva era un'altra: partire dagli aspetti più avanzati e sperimentali di Mozart – le dissonanze, le arditezze armoniche o strumentali, la politonalità del *Ein Musikalisches Spass* – e farne scintille per nuove commissioni. I brani scritti per l'occasione rivelavano in nuce quelle stesse qualità, rendendo evidente una continuità poetica.

Simile la dinamica di BachBjörk: non si trattava di “accostare” due universi distanti, ma di esplorare una circolarità di possibilità. Ci sono state strumentazioni di Bach e di Björk, brani ispirati a Bach con colore björkiano e viceversa: collisioni e ricombinazioni che hanno prodotto una riflessione sulla trasversalità dei linguaggi e sul ruolo stesso del repertorio.

Era inevitabile che anche Resonant Bends nascesse dentro questa visione. Non un concerto di “musiche spettraliste”, ma un'indagine sulle diramazioni dello Spettralismo: i suoi precedenti, le sue conseguenze, il suo nucleo poetico. Il vero tema non è lo Spettralismo in sé, ma il filo di continuità che lo lega ad altre genealogie. È da qui che nasce la formula, audace ma



precisa, di “Spettralismi senza Spettralismo”. L’intuizione è di Andrea Riccio, pianista del NEMA. L’espressione riprende un’arguta recensione sul disco *Liszt Inspections* del pianista Marino Formenti, definito “un disco su Liszt senza Liszt”. Così anche qui: un progetto sullo spettro senza ridurlo a etichetta, che ne coglie lo spirito più che la lettera. La genesi di questo lavoro è legata al confronto con Lorenzo Pone. Da tempo avevamo discusso l’idea di un progetto che mostrasse la continuità tra la linea francese e le aperture spettraliste, e l’occasione concreta è arrivata grazie alla commissione di Eugenio Ottieri per Progetto Sonora. Lorenzo è senza dubbio un grande conoscitore di queste genealogie, e la sua riflessione personale sul repertorio francese – Debussy, Messiaen, fino a Murail, toccando una miriade di autori francesi precedenti e successivi – ha contribuito a innervare la poetica di questo concerto. La continuità di questi percorsi nella storia del repertorio francese non è un argomento ine-

dito in sé, ma lo è la qualità del suo sguardo, che ha stimolato la riflessione costituendone una parte.

Come sempre nel NEMA, l'idea non è stata immediata: si è formata attraverso conversazioni, aggiustamenti, contrasti, gestazioni lente. Anche per questo è giusto riconoscere che *Treize couleurs du soleil couchant* di Tristan Murail, brano fondante del repertorio per pierrot ensemble, è diventato il centro simbolico del concerto. Questo brano (insieme ad altri quali *Talea* di Grisey o il *Pierrot Lunaire* stesso) rappresenta una tappa inevitabile nella vita di un ensemble come il nostro. Ma inserirlo non era “dovere di repertorio”: era l'occasione per costruire un arco coerente intorno a esso.

Lo Spettralismo, infatti, non può essere ridotto solo a metodo, calcoli, spettri, sonogrammi. La sua anima è *anche* un'altra: una spinta poetica che dilata il tempo interiore, piega il suono, attraversa soglie percettive. Non una scuola, dunque, ma un modo di stare sul confine tra armonico e inarmonico, tra periodicità e aperiodicità, tra timbro e forma. È questo che ci interessa: la sua forza *liminale*, la capacità di trasformare l'ascolto in coscienza.

Da qui la fisionomia del concerto. Resonant Bends non scorre come una dimostrazione, ma come traiettoria: ogni brano deforma leggermente lo spazio percettivo, preparando il successivo.

Questo percorso ha richiesto un lavoro di ascolto reciproco, di confronto tra sguardi diversi. Lorenzo Pone, in questo senso, ha rappresentato non soltanto un riferimento teorico, ma anche un interlocutore critico capace di radicare ogni intuizione nella prospettiva più ampia di quella genealogia francese che lui stesso descrive: dal colore orchestrale di Debussy, fino alla mistica visionaria di Messiaen e alle metamorfosi percettive di

Murail. Alcune conversazioni con lui hanno avuto il valore di vere e proprie soglie creative: momenti in cui un'idea ancora indistinta trovava la sua direzione. Accanto a questo asse storico-poetico, il programma ha preso corpo grazie alle proposte e al contributo di tutti. Enzo Gaudino, flautista del NEMA, ha suggerito di inserire *Circumambulation* di Yan Maresz, con la sua energia ciclica che richiama ritualità antiche, e *Syrinx* di Debussy, archetipo del flauto solo e punto di contatto diretto con la tradizione francese evocata da Lorenzo. Io stesso e Davide Viola, violoncellista del NEMA, abbiamo lavorato alla struttura del brano improvvisativo che porta il nome del concerto, *Resonant Bends*, cercando di bilanciare i diversi piani del programma.

Un ruolo speciale lo ha avuto Francesco De Simone, musicista ospite, che ha composto il brano elettronico di apertura, pensato come soglia d'ingresso percettiva, ed è interprete di tutte le parti elettroniche in concerto. Sempre De Simone, in collaborazione con Francesco Filisdeo, clarinettista del NEMA, ha rielaborato in chiave live electronics *L'abîme des oiseaux* dal *Quatuor pour la fin du temps* di Messiaen. Andrea Riccio ha svolto un ruolo non solo di proposta ma anche di raccordo e di vaglio critico delle idee che si sono avvicendate.

Altri spunti hanno arricchito il programma: *Nuages* di Debussy, trascritto per noi da Tommaso D'Agostini, compositore proposto dal nostro violinista Leonardo Ricci, è stato un momento decisivo, perché ha reso esplicita la connessione tra il colore debussyano e l'orizzonte spettralista. Infine l'idea collettiva di accogliere nel repertorio *Resonant Bends* il brano *Suedama* di Rouzbeh Rafie (scritto per il NEMA nel 2022, e da noi particolarmente amato), è diventata quasi una scelta simbolica: la sua presenza testimonia la volontà di non fermarci al repertorio

storico, ma di proiettare questa riflessione verso il presente e il futuro. In questo intreccio di voci – Lorenzo con la sua prospettiva critica, Enzo con le proposte flautistiche, Francesco Filisdeo con *L'abyme* di Messiaen, Francesco De Simone per la parte elettronica come esecutore e ideatore, Andrea con la sua azione di proposta e visione d'insieme, Leonardo con l'idea di coinvolgere D'Agostini, Davide e io nel lavoro di architettura del brano improvvisativo – prende forma la natura plurale di *Resonant Bends*. Non un progetto monolitico, ma un'offerta circolare, in cui più voci coesistono e si coordinano, mantenendo ciascuna la propria autonomia e identità. È in questo processo collettivo che riconosciamo l'identità del NEMA. Questa dimensione corale – fatta di idee che si intrecciano, si discutono e talvolta si contraddicono – è la vera cifra del nostro ensemble. Un progetto come *Resonant Bends* non nasce mai da una sola voce: prende forma nella fusione tra sensibilità diverse. L'ascolto diventa dunque un abitare tempi lenti, un indugiare sulle soglie, non cercare “cose da riconoscere” ma qualità da attraversare. Lo Spettralismo qui è ingrediente implicito, non più marchio o etichetta, ma esperienza. Se qualcuno uscendo avrà la sensazione che il tempo si sia mosso diversamente, più lento in un punto, più rapido in un altro, sapremo di aver fatto bene il nostro lavoro. Non spiegare il suono: metterlo in condizione di accadere.

