

Stefano Scarani

Jonathan Harvey
Mortuos Plango, Vivos Voco
analisi

Sommario

Premessa	3
Scheda riassuntiva	5
Presentazione dell'opera	6
Sonogramma	9
Sezioni	11
conclusioni	19
Jonathan Harvey: breve biografia	20
Composizioni	21
Bibliografia	25

Premessa

Accingendomi a iniziare l'analisi di una composizione elettroacustica non posso non soffermarmi su alcune considerazioni che scaturiscono in forma naturale; considerazioni che Jonathan Goldman esemplifica in forma impeccabile nel lungo primo capitolo della sua pubblicazione "*Understanding Pierre Boulez's Anthèmes (1991): Creating a Labyrinth out of Anoter Labyrinth*"¹; il cui titolo è emblematico: "*Chapter 1: Introduction. Why Analyze Boulez, and for that Matter, Why Analyze at all?*"; la domanda si pone a priori di qualsiasi iniziativa: perchè analizzare la musica? Le motivazioni di Goldman nel porsi questa domanda sono sostanzialmente legate al risultato dell'analisi stessa, alla funzione dell'analisi, alla sua utilità.

Nell'aver voluto conoscere diversi approcci analitici proposti da differenti persone, rispetto a *Mortuos Plango, Vivos Voco*, prima di mettermi io stesso a scrivere al riguardo, ho avuto modo di nuotare in un vero e proprio arcipelago di intenzioni, estremamente variegato e talvolta poco condivisibile o perlomeno dispersivo; analisi che propongono la creazione di partiture visive per ascoltatori, come nel caso di Brian Evans², o il lungo e approfondito lavoro di Michael Clarke³ sullo sviluppo di un metodo di analisi interattivo, molto interessante ma del quale è però da capire quanto possa essere realmente esteso nell'attuale varietà e libertà metodologica propria della composizione contemporanea e in particolare elettronica, o la precisa e metodologica analisi proposta da Patricia Lynn Dirks⁴, che descrive a parole ogni singolo evento sonoro in forma precisa e asettica, o la proposta di un percorso basato sulle famiglie timbriche proposto da J. Anthony Allen⁵ (che curiosamente scrive "Jonathon" invece che "Jonathan" per tutto l'articolo), ai quali si aggiungono altri testi non specifici ma che affrontano elementi che possono essere considerati utili nell'analisi.

Il mio dubbio è prima di tutto funzionale: perchè analizzare?

Non vi è una risposta unica e univoca; dipende dalla finalità dell'analisi.

Come compositore posso decidere di procedere in una analisi per capire come un altro autore è giunto alla creazione di una determinata opera (in poche parole si potrebbe dire: come fare a farlo anche io). E' un motivo valido che comporta fin dall'inizio una scelta tra cosa analizzare e cosa no, cosa sia sostanziale e cosa meno nell'identificare una struttura o un metodo. Perchè il problema è proprio nella difficoltà di avere punti di riferimento stabili nella musica elettronica (e in generale nella musica contemporanea); come in una analisi tonale necessito di identificare prima di tutto la tonalità e i principali accordi presenti per seguirne le modulazioni, ponendo in un secondo piano tutto ciò che è ornamento, lo stesso

¹GOLDMAN J. "*Understanding Pierre Boulez's Anthèmes (1991): Creating a Labyrinth out of Anoter Labyrinth* ", Faculty of Music Université de Montréal, 2001

²EVANS B. "*The graphic design of Musical Structure: Score for Listeners* " University of Alabama (senza data)

³CLARKE M. "*Extending Interactive Aural Analysis: Acousmatic Music* ", School of Music Humanities and media, University of Huddersfield, Inghilterra, (senza data)

⁴DIRKS P. L. "*An Analysis of Jonathan Harvey's "Mortuos Plango, Vivos Voco* " CEC Communauté électroacoustique canadienne, pubb. in eContact! 9.2 (Senza data).

