



---

**Articolo:** L'aspetto visivo nella dimensione letteraria di un'opera musicale audiotattile: il caso del progetto *Tower* di Marc Ducret

**Autore:** Fiorella Mansilla

**Source:** *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, n. 2, Quaderno in Italiano, Dicembre 2020

**Pubblicato da:** Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

**Stable URL:**

<https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.f61e7628/ca8606968f43fd3775c8da76756299e098e28867>

---

La *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles* (RJMA) è una rivista scientifica online, pubblicata annualmente. Il presente numero della RJMA ha la forma di quattro Quaderni ("Cahiers"), ciascuno contenente tutti gli articoli in una lingua, rispettivamente francese, italiano, portoghese e inglese. Ogni Quaderno è identificato dall'acronimo RJMA seguito dal nome della Rivista nella lingua corrispondente.

Il set completo di Quaderni RJMA è disponibile in: <https://www.iremuscnsr.fr/fr/collections-revues/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>

**Come citare questo articolo:**

MANSILLA, Fiorella, "L'aspetto visivo nella dimensione letteraria di un'opera musicale audiotattile: il caso del progetto *i* di Marc Ducret", *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, n. 2, Quaderno in Italiano Dicembre 2020, pp. 1-30. Disponibile in: <https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.f61e7628/ca8606968f43fd3775c8da76756299e098e28867>

---

---

# L'aspetto visivo nella dimensione letteraria di un'opera musicale audiotattile: il caso del progetto *Tower* di Marc Ducret

Fiorella Mansilla

---

---

Il progetto *Tower* di Marc Ducret si compone di cinque album<sup>1</sup>, prodotti tra il 2011 e il 2014, come omaggio alla prosa dello scrittore russo Vladimir Nabokov. Al fine di stabilire un innovativo rapporto tra letteratura e musica, il chitarrista francese si è mosso alla ricerca di tecniche creative musicali in qualche modo equivalenti ai processi di scrittura che ineriscono alla costruzione letteraria del Capitolo 12 dell'opera *Ada o ardore*<sup>2</sup>. Intendendo evidenziare la non linearità narrativa, Marc Ducret aveva ideato dapprima una strutturazione triplice dell'opera, suddivisa in tre album<sup>3</sup> con tre formazioni titolari di altrettanti arrangiamenti differenti di uno stesso repertorio, basato sulle composizioni « Sur l'électricité », « Real Thing #1 », « Real Thing #2 », « Real Thing #3 » et « Softly her Tower Crumbled ».

L'aspetto visivo in questi « mezzi musicali<sup>4</sup> » presenta una forma d'incompatibilità con la natura estetica audiotattile del progetto *Tower*, dal momento che il loro livello estesico trova fondamento nella percezione visiva e nella lettura della partitura al fine di comprendere una concezione musicale ispirata dalla letteratura, tributaria, pertanto, del sistema operativo visivo. Di conseguenza, la comprensione critica profonda dell'opera di Marc Ducret è dipendente tanto dalla « testualità visiva<sup>5</sup> » quanto dalla « testualità audiotattile<sup>6</sup> ». Questa situazione ci induce ad interrogarci sul grado di implicazione dell'aspetto visivo a livello estesico e poetico di un progetto ibrido audiotattile come *Tower*. Il fine della nostra ricerca consisterà nel porre in rilievo il carattere visivo tratto da un'opera letteraria in un'opera musicale tributaria del contesto cognitivo audiotattile.

Per meglio corrispondere a questa esigenza di base, utilizzeremo il modello tassonomico della *Teoria delle musiche audiotattili*<sup>7</sup> nell'analisi del nostro corpus, composto dai brani : « Real Thing #2 »,

---

<sup>1</sup> *Tower vol. 1* (2011), *Tower vol. 2* (2011), *Tower vol. 3* (2013), *Tower vol. 4* (2012) et *Tower-bridge* (2014).

<sup>2</sup> Vladimir Nabokov, *Ada o ardore*, tr. it. di Margherita Crepax, collana "Biblioteca Adelphi" n. 385, Milano, Adelphi, 2000 (*Ada ou L'ardeur*, tr. fr. di Gilles Chahine, Paris, Gallimard, 1994).

<sup>3</sup> All'iniziale idea di una trilogia si è aggiunta l'intenzione di realizzare un disco dello stesso repertorio che includesse la visione personale ed un'altra lettura di Ducret in forma solistica, dando luogo, nel 2012, all'album *Tower n. 4*. Nel 2014, il progetto *Tower* attinge una nuova dimensione con un doppio album supplementare intitolato *Tower-bridge*, che riunisce le tre formazioni strumentali all'interno di una stessa performance live.

<sup>4</sup> «Intendevo utilizzare soltanto dei mezzi musicali per 'trascrivere' questi procedimenti, senza dover citare estratti del libro o esplicazioni letterarie ; pertanto ho scelto di comporre musica per tre differenti formazioni, seguendo la "concezione strutturale" del capitolo menzionato. « *I wanted to use only musical means to "transcribe" this process, without having to quote excerpts of the book or literary explanations; therefore, I chose to write music for three different bands, following the "design" of the mentioned chapter* ». Cfr. <http://www.vapaataanet.fi/marc-ducret-tower/>. Consultato il 4 ottobre 2018.

<sup>5</sup> La testualità visiva fa riferimento alla partitura. Cfr. Fabiano Araújo Costa, "Groove et écriture dans la Toccata em Ritmo de Samba no 2 de Radamés Gnattali », «RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles», n. 1, CRIJMA–IReMus–Sorbonne Université, 2018, pp. 1-24.

Disponibile su : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/d9c27b11>, p. 5.

<sup>6</sup> La testualità audiotattile fa riferimento alla registrazione fonografica. *Ibid.*

<sup>7</sup> Cfr., Vincenzo Caporaletti *I processi improvvisativi nella musica*, Lucca, LIM, 2005 ; Id., *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007 ; Id., *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.

dall'album *Tower vol.1*<sup>8</sup>, « Real Thing #3 » dagli album *Tower vol.2*<sup>9</sup>, *Tower vol.3*<sup>10</sup>, *Tower-bridge*<sup>11</sup> e « Real Thing #1 » dell'album *Tower vol.3*. Di fatto, questo saggio che si prefigge di evidenziare la dimensione letteraria in un'opera musicale audiotattile, si suddivide in quattro parti. In prima istanza, si analizzerà la distinzione tra i valori estetici inerenti ai contesti cognitivi audiotattile e visivo. Una volta accertata la specificità fenomenologica audiotattile del progetto *Tower*, si procederà all'analisi della dimensione visiva in tre specifici processi compositivi ispirati alla costruzione letteraria nabokoviana: i palindromi, il movimento di spola e l'intertestualità. Infine, si esploreranno i differenti livelli di equilibrio tra gli aspetti visivi e audiotattili indotti dal principio di sussunzione mediologica.

## 1. Modello teorico

La Teoria delle musiche audiotattili opera una discriminante tra il contesto cognitivo visivo, attinente in musica alla tradizione scritta occidentale, e il contesto cognitivo audiotattile, che informa le musiche, appunto, fondate sul principio audiotattile (PAT). Tra queste, sono individuate alcune tipologie di generi (jazz o rock vs musiche tradizionali) in cui il regime fonografico – inteso come esperienza, costruzione di senso, e non come mera fattualità inerente al processo empirico – individua specifici valori estetici grazie alla funzione mediologica della cosiddetta “codifica neoauratica” (CNA) (cfr. *infra*). In quest'ottica, il PAT è categorizzato sul piano fenomenologico come mediazione endosomatica<sup>12</sup> opposto al medium cognitivo visivo, implicato nel sistema notazionale e nella strutturazione della teoria musicale occidentale, categorizzato come exosomatico<sup>13</sup>.

Da un lato, quindi, il modello formativo visivo implica delle caratteristiche razionalizzate, indotte mimeticamente dalla sua logica mediale, come « i parametri melodico-armonici matematizzati, i criteri ritmici intesi in senso quantitativo-divisivo, e una poetica compositiva di tipo organico-generativa, combinatoria e distribuzionale che presiede a una qualità immanente meccanicistica già rilevata da Adorno<sup>14</sup>». Dall'altro, «il modello formativo audiotattile sancisce la primazia della formatività operativa e della modalità patico-noetica del corpo-vivente, come inteso dalla tradizione fenomenologica, ossia come entità non circoscritta alla dimensione somatica, ma luogo in cui si accede in prima persona e che promana intenzionalità, vettore coscienziale di una singolarità esperienziale del mondo. Questa si esplica elettivamente in musica nel processo generativo e percettivo delle dimensioni sovrasegmentali materico-timbrico-dinamiche e dell'impulso energetico-dinamizzante della forma sonora, oltre che nel senso atmosferico suscitato dal – e incryptato nel – suono »<sup>15</sup>.

<sup>8</sup> Marc Ducret, *Tower vol. 1*, Ayler Records, AYLCD-118, 2011.

<sup>9</sup> Marc Ducret, *Tower vol. 2*, Ayler Records, AYLCD-119, 2011.

<sup>10</sup> Marc Ducret, *Tower vol. 3*, Ayler Records, AYLCD-120, 2013.

<sup>11</sup> Marc Ducret, *Tower-bridge*, Ayler Records, AYLCD-139-140, 2014.

<sup>12</sup> 'Endosomatico' come « ciò che è all'interno del corpo ».

<sup>13</sup> 'Exosomatico' nel senso proprio di una sintesi cognitiva che avviene su base razionalistica, all'esterno del sistema psico-somatico, prescindendo, quindi, dalle funzioni strutturanti del corpo-vivente (nell'accezione che assume nella tradizione fenomenologica).

<sup>14</sup> Vincenzo Caporaletti, « Jazz et musique contemporaine : pour une nouvelle approche critique », in : Jean- Michel Court, Ludovic Florin (dir.), *Rencontres du jazz et de la musique contemporaine*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, coll. « Jazz-U », 2015, p. 33. (« les paramètres mélodico-harmoniques mathématisés, ceux rythmiques dans un sens quantitatif-par-division, et une poétique compositionnelle de type organique-générative, combinatoire et distributionnelle qui préside à une qualité mécaniciste immanente déjà révélée par Adorno »).

<sup>15</sup> Vincenzo Caporaletti, *Comunicazione personale*, 11 settembre 2019.

Considerando che ciascun medium implica il proprio sistema operativo e la propria logica interna fondata su « categorie mediologiche<sup>16</sup> », è opportuno chiarire le nozioni attinenti ai valori estetici – rispettivamente, del modello cognitivo visivo e audiotattile – che utilizzeremo nell'analisi musicale del progetto *Tower*.

### 1.1. Definizione dei valori estetici relativi al contesto cognitivo visivo

Nel contesto cognitivo visivo, la partitura e il sistema semiografico della notazione induce la mediazione exosomatica allografica<sup>17</sup>, fondando la primazia del testo sul gesto e la divisione funzionale tra compositore e interprete. Quest'ultimo può essere vincolato alle prescrizioni della partitura in modo più o meno cogente, fino alla stretta aderenza propugnata dall'ideale estetico della *Werktreue*<sup>18</sup>, così come al principio d'autorialità artistica da parte del compositore.

Qui il materiale sonoro privilegia « codici melodico-scalari, architettonico-formali, di condotta polifonica<sup>19</sup> » e « modelli di organizzazione del sonoro che hanno la loro forma simbolica nelle gemmazioni cellulari della *Grundgestalt*<sup>20</sup>, che si sostanziano nell'aggregazione progressiva di *quanta* formali motivico-tematici da sottoporre a sviluppo (pluri)lineare<sup>21</sup> ». Il contesto cognitivo visivo implica la coscienza dell'autonomia dell'opera, seguendo la lettera della partitura, e la ricezione non funzionale da parte del fruitore. Laurent Cugny, commentando i fondamenti epistemici *sub specie* visiva della TMA, ce ne offre un'illustrazione<sup>22</sup>.

Linearità.