Cosimo Abbate

Direttore NEMA Ensemble



Proiezioni e diramazioni dello Spettralismo

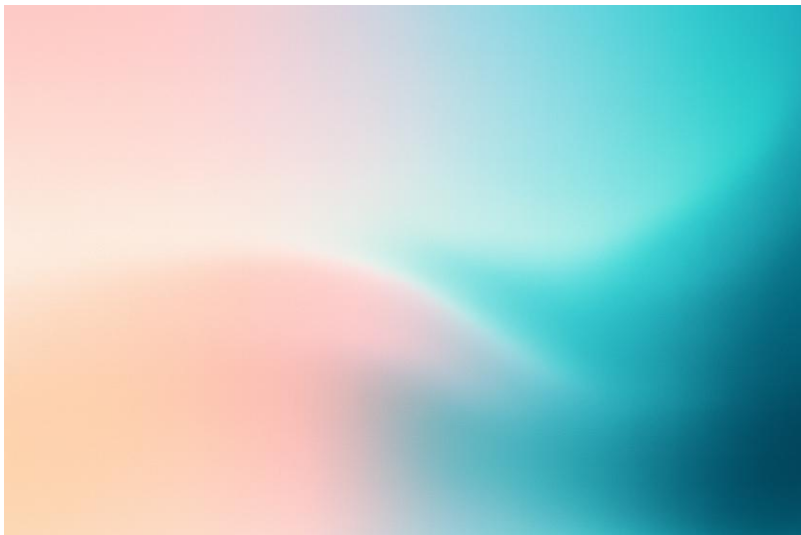
Gianluca Blasio



Così come Resonant Bends non è solo un concerto “sullo” Spettralismo, ma una riflessione poetica che da esso prende slancio per aprire traiettorie inaspettate, anche questo scritto si propone come un’estensione più che una definizione. Il punto focale resta lo spettro, inteso non solo come dato acustico ma come forza percettiva, ma da lì si proiettano ramificazioni che illuminano tanto il passato quanto il presente. Come se il suono, attraversato da questa lente, mettesse a

fuoco genealogie sommerse, continuità timbriche, esperienze percettive che prima restavano in ombra. L’analisi dello spettro sonoro, resa possibile negli anni Settanta dai nuovi strumenti informatici e acustici, ha rappresentato per molti compositori una rivelazione: il suono, per la prima volta, si mostrava nella sua struttura interna, con le sue parziali, le sue rugosità, le sue metamorfosi. Ma la vera svolta non è stata tecnica. È stata percettiva, poetica. Come ha scritto Gérard Grisey (1946–1998), non si tratta solo di analizzare il suono, ma di lasciare che la composizione ne segua il divenire: dalla periodicità all’aperiodicità, dal timbro all’armonia, dalla fusione alla disgregazione.

Lo spettro diventava così matrice formale: la forma musicale



non è più un modello esterno da applicare, ma un riflesso del suono stesso. E, più radicalmente, della percezione. È qui che la musica spettrale prende le sue definizioni chiave – differenziale, liminale, transitoria – come la chiamava Grisey: una musica che non separa ma attraversa, che non seziona ma ascolta, che non impone ma lascia emergere.

Se questo modo di comporre, e ascoltare, nasce negli anni Settanta, le sue radici profonde affondano in una sensibilità tipicamente francese: quella per il colore sonoro come fenomeno in sé. Dalla polifonia di Pérotin fino al timbro “a mosaico” di Debussy, passando per Rameau e Messiaen, la storia della musica francese mostra un’attenzione costante al suono come materia viva, plastica, trasformabile.

Non è un caso che nel *Catalogue d’oiseaux* di Messiaen, nella *Syrinx* di Debussy, o persino nei *Pièces de clavecin* di Rameau, l’ascolto sembri inseguire non lo sviluppo tematico, ma la trasfigurazione del timbro, l’evocazione di un paesaggio, la

densità di un'immagine. Lì dove la musica tedesca tendeva alla costruzione architettonica, la linea francese insiste sulla luce, sul colore, sul "divenire del suono". È suggestivo pensare che già Rameau avesse scritto un *Rappel des oiseaux*, e che gli uccelli tornino in Messiaen non come ornamento, ma come altra modalità di ascolto del mondo. Come se la natura – con le sue curve, le sue ombre, le sue sfumature – fosse da sempre il modello invisibile di questa musica. In questo senso, lo Spettralismo è sì una novità tecnica, ma è anche l'approdo coerente di una lunga storia poetica.

Il terreno era dunque pronto, e il luogo era Parigi. È qui che, con la crisi del serialismo, nasce una nuova estetica, sostenuta da istituzioni che ne permettono lo sviluppo tecnico e culturale. Il centro di gravità è l'IRCAM, fondato nel 1976 sotto l'impulso di Boulez: non un laboratorio astratto, ma uno spazio concreto di ricerca, sperimentazione, ascolto.

Attorno a Grisey, Murail, Dufourt e Lévinas si forma una generazione che non vuole più costruire il suono, ma viverne il processo. La composizione si trasforma in un atto di attenzione: a come un timbro evolve, a come un campo acustico si trasforma, a come un rumore può diventare musica. E tutto questo si fa forma, gesto, linguaggio.

Il fatto che oggi si parli di "post-spettralismo" senza che esista un post-spettralismo realmente istituzionalizzato, dipende proprio da questo: mentre il serialismo era una grammatica, lo Spettralismo è stato un campo di forze, un modo di pensare che ha continuato ad agire ben oltre i suoi iniziatori.

Le diramazioni dello Spettralismo sono molteplici. Alcune dirette: Kaija Saariaho (1952–2023), ad esempio, ha condotto all'IRCAM ricerche pionieristiche sull'analisi spettrale e sull'integrazione tra elettronica e suono naturale. Fausto Romitelli

(1963–2004), allievo di Grisey, ha portato la poetica spettrale verso l'allucinazione, la contaminazione. George Friedrich Haas (1953), da Darmstadt a Parigi, pur non definendosi spettralista, ne ha interiorizzato la lezione nella sua indagine su microtonalità, oscurità e percezione.

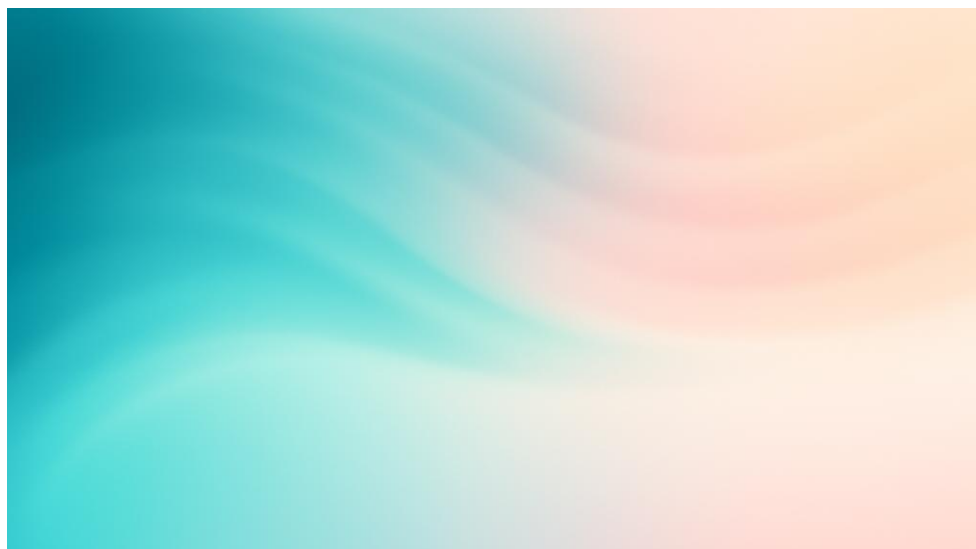
Ma esistono anche filiazioni più sottili. Claude Vivier (1948–1983), outsider visionario, ha mostrato affinità con l'approccio spettrale pur senza aderirvi programmaticamente. Marc-André Dalbavie (1961), fautore di una ricerca personale capace di fondere trame sonore di colore debussiano a caratteristiche spettrali. Tra le figure italiane più vicine a questo orizzonte spiccano Mauro Lanza (1975), che unisce rigore analitico e invenzione paradossale attraverso dispositivi meccanici e performativi, e Clara Iannotta (1983), che lavora sulla soglia percettiva tra rumore e suono, con microgesti e risonanze dense. Entrambi mostrano come la lezione spettrale, più che modello estetico, sia divenuta attitudine a pensare il timbro come motore formale.

Se restringiamo lo sguardo a Napoli, la mappa delle ricezioni spettraliste mostra affioramenti precoci e di forte personalità. Luciano Cilio (1950–1983), con lo *Studio per fiati* e altre pagine radicali, anticipa in modo sorprendente logiche di fusione e defusione timbrica che lo Spettralismo istituzionalizzerà poco dopo. Su un piano artistico e tecnico va ricordato Antonio De Sanctis (1951–2017), pioniere dell'informatica musicale in Italia: non spettralista in senso stretto, ma figura che ha reso praticabile quell'ecosistema di analisi e sintesi in cui la poetica spettrografica si è potuta innestare.

Girolamo De Simone (1964) è uno dei più importanti e documentati autori partenopei vicini a questa estetica: interprete, teorico e curatore, la sua produzione, dai *Bordone* agli *Aforismi*

fino a *Solve*, mostra un'elaborazione colta e personale del processo formale e delle risonanze. Da ricordare anche Filippo D'Eliso (1964), che intreccia studi di fisica, matematica e psicoacustica applicati alla composizione in una poetica di dichiarata ispirazione spettralista.