Articolo disponibile online: http://cec.concordia.ca/econtact/9_2/dirks.html

⁵ALLEN J. A. "*Jonathon Harvey, Mortuos Plango, Vivos Voco: An Analytical Method for Timbre Analysis and Notation*," University of Minnesota (USA), pubb. in Spark2005. (L'errore nel nome dell'autore è riportato lungo tutto l'articolo).

dovrà essere fatto con qualsiasi composizione elettronica, separandone l'ossatura dal resto. Allora forse la meticolosa descrizione di ogni singolo evento può risultare sterile, soprattutto se la metodologia adottata dall'autore non è sempre rigidamente ascritta in una procedura deterministica.

In tal senso mi sono permesso, nell'analisi che segue, di tentare di affrontare quelli che mi sembrano essere i punti chiave per comprendere l'operato di Harvey in questa composizione, tentando di non perdermi nella foresta delle infinite possibilità.

Scheda riassuntiva

Autore

Jonathan Harvey

Titolo

Mortuos Plango, Vivos Voco

Anno di composizione: 1980

Durata: 9 min.

Editore: Faber Music

Commissione: IRCAM

Tecnica: suoni concreti trattati con elaboratore
acusmatica (musica elettronica su supporto)

Realizzazione: Stanley Haynes (RIM) / IRCAM

Prima esecuzione pubblica: Festival de Lille, Francia
30 novembre 1980

Versione analizzata: "Mortuos Plango, Vivos Voco"
in Computer Music Currents n.5, Wergo WER 2025-2 1990

Note:

La versione originale è stata composta in forma octofonica.

E' in commercio una versione stereofonica (ed. Wergo, vedi sopra).

Esiste una recente versione della composizione in forma di installazione audiovisiva realizzata da Harvey con Visual Kitchen. E' disponibile un video della versione realizzata dentro la chiesa di S. Caterina a Vilnius, all'interno del ISCM World Music Days / Gaida Festival 2008 (<http://vimeo.com/2801957>).

Presentazione dell'opera

Mortuos Plango, Vivos Voco prende il titolo dalla scritta presente sulla campana "Tenor", o campana maggiore, della cattedrale di Winchester, Inghilterra. La frase originale a cui si riferisce è "*Horas avolantes numero mortuos plango: vivos ad preces voco*"⁶ (*le ore che passano io conto, i morti piango: i vivi alla preghiera chiamo*), incisa sulla campana in questione e riassunta nel titolo della composizione in una frase che si incentra maggiormente sull'aspetto di mediazione tra il mondo dei vivi e quello dei morti.

Nelle note di programma presenti sul sito IRCAM⁷, e come descritto nell'articolo pubblicato su *Computer Music Journal*⁸, Harvey spiega che la composizione si basa sulla registrazione di due famiglie di suoni reali: il suono della campana stessa e quello della voce bianca (il figlio di Harvey, all'epoca cantore presso la cattedrale) che pronuncia in forma intonata frammenti del testo presente sulla campana.

Una volta realizzate le registrazioni originali il lavoro si è spostato direttamente all'interno dei laboratori dell'IRCAM a Parigi, dove il timbro della campana è stato sottoposto a una analisi spettrale da cui è emersa la struttura armonica complessa e irregolare, che l'autore descrive come **"nè tonale, nè dodecafonica, nè modale alla maniera occidentale o orientale, bensì del tutto unica"**⁹.

A partire da otto tra le principali armoniche identificate, Harvey ha strutturato la composizione in altrettante sezioni ciascuna basata su una di queste altezze, sottolineando che gli accordi sono costruiti a partire da un repertorio di 33 parziali mentre le modulazioni tra le varie zone dello spettro vengono realizzate tramite glissandi.

Harvey conclude le note di programma con **"La trasformazione costante tra lo spettro di una vocale cantata e quello di una campana è frutto della manipolazione realizzata sulle componenti interne dei due suoni. Si può immaginare che i muri della sala da concerto circondino il pubblico come fossero i bordi della campana attorno a cui vola liberamente l'anima di un giovane ragazzo (Questo effetto è soprattutto apprezzabile nella versione originale a 8 canali)"**¹⁰. Si può considerare che il punto focale dell'intera opera sia lo spettro sonoro, come elemento di organizzazione, di riferimento, di trasformazione.