Implica una logica visiva condizionata dallo scorrimento lineare e cronologico imposto dalla lettura della partitura nel regime scritturale.

Segmentazione dell'esperienza.

La natura visiva del medium notazionale segmenta l'esperienza musicale per tramite di due marcatori del sistema semiografico, la nota e la stanghetta di battuta che determinano, a livello fenomenologico, una necessaria frammentazione.

Omogeneizzazione categoriale.

<sup>16</sup> Vincenzo Caporaletti « Una musicologia audiotattile », *RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, Fascicolo in italiano, n.1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Aprile 2018, pp. 1-17. Disponibile su : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/4a78a644>, Consultato il 12 settembre 2019, p. 7.

<sup>17</sup> Concetto di Nelson Goodman per cui l'opera può essere istanziata in molteplici occorrenze (come avviene nella musica di tradizione scritta occidentale, in cui la partitura presiede a differenziate e plurime sue esecuzioni). La presenza di una notazione caratterizza le arti allografiche, in quanto essa non esiste o non dispone delle stesse prerogative nelle arti autografiche.

<sup>18</sup> È l'imperativo implicito, nella cultura visiva, di adesione alla lettera della partitura, derivante dalla concezione dell'opera d'arte assoluta nel contesto ideologico Romantico a metà XIX secolo.

<sup>19</sup> V. Caporaletti, « Jazz et musique contemporaine », cit., p. 39. (« des codes mélodico-scalaires, architectonique-formels, de conduite polyphonique »).

<sup>20</sup> Nozione del compositore Arnold Schönberg, concernente il criterio riduzionistico basilare di coerenza formale dell'opera, che si sostanzia in elementi cellulari e motivici suscettibili, nel lavoro compositivo, di sviluppo organico.

<sup>21</sup> V. Caporaletti, « Jazz et musique contemporaine », cit., p. 39. (« modèles d'organisation du son qui ont leur forme symbolique dans les germinations cellulaires de la *Grundgestalt*, celles-ci se concrétisant dans l'agrégation progressive de parties formelles motivico/thématiques soumises à un développement (pluri)linéaire ».)

<sup>22</sup> Laurent Cugny, « Introduzione : La Teoria delle musiche audiotattili e gli studi sul jazz », in : Vincenzo Caporaletti ; Benjamin Givan; *Il Concerto per due violini di J.S. Bach nelle incisioni del trio Reinhardt, South, Grappelli. Una edizione critica*, Lucca, LIM, 2016, pp. 3-30.

Le categorie musicali (altezze, durate, dinamiche, articolazioni, ecc.) rendono astrattivamente, come concetti, i fenomeni sonoro-musicali, per utilizzarli funzionalmente all'interno del contesto teorico/notazionale, a scapito dell'efflorescenza fenomenica della realtà sonora e performativa musicale.

Ripetibilità uniforme.

È una conseguenza del punto precedente. Le unità discretizzate degli eventi sonori ridotti astrattivamente sono concettualizzati secondo un criterio "tipografico", con iterazione del "tipo" (la "nota" intesa come la lettera tipografica, smantellandone ogni diversificazione idiosincratca) a scapito della singolarità fenomenica.

Riduzionismo quantitativo.

La notazione riduce matematicamente gli eventi sonori a quantità misurabili, senza poter rendere conto di ciò che non si può ricondurre a reificazione. Questo aspetto inerisce alla questione della trascrizione in notazione di musiche delle culture di tradizione orale e audiotattili<sup>23</sup>.

## 1.2. Definizione dei valori estetici relativi al contesto cognitivo audiotattile

I valori audiotattili, rispetto a quelli visivi, sono meno identificabili noeticamente<sup>24</sup> attraverso le categorie della teoria musicale occidentale, mentre, di converso, sono fissabili nella registrazione sonora, attivando così i processi cognitivi neo-auratici. Grazie alla mediazione fenomenologica psicosomatica di cui dispone il PAT, grande rilievo è conferito al « valore della creatività nell'immediatezza del vissuto<sup>25</sup> ». Da ciò ha origine la refrattarietà alla scissione esperienziale, nei confronti della separazione di ruoli e funzioni tra interprete e compositore, dando luogo ad un alternativo regime autoriale in cui il PAT agisce nella dimensione micro-strutturale sub-sintattica della performance. È a questa scala che possiamo elettivamente reperire la manifestazione della poetica audiotattile.

Il groove.

Rappresenta l'energia ritmo-fonica che comporta caratterizzazioni e personalizzazioni di traiettorie temporali individuali, rapportate a loro volta alla gestione (quasi)isocrona della pulsazione – pur nell'illusione di una perfetta e omogenea condotta pulsiva – in senso « propulsivo<sup>26</sup> » o « depulsivo »<sup>27</sup>. Dispone di una struttura macro-strutturale e micro-strutturale. Caporaletti precisa che questo fenomeno trova la propria pertinenza estetica nella mediazione psico-somatica del sistema operativo audiotattile e nella razionalità corporea implicante le funzioni dei *mirror neurons*. Così, il groove si instanzia attraverso la *continuous pulse* « secondo un criterio endosomatico e

---

<sup>23</sup> « Va da sé che una percezione auditiva, piuttosto che visiva della musica, rimuova questo inconveniente, poiché, come già ricordato, il suono è consustanziale al suono, laddove il segno grafico lo rappresenta, lo raffigura, in un altro sistema cognitivo. », *ivi*, p. 24.

<sup>24</sup> La modalità razionale-astrattiva di essere-al-mondo interferisce con la percezione e cognizione che si origina nel corpo-vivente tramite la sintesi audiotattile.

<sup>25</sup> Vincenzo Caporaletti « Una musicologia audiotattile », *RJMA – Rivista di Studi sul jazz e sulle Musiche Audiotattili*, cit., p. 9.

<sup>26</sup> Formalizzazione musicologica che Caporaletti sostituisce al gergale *ahead the beat*. Cfr. *Id. Swing e Groove*, cit., p. 52 sgg.

<sup>27</sup> Analoga operazione di ridenominazione rigorosa dell'espressione *behind the beat*. *Ibid.*

contestuale, poiché da un lato essa dipende della situazione condivisa in tempo reale con gli altri musicisti e, dall'altro, è indipendente e distinta dall'ordine exosomatico astratto e cartesiano dell'organizzazione del tempo e del testo musicale<sup>28</sup> ».

Lo swing.

È un fenomeno che inerisce alla micro-scala temporale dove troviamo il ciò che Caporaletti definisce *groovema* (la unità di articolazione dell'idioletto ritmico, del proprio personale modo di “stare” sul tempo) che presiede alla formatività del PAT. Lo swing in quest'ottica è connesso al carattere depulsivo/propulsivo della condotta temporale individuale, ed è renitente ad una suddivisione della scansione di tipo meccanico-razionale, così come si può essere indotti a fronte di una forma di conduzione della pulsazione tendenzialmente isocrona qual è quella che la TMA designa come *continuous pulse*. Anche Charles Keil<sup>29</sup> ha concettualizzato la pertinenza estetica di fenomeni come lo swing e il groove che lui riconduce alla nozione di « sensazione generata » « engendered feeling ». Per sviluppare un'analisi dei processi inerenti allo swing, l'autore fa ricorso all'aspetto comunicativo, collettivo e interattivo della sezione ritmica jazz : « Il miglior punto di partenza è probabilmente l'attacco della sezione ritmica : l'interazione tra contrabbasso e batteria<sup>30</sup> ».

La *continuous pulse*.

Come abbiamo sin qui constatato, una rappresentazione teorica del fenomeno swing implica un modello non lineare e discontinuo della continuità metrica. La pulsazione di riferimento (esplicita o implicita) prodotta o puramente presupposta tramite la mediazione del PAT non è meccanicamente isocrona, come quella di un metronomo o computer (costituita cioè da impulsi identici, della stessa durata matematicamente definita, ma piuttosto « tendenzialmente » isocrona, o pseudo-isocrona<sup>31</sup>, in quanto soggetta essa stessa a sottili accelerazioni o decelerazioni pur nell'illusione di una costante metronomicità. In questa prospettiva, il musicista sarebbe titolare di un proprio modo personale di « tenere il tempo », dato che la gestione dei raggruppamenti ritmici si dispongono in modo propulsivo o depulsivo rispetto alla linea di riferimento (pur impercettibilmente cangiante) della pulsazione di base. In questo senso, come espressione del corpo-vivente nel suo incontro con il *Lebenswelt*, la *continuous pulse* è per Caporaletti una specificità fenomenologica delle musiche audiotattili, non rintracciabile come criterio formale o valore estetico intrinseco nelle musiche della tradizione classico/romantico/modernista occidentale. Nel quadro di una riflessione sulla fenomenologia ritmica delle musiche audiotattili proposta da Caporaletti, perspicuamente Araújo Costa così argomenta:

*La continuous pulse si configura così come base di referenza ritmica (è in effetti la sola legalità costante capace di assicurare l'omogeneità e la stabilità ritmica in quanto proiezione della durata dell'entità periodica rappresentata dalla misura – in quanto « durata percepita » – nella temporalità immediata) generata in maniera audiotattile. Ma è anche una procedura formale utilizzata a livello estesico in maniera determinante nelle musiche audiotattili, ad esempio da un batterista di jazz che si*

<sup>28</sup> Fabiano Araújo Costa, *Poétiques du « Lieu Interactionnel-Formatif » : Sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l'expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique*, Tesi di Dott., Université Paris-Sorbonne, 2016, p.182 (« de façon endosomatique et contextuelle, car d'un côté elle est dépendante de la réalité partagée en temps réel avec les autres musiciens et, de l'autre, elle est indépendante et distincte de l'ordre exosomatique abstrait et cartésien de l'organisation du temps et du texte musical »).

<sup>29</sup> Charles Keil, « Motion and Feeling through Music », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 24, n. 3, 1966, pp. 337-349.

<sup>30</sup> « *The best starting point is probably rhythm section attack: the interplay between bass and drums* ». ivi, p. 341.

<sup>31</sup> Cfr V. Caporaletti, *Swing e Groove*, cit. , p. 296.

caratterizza per il proprio modo personale di conduzione della pulsazione sul *ride cymbal*, consapevole dell'importanza costruttiva di un universo di microstrutture temporali. Dinamiche e timbriche che configurano l'essenza idiomatica di uno stile (bebop, swing, hard bop, ecc.) e definiscono lo stigma espressivo del proprio individuale stile, nella idiosincratia articolazione dei "groovemi".<sup>32</sup>

Il *drive*.

Valore audiotattile derivante dall'attitudine propulsiva del performer in relazione alla linea della *continuous pulse*, entrambe tributarie dell'azione del PAT. Nella dimensione micro-strutturale del contesto performativo, il drive permette d'intensificare l'energia collettiva, una sorta di *forward motion* caratterizzante le musiche audiotattili.

*Participatory discrepancies*<sup>33</sup>.

Questa nozione (discrepanza partecipativa) è stata proposta da Charles Keil come concetto che ingloba i sottili sfasamenti nella pratica musicale rispetto ad una norma exosomatica omogeneizzante e standardizzante che irreggimenti i tratti espressivi (cfr. il principio di 'omogeneizzazione categoriale', *supra*). « Uno sfasamento tra la musica e i differenti musicisti che la eseguono, tra le differenti parti che un musicista suona e tra ciò che si ascolta e che viene suonato<sup>34</sup> ». Un esempio che ci aiuta ad illustrare questo valore audiotattile riguarda lo « sfasamento tra mano e piede del batterista jazz, tra il contrabbasso e le percussioni o, ancora, tra la sezione ritmica e il solista<sup>35</sup> ». Nella dimensione micro-strutturale sub-sintattica della performance, le *participatory discrepancies* si distinguono in due categorie: processuale, da una parte, come il ritmo, il groove e lo swing, e testuale dall'altra, come il timbro, l'ordito testurale e la qualità del suono<sup>36</sup>.

Sonorità idiosincratia.