Accanto a questi, compositori partenopei della generazione attuale si sono misurati con la soglia spettrale: Bernardo Maria Sannino (1984), autore di *Nel silenzio della luce per pianoforte* (brano eseguito anche da Andrea Riccio, pianista del NEMA), brano di scrittura radicata nella poetica della risonanza e del dettaglio timbrico. Chiara Mallozzi (1988), violoncellista e compositrice, orienta la propria ricerca verso i microgesti, le densità stratificate, le zone intermedie del timbro, in una scrittura che privilegia la trasparenza percettiva e la tensione tra forma e flusso. Lorenzo Pone (1991) rivela nella propria scrittura una prossimità diretta alla tradizione francese, tanto sul piano poetico quanto su quello costruttivo: dai due *Vox Arborea* a ...o



dell'eterna vibrazione..., emergono aspetti più materici, una forte attenzione alle componenti armoniche in trasformazione e un uso evocativo delle cellule intervallari, in linea di germinazione con la sensibilità spettrale. Tutti e tre hanno condiviso un periodo di formazione presso il Conservatorio di Parigi, studiando con Jean-Luc Hervé (1960–2023), compositore francese allievo di Grisey: un incontro con la seconda generazione spettralista che ha segnato le rispettive traiettorie compositive. In questa costellazione anche Claudio Panariello (1989), la cui doppia formazione in Fisica e Musica Elettronica lo porta a un orientamento post-spettrale, con lavori che trattano il timbro come campo dinamico.

Sul versante critico-riflessivo, Cosimo Abbate (1989) ha pubblicato lo studio *Musica Spettrale* (2023) sulla rivista scientifica DAT – Divulgazione Audiotestuale, una corposa review che ripercorre questa estetica. Lo stesso NEMA Ensemble, con il progetto Resonant Bends, vi si inserisce con senso critico e dimensione inedita: non esposizione antologica, ma uso del paradigma spettrale come lente curatoriale per leggere genealogie e prospettive.

La riflessione partenopea, qui solo accennata, è per forza di cose parziale: si tratta di un capitolo ampio e complesso, nonché in continuo divenire.

In definitiva, lo Spettralismo non è soltanto una pagina della storia musicale francese, ma un modo di essere dell'ascolto che ha saputo generare risonanze lontane e durature.

Un suono, infatti, non è mai dato una volta per tutte: è sempre soglia, trasformazione, fenomeno che si compie nell'atto dell'ascolto. È da qui che nasce la forza di un'estetica che non si può confinare nel passato, perché continua a muovere energie nei percorsi più diversi, diretti o indiretti, espliciti o

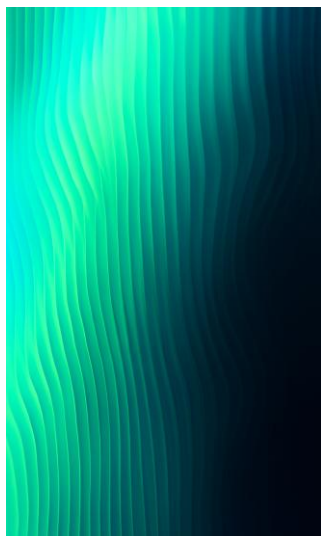
sotterranei.

In questa prospettiva si colloca anche Resonant Bends: non un concerto “sullo Spettralismo”, ma un gesto curatoriale che usa lo spettro come punto focale per guardare a genealogie precedenti e successive, intrecciando radici e diramazioni in un disegno coerente. Il lavoro del NEMA Ensemble si pone così come metafora di questo approccio: non fissare etichette, ma lasciare che le connessioni emergano, che la forma del suono prenda corpo da sé.

Lo Spettralismo, in fondo, significa proprio questo: saper ascoltare il suono nel suo trasformarsi, e riconoscere in quel divenire la possibilità di un pensiero musicale sempre rinnovato.

La forma del suono: appunti essenziali sullo Spettralismo

Cosimo Abbate



Ogni volta che risuona una nota, non ascoltiamo un punto ma un ventaglio di eventi: non una sola altezza, ma una costellazione di suoni liminali che circondano il suono fondamentale. Sono le cosiddette parziali, o armonici, a dare corpo e identità al timbro. Un La è un La, certo, ma il La del pianoforte non è il La del clarinetto: cambia il colore perché cambia la distribuzione interna delle parziali. L'idea di base dello Spettralismo nasce qui ed è al contempo semplice e radicale: non partire da un tema, da una serie o da una formula, ma dal suono reale, da come esiste nello spazio e da come l'orecchio lo "unifica". Lo spettro in un certo senso non è un effetto: è la materia stessa del suono. In questo sguardo, timbro e armonia smettono di essere piani separati per diventare lo stesso fenomeno visto da due punti di vista. Se mutano i rapporti tra i parziali, muta anche la nostra percezione armonica. Provate al pianoforte: scegliete un

Do comodo, ad esempio Do₂, suonatelo, poi – con calma e a distanza – fate risuonare alcune sue parziali principali nell'ordine naturale: Do₃, Sol, Do₄, Mi, Sol. Se preferite, tenete abbassato leggermente il pedale. Scoprirete che l'orecchio tende a fondere questi suoni in un'unica presenza, come se non fossero elementi separati ma un solo corpo. Questa idea di esperimento non è mia: è di Gérard Grisey, considerato il *princeps* dello spettralismo, che proprio qui mette in evidenza il legame tra fenomeno acustico e percezione.

All'inizio degli anni Settanta, dopo due decenni di centralità seriale e strutturalista, molti compositori sentono l'esigenza di tornare al suono come oggetto in sé, senza rinunciare al rigore. In Francia, attorno a Grisey si muovono Murail, Dufourt e Lévinas. Questo approccio nuovo era stato preceduto da risonanze e anticipazioni: Ligeti con le masse timbriche di *Atmosphères*, Xenakis con la sua ricerca che intreccia scienze e suono, Scelsi con un universo poetico molto vicino a questa sensibilità, raggiunto non attraverso un approccio scientifico ma introspettivo e mistico.

Con *Périodes* (1974) Grisey propone all'uditore la logica del processo: un Re della viola attorno al quale gli altri strumenti ricostruiscono lo spettro; la trama evolve dalla periodicità all'aperiodicità, fino a una sintesi in cui l'orecchio non riconosce un accordo ma una fusione. Questo ha delle conseguenze.

Chiariamoci: non è che nella musica spettrale si prenda sempre uno spettro e lo si segua pedissequamente. Lo spettro è il punto di partenza e, talvolta, di arrivo, ma nel mezzo si apre un campo vasto. Si può descrivere nel tempo l'evoluzione dello spettro di una nota, oppure, al contrario, lasciarsi guidare dal sonogramma di un rumore naturale con parziali caotiche e farne materiale musicale. Si può transitare da spettri armonici

(che generano suono) a spettri inarmonici (che tendono al rumore) e viceversa; si può orchestrare in modo che strumenti diversi scompaiano dentro un unico timbro, una macrosintesi. A quel punto le trame diventano superfici: talora lisce, talora rugose; la vecchia opposizione consonanza/dissonanza si distende in un *continuum* di transizioni, e ciò che conta è il grado di rugosità, la densità, la qualità tattile del suono. Grisey, nel suo scritto teorico *La musique: le devenir des sons* (1982), propone tre parole per spiegare questo orizzonte, parlando di musica differenziale, liminale, transitoria.

Con **differenziale**, Grisey vuol intendere che tale musica non si fa incasellare in tonale/atonale/seriale, ma guarda alle 'differenze' tra i suoni, ai loro scarti, alle trasformazioni; è un'arte dei gradi, non degli aut aut.

Liminale rimanda all'idea di soglia: tra suono e rumore, tra definito e sfumato, chiedendo all'orecchio di stagliarsi su quel confine sottile in cui un fenomeno finisce e l'altro comincia.

Transitorio esprime l'idea imperitura che tutto è un divenire: il suono è processo, si addensa e si dirada, passa da un'identità a un'altra senza salti bruschi, come una materia viva.

Da questa impostazione discendono forme e gesti. L'analisi spettrografica rende visibile ciò che l'orecchio già intuisce: i suoni hanno un profilo che varia nel tempo, zone formanti che ne marciano l'identità, famiglie di frequenze che si combinano e si dissolvono. Comporre spettralmente significa allora unire in un unico atto ciò che si chiamava armonia e ciò che si chiamava timbro: manipolare frequenze, ma anche strumentare e orchestrare perché quelle frequenze diventino fenomeno unitario per chi ascolta. Si possono costruire macro-spettri percepiti come un solo oggetto, oppure ricreare per macrosintesi il suono di uno strumento o di un rumore naturale o

elettronico con strumenti acustici; si possono far scorrere le gerarchie, inventare funzioni che sostituiscono l'idea di scala e tonalità, usare suoni periodici e aperiodici lungo un gradiente che va dall'armonia all'inarmonia.

