



In questi giorni è stato diffuso, a cura dell'editore olandese Sodenkamp un compact disc monografico del nostro compositore conterraneo, Giovanni Tamborrino che, con il suo «Marimba Ensemble» ha curato una serie di studi e composizioni altamente specialistiche e innovativi. I musicisti che hanno preso parte all'incisione dei brani sono: Gabriele Maggi, Tommaso Cotrufo e Pino Basile (percussioni); Nicola Puntillo, Nunzio Piccenna e Nunzio Rosato (clarinetti). Riportiamo di seguito una riflessione del noto musicologo milanese, redattore del Notiziario Ricordi, Francesco Leprino

Gli esperimenti musicali del laertino Giovanni Tamborrino raccolti in un cd

Struttura del colore mobilità della materia

di Francesco Leprino

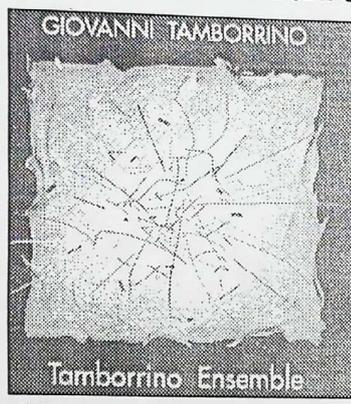
C'è un inconscio collettivo, per quanto ancora marginale, alla fine del nostro secolo, del nostro millennio, che cerca di trarre una sintesi dalla cultura europea, che non è più (soltanto) europea, che non può più essere (soltanto) eurocentrica, una cultura che negli ultimi cento anni ha cozzato contro altri mondi espressivi, che nella capacità di assorbimento (almeno questa positiva) ha inglobato l'altro, ed ha così prodotto nuove forme, nuovi fecondi metecchi.

Giovanni Tamborrino, pugliese di nascita, mitteleuropeo di formazione, mediterraneo di sentimenti, con la ritrovata memoria ancestrale delle sedimentazioni della cultura greca classica e tardo, è nelle condizioni di raccogliere queste derive, di porsi, in una maniera nuova, di tentare strade estremamente sperimentali ed antiche al tempo stesso.

La ricerca timbrica, acuitasi nel nostro secolo, e sviluppatasi sugli strumenti a percussione e nella musica elettronica, ha posto subito il problema se il timbro potesse costituire un elemento linguistico con la stessa forza comunicativa dell'intervallo, della "drammaturgia" delle altezze.

La Klangfarbenmelodie (melodia di timbri) della Scuola di Vienna, l'evitare l'uso di un materiale con funzioni melodiche, l'insistere sull'iterazione di semplici intervalli variandone i rapporti metrici e di durata sono state le tendenze della sperimentazione musicale dei primi decenni del Novecento. Pensiamo al primo Stravinskij, a Varèse, e, più recentemente, alla produzione di Stockhausen, specialmente degli anni Ottanta, alla ricerca radicale dei Quattro pezzi su una nota sola, per orchestra, di Giacinto Scelsi, ad aspetti del minimalismo, a Luigi Nono ecc.

Le nuove istanze hanno reso "scomode" le altezze come fatto di relazione, quindi come intervallo scalare, troppo connotate e legate agli affetti ed alle simmetrie cadenti



del sistema tonale.

Il musicista ha cominciato a pensare alla composizione non più come ad un'invenzione "col" suono, ma ad un'invenzione "del" suono, creandolo demiurgicamente, impastandone la creta per nuovamente (ri)generare.

Il compositore che sente questa esigenza si è trasformato così in una sorta di "liutaio" che inventa e costruisce di volta in volta i propri strumenti, il proprio ambiente di risonanza. Il nuovo strumento non serve però solo da supporto alla forma, ma costruisce la forma stessa.

Oggi si parla di "luteria elettronica", ma chi sceglie come materiale della propria ricerca la percussione, intesa nel suo senso più ampio, recupera l'antico il primigenio che c'è nella materia, cava fuori le potenzialità che il materiale esistente in natura offre.

L'elettronica e le percussioni hanno quindi in comune questa partenza dall'informale per potere generare esse stesse "forme". Lo strumento a percussione, la cui maggiore identità è basata sull'attacco, cioè su quella parte del suono più complessa (in ogni strumento), ma anche più caratterizzante, più variabile, più insondabile ed analizzabile (lo spettrale acustico di un "attacco" è infinitamente più complesso del suono tenuto che segue), diventa paradigma del superamento delle gabbie del linguaggio, costruite principalmente, oltre che su una grammatica, su un alfabeto di

munque, dal minimalismo). Le "perturbazioni" ritmiche piuttosto frequenti, creando instabilità in tale contesto apparentemente lineare, mettono in campo tinte drammaturgiche estremamente contrastanti. Così il ruolo delle pause, che inserite in maniera varia ed asimmetrica, creano un contesto sonoro frammentato, laddove la continuità non viene spezzata, poiché sulle pause interviene quasi sempre un altro strumento, timbricamente differenziato: un'instabilità fraseologica all'interno di un continuum che in superficie non si spezza.

Le nuove tecniche sono applicate a strutture volutamente sobrie, di derivazione popolare, nelle quali ad un'estremopacatezza meditativa succede una violenza primitiva di sapore anarchico.

La figura può essere formata da due o più sezioni di carattere opposto (statico-dinamico), laddove una intensificazione testuale prelude ad un cambio di figurazione (la figura B 1 di Soma, ad esempio). Tali sezioni attribuiscono ad ogni pezzo una struttura tripartita, con una parte centrale di transizione di carattere intensificante (si veda, ad esempio, la parte centrale del V dei Sei studi per marimba).

Il timbro, che normalmente rimanda al colore, assume anche proprietà tattili, di spessore, di durezza, di morbidezza, di luminosità, e un'ulteriore dimensione: quella armonico-verticale (l'armonia e il timbro, dal punto di vista fisico-acustico, sono molto vicini), effetto della sovrapposizione timbrica ("accordi di timbri", si potrebbero definire). Tamborrino crea così un alfabeto, un vocabolario e una grammatica estremamente dialettici, che non funziona solo per contrasto/opposizione, ma che si può articolare in una sintassi vera e propria.