Acclarata la basilarietà formativa psicosomatica del principio audiotattile, ne discende che la sonorità idiosincratia costituisce la qualità del suono specifica ad ogni individuo. Questo valore audiotattile inerisce alla « personalità » e all'identità musicale di ogni performer, valorizzando la singolarità individuale all'interno del regime di condivisione autoriale tra compositore ed esecutore.

*Feeling ed interplay*.

La creazione improvvisata e « groovemica »<sup>37</sup> della musica audiotattile conferisce grande rilievo al valore dell'empatia (*feeling*) e dell'interazione (*interplay*), che ineriscono ad una « scoperta dell'altro, fino all'intuizione telepatico/contestuale e presagente dello svolgersi della performance,

<sup>32</sup> Fabiano Araújo Costa, *Poétiques du « Lieu Interactionnel-Formatif »*, cit., p. 158. (La *continuous pulse* va se configurer non seulement comme une base de référence rythmique (c'est en effet la seule légalité constante capable d'assurer l'homogénéité et la stabilité rythmique puisqu'elle est la projection de la durée du groupement périodique qui représente la mesure – en tant que « durée perçue » – dans la temporalité immédiate) générée de façon audiotactile, mais aussi comme une procédure qui est exploitée au niveau esthétique de façon déterminante dans les pratiques musicales audiotactiles, à l'exemple d'un batteur de jazz qui se singularise par sa façon de conduire à la cymbale ride, conscient qu'il est de l'importance de construire un univers de micro-variations temporelles, dynamiques et timbriques qui configurent la prononciation du style (bebop, swing, hard bop, etc.) et définissent la prononciation de son style personnel, de son « groovème »).

<sup>33</sup> Charles Keil, « Participatory Discrepancies and the Power of Music », *Cultural Anthropologie*, vol. 2, n. 3, août 1987, pp. 275-283.

<sup>34</sup> Laurent Cugny, *Analysier le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009, p. 296.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Questa espressione denota la struttura morfologica e processuale di un brano. Come già notato, il groovema è l'unità minimale di articolazione del groove, che assume una necessaria valenza personalistica proprio in relazione all'azione formativa del principio audiotattile. Pertanto, il carattere groovemico si afferma come normativo nello svolgimento processuale dell'opera musicale audiotattile.

e in generale del divenire evenemenziale.<sup>38</sup> Il processo dinamico « di produzione, d'invenzione e valutazione di una regola artistica condivisa in tempo reale<sup>39</sup> » è stato concettualizzato da Fabiano Araújo Costa come *luogo interazionale-formativo*<sup>40</sup> (LIF). Questo costrutto teorico configura lo « spazio di costituzione e mutuo riconoscimento dell'artisticità transculturale del campo allargato del jazz dopo la fine degli anni '60<sup>41</sup> ».

## 2. Inscrizione del progetto *Tower* nella categoria fenomenologica audiotattile

Alla luce della Teoria delle Musiche Audiotattili, procederemo allo studio del corpus di opere in funzione del nesso « Soggetto-Rapporto-Oggetto<sup>42</sup> ». La sua prospettiva antropologica e cognitiva ci consente di stabilire l'attribuzione culturale dell'opera musicale dal momento che l'analisi dell'Oggetto implica lo studio del suo contesto e, di conseguenza, l'identità del Soggetto. A questo fine occorre accertare se il modello di riferimento ideologico- cognitivo del compositore-performer sia audiotattile, per poter legittimamente ascrivere il progetto *Tower* a questa categoria fenomenologica.

Il brano musicale « Real Thing #2 » dell'album *Tower vol. 1* (2011) è stato registrato da Marc Ducret (chitarra elettrica), Kasper Tranberg (tromba), Matthias Mahler (trombone), Frédéric Gastard (saxofono basso), Peter Bruun (batteria). Di converso, il brano « Real Thing #3 » dell'album *Tower vol. 2* (2011) è stato registrato da Marc Ducret (chitarra elettrica), Tim Berne (saxofono contralto), Dominique Pifarely (violino), Tom Rainey (batteria). Una ulteriore versione è stata incisa nell'album *Tower-Bridge* (2014) dai musicisti delle tre formazioni che hanno preso parte al progetto.

Per quanto concerne il criterio noetico<sup>43</sup> dei performer, abbiamo constatato che s'inscrive nel campo jazzistico<sup>44</sup>, con la condivisione di percorsi di acculturazione musicale simili che integrano modelli audiotattili e visivi. Dal punto di vista dell'apprendimento, il loro primo approccio alla musica è avvenuto per lo più in una dimensione mimetica, dato che la maggior parte di essi proveniva da famiglie di musicisti ; d'altra parte, la loro formazione formalizzata, sia tramite la frequenza di conservatori sia come autodidatti, costituisce il motivo fondante del loro utilizzo di pratiche tributarie di criteri operativi sia audiotattili sia visivi (con l'embricazione tra musica scritta della tradizione colta occidentale e l'improvvisazione del campo jazzistico). Occorre tuttavia precisare che il modello di cognizione /categorizzazione cui aderiscono questi artisti è quello audiotattile, inteso come forma specifica di razionalità corporea.

Per quanto attiene alla *decodifica* del testo compositivo<sup>45</sup>, con le connesse modalità cognitive implicate, i performer del progetto *Tower* hanno approcciato il testo scritto attraverso la sua

<sup>38</sup> V. Caporaletti, *Una musicologia audiotattile*, cit., p. 9.

<sup>39</sup> Fabiano Araújo Costa, « Groove e scrittura nella 'Toccata em Ritmo de Samba n. 2' di Radamés Gnattali », op. cit., p. 5. (« découverte de l'autre, jusqu'à l'intuition télépathique/contextuelle présidant au déroulement de la performance et en général du devenir événementiel »).

<sup>40</sup> Fabiano Araújo Costa, *Poétiques du « Lieu Interactionnel-Formatif »*, cit., pp. 179 – 294.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 11 (« espace de constitution et de reconnaissance mutuelle de l'artisticité transculturelle du champ élargi du jazz après la fin des années 1960 »).

<sup>42</sup> Vincenzo Caporaletti, *Une musicologie audiotactile*, cit., p. 4.

<sup>43</sup> Ci ispiriamo per questa analisi al modello operativo proposto da Vincenzo Caporaletti, « Analyse phénoménologique et musicale » in Vincenzo Caporaletti, Laurent Cugny, Benjamin Givan, *Improvisation, Culture, Audiotactilité. Édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre en ré mineur BWV 1043 de Jean-Sébastien Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt.*, Paris, Outre mesure, 2016, pp. 59-94.

<sup>44</sup> Alexandre Pierrepoint, *Le champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses, 2002.

<sup>45</sup> Cfr. V. Caporaletti, « Analyse phénoménologique et musicale », cit., p. 67-71.



decriptazione notazionale normativa<sup>46</sup>, perfettamente padroni delle competenze di lettura della partitura. Dal punto di vista mediologico, però, occorre chiarire che in questo caso la partitura non è un medium formatore d'esperienza, ma « semplicemente un mezzo tecnologico sussunto in un ordine cognitivo non omologo ai propri principi epistemici visivi [...] [bensì riferito ad] un modo audiotattile di percepire e categorizzare<sup>47</sup> ».

Per quanto concerne la *ricodifica* performativa<sup>48</sup> e le pratiche esecutive implicate, i musicisti del progetto *Tower* utilizzano quattro modalità di fenomenologia performativa, che s'inscrivono per lo più nel contesto audiotattile. In primo luogo, un processo interpretativo, che permette al musicista di riprodurre la partitura con un grado convenzionale di libertà interpretativa. Accanto a questo, un processo d'interpretazione *non normativo* che esula dai presupposti della *Werktreue*, trattenendosi nei limiti dell'interpretazione del testo annotato ma svincolandosene a livello micro-ritmico-espressivo<sup>49</sup>. Infine. Le pratiche d'improvvisazione e di *estemporizzazione*<sup>50</sup> indicati sulla partitura e per « consegna verbale<sup>51</sup> » che determinano un impatto differente sui processi di ricodifica audiotattile implementati dai performer.

Questo è il caso di « Real Thing #2 » in cui, in certi passaggi, il testo compositivo diventa un Modello mentale sur quale integrare nuovo materiale *ex tempore*. Di conseguenza, la distribuzione delle durate e la collocazione metrica delle note saranno modificate, di modo che il performer avrà la possibilità di aggiungere nuove note nell'ambito della struttura melodico/armonica considerata. Così i performer saranno legittimati nell'aggiungere nuovo materiale nel corso della presentazione della composizione e dell'elaborazione « conferendo una pertinenza assiologica ai valori di originalità creativa<sup>52</sup> » che si riscontrano nell'atto improvvisativo.

Le strutture formali sulla larga scala appartengono al piano proposto nella partitura e alla forma groovemica assunta a seguito della registrazione. La macrostruttura concepita da Marc Ducret in sede progettuale indica un ensemble di varie sezioni che si sequenziano in maniera cronologica. Tuttavia, l'analisi della registrazione evidenzia come i piani formali proposti dalla partitura e dalla forma groovemica non corrispondano in alcun caso del corpus analizzato. Il contesto cognitivo audiotattile dell'opera musicale implica processi di improvvisazione e estemporizzazione che modificano lo svolgimento cronologico del brano. Così, il nostro corpus analizzato si ascrive al regime fonografico<sup>53</sup> dalla musica audiotattile, in cui la testualità musicale è fissata a seguito della registrazione sonora.

<sup>46</sup> Come si evince dalla registrazione video dell'esecuzione live di questa formazione strumentale, tutti i musicisti, salvo Ducret, hanno eseguito leggendo la partitura scritta.

<sup>47</sup> Cfr. V. Caporaletti, « Analyse phénoménologique et musicale », cit., p. 68 (« simplement un moyen technologique subsumé sous un ordre cognitif dissemblable de ses propres principes épistémiques visuels [...] [mais qui se réfère à] un mode de perception et de catégorisation audiotactile »).

<sup>48</sup> Passaggio da un codice semiotico ad un altro. Nel caso presente riguarda la transcodifica da un codice notazionale ad uno gestuale-performativo. *Ibid.*

<sup>49</sup> « La struttura del testo e la sequenza ritmo-diafematica sono rispettate, mentre le inflessioni e i modi performativi tipici del ritardo o dell'anticipo micro-temporale, saranno modificati/creati *ex tempore* nella dimensione micro-ritmica » V. Caporaletti, « Analyse phénoménologique et musicale », cit., p. 69. (« La structure du texte et l'enchaînement rythmique-intervallique seront respectés, alors que les inflexions et les modes performatifs typiques de retard ou d'anticipation micro-temporels, seront modifiés/créés sur le vif à une échelle micro-rythmique »).

<sup>50</sup> Ivi, p. 65 sgg.

<sup>51</sup> Laurent Cugny, *Analyser le jazz*, cit., p. 127.

<sup>52</sup> V. Caporaletti, « Analyse phénoménologique et musicale », cit., p. 70 (« donnant une pertinence axiologique aux valeurs d'originalité créative »).

<sup>53</sup> Laurent Cugny, « Théorie des musiques audiotactiles et notation », mis en ligne en avril 2016, <http://www.iremus.cnrs.fr/fr/programme-de-recherche/seminaire-notation>

Ulteriore nostro obiettivo, al fine di accertare l'iscrizione del progetto *Tower* nella categoria fenomenologica audiotattile, consisterà nel considerare il prerequisito epistemico imposto dalla presenza della codifica neo-auratica (CNA) e dal principio audiotattile<sup>54</sup> (PAT). Quest'ultimo è presente in due livelli d'attività, così sintetizzati da Fabiano Araújo Costa ... «1. Il livello primario *macro-groovemico* ove è possibile analizzare il fenomeno musicale di superficie individuabile attraverso la notazione musicale, e che concerne i domini dell'improvvisazione e dell'estemporizzazione. 2. Il livello secondario *micro-groovemico*, in cui sono elaborate le istanze psicocinetiche a livello di swing e groove<sup>55</sup> ». Seguendo questo modello, il livello *macro-groovemico* di « Real Thing #2 » è presente su tre assi di elaborazione<sup>56</sup> : nove zone di più fedeli alla scrittura, tre zone d'estemporizzazione e cinque zone d'improvvisazione. I processi identificati in *Tower* a livello *poietico* implicano la presenza del PAT che induce a sua volta la coscienza dell'iscrizione dei valori audiotattili attraverso il medium fonografico.