Anche la forma cambia statuto: se il serialismo aveva spesso trattato la forma come esito di un calcolo, qui la forma rispecchia il fenomeno fisico e percettivo. La musica diventa immagine fedele del suo materiale: nasce dal suono e ne replica le leggi interne, come le piccole geometrie di una conchiglia che ritrovano la loro analogia nelle galassie. Dentro questa logica anche il tempo si apre. Grisey parla – con immagine celebre – del concetto di “tempo degli uomini, delle



balene, degli insetti”: non metafore decorative, ma scale percettive diverse che la musica può far convivere, inducendo passaggi di stato nell'ascoltatore. Così un processo può apparire lentissimo a una scala e frenetico a un'altra; un crescen-

do può spostare soggettivamente i registri; un campo di rumori può solidificarsi in un profilo sonoro riconoscibile. Non si tratta di effetti, ma di coscienza del tempo.

In lavori come *Vortex Temporum* (1994-96) questa visione si fa esplicita: non c'è un solo tempo, ma più tempi che si intrecciano, dilatandosi e comprimendosi senza perdere coerenza. In definitiva, lo spettralismo non è una scuola chiusa né un ricettario. È una dimensione dell'ascolto e della scrittura: partire dal suono, seguirne il divenire, lasciar emergere la forma dalle sue stesse leggi. E riconoscere che ciò che chiamiamo armonia, timbro, ritmo e forma sono facce dello stesso oggetto, viste a distanze diverse. Se accettiamo questa prospettiva, allora la musica non è più un insieme di pezzi da incastrare, ma un corpo vivo che si fa e si disfa sotto i nostri occhi, e il gesto compositivo diventa l'arte, paziente e precisa, di accompagnarne la trasformazione.

Il suono come soglia.

Un itinerario tra i brani di Resonant Bends

Gianluca Blasio

Resonant Bends non è un'antologia sullo Spetttralismo, né un tributo ai suoi fondatori. È piuttosto un viaggio in una sensibilità del suono: una forma di attenzione percettiva che attraversa poetiche diverse, lingue diverse, persino tempi diversi. Il punto focale resta il suono come fenomeno in divenire: timbro che si



trasforma, armonia che si piega, ascolto che si affina. E in questo attraversamento, ogni brano non sta da solo, ma si piega verso l'altro, risuona nell'altro, prepara il terreno per l'altro. La materia del suono è sempre in trasformazione, mai data una volta per tutte. Questo vale sia per i paesaggi timbrici più astratti che per quelli più narrativi. In **Suedama** (2022) del compositore Iraniano Rouzbeh Rafie (1984), questa trasformazione prende la forma di una linea discorsiva. Non siamo

davanti a un brano che si rifaccia esplicitamente allo Spetttralismo, ma la cura timbrica, l'uso di campi armonici come zone



Rouzbeh Rafie

da esplorare, la verticalità del suono come materia viva, pongono il suo lavoro in una prossimità poetica con quella scuola. La scrittura rimane chiara, intellegibile, ma attraversata da armonie ardite e da un lirismo che si nutre della bellezza del timbro. Commissionato dal NE-MA nel 2022, *Suedama* rappresenta uno dei punti emblematici della vocazione autoriale dell'ensemble: generare nuove forme a par-

tire da un ascolto radicale. La questione non è tanto il linguaggio quanto il modo in cui esso si articola nell'ascolto.

In ***Circumambulation*** (2003) di Yan Maresz (1966), per flauto solo, il suono sembra compiere un movimento rituale attorno al suo stesso nucleo. Non c'è un tema, non c'è sviluppo in senso classico: c'è un aggirarsi, un perimetro che si fa centro. Ogni attacco è una soglia, ogni dissolvenza una linea di passaggio. La spazialità del gesto è tutta interiore, e il tempo è quello della trasformazione percettiva. Maresz, allievo di Tristan Murail presso l'IRCAM, iscrive qui la propria ricerca in un ascolto che si costruisce più nello spazio percettivo che in quello tematico. Proprio la trasformazione timbrica diventa fulcro in ***Treize couleurs du soleil couchant*** (1978) di Tristan Murail (1947), pagina fondativa della poetica spettrale. Qui il timbro non è il

rivestimento del suono, ma la sua stessa struttura. L'elettronica non accompagna, ma si fonde con l'organico strumentale, in una traiettoria che è percepita più che costruita. Le "tredici colorazioni" del tramonto non sono sezioni, ma stati percettivi che scivolano l'uno nell'altro. Non si può dire dove finisca un colore e inizi il successivo: è proprio questa continuità a costituire la forma.

Ma il suono in dissolvenza non è solo prerogativa della contemporaneità. In **Syrinx** (1913) di Claude Debussy (1862–1918), il flauto solo esplora una dimensione intima, ambigua, senza accompagnamento. La linea sembra nascere da sé stessa, come un canto dimenticato che torna alla memoria. Non è solo una melodia, ma un campo di risonanze implicite: l'ombra di un'orchestra invisibile aleggia tra le note. La materia del suono, anche qui, è plasmata dal gesto, scolpita nel respiro.

E proprio Debussy ritorna, trasfigurato nell'ensemble, con la trascrizione cameristica di **Nuages** dai *Notturmi* per orchestra, curata da Tommaso D'Agostini (2003). Il brano, nella sua nuova veste, acquista una dimensione ancora più sospesa: le nuvole non sono solo tema poetico, ma forma musicale. I bordi delle frasi si sfaldano, le armonie galleggiano senza ancoraggi tonali, in un continuo movimento che non conduce ma permane. A questi passaggi si unisce la soglia elettronica di Francesco De Simone (1997), che non racconta ma "condiziona": il suono elettronico non è qui narrativo, ma ambientale: costruisce uno stato dell'ascolto. Le frequenze si accorciano, ma l'effetto è quello di una dilatazione interiore. Il pubblico viene trasportato in un campo percettivo che prepara all'immersione successiva. Lo stesso De Simone rielabora anche **L'abîme des oiseaux** di Olivier Messiaen (1908–1992), trascrivendolo per clarinetto ed



Tristan Murail

elettronica. Il clarinetto, nella versione originale del *Quatuor pour la fin du temps*, era già un canto estatico, sospeso tra tempo umano e tempo spirituale. L'intervento elettronico non ne altera la natura, ma ne amplifica le risonanze, ne estende il campo percettivo. Il suono diventa eco, il silenzio si fa attivo. Al centro del percorso trova spazio anche un momento pianistico: il **Preludio IV** dal Primo Libro di Debussy (*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*). Questo intervento non è pensato come semplice interludio solistico, ma come tessuto connettivo all'interno del concerto: un momento poetico che collega e sospende, evocando lo spirito sinestetico di Baudelaire. È una prassi che NEMA ha già sperimentato: in *ReMozart*, con *La notte delle dissonanze* di Domenico Turi, e in *BachBjörk*, con la versione di Andrea Riccio di *All is full of love*. Ogni volta il "solo" diventa soglia, punto di respiro, sentiero, spazio poetico di risonanza all'interno del percorso.

Resonant Bends (2025), firmato collettivamente dal NEMA Ensemble, è un brano e, allo stesso tempo, una dichiarazione

di intenti. Qui l'ensemble non esegue un testo altrui, ma genera una forma da sé: la partitura è flessibile e modulabile, i materiali si dispongono come curve in uno spazio aperto. Non c'è un centro, ma una serie di "pieghe risonanti" appunto: ogni strumento si muove come un'onda che reagisce all'altra. Il primo movimento, *Battimenti*, prende le mosse da una nota sola – il LA – in chiara filiazione con i *Quattro pezzi* di Giacinto Scelsi, la cui radicalità nel 1960 aveva scosso la scuola di Messiaen e generato, come ricorda in apertura Girolamo De Simone, tanto scalpore quanto fascinazione. Il secondo, *Texture & Collision*, si pone in dialogo con le trame micropolifoniche e instabili di ligetiana memoria, proiettando il quartetto centrale in una dialettica continua con i due solisti del movimento: pianoforte ed elettronica. Il terzo movimento, *Adjuva* riparte dalle origini della polifonia occidentale, assumendo come matrice percettiva un frammento di Perotino: una scelta che ribadisce come le radici della verticalità modale e della stratificazione sonora contengano già, in embrione, tensioni che la sensibilità contemporanea riconosce come proprie. In questo senso, il brano *Resonant Bends* si presenta come sintesi e ripartenza: un luogo in cui le filiazioni da Scelsi e Pérotin diventano diramazioni attuali, pieghe risonanti che raccolgono l'intero programma e lo riaprono verso l'ascolto futuro. Così il concerto, nel suo insieme, non si propone come una sequenza, ma come un corpo unico, pulsante. Ogni brano è un volto del suono, e l'intero percorso è un gesto d'ascolto: circolare, cangiante, vibrante. Come il tramonto di Murail, anche *Resonant Bends* non ha contorni netti: è una soglia in cui il suono si lascia esplorare. E come in ogni progetto di NEMA, anche qui il concerto è una fotografia, un nucleo poetico immaginato per essere reinventato di volta in volta. Le repliche

non sono mai copie: attingono di volta in volta a nuove risonanze, dal repertorio francese di Rameau fino a Grisey, Romitelli o Mauro Lanza. Era già accaduto in *BachBjörk*, dove ogni concerto, pur riconoscibile nel suo nucleo, presentava modifiche e aperture. L'impermanenza è parte integrante della proposta del NEMA Ensemble: non programmi fotocopia, ma organismi vivi, capaci di rigenerarsi a ogni incontro con il pubblico.

Tredici colori: suono come crepuscolo e transizione

Sara Amoresano

C'è una finestra tra il giorno e la notte in cui tutto vibra. Non è ancora buio, ma nemmeno più luce. È uno spazio liminale, un passaggio. E come ogni passaggio, dice qualcosa che nessun punto fermo può dire. *Treize couleurs du soleil couchant* (1978)



di Tristan Murail nasce esattamente lì: nel crepuscolo. Ma non solo quello del cielo. Piuttosto, il crepuscolo del suono, della percezione, del tempo stesso.

Il brano è scritto per un ensemble da camera composto da flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte: una formazione che prende anche il nome di “Pierrot Ensemble”, in riferimento al celebre *Pierrot Lunaire* di Arnold Schönberg, prima opera a impiegarla stabilmente nel primo Novecento. Ma è proprio con *Treize couleurs du soleil couchant* di Murail, insie-

me a un altro caposaldo come *Talea* di Gérard Grisey (composta pochi anni dopo), che questa formazione viene definitivamente consacrata nel cuore del repertorio contemporaneo. *Treize couleurs* è dunque una delle pietre miliari per questo tipo di ensemble, al punto da poter essere considerato un archetipo sonoro che ha definito una delle costellazioni fondamentali della musica d'ensemble dagli anni '80 in avanti. Non a caso, è la stessa formazione su cui si fonda il NEMA Ensemble, che si riconosce pienamente in questa genealogia non solo per l'organico, ma anche per la visione e l'attenzione ai processi musicali dell'attuale. Una linea di continuità che non è dunque solo strumentale, ma estetica.

Il titolo è esplicito: tredici colori, un tramonto. E subito affiora un richiamo iconico, *Impression, soleil levant* (1872) di Claude Monet: il quadro da cui prende il nome l'Impressionismo. Ma Murail sembra proporre il gesto opposto. Se Monet presenta un sole che sorge – la promessa del giorno, l'irruzione dell'immagine – qui è un sole che cala, che si ritrae, che lascia spazio al suono come vibrazione residua. Una sorta di impressionismo “rovesciato”: non pittura del visibile, ma scavo nel flusso invisibile delle frequenze.

È inevitabile, allora, pensare a un altro gesto impressionista, anch'esso profondamente francese: le celebri serie del medesimo pittore sulla Cattedrale di Rouen dipinta in ore diverse, luci diverse, stagioni diverse. Stesso soggetto, infinite metamorfosi. Murail propone un processo simile attraverso il suono: ne isola il soggetto, lo spettro armonico, e poi lo osserva, lo piega, lo fa fiorire e svanire, in un continuum di microvariazioni. L'ascolto diventa “pittura temporale”.

In partitura, ogni evento è indicato in secondi. Nessuna metrica tradizionale, nessuna suddivisione regolare. Il tempo non scan-

disce, ma scorre. Tutto è fluttuazione. Le sezioni non si susseguono: si trasformano. Come le sfumature di un cielo al tramonto, in cui ogni colore si fonde in quello successivo senza stacchi netti, anche i timbri strumentali si sciogliono l'uno nell'altro.

È qui che affiora con evidenza uno dei concetti più suggestivi della poetica spettralista: il concetto di *transituer*. Come scrive Grisey, la musica spettralista è transizione. E *Treize couleurs* ne è un esempio vivido: scritto in modo che gli eventi si avvicendino attraverso uno slittamento continuo, il brano genera una sensazione di fluttuazione percettiva costante, in cui la forma è un flusso, mai un'architettura rigida.

Nel brano si avvicinano colori elettrici: non solo perché l'elettronica è prevista (ad libitum), ma perché la luce sonora è trattata come un campo elettromagnetico. Le armonie non modulano: si distendono. I timbri non si accostano: interferiscono. È una poetica del gradiente, non del contrasto. E in questo senso, *Treize couleurs* è un'opera-soglia. Non solo tra luce e buio, tra armonico e inarmonico, ma tra gesto musicale e percezione. Come previsto da Murail, l'intervento dell'elettronica è "ad libitum" cioè facoltativo, e non altera l'identità del brano, che può essere eseguito in entrambe le versioni. L'elettronica non sostituisce né sovrasta l'ensemble: ne amplifica piuttosto la profondità interna, esaltando la trama timbrica già implicita nella scrittura. I riverberi estendono le risonanze del pianoforte, gli echi si dilatano nello spazio, e la modulazione ad anello tra flauto e clarinetto aggiunge una densità sospesa e suggestiva. Una presenza capace di intensificare la percezione del suono come campo.

Ma i "tredici colori" non sono solo evocativi. Sono anche la struttura stessa del brano: tredici sezioni interne corrispondo-

no ai tredici intervalli generatori elaborati a partire - tra flauto e clarinetto. Proprio come in un tramonto reale – dove la continuità del colore si appoggia però su soglie percettive che segnano un passaggio – anche qui ci sono segnalatori interni: piccoli varchi di ingresso in nuovi spazi timbrici, come se ciascun colore fosse anche un ambiente sonoro.

Per comprendere meglio la posizione di *Treize couleurs* nella parabola artistica di Murail, è utile uno sguardo d'insieme. Subito prima, nel 1977, il compositore scrive *Territoires de l'Oubli*, potente indagine sulle risonanze del pianoforte, e *Ethers*, dove sperimenta per la prima volta amplificazioni e riverberi ad libitum. Dopo *Treize couleurs* seguiranno *Gondwana* (1980) e soprattutto *Désintégrations* (1982), in cui si realizza la piena fusione tra strumenti ed elettronica, con una scrittura altamente complessa e uno spettro acustico integrato, il tutto grazie agli strumenti di analisi sviluppati all'IRCAM. Lo stesso studio Musica Spettrale di Cosimo Abbate (DAT, 2023) aiuta a collocare quest'opera nel contesto più ampio dello Spetttralismo. Lì si ricorda che Murail, pur seguendo un percorso autonomo rispetto a Grisey, condivide la visione di una musica in cui il suono è generatore di forma, non oggetto passivo da manipolare. Nella pagina, Abbate sottolinea che lo spettro non è solo un dato fisico, ma una modalità percettiva, una forma di coscienza: “una musica che ascolta il suono mentre si trasforma”. Un fenomeno liminale che non costruisce forme, ma le fa emergere dal flusso del suono.

In questa visione, il collegamento con *Nuages* di Debussy (1899) nel percorso di Resonant Bends è tutt'altro che accessorio. Scelto con intenzione come brano complementare all'interno del programma, *Nuages* rappresenta un'altra soglia sonora. Le nuvole che vi galleggiano non sono oggetti ma mo-

vimenti: oscillazioni lente, curve impalpabili. In Debussy, tutto è sospensione. In Murail, tutto è metamorfosi. Ma la radice è comune: una sensibilità timbrica che trasforma il tempo in flusso, colore. Non è un caso, dunque, che *Treize couleurs* sia collocato nel cuore della drammaturgia di Resonant Bends. Il brano diventa uno snodo, una cerniera tra i riferimenti storici (Debussy, Messiaen) e le derive contemporanee. Il suo paesaggio sonoro anticipa tanto *Suedama* di Rouzbeh Rafie quanto altri lavori recenti che assumono lo spettro come campo percettivo in tensione. Questa continuità non è scolastica, né cronologica. È percettiva. È la stessa idea di musica come trasformazione del suono nello spazio e nel tempo.