Queste componenti materico-energetiche e contestuali-performative si trovano nel livello *micro-groovemico* del corpus in esame. Tra essi figura il groove che si costituisce come asse intenzionale di Marc Ducret per concepire la sua opera in una dimensione performativo-energetica :

Dunque ho immaginato un gruppo e un repertorio che rappresentano per me realmente il piacere di suonare. Vi è il groove, l'energia , tutto ciò che ho sempre amato da quando faccio musica, tutto ciò che per me è facile e naturale<sup>57</sup>

Il chitarrista francese ha precisato, in più di un'occasione, la presenza di questa energia ritmo-fonica nel suo modo di suonare e nella propria identità musicale condivisa dai musicisti del suo gruppo :

Praticamente, suono semplicemente la batteria sulla chitarra. Lo so ; adesso lo capisco. È quello che, per esempio, mi ha portato ad amare i Led Zeppelin. Non è questione di *guitar hero*. Ciò che mi piace di questa cosa, benché suoni la chitarra e non la batteria, è il modo in cui tutto è legato alla ritmica, che permette di costruire un risultato unico [...] È proprio quella sensazione ritmica che adoro. Com'è per Stravinskij o Mozart, una volta mi bastava suonare con questa sensazione ritmica, dividendo il tempo. Poi, avendo ascoltato e suonato con altri che avevano un approccio un po' differente, ho capito che si può suonare anche in modo non-ritmico, dandogli tuttavia una qualche spina dorsale ritmica. Che è la cosa che m'interessa veramente, soprattutto nel disco di cui parlavi. Cerco sempre di suonare con questa ambiguità tra il tenere il tempo e non tenerlo. Succede che suonando percussivamente sulla chitarra si finisce sempre a dividere il tempo. E io cerco di evitarlo...<sup>58</sup>

<sup>54</sup> Il PAT implica « una forma di conoscenza/esperienza fenomenica a preminente mediazione psico-corporea dei processi musicali, ad esempio, con la concreta affermazione formativa ed estetica di induttori morfologici di energie senso-motorie-affettive, non controllabili con un'attitudine intenzionale/razionale. » Cfr. V. Caporaletti, « Una musicologia audiotattile », cit. p. 4.

<sup>55</sup> Fabiano Araújo Costa, « Groove et écriture », cit., p. 10 (« 1. le niveau primaire *macro-groovemique*, où il est possible d'analyser le phénomène musical de surface repérable sur la base de la notation musicale et qui concerne le domaine de l'improvisation et de l'extemporisation ; 2. le niveau secondaire, *micro-groovemique*, où sont élaborées les instances psychocinétiques au niveau micro-rythmique du *swing* et du *groove* »).

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> Stéphane Ollivier, « Marc Ducret (re)tour sur le pont », *Jazz Magazine*, n. 643, 2012, p. 40.

<sup>58</sup> « Basically, I'm just playing drums on the guitar. I know that; now I know it. That's what drew me to love Led Zeppelin, for instance. It's not the guitar hero side. What I liked in it, although I play guitar and not drums, is the way it all relates to basic central drum rhythmic way to build a thing that is unique (...). It's just his rhythmic feel that I love. Same with Stravinsky, or Mozart, so for a while I was satisfied in playing in this rhythmic feel, dividing time. And then after listening to and playing with people with a slightly different approach, I learned that you could be playing with a non-rhythmic approach and still put in some rhythmic backbone to it. Which is what I'm really interested in, mostly in this record you were talking about. I'm always trying to play this discrepancy between playing time and not playing it. Which is something that, playing with a percussive thing on the guitar; you're always drawn back to dividing



**Esempio 2. Estratto dalla partitura di « Real Thing #2 » (album *Tower vol.1*), sezione *CODA I* in cui è implicata la *continuous pulse***

Le *participatory discrepancies* appaiono nel livello secondario micro-groovemico di « Real Thing #2 ». In un passaggio d'improvvisazione collettiva che si avvaleva di alcune prescrizioni annotate in partitura dal compositore, ogni musicista interviene eterofonicamente creando degli sfasamenti di tipo processuale (intrinseci alla dimensione ritmica e groovemica). Le entrate successive e ricorsive dei performer, che non seguono una organizzazione temporale vincolante, inducono effetti nella dimensione micro-temporale della performance. Nel seguente estratto (Es. 3), le parti di chitarra, tromba, trombone e batteria presentano anche degli sfasamenti partecipativi di tipo testuale riguardo alla testura poliritmica e alla differenziazione timbrica e fraseologica. Così, questo atto improvvisativo collettivo implica conseguenze estetiche che si caratterizzano per la caratura assiologica di valori audiotattili come il *feeling* e l'*interplay*.

**Esempio 3. Estratto dalla partitura di « Real Thing #2 » (album *Tower vol.1*), sezione *IMPRO AFTER D*, che implica le *participatory discrepancies***

La sonorità idiosincratca è un aspetto che Ducret ha avuto sempre presente nel concepire il progetto *Tower*. In un'intervista, il compositore ha precisato che la scelta degli strumentisti di ciascuna formazione è indirizzata espressamente dalla personalità individuale e dalla qualità del suono peculiare ad ognuno di essi. «Ho una predilezione per il suono degli ottoni, e il trombone è quello che mi affascina di più. Quanto al saxofono basso, è uno strumento malleabile e molto adattabile; ma attenzione, tengo a precisare che innanzitutto compongo per specifici strumentisti, e quei due sono delle forti personalità, delle 'voci' <sup>59</sup> ». Questa intenzionalità formativa ha trovato nei processi di improvvisazione e estemporizzazione i media ideali, che hanno consentito ai musicisti di manifestare la loro 'personalità' musicale sfruttando a livello fraseologico tutta la gamma di sonorità eterogenee che li caratterizza.

D'altro lato, la codifica neo-auratica (CNA) costituisce il prerequisito epistemico imprescindibile per l'attribuzione del progetto *Tower* nella categoria delle musiche audiotattili. La sua funzione estetica e di medium cognitivo basato sulla consapevolezza della fissazione del suono

<sup>59</sup> Marc Ducret, intervista con Martial Briclot per Chromatique.net, 10 luglio 2014 : <http://www.chromatique.net/news/item/14913-quand-les-sons-percutent-les-mots>. Consulté le 15 octobre 2018.

implica il riconoscimento dello statuto testuale musicale di *opus* a pratiche basate sul PAT, altrimenti non codificabili all'interno di un'ontologia oggettuale, attraverso la mediazione tecnica della registrazione fonografica che magnifica quei valori autografici-processuali cui ci siamo riferiti. Secondo Vincenzo Caporaletti, vi sono state storicamente due fasi della CNA che rappresentano rispettivamente la possibilità di reversibilità temporale (ossia la modificazione della direzione del tempo ontologico) in fase soltanto estetica (la CNA primaria<sup>60</sup>, semplicemente con il riascolto di una registrazione, 'ri-producendo' un frammento di temporalità cristallizzata), e in fase anche poetica, con la CNA secondaria<sup>61</sup>. Quest'ultima mediazione culturale si è avuta a partire dalla metà del XX secolo, con l'introduzione tecnologica della registrazione magnetica, che consentiva di manipolare la temporalità ontologica anche nella stessa realizzazione del testo discografico, non solo durante la sua ricezione. Le tecniche di montaggio, di sovraincisione, di mixaggio e post-produzione divengono così strumenti della costituzione dell'opera musicale audiotattile. In questo senso, l'esistenza di una temporalità reale<sup>62</sup> della performance registrata e di una artificiale<sup>63</sup>, soggetta alla post-produzione, si configura tra le conseguenze estetiche suscitate dalla codifica neo-auratica.

Nel caso di *Tower*, vi sono stati due momenti nella cronologia della sua implementazione creativa, la registrazione della performance e la fase di post-produzione. Abbiamo avuto modo di verificare questo aspetto grazie alla testimonianza sulla produzione del disco di Stéphane Berland, co-produttore dell'album *Tower vol. 1*.

È stato fatto in due giorni, nello stesso posto. Una parte è stata registrata durante un concerto (alla presenza del pubblico) e l'altra con il gruppo nella stessa sala da concerto, con presa di registrazione in diretta, ma senza pubblico. Di conseguenza, c'è voluto molto lavoro di editing, per selezionare il meglio di ogni sessione di registrazione e/o per accorciare alcune parti (degli assolo specialmente) per realizzare quella musica che Marc ed io intendevamo 'offrire al mondo'. Tutto ciò è stato possibile grazie al talento e alla musicalità di Matthieu Metzger (l'ingegnere del suono)<sup>64</sup>

Possiamo utilizzare in funzione analitica la distinzione tra CNA primaria e secondaria (concetti, ricordiamolo, che si qualificano soprattutto come strumenti in chiave storico-antropologica per definire la differenza delle immagini culturali della musica registrata tra i suoi albori e i successivi sviluppi tecnologici). Per cui distinguiamo una registrazione a CNA primaria – nel momento in cui il concerto è stato registrato live dal quintetto franco-danese, in cui si è preservata la integrità temporale concernente il campo d'interazione costituito nella performance – e una a CNA secondaria nella fase di post-produzione in cui il prodotto è ad autorialità multipla, in quanto frutto della collaborazione di Marc Ducret, Stéphane Berland e Matthieu Metzger.

In conclusione, il progetto *Tower* s'iscrive a pieno titolo nella categoria delle musiche audiotattili, considerando il sistema cognitivo del Soggetto, la forma groovemica dei pezzi musicali

<sup>60</sup> Vincenzo Caporaletti, « Neo Auratic Encoding. Phenomenological Framework and Operational Patterns » in: G. Borio (ed.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Farnham, Ashgate Publishing, 2015, pp. 233-252.

<sup>61</sup> Ivi, p. 244 sgg.

<sup>62</sup> Cfr. Fabiano Araújo Costa, « Remarques sur l'expérience esthétique interactionnelle chez Miles Davis en 1969 : le projet de "Bitches Brew" et les concerts avec le 3e Quintette », in : *Epistrophe*, 01, 2015, *Jazz et Modernité / Jazz and Modernity*. - ISSN : 2431-1235, Disponibile online sur URL : <http://www.epistrophe.fr/remarques-sur-l-experience.html>, 2015.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> « It was done over two days in the same 'space'. One part was recorded during a concert (with an audience) and the other part with the band in the same room, in 'live' conditions of playing but without an audience. Thus, quite a lot of 'editing' was done afterwards to take the best of each recording session and/or even to shorten some parts (notably 'solos') and make the music the way Marc and myself wanted to hear it and 'offer it to the world'. This was made possible thanks to (sound engineer) Matthieu Metzger's talent and musicianship », Stéphane Berland, Comunicazione personale, 7 dicembre 2018.

a seguito della registrazione sonora e la presenza dei prerequisiti epistemici implicati dal principio audiotattile PAT con i suoi valori estetici autografici, assieme a quelli della CNA primaria e secondaria.

### 3. L'aspetto visivo nella dimensione letteraria del progetto *Tower*

Avendo constatato la specificità culturale audiotattile del progetto *Tower*, procediamo adesso ad analizzare i tre processi che rappresentano l'aspetto visivo derivante dalla trasposizione delle tecniche letterarie nabokoviane nella musica di Marc Ducret.

#### 3.1. I palindromi sonori

Il palindromo è una stringa di caratteri che resta immutata sia a decodifica destrorsa sia sinistrorsa. Comprende dunque anche un esempio musicale la cui retrogradazione collima con la sequenza originale (o modello) dal quale deriva<sup>65</sup>. Costituisce ugualmente il primo procedimento di trasposizione musicale delle tecniche letterarie reperite da Ducret nell'opera *Ada o ardore*.