L'interpretazione del NEMA si muove in questa direzione. I musicisti hanno affrontato la partitura come un paesaggio mobile,



non come una struttura rigida. Ogni transizione diviene un punto di passaggio percettivo, ogni gesto un vettore di trasformazione. La qualità collettiva dell'ascolto, la delicatezza degli

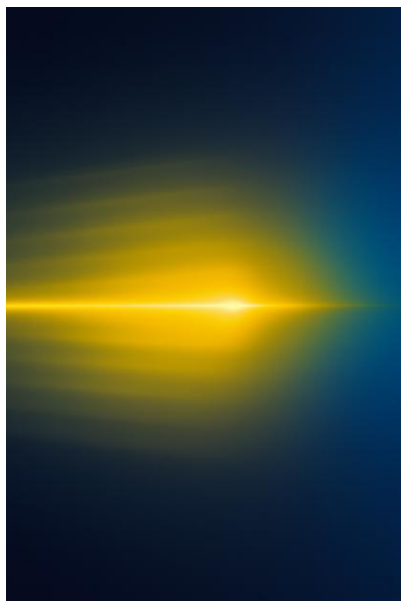
attacchi e il controllo delle dinamiche minime guidano l'intero processo esecutivo. Ne scaturisce un respiro cameristico, oscillante e spontaneo, generato dall'ascolto e dalla sensibilità condivisa, insieme al lavoro di direzione che sorregge il flusso delle metamorfosi, curando soglie e variazioni attraverso l'unità profonda della forma.

La sfida e il fascino di *Treize couleurs* infondo sta proprio qui: nel mantenere viva una musica che è sempre in divenire, che non ha eventi, ma processi.

Il risultato è una visione coerente: *Treize Couleurs* come paesaggio che si osserva dall'interno. Non un quadro statico, ma una serie di passaggi, di soglie, di bagliori. Il tramonto, allora, non è solo il tema, ma la forma stessa del brano: un andare verso il buio che non è fine, ma vibrazione ultima. E noi, come ascoltatori, siamo invitati a restare su quella soglia, in silenzio, finché anche l'ultima luce si spegne. Ma nella memoria, resta il colore.

NEMA Ensemble: genealogie, percorsi, ibridazioni

Sara Amoresano



Le tensioni e le 'rivoluzioni' estetiche sorte in seno ai profondi mutamenti sociali, storici e culturali di inizio Novecento hanno fatto portare ad un ripensamento e ad una ristrutturazione, in ogni ambito artistico, dei concetti di forma e di materiale. Nel campo musicale, la cosiddetta 'nuova musica' ha rappresentato il costituirsi di un linguaggio radicalmente diverso dai precedenti, tramite cui i compositori hanno sperimentato approcci inesplorati e stimolato nuove riflessioni. Le nuove esigenze hanno portato allo sviluppo di formazioni sempre più specializzate e dedite alla diffusione del repertorio di musica contemporanea. Spesso, tali ensemble sono nati attorno a figure centrali quali compositori di spicco che hanno assunto, all'interno delle nuove formazioni, un ruolo chiave divenendone direttori, curatori, promotori.

Si pensi a Pierre Boulez e all'Ensemble InterContemporain, fondato nel 1976; all'ensemble L'itinéraire, nata nel 1973 in seno alla cosiddetta *école spectrale* per iniziativa di alcuni tra i

suoi principali esponenti; o all'Ensemble Modern, fondato a Francoforte nel 1980 dai membri della Junge Deutsche Philharmonie. Un punto di svolta nella storia degli ensemble, che ha contribuito a creare una diversa idea di organico per ripensare e plasmare il materiale sonoro a partire da una matrice timbrica, è rappresentato dall'esperienza del *Pierrot Lunaire* di Arnold Schönberg, eseguito per la prima volta a Berlino nel 1912. Per quest'opera, l'organico è formato da flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte, talvolta con voce. Tale nucleo di strumenti, chiamato "pierrot", è stato nel tempo sottoposto a variazioni, rielaborazioni, a dimostrazione della sua flessibilità, pur conservando i suoi tratti distintivi ben riconoscibili e divenendo un modello imprescindibile per le esperienze successive. In tale direzione, ad esempio, si sono mosse in Italia realtà come l'ensemble Alter Ego, nato nel 1991 a Roma e dedito tanto al repertorio del Novecento quanto sensibile alle nuove tendenze della musica contemporanea, o come l'ensemble Sentieri Selvaggi, creato nel 1997 e che, nel corso degli anni, ha anche fondato un proprio Festival. Tali esperienze hanno ereditato la 'lezione' del *Pierrot Lunaire*, cercando un equilibrio tra rigore e apertura, tra ricerca e comunicazione, e adattando di volta in volta l'organico alle esigenze dei compositori e dei repertori.

Riallacciandosi alla storia degli ensemble specializzati, anche il NEMA (Napoli Ensemble Musiche Attuali), in un certo senso, si iscrive in questa linea di discendenza. Ma sarebbe riduttivo considerarlo semplicemente un ensemble contemporaneo "nel solco di". Infatti, pur condividendo molte delle istanze di gruppi sopra menzionati – l'attenzione ai nuovi linguaggi, la vocazione alla ricerca, la progettualità modulare – il NEMA, fin dalla sua



NEMA Ensemble, Bank Austria Salon, Vienna | 19 maggio 2025

nascita, ha accolto nel proprio 'statuto' anche altri obiettivi e modalità di partecipazione alla creazione musicale meno canonici, che lo rendono un'esperienza diversa dalle precedenti. È un ensemble, sì, ma anche un laboratorio curatoriale, uno spazio creativo collettivo, che intende rappresentare un'idea fluida di ciò che può essere la musica d'oggi.

Tra le sue linee ispiratrici fondamentali, il NEMA pone la musica contemporanea con una particolare attenzione alla musica delle nuove generazioni, coinvolgendo all'interno dei propri progetti compositori italiani e stranieri attraverso commesse dedicate. La partecipazione attiva delle nuove voci del panorama musicale non si limita, tuttavia, *sic et simpliciter* alla committenza di opere per specifici progetti. Il NEMA, infatti, è un progetto a 'strati sovrapposti': accanto al lavoro di scrittura, assumono importanza anche altri aspetti come l'arrangiamento, la re-invenzione, l'improvvisazione, la compresenza di es-

tetiche differenti e l'idea secondo cui ogni concerto, sul piano formale, sia materiale vivo, coerentemente architettato e "non replicabile". Per rendere concreta questa visione, che stimola dall'interno tutti i membri dell'ensemble spingendoli a ripensare in termini collegiali e, si potrebbe dire, artigianali la pratica stessa del far musica, è essenziale avere una chiara visione curatoriale. Nella costruzione dei singoli concerti-eventi performativi, i repertori non vengono semplicemente "eseguiti", ma pensati come organismi unitari.

Nel lavoro di regia dietro le quinte, quando nasce un nuovo progetto e il materiale sonoro inizia a plasmarsi, tutto è *in fieri*. Spesso, non è possibile prevedere quale sarà la forma finale del lavoro appena cominciato, poiché l'organizzazione si definisce nel tempo, seguendo il flusso creativo del momento laboratoriale. I brani commissionati diventano così dei 'centri di gravità' attorno ai quali si articolano elementi connettivi, come arrangiamenti, trascrizioni, frammenti di ricordo. Tali elementi agiscono sul piano drammaturgico e si vanno via via strutturando creando una coerenza interna fatta di chiaroscuri, contrasti, rispecchiamenti.

Tale approccio è stato il motore propulsore del progetto *BachBjörk*, realizzato nel 2025, progetto nato dall'intuizione di Andrea Riccio, pianista capace di accostare con logica implicita e originale repertori di epoche e generi diversi, nonché figura chiave della poetica del NEMA insieme al direttore Cosimo Abbate. Il concerto ha avuto, ad oggi, tre repliche molto diverse l'una dall'altra, ma tutte riconducibili ad una stessa idea ben definita. Il cuore del progetto era costituito da brani commissionati a compositori della nuova generazione, ispirati al mondo di Björk e a quello di Bach. Attorno a questi brani, prendevano vita degli arrangiamenti strumentali sempre

diversi, a seconda dei contesti in cui veniva realizzata la performance. Così, ogni replica di *BachBjörk* è stata un *unicum*, non riducibile ad un semplice adattamento, ma riconducibile ad una manifestazione naturale di una visione curatoriale flessibile, aperta all'ascolto e alla comprensione dei luoghi, all'adattamento rispetto alle stagioni ospitanti, alle condizioni e agli ambienti concreti in cui prende forma la musica. In tal modo, ogni variazione di contesto è stata assunta dall'ensemble non come limite ma come stimolo creativo, valorizzando di volta in volta la dinamica interna del programma, la qualità del suono ed altri elementi soggetti a variazione.

Per avere un'idea più chiara di cosa si intenda quando si parla di raccogliere ogni stimolo e suggestione del contesto e renderlo musicalmente 'produttivo', basti pensare che, nella prima napoletana di *BachBjörk* (2 marzo 2025, Fondazione Pietà de'

Nema Ensemble, Pietà de' Turchini, Napoli | 3 marzo 2025 | foto: Alessia Della Ragione



Turchini), la presenza del clavicembalo ha spinto il baricentro verso la matrice barocca del progetto, generando un contrasto poetico tra antico e ultramoderno. A Vienna (19 maggio 2025, Bank Austria Salon), invece, la scelta di non inserire né clavicembalo né synth ha richiesto un ripensamento del programma in una direzione più cameristica, lasciando che l'acustica generosa della sala, luminosa e riflettente, potenziasse l'aspetto più intimo del suono. A Roma (20 giugno 2025, Accademia Filarmonica Romana), infine, il synth ha ampliato la dimensione elettronica del progetto, spingendo la scrittura e l'ascolto verso un'idea di spazialità più visionaria e rarefatta. Un aspetto non meno significativo dell'esperienza *BachBjörk* è costituito dalla coabitazione di stili, grazie alla quale il concerto ha appassionato tanto il pubblico colto, abituato ai linguaggi più spigolosi, quanto ascoltatori nuovi (studenti, curiosi, ascoltatori lontani dalla musica contemporanea). In tal senso, questa esperienza del NEMA è riuscita a comunicare con un pubblico vario e stratificato grazie alla costruzione di un repertorio che si prestasse a diversi livelli di accesso.

Un'altra tappa fondamentale del percorso del NEMA è stata il progetto *ReMozart*. Ideato nel 2023 e presentato prima alla Chigiana (agosto 2023) e poi, nella sua forma definitiva, a Napoli (Pietà de' Turchini, gennaio 2024), *ReMozart* poneva al centro della sua riflessione la riscrittura – dall'interno – delle opere di Mozart, riscoprendo e valorizzandone tutti gli aspetti più sperimentali. I compositori coinvolti hanno risposto in modi diversissimi: da rielaborazioni timbriche a riscritture radicali. *L'Adagio per glassarmonica* è diventato, così, un brano per pianoforte preparato e ensemble. *Eine musikalischer Spaß* è stato reinterpretato attraverso l'esaltazione, dal punto di vista armonico, delle dissonanze. Anche in questa occasione la visione

curatoriale ha accostato ispirazioni e momenti estremamente diversi tra loro, organizzandoli in un contesto drammaturgico coerente. Un ulteriore tratto distintivo che rende il NEMA un progetto di ensemble originale è la concezione di improvvisazione intesa in senso strutturale. Tale pratica è trattata come una competenza interna all'ensemble, che può emergere in momenti specifici quando la drammaturgia del concerto lo richiede. Testimonianza di questo modo di intendere l'improvvisazione sono brani 'ibridi' a firma dell'ensemble, come *Echoes of Naples*, *LDIQR* (in occasione del progetto ReMozart), o *Resonant Bends* (brano che prende nome dal medesimo concerto).

In questi casi, l'improvvisazione è strutturata, formata, gestita attraverso un protocollo gestuale ideato e pensato appositamente dall'ensemble. In sintesi, essa assume un ruolo formale e non decorativo all'interno del testo musicale. Nella sua programmatica intenzione di rappresentare un'idea fluida del fare musica, il NEMA di volta in volta elabora nuovi principi strutturali che rappresentano i tratti caratteristici dei diversi singoli progetti. *Resonant Bends*, il progetto che dà il titolo alla pubblicazione, si basa su di un'altra linea costruttiva, il concetto di "soglia" e la ricerca timbrica e percettiva. Il "Pierrot ensemble", in questa occasione, si amplia servendosi dei mezzi dell'elettronica, esplorando tanto i prodromi quanto le diramazioni dello Spettralismo. Nel progetto, vengono posti in dialogo tra loro autori italiani e francesi, in un arco coerente che esalta la forma come percezione.

A testimonianza della grande vitalità che un'organizzazione come quella del NEMA riesce a favorire, va menzionato l'ultimo lavoro creativo che, proprio nel momento in cui *Resonant Bends* prende vita, il NEMA sta elaborando per il 2026: si tratta di



NEMA Ensemble, Accademia Filarmonica Romana, Sala Casella, Roma | 20 giugno 2025

prevede musiche di Giacinto Scelsi, Luciano Cilio, Franco Battiato, Frescobaldi, Radiohead, John Cage insieme a nuove commissioni originali.

Questo ultimo progetto vuole rappresentare una riflessione musicale sull'interiorità e sulla trasfigurazione del suono, ma anche – e in un senso più profondo – sull'idea di continuità tra mondi sonori solo apparentemente distanti.

Se *BachBjörk* aveva già mostrato la possibilità di dissolvere con coerenza e intelligenza le barriere tra generi (antico e contemporaneo, colto e pop), *Afterlight* si muove lungo un confine ancora più sottile, andando alla ricerca di quei segreti collegamenti sonori ed estetici tra autori apparentemente molto distanti tra loro. È il caso, ad esempio, di Scelsi, che è stato per Battiato di grande ispirazione: entrambi erano mossi da un'urgenza spirituale, entrambi alla ricerca di un misticismo sonoro, perseguito attraverso la scelta di strade divergenti. O,

ancora, è il caso dei Radiohead, che hanno raccolto l'eredità dello sperimentalismo novecentesco, declinandola in un linguaggio accessibile, di grande impatto emotivo e, per questo, di larghissima diffusione. È un capitolo affascinante, e spesso ignorato, quello in cui la sperimentazione più radicale ha fecondato la musica popolare, cambiandone in profondità la forma e la visione estetica.

In questi labirinti sonori di fertile fluidità si colloca il NEMA, che non si limita a eseguire, ma agisce per *rigenerare* l'idea stessa di concerto di musica contemporanea. L'obiettivo è, infatti, quello di rivelare connessioni estetiche e musicali profonde, genealogie inaspettate, legami e parentele sorprendenti, e tuttavia ancora segreti, tra mondi.

In questo solco si inserisce la figura di Luciano Cilio (1950–1983), compositore-chiave in seno al proetto *Afterlight*, che già negli anni Settanta aveva iniziato a tracciare una via ibrida e personale, dando dato vita ad una fucina originalissima e solitaria, capace di fondere insieme suggestioni provenienti dalla Seconda Scuola di Vienna con modalità arcaiche, atmosfere rarefatte, echi del Mediterraneo e visioni interiori, in perenne sospensione tra l'ascesi e la profonda interiorità. Figlio di Napoli, Cilio è oggi riconosciuto come uno dei precursori di un'estetica aperta, fluida, intima, che il NEMA sente di ereditare con naturalezza: non per ripeterne i gesti, ma per proseguirne lo sguardo, con strumenti nuovi e fedeltà profonda. Figura riconosciuta ampiamente anche all'estero, in particolare negli Stati Uniti, Cilio è oggi oggetto di un rinnovato interesse che l'ensemble intende accogliere e rilanciare proprio a Napoli, città che lo ha generato e, in parte, dimenticato.

In conclusione, il NEMA non è solo un ensemble nel senso stretto del termine, ma un organismo in continuo divenire, in

ascolto di ciò che lo circonda e che accoglie dentro di sé tensioni apparentemente inconciliabili: rigore e libertà, forma e apertura, tradizione e invenzione. Ogni progetto è un equilibrio temporaneo tra ciò che si sa e ciò che ancora non si conosce, nel quale la musica non è mai un punto di arrivo, ma un attraversamento. Ed è forse proprio questo il cuore della sua identità: la capacità di trasformare ogni concerto in un atto percettivo, ogni partitura in una possibilità, ogni incontro in un varco. Nessuna gerarchia tra passato e presente, tra colto e popolare, tra scritto e improvvisato. Solo un gesto continuo di ricomposizione, che assume la storia come materia viva e il suono come fenomeno in divenire. In questo spazio fluido, Frescobaldi può davvero risuonare accanto ai Radiohead, non per provocazione, ma per affinità segreta. E ogni progetto diventa una topografia poetica: una mappa mai definitiva, fatta per essere percorsa, vissuta, ascoltata.



Divagazioni (non richieste) di un ascoltatore impertinente

Andrea Riccio



Non a caso ne la *Philosophie der neuen Musik* di Theodor W. Adorno, la figura di Claude Debussy assume un significato chiave: “non esiste ‘fine’ – il pezzo cessa come il quadro da cui si distoglie l’attenzione”.