La lingua di Nabokov è già in se stessa una costruzione, una strategia formale molto precisa ed elaborata. È da qui che sono partito. Per dirla in breve, il grado più semplice della relazione è l'equivalenza. *Ada* è un palindromo. Volendo rifletterlo nei miei suoni, ho scritto io stesso un tema palindromo. Ma *Ada* è anche (A –D- A) equivalente nella solmisazione anglosassone a *la- re la* : questa sequenza di nota va a rivestire un ruolo strutturale nella composizione<sup>66</sup>.

L'aspetto visuale del palindromo musicale è rilevante nel contesto del progetto *Tower*, dal momento che la comprensione della sua composizione è connessa ad una fonte letteraria ed alla sua testualità visiva. Ducret si è ispirato alla struttura palindromica ricorrente nella prosa di Nabokov per comporre passaggi sia equivalenti in senso musicale, sia meno rigorosamente vincolati, pur sotto l'influsso di questo movente ispirativo.

Osserviamo nella sezione *Coda* di «*Real Thing #3*» (album *Tower vol.3*) (Es. 4) la trasposizione musicale del palindromo A-D-A descritto dal compositore come equivalente delle note *la-re-la*.

<sup>65</sup>Brian Newbould, "Palindrome." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 23 May. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41238>>. Consultato il 23 settembre 2018.

<sup>66</sup> Libretto d'accompagnamento del CD *Tower-bridge* redatto da Marc Ducret. Cfr. M.c Ducret, *Tower-Bridge*, Ayler records, cit.

**Esempio 4. Trasposizione musicale del palindromo *Ada* nella sezione Coda CODA di « Real Thing #3 » (album *Tower vol.3*)**

Benché si tratti di un'opera audiotattile, la percezione del palindromo musicale si può cogliere maggiormente attraverso la decodifica lineare della scrittura/notazione piuttosto che con l'ascolto. Infatti, quest'ultimo è connesso alla temporalità del divenire musicale, che non permette di rintracciare la modalità retrograda e di identificare la simmetria del procedimento scritturale. La lettura, infatti, gioca un ruolo importante nell'identificazione dei procedimenti simmetrici/retrogradi musicali. Su questo punto, Pierre Boulez ha precisato<sup>67</sup> :

Si sono visti molti compositori lasciarsi sedurre da questo aspetto esteriore delle partiture. Anche presso Bach si possono incontrare certi dispositivi che sono tanto ottici quanto auditivi, e si può asserire che in certi canoni vi è più materia per l'occhio che per l'orecchio. Non che la musica non sia bella, ma le simmetrie sono molto più direttamente percepite dall'occhio che dall'orecchio. Se si considera un contrappunto retrogrado, l'occhio coglie rapidamente la linea che va da A a Z, poi quella che torna da Z ad A, abbracciando contemporaneamente tutti gli intervalli. Questo è molto più difficile all'ascolto, in quanto la memoria ritiene nella dimensione temporale : l'occhio può leggere da destra a sinistra, l'orecchio non può ascoltare contro il tempo<sup>68</sup>.

La percezione dei palindromi musicali, in una musica che trova la propria identità nell'atto performativo, diviene problematica quando il ricettore non dispone di una partitura. La memoria dell'ascoltatore non può ritenere questi procedimenti nella dimensione del tempo lineare della performance. L'orecchio ha difficoltà ad ascoltare in modo retrogrado anche in un contesto di percezione *de-linearizzata*<sup>69</sup> come quella fonografica. Per far fronte a questa situazione paradossale Marc Ducret ha dato strategicamente un ausilio al suo ascoltatore ideale : un estratto della partitura di « Real Thing #3 » che si trova nel libretto del quinto album della serie, *Tower-bridge*. Qui si indica la notazione dei palindromi musicali con un numero che ne segnala l'inizio. Con ciò, intende focalizzare l'attenzione del suo ricettore ideale sulla percezione di questo procedimento, non solo attraverso il riascolto, ma tramite la rilettura dell'estratto annotato. Tutto ciò ci conduce a constatare la soluzione trovata da Ducret per una comprensione dei palindromi musicali nel progetto *Tower*. La chiave è una cooperazione nell'interfaccia tra aspetto visivo e audiotattile di « Real Thing #3 » che fa pendere però la bilancia verso un elevato grado di visività, con la lettura de-linearizzata indispensabile per la comprensione dei palindromi musicali. Così la tecnologia che oggettivizza la mediazione cognitiva visiva (la partitura) agisce nel contesto cognitivo audiotattile di *Tower*,

<sup>67</sup> Pierre Boulez, *Le pays fertile : Paul Klee*, Paris, Gallimard, 2008.

<sup>68</sup> Ivi, p. 98.

<sup>69</sup> « Il termine 'de-linearizzazione' merita un commento. Io intendo la linearità nell'accezione di Ferdinand de Saussure, quando sostiene che il linguaggio si svolge come una linea, secondo il solo asse del tempo ; accade lo stesso, evidentemente, per la musica. Il processo di de-linearizzazione cui mi riferisco è tale per cui lo spirito che percepisce ripercorre all'indietro ciò che è stato appena ascoltato, o anticipa ciò che sta per esserlo. Questa de-linearizzazione è simile a quella che autorizza la lettura, in particolare la lettura competente, per cui l'occhio scorre la pagina secondo traiettorie non omologhe allo scorrimento temporale implicato dal testo letto. » Nicolas Meeùs, « L'œuvre musicale comme audition et comme lecture », in Michel Imberty, *De l'écoute à l'œuvre : études interdisciplinaires*, Université de Paris-Sorbonne, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 63. (« Le terme "délinéarisation" appelle un commentaire. J'entends la linéarité au sens où Ferdinand de Saussure dit que le langage se déroule comme une ligne, selon le seul axe du temps ; il en va de même, évidemment, de la musique. Le processus de délinéarisation dont je parle est un processus par lequel l'esprit qui perçoit revient en arrière sur ce qui vient d'être entendu, ou anticipe ce qui va l'être. Cette délinéarisation est semblable à celle qu'autorise la lecture, en particulier la lecture compétente, où l'œil balaie la page selon des trajectoires qui ne respectent pas nécessairement le déroulement temporel du texte lu ».)

implicando la presenza dei principi epistemici di linearità, segmentazione dell'esperienza e di ripetibilità uniforme.

Abbiamo fatto riferimento ai palindromi musicali in « Real Thing #3 » dell'album *Tower-Bridge*<sup>70</sup>. Ora, è possibile rivelare uno sviluppo stratificato più complesso di palindromi musicali nella versione di « Real Thing #3 » dell'album *Tower vol. II*. Un passaggio illustra perfettamente i procedimenti immaginati da Marc Ducret per trasporre musicalmente i palindromi dell'opera letteraria *Ada o ardore*. Infatti, vi è un palindromo su ciascuna voce, che si sviluppa in parallelo alle altre con un andamento di 216 alla semiminima. Nell'Es. 5, ad ogni pentagramma corrispondono palindromi, evidenziati nei due rettangoli, di cui il primo è la struttura melodica originale e il secondo il suo retrogrado. I tre palindromi frastornano la percezione dell'ascoltatore, in ragione del loro manifestarsi su tre strati sovrapposti. Tuttavia, alcuni elementi sono ripetitivi, e forniscono dei punti di riferimento per il riconoscimento di questa sezione. Osserviamo (cfr. Es. 5) il primo strato di lettura dei palindromi musicali nella sezione C di « Real Thing #3 ».

♩ = 216

The image displays a musical score for three instruments: Violon (Violin), Sax. alto (Alto Saxophone), and Guit. (Guitar). The tempo is marked as ♩ = 216. The score is divided into three systems, each containing three staves. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 5, and the third system starts at measure 9. Red, green, and blue boxes highlight palindromic structures in the Violon, Sax. alto, and Guit. parts respectively. The Violon part is in the treble clef, the Sax. alto part is in the treble clef, and the Guit. part is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat).

<sup>70</sup> Lo esamineremo nel dettaglio nella parte « 3.2. Il movimento-spola », *infra*.



**Esempio 5. Palindromi musicali, primo livello di lettura nella sezione C di « Real Thing #3 » (album *Tower vol. II*)**

Analizzando la sezione C abbiamo individuato palindromi più estesi, ad un secondo livello analitico. Così, una volta che i due strati sono sovrapposti, possiamo constatare che i primi palindromi si trovano nidificati nei secondi secondo un effetto di *matrioske* (o di *mise en abyme*). Nell'Es. 6 è evidenziato il secondo livello dei palindromi musicali in « Real Thing #3 ».

♩ = 216

Violon

Sax. alto

Guit.

5

9

**Esempio 6. Palindromi musicali, secondo livello analitico nella sezione C di « Real Thing #3 » (album *Tower vol. II*)**

Si può quindi asserire che lo sviluppo palindromico nel progetto *Tower* comporta due prospettive: 1. la sovrapposizione orizzontale dei palindromi disposti in ciascuna voce dell'insieme ; 2. la sovrapposizione verticale sulla scala temporale più ampia, al modo delle *matrioske*. Così, la concezione dei palindromi musicali all'interno del contesto cognitivo audiotattile procura una implicazione di funzioni formali inerenti alla matrice cognitiva visiva, comportando un rilevante presenza dell'aspetto visivo. Di conseguenza, l'ascoltatore-lettore « vede ciò che non sente » utilizzando le chiavi interpretative fornite dal compositore, sia sotto forma di estratto della partitura sia verbalmente.

**3.2. Il moto-spola**

Nel corso di una giornata di studio presso l'Université Toulouse Jean-Jaurès<sup>71</sup>, Marc Ducret ha illustrato un secondo procedimento di trasposizione testuale dalla prosa nabokoviana alla musica del suo progetto *Tower*.

Vi parlerò di qualcosa molto semplice. Ada è un palindromo, ma, in quanto Ada, nel momento in cui ci si riferisce ha dodici anni. Ma si tratta un'annotazione di suo pugno, forse di una mano che trema un po', poiché lei ha forse novanta anni quando Nabokov le fa annotare i commenti. Dunque, senza sosta in questo libro (*Ada o ardore*) vi è questo movimento, che io chiamo movimento di spola. Cioè, ora lei (Ada) ha dodici anni, poi ne ha novanta, ancora dopo ne ha tredici [...] vedete questo movimento che fa la spola man mano che si procede nella lettura, man mano che si assommano le pagine a sinistra, e diminuiscono a destra. Il movimento di spola si accentua proprio in questo senso<sup>72</sup>

Il movimento di spola ha considerevoli implicazioni nella concezione della forma e di conseguenza, per ciò che concerne la stessa essenza dell'opera. Rappresenta la sovrapposizione di più strati di lettura/ascolto all'interno della stessa musica, pur mantenendo la forma retrograda e sfidando la linearità del tempo musicale. Per illustrare questo concetto, Ducret ha precisato la trasposizione di questa tecnica nabokoviana nella sua musica : «È stato imbastito questo movimento di spola tra 1-1, 2-1-1-2, 3-2-1-1-2-3, 4-3-2-1-1-2-3-4, ecc., fino a 6. Questa mi è parsa una piccola umile illustrazione possibile del movimento che ho incontrato in questa modalità narrativa (in *Ada o ardore*)<sup>73</sup> ». Si osservi nella Fig. 1 il movimento di spola descritto dal compositore.