Sembrerebbe che in Adorno, Debussy approdi ad una “concezione spaziale piana”, dove la coscienza stessa si frantuma e si polverizza, e con essa il tempo interiore.

Abbiamo dunque già due concetti fondamentali: il primo, deporre la volontà, la coscienza.



Nel pensiero di Carmelo Bene, in una brillante crasi tra Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, vediamo come la volontà fosse legata all'intenzione, al voler “esprimere qualcosa” – tutto ciò che ancorava l’arte al regime della rappresentazione e dell’ego.

Deporre la volontà individuale significa allora farsi da parte, smettere di voler dire e lasciare che accada, che l’opera “si faccia da sé”, quasi in assenza di autore.

Il secondo concetto: la tendenza di

Debussy ad una distruzione del “discorso musicale” orientato secondo una unica e sola retta, con conseguente abolizione della classica procedura romantica (climax tra due zone di calma), dove la “sostanza tematica” può sbriciolarsi fino al “segno” più semplice – un accordo, un arpeggio da lasciar vibrare lentamente.

Pierre Boulez nel suo articolo *La corruption dans les encensoirs*, annuncia: “Debussy respinge ogni gerarchia che non si trovi implicata nell’istante musicale stesso.”

Ecco dove la musica di Debussy sublima: parlare dell’impossibile in uno spazio temporale paradossale.

Parafrasando Kierkegaard: l’eterno è un presente a cui è tolta la successione, mentre il tempo è la successione che permane, il passato. Secondo questa definizione, l’eterno è dunque un andare avanti che allo stesso tempo non si muove.

La musica di Debussy avviene in questa ambiguità, dove eternità e tempo si intersecano, nell’attimo.

Un concetto noto a coloro che si liberano dell’io e ci regalano gesta inarrivabili – i geni: un’azione pittorica di Pollock, una pennellata di Monet, una canzone dei Beatles, un dribbling di Maradona.

Un’idea familiare anche nei cosiddetti spettralisti, ed in particolare modo nella musica di Tristan Murail, dove le durate non avanzano in modo lineare, ma si trasformano in campi sonori che sembrano sostare nell’eterno, dove l’attimo acustico si prolunga e si frantuma fino a far percepire l’infinito dentro l’istante.

Resonant Bends si svincola da qualsivoglia volontà di rappresentare o di farsi portavoce dell’eredità spettralista: traccia bensì un itinerario sinestesico, indicando una unità organica di sensi, non solo associazioni.

Di fatti, come accade nei nostri progetti, il programma alla fine “si sceglie da solo”. In fase di progettualità ci rendiamo subito conto quando manca qualcosa o qualche accostamento non risulta convincente.

Ciò accade quando non si è predisposti ad accogliere, offuscati dal volere.

In questo programma tutto ha chiamato qualcos'altro in maniera naturale: la linea “francese” (s'intende il completo richiamo storico ed anche “iniziatico” di cui prima) risulta evidente – Debussy, Messiaen, Murail.

Assolutamente affine a queste vibrazioni è il compositore iraniano Rouzbeh Rafie che con *Suedama* sembra continuare il discorso integrandolo con la sua personale e spiccata mano creativa.

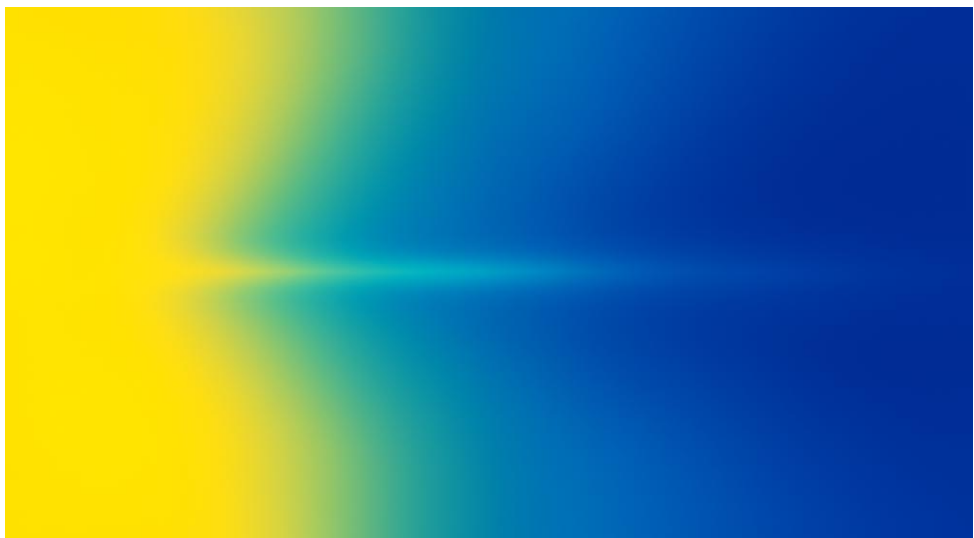
Lo stesso Rouzbeh in una chiamata con me e Cosimo Abbate, rispondeva ad una mia amichevole provocazione “ammettendo” la sua fascinazione per le armonie e le ambientazioni spettraliste (di notevole bellezza il solo di pianoforte nel terzo “movimento” di *Suedama*, intuitivo e involontario richiamo al pianoforte di Murail in *Treize couleurs*).

L'approccio di Yan Maresz richiama quello degli spettralisti: non solo considera il suono come oggetto da modellare, ma la sua musica crea una situazione temporale fluttuante anche quando, come nel caso di *Circumambulation* per flauto solo, la cellula ritmica è assolutamente inconfondibile.

Apri il concerto, un preambolo elettronico affidato a Francesco De Simone, protagonista non solo del suo brano ma anche come interprete elettronico nel brano improvvisativo gestuale a nome NEMA e nello stesso Murail.

Il progetto risulta essere infine una sorta di “studio sulla soglia”: un territorio liminale, un luogo di confine, un portale sonoro che

si proietta oltre le convenzioni del tempo e dello spazio tradizionale.



Nota sugli autori della pubblicazione

Girolamo De Simone

Musicista e critico musicale, attivo come compositore, pianista ed elettro-performer, ha collaborato con figure di rilievo come Luciano Cilio ed Eugenio Fels. Già critico per *Il manifesto*, è fondatore e direttore della rivista *Konsequenz* e ha curato rassegne e progetti culturali a Napoli e in Italia, contribuendo alla diffusione delle musiche di frontiera. La sua ricerca mantiene costante attenzione ai linguaggi contemporanei e alla contaminazione estetica.

Cosimo Abbate

Compositore e direttore d'orchestra, diplomato al Conservatorio di Napoli col massimo dei voti, perfezionatosi poi tra Fiesole, Bologna e Siena. I suoi lavori sono stati eseguiti a festival come Dissonanzen e Chigiana. È fondatore e direttore del NEMA Ensemble, con cui ha curato progetti originali che intrecciano ricerca contemporanea e contaminazione di linguaggi.

Andrea Riccio

Pianista, ha studiato al Conservatorio di Napoli e al Mozarteum di Salisburgo. Vincitore di concorsi internazionali, si è esibito in contesti prestigiosi. Co-fondatore e pianista del NEMA Ensemble, ha inciso *Artic_Akt* per *Konsequenz*, debutto discografico che intreccia repertori rari, da Schumann ed Eno, rivelando lucidità interpretativa e originalità.

Gianluca Blasio

Pianista e musicologo, diplomato a Napoli e Imola, laureato a Milano, dottorando a Modena. Attivo tra concerti, ricerca e didattica, ha pubblicato articoli e tenuto conferenze in università, conservatori e istituzioni italiane. Studioso di musica strumentale dell'Ottocento e del primo Novecento italiano.

Sara Amoresano

Diplomata in pianoforte con lode e menzione al Conservatorio di Napoli, è laureata in Lettere Classiche e laureanda in Filologia Classica. Ha seguito masterclass con Andreas Staier al Beethovenhaus di Bonn, è stata borsista della Fondazione Cini e dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Collabora con la Fondazione Pietà de' Turchini, unendo ricerca, divulgazione e attività concertistica.

Eugenio Ottieri

Direttore d'orchestra, compositore e docente al Conservatorio di Napoli, è direttore artistico di Progetto Sonora. Ha guidato ensemble e orchestre in Italia e all'estero, con un repertorio che spazia dal Novecento storico alla musica contemporanea, affiancando attività concertistica e progettuale.



NEMA ENSEMBLE

progett
sonora
impresa sociale

■ KONSEQUENZ

5,00 EURO



9 790123 456785