1	1																		
2	1	1	2																
3	2	1	1	2	3														
4	3	2	1	1	2	3	4												
5	4	3	2	1	1	2	3	4	5										
6	5	4	3	2	1	1	2	3	4	5	6								

<sup>71</sup> Marc Ducret, Intervento verbale, in Journée d'Étude « Jazz en écritures » all'Université Toulouse 2 Le Mirail organizzata dall'Istituto IRPALL, giovedì 8 dicembre 2011.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> *Ibid.*

**Figura 1 - Illustrazione del moto-spola secondo Marc Ducret**

In effetti, ogni livello rappresenta un palindromo che si sviluppa progressivamente nel tempo, pur conservando lo stesso nucleo caratterizzante questa stratificazione. Grazie alla « simmetria<sup>74</sup> » di ciascun livello, l'unità tematica e il ritorno allo stesso concetto di origine fanno parte dell'essenza del movimento di spola. Abbiamo individuato questo procedimento descritto da Ducret nella versione registrata di « Real Thing #3 » dell'album *Tower-bridge*. In questo caso, il procedimento è legato al problema del tempo che è una « specie di eco del lavoro cui Nabokov sollecita il lettore attraverso una spola incessante tra passato, presente e l'avvenire<sup>75</sup> ». Coi la sezione « Miroir » di « Real Thing #3 » appartiene ad un'illustrazione del movimento di spola pubblicata nel libretto del quinto album al fine di fornire una guida visuale all'ascoltatore. Osserviamo nell'Es. 7 il movimento di spola che si ripete in ogni voce dell'ensemble, presentando uno sviluppo parallelo a 200 alla semiminima. Omologamente all'illustrazione precedente (cfr. Fig. 1) questo procedimento si dispiega in sei strati di lettura sovrapposti secondo una struttura ricorsiva a matrioske, indicata dal compositore con le cifre in rosso (da 1 a 6).

L'origine o motivo centrale del palindromo si trova nelle misure 6 -7, indicato dal compositore dal numero 1 in rosso. Se si continua la lettura nei due sensi, potremo scoprire ciascun strato sovrapposto. Pertanto, i numeri in rosso indicano successivamente ogni palindromo musicale che si rivela nelle due direzioni come un andirivieni tra passato, il presente rappresentato a metà passaggio con il primo palindromo, e il futuro.

---

<sup>74</sup> Questo processo stabilisce una relazione con la forma ad arco.

<sup>75</sup> Nota del concerto e del libretto dell'album *Tower-bridge* a cura del compositore. Marc Ducret, *Tower-Bridge*, cit. (« sorte d'écho du travail auquel Nabokov incite le lecteur à travers une navette incessante entre le passé, le présent et l'avenir »).

## Real Thing #3 : miroir

♩ = 200

6 5 4 3

Guit./Vib./Vln

Sax.alto/Trb

Sax. basse

5 2 1 1 2

9 3 4 5 6

Esempio 7. Movimento di spola nella sezione *Miroir* di « Real Thing #3 » (album *Tower-bridge*).

Il movimento di spola induce un elevato grado di visività cognitiva, al fine di percepire e di comprendere la propria forma. Anche a fronte di un ascolto ripetuto, consentito dalla registrazione, la linearità cronologica del tempo musicale ostacola l'identificazione della forma retrograda da parte del ricettore, poiché la struttura complessiva si rivela sulla base di un palindromo mediano, che si protende progressivamente in avanti e all'indietro. Pertanto, si può constatare l'intenzionalità paradossale del compositore di invertire il tempo musicale, processo non attuabile in ragione della sua linearità cronologica. Oppure, la spola consente movimenti di andirivieni nel tempo che sfidano la temporalità ascritta all'aspetto performativo della musica audiotattile.

Così, la soluzione escogitata da Marc Ducret per identificare questo procedimento è intrinseca all'aspetto visivo della decrittazione del codice semiografico musicale. È la ragione per la quale ha inserito un estratto della partitura che illustra il moto-spola nel libretto del suo album *Tower-bridge*. L'azione del compositore prevede il ruolo attivo del recettore nella concezione finale di questo processo. In questo senso, bisogna tener conto che soltanto il riascolto e la rilettura della partitura permettono di identificare ciascun strato della forma musicale di *Tower*. Come ascoltatori, possiamo attenerci all'ascolto lineare del quadro finale o raccogliere la sfida di scoprirlo strato per

strato<sup>76</sup> per ottenere una comprensione più approfondita dell'opera. In un certo senso, per autori come Marc Ducret o Vladimir Nabokov<sup>77</sup>, lo statuto di « opera compiuta » dipende dalla decisione e dalla partecipazione critica dell'ascoltatore-lettore.

Infine, i livelli estesico e poetico della concezione musicale del moto-spola implicano un rilevante presenza dell'aspetto visivo nonostante la sua iscrizione nel contesto cognitivo audiotattile. L'estratto della partitura offerto dal compositore al suo fruitore, ci permette ci consente di constatare l'interazione tra i criteri audiotattili e visivi in Tower.

### 3.3. L'intertestualità e il « déjà-vu »

L'ultimo procedimento ispirato dalla costruzione letteraria di Vladimir Nabokov è l'intertestualità. Articolando la sensazione del « déjà-vu », Marc Ducret riesce a giocare con la memoria dell'ascoltatore e ad indurlo alla ricerca intertestuale<sup>78</sup> :

Nella scena che ho scelto, che si ritroverà invertita a distanza di trecento pagine, Ada sta per mangiare una tartina al miele. Ha dodici anni e mezzo, e Van, il suo innamorato che non sa ancora di esserlo, arriva, e sembra sfuggirgli qualcosa. A trecento pagine di distanza nel libro, dopo quarant'anni di vita in comune, la separazione, ecc., essi si ritrovano. Il lettore « ideale », ossia il ri-lettore, troverà ed identificherà l'unico segno che Nabokov traccia nella storia e si domanderà : questa tartina al miele, l'ho vista da qualche parte nella storia. È questo che mi affascina, la sensazione del déjà-vu, come marcatura, annuncio, o segno che qualcosa di importante esiste e reclama di retrovertirsi, là dove Van va a ritrovare una donna di cinquant'anni e dove accade una minuzia totalmente inavvertita. Si tratta solo di miele che scola dalle dita, e a dodici anni e mezzo lei era già quella che avrebbe illuminato la sua vita, e ciò che tornerà di nuovo ad illuminarla in forza di una sorta di seconda vita, poiché Ada e Van moriranno, nel libro, all'età di quasi cent'anni ciascuno.<sup>79</sup>

La nozione d'intertestualità rinvia all'interazione di integrazione e trasformazione che ogni testo intrattiene con uno o più testi, siano essi coevi o pregressi. In *Semiotike*<sup>80</sup> Julia Kristeva precisa che « ogni testo si costruisce come un mosaico di citazioni e costituisce un assorbimento e trasformazione di un altro testo<sup>81</sup> ». Gerard Genette, da parte sua, ha stabilito tre forme di intertestualità : la citazione, il plagio , che è un prelievo testuale non dichiarato ma pur sempre letterale, e l'allusione, un enunciato la cui piena intelligenza presuppone la percezione di una relazione tra lui e un altro cui rinvia necessariamente questa o quella sua inflessione, altrimenti non recetibile<sup>82</sup> ». La teoria dell'intertestualità consente la comprensione della condotta letteraria nabokoviana cui si è ispirato Ducret per articolare la sensazione del « già udito ». Il rapporto tra il già udito e il già visto corrisponde, dal punto di vista cognitivo, a « ogni impressione,

<sup>76</sup> Con la lettura integrale della partitura o anche, nel grafico dell'Es. 6, i passi evidenziati (orizzontalmente e verticalmente)

<sup>77</sup> Cfr. Vladimir Nabokov, « Good Readers and Good Writers », *Lectures on literature* (Fredson Bowers, ed.), San Diego-New York, Harcourt, 1980.

<sup>78</sup> Per intertesto intendiamo l'insieme dei testi correlati ad un testo dato.

<sup>79</sup> Marc Ducret, *Intervento verbale*, Journées d'Étude « Jazz en écritures », cit.

<sup>80</sup> Julia Kristeva, *Σημειωτική—Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

<sup>81</sup> Ivi, p. 146. (« tout texte se construit comme une mosaïque de citations et constitue une absorption et transformation d'un autre texte »)

<sup>82</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 8 (« un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable »).

soggettivamente inappropriata, di familiarità che un'esperienza presenta con un passato indefinito<sup>83</sup> ». Così, il già udito è collegato alla nozione di de-linearizzazione proposta da Nicolas Meeùs<sup>84</sup> che implica un'attività memorizzante da parte dell'ascoltatore.

Quanto al progetto *Tower*, la strategia intertestuale è organizzata a due livelli di lettura : 1. all'interno del pezzo stesso « Real Thing #2 » nell'album *Tower vol.1* ; 2. nell'intera opera di Marc Ducret, vale a dire, sotto forma di una intertestualità tra il progetto *Tower* e altri album.

### 3.3.1. Livello micro : l'esempio di « Real Thing #2 »

Si può osservare che nella parte *A* di « Real Thing #2 » la relazione intertestuale tra il motivo principale della sub-sezione *Aa* e una frase eseguita dal trombone nella sub-sezione *Ac*. Nella prima sotto-sezione (*Aa*), il compositore costruisce il materiale musicale a partire da una cellula melodico-ritmica derivante dal tema principale eseguito all'unisono tra trombone e chitarra (cfr. Es. 8).

The image shows a musical score for three instruments: Trombone, Guitare, and Saxophone basse. The Trombone part is in the bass clef, the Guitare part is in the treble clef, and the Saxophone basse part is in the bass clef. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). A blue box highlights the first four measures of the Trombone and Guitare parts, showing the melodic line being transposed between the two instruments.

Esempio 8. Tema principale nella sub-sezione *Aa* di « Real Thing #2 » (album *Tower vol.1*)

Questo tema principale appartenente alla sotto sezione *Aa* è riutilizzato nella sotto-sezione *Ac* da chitarra e trombone. In questo passaggio, il motivo è trasposto alla quarta inferiore e appare nel momento di transizione indotto con il concatenamento alla sezione successiva. Inoltre, questa melodia si trova nell'ambito di una stratificazione a tre voci reali. Questa suggestione sotto forma di *déjà-entendu* sarà dissimulata dal compositore per sollecitare l'ascoltatore a sfidare lo svolgimento lineare della musica. In altri termini, l'ascoltatore riconoscerà il motivo, ma senza avere il tempo d'identificare la relazione intertestuale, poiché la percezione è impegnata nei termini di una temporalità evenemenziale e cronologica. Solo attraverso l'ascolto de-linearizzato (o il riascolto) si potrà focalizzare la origina di questa sensazione di *déjà-entendu*.

<sup>83</sup> V. M. Neppe, *The psychology of déjà vu: Have I been here before?*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1983 (« toute impression subjectivement inappropriée de familiarité qu'une expérience présente avec un passé indéfini »).

<sup>84</sup> N. Meeùs, « L'œuvre musicale comme audition », cit. p. 18.

**Esempio 9. Intertestualità nella sotto-sezione *Ac* di « Real Thing #2 » (album *Tower vol.1*)**

D'altronde, l'esempio più rappresentativo dell'articolazione del *déjà-entendu* in « Real Thing #2 » appartiene al motivo melodico-armonico suonato da chitarra, saxofono basso e trombone nella sezione *H* ( cfr. Es. 10).

**Esempio 10. Motivo principale nella sezione *H* di « Real Thing #2 » (album *Tower vol.1*)**

Abbiamo così individuato tre relazioni intertestuali con il tema principale della sezione *H* che sfidano lo scorrimento del tempo musicale dell'opera, creando un andirivieni tra passato, presente e futuro. In primo luogo, nella sezione « *IMPRO AFTER D* » si può individuare, verso la fine dell'improvvisazione collettiva, una frase iterata eseguita dal saxofono per annunciare la conclusione della sezione il passaggio alla successiva. Più tardi nella sezione *G* si ascolta di nuovo la stessa frase suonata dal trombone e sovrapposta a due altre differenti voci. A questo punto, l'ascoltatore può interpretare questa fase come un *déjà-entendu*, creando un rapporto intertestuale tra la sezione *G* e quella « *IMPRO AFTER D* ». Tuttavia, è solo la sezione *H* che permetterà all'ascoltatore di riconoscere il motivo *déjà-entendu* e di stabilire, attraverso il riascolto, una seconda relazione intertestuale tra la sezione *H* e le sezioni « *IMPRO AFTER D* » e *G*. È possibile interpretare l'inserzione del motivo principale in queste due sezioni come una sorta di anticipazione che procurerà all'ascoltatore la sensazione del *déjà-entendu* con l'arrivo della sezione *H*. Infine nella sezione *CODA 1*, il motivo è ripreso dalla chitarra, creando una terza relazione tra questo passaggio e le sezioni precedenti. La condotta intertestuale attuata dal compositore nella versione registrata di « Real Thing # 2 » nell'album *Tower vol.1* può essere sintetizzata in forma cronologica attraverso la Tab. 1:

<i>Impro after D</i>	Section <i>G</i>	Section <i>H</i>	<i>CODA I</i>
05 : 49 – 06 : 00	06 : 48 – 06 : 55	06 : 56 – 07 : 23	09 : 03 – 09 : 08

**Tabella 1. Relazioni intertestuali tra quattro sezioni di « Real Thing #2 » (album *Tower vol.1*). (Sono indicati i tempi dei passaggi considerati).**

### 3.3.2. Livello « macro ». l'integralità dell'opera di Marc Ducret

Sull'esempio dei criteri compositivi di Nabokov, il chitarrista francese ha voluto riprodurre le relazioni intertestuali attive in *Tower* anche nell'insieme della sua opera, istituendo collegamenti tra brani di differenti album (cfr. *infra*, Es. 11). « Devo in sostanza al brillante lavoro di Brian Boyd su *Ada* la comprensione del ruolo recondito e magnifico che gioca Lucette nel romanzo; il suo 'tema' affonda nel passato, in altri scritti di Nabokov, e specialmente nella novella « Le sorelle Vane », scritta anni prima e citata in *Ada*<sup>85</sup> ». Così, Ducret ha voluto riprendere a sua volta una propria composizione, scritta venticinque anni prima, dopo la sua partecipata lettura della morte di Lucette. Il pezzo musicale prescelto s'intitola « Julie s'est noyée », dell'album *Gris*<sup>86</sup> pubblicato nel 1990. Per istanziare questa relazione musicale intertestuale il compositore ha deciso d'inserire questo pezzo in due diversi contesti compositivi dell'album *Tower vol. 3* (2013): nell'ultima sezione di « Real Thing #1 », denominata « Lucette », e nell'ultima sezione di « Real Thing #3 » intitolata « Lucette/Ada ». Il procedimento intertestuale assume allora i caratteri di un'allusione, senza citazioni *verbatim*, ma ascrivendo il materiale nella stessa tematica musicale (ad esempio, l'utilizzo delle quartine in ambito metrico, e le stesse configurazioni intervallari). Per meglio comprendere le relazioni intertestuali tra i brani dell'album *Tower vol. 3* e « Julie s'est noyée » dell'album *Gris*, è opportuno localizzare temporalmente i passaggi musicali di questi brani secondo il rilievi cronologici indicati nella Tabella 2.

« Julie s'est noyée »	« Real Thing #1 »	« Real Thing #3 »
00 : 42 – 02 : 10	08 : 15 – 09 : 05	12 : 50 – 15 : 28

**Tabella 2. Relazioni intertestuali tra il brano dell'album *Gris* quelli dell'album *Tower vol. 3*. (Sono indicati i tempi dei passaggi considerati).**

Ventitré anni più tardi, dunque, Ducret utilizza questo pezzo musicale come spunto per la composizione della sezione CODA di « Real Thing #1 » e dell'ultima sezione di « Real Thing #3 ». La prima parte, intitolata « Lucette », è stata composta in 7/4 per vibrafono e celesta. La linea melodica fa parte di un'embricazione con un altro piano sonoro stabilito da chitarra e tromboni, che continuano a cesellare materiali della sezione precedente<sup>87</sup>, proponendo così la sovrapposizione del tema di Van con quello di Lucette. Questo modo di intricare la relazione intertestuale con « Julie

<sup>85</sup> Cfr. Marc Ducret, Libretto di *Tower-bridge*. (Brian Boyd, come noto, è uno dei maggiori esegeti di Nabokov). (« Enfin, je dois au brillant travail de Brian Boyd sur *Ada* d'avoir compris le rôle caché et magnifique que joue Lucette dans le roman ; son "thème" plonge loin en arrière dans d'autres écrits de Nabokov, notamment la nouvelle "Les sœurs Vane", écrite des années auparavant et citée dans *Ada* »).

<sup>86</sup> Marc Ducret, *Gris*, Label Bleu LBLC 6531, 1990.

<sup>87</sup> Sezione *F* di « Real Thing #1 » dell'album *Tower vol.3*.



s'est noyée » evoca la morte di Lucette nella prospettiva del compositore dopo la lettura di *Ada ardore*. Peraltro, la sezione « Lucette/Ada » in « Real Thing #3 » illustra anche una sovrapposizione di piani sonori con le parti di chitarra e tromboni della sezione precedente<sup>88</sup>, corrispondente al tema di Ada, esposto dalla chitarra in ostinato (*la-re-la*). La melodia eseguita da vibrafono e celesta nell'ultima sezione, che trae origine dal tema di « Julie s'est noyée », illustra musicalmente il personaggio di Lucette. A nostro parere, la sovrapposizione scritta in 3/4 delle due sezioni ci svela il senso del titolo (« Lucette/Ada »), che evocherebbe la fine tragica di Lucette dopo aver fatto parte del triangolo amoroso con i personaggi Ada e Van.

Osserviamo ora nell'Es. 11 le similitudini reperite nella prima frase di ogni brano musicale costituente il procedimento intertestuale sin qui discusso.

Julie s'est noyée

Real Thing #1

Real Thing #3

**Esempio 11. Intertestualità allusiva tra « Julie s'est noyée » dell'album *Gris* (1990) e « Real Thing #1 », « Real Thing #2 » dell'album *Tower vol. 3* (2013).**

In primo luogo, il compositore ha concepito ciascuna linea melodica utilizzando lo stesso materiale con allusività intertestuale. Pertanto, le tre melodie presentano somiglianze, con gli stessi rapporti intervallari all'inizio di ogni frase. A livello ritmico, le prime misure di « Julie s'est noyée » e di « Real Thing #1 » presentano la stessa configurazione ritmica, oltre alla utilizzazione delle quartine di semiminime nei tre pezzi. Di converso, « Real Thing #1 » presenta una metrica differente, in 7/8, e lo sviluppo ritmico di « Real Thing #3 » differisce da quello degli altri pezzi a partire dalla terza misura. Quanto alle tonalità, si constata che « Real Thing #1 » è trasposta alla seconda maggiore inferiore in confronto a « Julie s'est noyée » e che « Real Thing #3 », invece, è trasposta alla quarta giusta discendente.

La strategia intertestuale, sin qui discussa a livello 'macro', ha implicato una relazione tra l'album *Tower vol.3* (2013) e l'album *Gris* (1990). Ma Marc Ducret costruisce un'altra relazione intertestuale tra il suo album *L'Ombra di Verdi*<sup>89</sup> uscito 1999 et *Tower vol.1*, pubblicato nel 2013. In quest'ultimo, il terzo brano s'intitola « Interlude : L'ombra di Verdi »; peraltro in questo stesso album, il titolo dell'ultimo pezzo « Un certain malaise » richiama il titolo dell'album precedente,

<sup>88</sup> Sezione F di « Real Thing #3 » dell'album *Tower vol.3*.

<sup>89</sup> Marc Ducret, *L'Ombra di Verdi*, Screwgun Records SC70010, 1999.

pubblicato nel 1998 : « Un certain malaise<sup>90</sup> ». Per meglio comprendere l'opera di Ducret nella sua integralità, è d'uopo esporre le relazioni intertestuali tra i differenti album, come da Tabella 3.

<i>Gris</i> (1990)	<i>Tower vol.3</i> (2013)
<i>L'Ombra di Verdi</i> (1999)	<i>Tower vol.1</i> (2011)
<i>L'Ombra di Verdi</i> (1999)	<i>Un certain malaise</i> (1998)

**Tabella 3. Relazioni intertestuali tra gli album di Marc Ducret**

In conclusione, la condotta intertestuale di Marc Ducret si evidenzia come presenza cospicua e non dipendente dalla matrice visiva, attiva sui livelli estesico e poetico come fonte d'ispirazione letteraria per la concezione e l'articolazione del *déjà-entendu*.

#### 4. Differenti equilibri tra l'aspetto visuale e audiotattile indotti dal processo di sussunzione mediologica

Abbiamo sin qui analizzato tre procedimenti costruttivi ispirati alla prosa nabokoviana, per porre in rilievo l'importanza assunta dall'aspetto visivo ai livelli estesico e poetico del progetto *Tower*. Tuttavia, la prospettiva analitica della TMA ci induce a constatare quanto i valori estetici siano dipendenti dal contesto dell'opera. In questa prospettiva, la scrittura è trattata da Marc Ducret all'interno di uno schema cognitivo audiotattile la cui « logica funzionale intrinseca induce il proprio modo di conoscenza e concezione della realtà musicale<sup>91</sup> ». I fattori visivi non condizionano il sistema operativo audiotattile ma entrano a far parte di una relazione mediologica « dipendente della forma di sussunzione del visivo dall'audiotattile e vice-versa<sup>92</sup>»

Chiarito ciò, occorre adesso identificare i gradi d'implicazione dell'aspetto visivo nella concezione dell'opera musicale audiotattile. Secondo il modello teorico esposto in precedenza, la distinzione tra l'aspetto visivo e audiotattile è necessario poiché le due categorie tassonomiche indicano delle caratteristiche fenomenologiche differenti sul piano cognitivo e formale. Vincenzo Caporaletti sottolinea l'importante distinzione in relazione alla funzione mediologica tra *medium* nel senso proprio, formatore dell'esperienza musicale<sup>93</sup>, e il mezzo di *intermediazione pragmatica* «sussunto all'interno di un ordine cognitivo differente rispetto ai propri principi epistemici<sup>94</sup>».

<sup>90</sup> Marc Ducret, *Un certain malaise*, Screwgun Records SC70005, 1998.

<sup>91</sup> Vincenzo Caporaletti, « Una musicologia audiotattile », cit., p. 11.

<sup>92</sup> Fabiano Araújo Costa, « Musique populaire brésilienne et paradigme audiotactile : une introduction », *RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, 2018, p. 15. Disponibile su : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/2b97a59b> (« dépendante de la forme de subsumption du visuel par l'audiotactile et vice-versa »).

<sup>93</sup> Ossia, se ha un effetto determinante e qualificante nella formazione degli aspetti sensoriali e cognitivi. Cfr. V. Caporaletti, L. Cugny, B. Givan, *Improvisation, Culture, Audiotactilité*, cit., pp. 59-63.

<sup>94</sup> « Par exemple, il n'y a pas de correspondance exclusive entre la sémiographie et une matrice cognitive visuelle : même une partition, le produit *par excellence* de la culture musicale visuelle dans laquelle elle remplit un rôle formatif, peut être subsumée comme instrument dans un mode de perception et de catégorisation audiotactile, comme il arrive fréquemment dans le jazz et la pop. Naturellement, cela change les règles et le critère par lesquels la technologie de la notation reçoit ses valeurs épistémiques dans les deux domaines distincts. » *Ibid.*, p. 68.

J'ai déjà fait référence à la production écrite de matrice audiotactile, par exemple, les arrangements orchestraux dans le jazz (...). Dans ce cas, on peut parler de « subsumption » médiologique de la technologie de l'écriture dans un contexte formatif dont les coordonnées sont néanmoins organisées et tributaires du PAT. Dans le cas de ce type de projets hybrides, le moyen culturellement prééminent subsume d'autres modalités médiales, soumises à sa propre logique représentative<sup>95</sup>.

Il principio di sussunzione mediologica configura i possibili rapporti di prevalenza/subordinazione tra l'aspetto visivo e audiotattile. Considerando la differenza tra i due media formativi, questo processo rappresenta due casi paradigmatici : 1. Il medium formativo visivo (la partitura) riconduce la razionalità corporea alla sua propria logica funzionale; 2. al contrario, il medium formante audiotattile sussume e riconduce al proprio sistema operativo, alla propria logica epistemica la partitura, con la scrittura musicale della tradizione occidentale (il mezzo formato). A questo proposito, Fabiano Araújo Costa precisa :

[...] La combinaison PAT – CNA agit comme médium formateur de l'expérience, elle "peut subsumer, à l'intérieur des spécificités de la formativité audiotactile, dans certaines conditions, les informations communiquées au travers de la notation". Cela parce que notamment en fonction de la conscience de la CNA – qui donne la portée textuelle autographique des valeurs musicales activées par le PAT – le critère artistique émergent aurait une motivation cognitive-expressive audiotactile (en l'occurrence liée à la constitution d'un groove ou d'une énergie groovémique) capable d'évoquer les sources audiotactiles latentes de l'œuvre écrite. Cette opération est donc distincte du processus d'interprétation de la partition car le groove enregistré devient lui-même, potentiellement, une nouvelle source audiotactile<sup>96</sup>

Sulla scorta di quanto sin qui argomentato, possiamo affermare che l'aspetto visivo nella dimensione letteraria del progetto *Tower* è sussunto dal contesto cognitivo audiotattile. Il sistema operativo del Soggetto presenta coordinate fondate sul PAT, per cui la tecnologia della scrittura non agisce come un medium formante ma come un mezzo subordinato. Tuttavia, bisogna considerare che nei tre procedimenti analizzati la cognitività visiva<sup>97</sup> e i processi costruttivi ad essa tributari utilizzati come *intermediazione pragmatica* implicano un ruolo importante nella ricezione funzionale e nell'azione poetica. È per questo che tutto il dispositivo del nostro lavoro ermeneutico consiste nel valutare i differenti equilibri tra l'aspetto visivo e l'audiotattile implicati dal processo di sussunzione mediologica. Nella prospettiva della critica musicale, è opportuno ora stabilire la relazione mediologica in ciascun procedimento analizzato in precedenza, per valutarne il grado di caratura visiva.

In primo luogo, nel caso dei palindromi musicali di « Real Thing #3 » (album *Tower vol. 2*), i livelli estesico e poetico inducono una relazione mediologica del tipo « visività □ audiotattilità », (la direzione della freccia sta ad indicare che il rapporto tra i due ambiti identifica una preponderanza dell'aspetto visivo). Per quanto concerne il moto-spola in « Real Thing #3 » (album *Tower-bridge*), si può concludere che la sua concezione, ispirata dalla fonte letteraria, e il suo livello estesico costituiscono anche qui una relazione mediologica del tipo « visività □ audiotattilità », facendo pendere la bilancia a favore dell'aspetto visivo. Infine, nei procedimenti intertestuali implementati in « Real Thing #2 » (album *Tower vol. 1*) e nell'integralità dell'opera di Marc Ducret, l'aspetto visivo resta sì dipendente dalla fonte d'ispirazione letteraria, ma la direzione della relazione mediologica è « audiotattilità □ visività », dando luogo ad un rapporto ponderale che propende a favore dell'aspetto audiotattile.

<sup>95</sup> Vincenzo Caporaletti, « Jazz et musique contemporaine : pour une nouvelle approche critique », in : Jean-Michel Court; Ludovic Florin (dir.), *Rencontres du jazz et de la musique contemporaine*, cit., p. 38.

<sup>96</sup> Fabiano Araújo Costa, « Groove et écriture dans la *Toccata em Ritmo de Samba n.2* de Radamés Gnattali », cit., pp. 3-4.

<sup>97</sup> Questi 'mezzi' non sono estranei al musicista audiotattile.

In conclusione, ci siamo sin qui diffusi sul caso di un'opera musicale audiotattile con elevato grado d'implicazione dell'aspetto visivo, a sua volta tratto dalla dimensione letteraria. L'iscrizione del progetto *Tower* nella categoria fenomenologica audiotattile si è resa evidente in ragione della sua attribuzione culturale, sulla base del sistema operativo cognitivo del Soggetto, le strutture formali sulla larga e micro-scala e la presenza del prerequisito epistemico PAT+CNA.

D'altra parte, il principio di sussunzione mediologica, come strumento teorico specifico della TMA, ci ha consentito di chiarificare i caratteri dialettici dei criteri audiotattili e visivi all'interno di un progetto musicale connotato da ibridazione culturale. Benché il contesto cognitivo audiotattile sussuma nella maggioranza dei casi l'intermediazione pragmatica visivo-notazionale, lo studio presente pone in evidenza la possibilità di plurime posizioni relative tra il visivo e l'audiotattile nell'ambito di un'opera musicale che ricerchi l'originalità e l'innovazione. Come ci informa Ducret, « nella mia musica cerco di presentare tutti i gradi di prossimità tra il previsto e l'imprevisto, ciò che è preparato e ciò che attiene al reattivo immaginato collettivamente [...] Cerco di dare forma sonora a tutte le sfumature tra queste due polarità<sup>98</sup> ». Sulla stessa linea, riteniamo che l'intenzione di fondo di Marc Ducret sia d'indurre il riascolto e la rilettura nel suo ascoltatore ideale, in modo da ampliare il proprio orizzonte abituale d'attese e di superare il semplice stadio dell'ascolto monodimensionato.

Infine, intendiamo concludere questo saggio con una aperta riflessione sulla letteratura come fonte di ispirazione e/o concezione della musica audiotattile. Nel corso della storia, i musicisti si sono sempre ispirati a testi e/o tecniche narrative per creare opere musicali che sono state oggetto di studi interdisciplinari tra stilistica e musicologia. In questo modo, per ampliare la riflessione sul progetto *Tower*, poniamo le seguenti problematiche: come ha implementato Marc Ducret la trasposizione musicale delle tecniche letterarie nella concezione musicale di *Tower* senza menzionare il testo del libro *Ada o ardore?* E' possibile unire letteratura e musica nella concezione di un'opera audiotattile senza evocare il testo/intreccio?

Fiorella Mansilla  
[fiorellamansilla@gmail.com](mailto:fiorellamansilla@gmail.com)  
Université de Toulouse 'Jean Jaurès'  
(Traduzione di Vincenzo Caporaletti)

---

<sup>98</sup>Stéphane Ollivier, cit., p. 40.

## Bibliografia

- ALLADAYE, René, VALLAS, Sophie, « Jeux et enjeux du texte », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 09 mai 2014, consulté le 30 mai 2017. URL : <http://transatlantica.revues.org/6552>
- ARAÚJO COSTA, Fabiano, « Groove et écriture dans la Toccata em Ritmo de Samba no 2 de Radamés Gnattali », *RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, no 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Avril 2018, p. 1-24. Disponible sur : <<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/d9c27b11>>.
- « Musique populaire brésilienne et paradigme audiotactile : une introduction », *RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, Cahier en français, no 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Avril 2018, p. 1-19. Disponible sur : <<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/2b97a59b>>.
- *Poétiques du « Lieu Interactionnel-Formatif » : Sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l'expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique*, thèse de doctorat en musicologie, Université Paris-Sorbonne, 2016.
- BOULEZ, Pierre, *Le pays fertile : Paul Klee*, Paris, Gallimard, 2008.
- CAPORALETTI, Vincenzo, CUGNY, Laurent, GIVAN, Benjamin, *Improvisation, culture, audiotactilité : édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre en ré mineur BWV 1043 de Jean-Sébastien Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt*, Paris, Outre mesure, 2016.
- CAPORALETTI, Vincenzo, « La théorie des musiques audiotactiles et ses rapports avec les pratiques d'improvisation contemporaines », *Revue Filigrane : Musique, esthétique, sciences et société*, n. 8, Paris, 2008, p.101-128.
- « Une musicologie audiotactile », trad. de Laurent Cugny, *RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, Cahier en français, no 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Avril 2018, p. 1-17. Disponible sur : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/06b0a325>.
- « Jazz et musique contemporaine : pour une nouvelle approche critique », in : COURT, Jean-Michel ; FLORIN, Ludovic (dir.), *Rencontres du jazz et de la musique contemporaine*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, coll. « Jazz-U », 2015, p. 27-46.
- «Milhaud, *Le bauf sur le toit* e o Paradigma Audiotátil», in: CORREA DO LAGO, Manoel A. (a cura di), *O Boi no Telhado - Darius Milhaud e a Música Brasileira no Modernismo Francês*, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2012, p. 229-28.  
(A)
- « Il Principio Audiotattile come Formatività », in : SBORDONI, Alessandro (a cura di), *Improvvisazione Oggi*, LIM, Lucca 2014, p. 29-42.
- « Neo Auratic Encoding. Phenomenological Framework and Operational Patterns » in: BORIO. G. (ed), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Farnham, Ashgate Publishing, 2015, p. 233-252.
- COUTURIER, Maurice, *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, Paris, Éd. du Seuil, 1939.
- CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009.

- « Introduction : La Théorie des Musiques Audiotactiles et les Études sur le Jazz », in : CAPORALETTI, Vincenzo ; GIVAN, Benjamin ; CUGNY, Laurent, *The Reinhardt, South, Grappelli Recordings of J.S. Bach's Double Violin Concerto : A Critical Edition*, Paris, Outre mesure, 2016, p. 77- 105. (B)
- « Sur trois solo de Bill Evans et une expérience d'appropriation – Une essai d'analyse énergétique », *RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, Cahier en français, no 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Avril 2018, p. 1-37. Disponible sur : <<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/733f9fc4>>.
- « Théorie des musiques audiotactiles et notation », mis en ligne en avril 2016, <http://www.iremuscns.fr/fr/programme-de-recherche/seminaire-notation>. (C)
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit par Evelyne Sznycer, Belgique, Sprimont :ierre Mardaga, 1976.
- KEIL, Charles, « Motion and Feeling through Music », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 24, n. 3, 1966, p. 337-349.
- KEIL, Charles, « Participatory Discrepancies and the Power of Music », *Cultural Anthropologie*, vol. 2, n. 3, Août, 1987, p. 275-283.
- KRISTEVA, Julia, *Σημειωτική—Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- MAIXENT, Jocelyn, *Leçon littéraire sur Vladimir Nabokov, de La Méprise à Ada*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.
- MEEÛS, Nicolas, « L'œuvre musicale comme audition et comme lecture », in Michel Imberty, *De l'écoute à l'œuvre : études interdisciplinaires*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 61-67.
- NABOKOV, Vladimir, *Ada ou L'ardeur*, traduit par Gilles Chahine, Paris, Gallimard, 1994 (*Ada or ardor*, New York, McGraw- Hill, 1969)
- NABOKOV, Vladimir, « Good Readers and Good Writers » (Fredson Bowers, ed.), San Diego-New York, Harcourt, 1980.
- NEPPE, V. M., *The psychology of déjà vu: Have I been here before?* Johannesburg, South Africa, Witwatersrand University Press, 1983.
- NETTL, Bruno, « Thought on Improvisation: A Comparative Approach », in: *The Musical Quarterly*, v. 60, n.1 (Janvier), 1974, p. 1-19
- OLLIVIER, Stéphane, « Marc Ducret (re)tour sur le pont », *Jazz Magazine*, n°643, 2012.
- PIERREPONT, Alexandre, *Le champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses, 2002.

## Discografia e Videografia

- DUCRET, Marc, *Gris*, France, Label Bleu, 1990.
- DUCRET, Marc, *Tower vol.1*, Ayler records, 2011

DUCRET, Marc, *Tower vol.2*, Ayler records, 2011.

DUCRET, Marc, *Tower vol.3*, Ayler records, 2013.

DUCRET, Marc, *Tower vol.4*, Ayler records, 2012.

DUCRET, Marc, *Tower-Bridge*, Ayler records, 2014.

DUCRET, Marc, *Qui parle ?* Sketch records, 2003.

Concert enregistré le 17 novembre 2012 au studio Charles Trenet de la Maison de la Radio dans le cadre des *concerts Jazz sur le Vif* de Xavier Prévost : <https://www.dailymotion.com/video/xv7hgp>.