L'autore indica le seguenti procedure come principali sistemi di elaborazione e trattamento del suono: analisi dei materiali reali registrati, resintesi dei medesimi e loro trattamento, attraverso l'uso di *Music V* (nella versione all'epoca adottata dall'IRCAM) per quanto riguarda la campana e i suoi derivati; elaborazione tramite il programma *Chant* (IRCAM)

⁶ Questa campana risulterebbe fatta installare da Edoardo VIII, quindi risalirebbe al sec. XX. (vedi <http://www.winchester-cathedral.org.uk>)

⁷ Note di programma pubblicate sul sito IRCAM <http://brahms.ircam.fr/works/work/9030/>

⁸HARVEY J. "Mortuos Plango, Vivos Voco: A Realization at IRCAM" *Computer Music Journal* Vol.5 n.4, The MIT Press, USA 1981

⁹ Vedi nota 8.

¹⁰ Vedi nota 8.

per quanto riguarda la voce, arrivando a incrociare le caratteristiche di un timbro con quelle dell'altro, come ad esempio far cantare la voce sintetizzata (o resintetizzata) sulle armoniche della campana¹¹. La possibilità fornita dalla resintesi del suono reale, soprattutto con il timbro di campana, ha permesso ad Harvey di manipolare le singole armoniche cambiandone le caratteristiche di decadimento, prolungandole o chiudendole in forma non-conforme all'andamento naturale dello strumento; lo stesso dicasi dell'adozione dei glissandi, applicati alle singole armoniche, talvolta incrociando tra loro le parziali stesse, talvolta espandendo proporzionalmente lo spettro, ottenendo sempre un risultato che mantiene le caratteristiche di una campana pur restando al contempo un timbro alieno all'originale. A tal proposito Harvey esemplifica il procedimento attraverso l'uso di una nota *pivot* su cui creare l'inversione delle altezze, procedimento che chiama "modulation"¹², ovvero vera e propria modulazione, ma che forse possiamo considerare sia una modulazione riferita sia all'altezza che al timbro, dove l'altezza è in fondo la componente che determina il timbro, ovvero le armoniche che determinano lo spettro.

Questa caratteristica di ibrido sonoro è forse ascrivibile al concetto di ambiguità in musica che Harvey descrive nel suo articolo *Spiritual Music: 'positive' negative theology?*¹³

"The identity of timbre - is it a flute, is it an oboe? - this is another ambiguity often exploited by many composers from Berlioz, or more radically from Mahler and Debussy, onward; and when a composer like Lachenmann orchestrates then it becomes extremely ambiguous. With the rise of spectralism and the use of electronics, the transformation of a flute into an oboe and all the spectral stages in between produces a no man's land which is neither, and both. There are many ways in which morphing and changing one thing into another can be seen as a questioning of identity, that the rigid, name-enforced convention, "you are Jill, I am Jack" is blurred, no longer clear. I can turn into you, you can turn into me at a moment's notice. The composer likes that, toys with it. Also the borders between pitch, timbre and harmony are completely ambiguous now, for the same reasons." a cui aggiunge **"Music's ambiguities de-solidify reality, mirroring the discovery that objects and concepts are illusory. So music's function is a kind of mirroring. For me this is the mystery of music - what music is."**¹⁴ Al di là di una serie di considerazioni più legate ad aspetti teologici o spirituali, sembrerebbe che questo equilibrio/disequilibrio proprio dell'ambiguità in musica, in questo specifico caso una ambiguità timbrica, possa essere considerato estremamente collegato all'operato di Harvey nel comporre *Mortuos Plango, Vivos Voco*. Se in altri punti dell'articolo citato Harvey si inoltra a esemplificazioni del concetto di ambiguità con esempi legati all'armonia, alle modulazioni proprie del tonalismo, sembrerebbe che -forse a partire dal fatto che i rapporti armonici classici occidentali si sono poi rivelati *spetttralmente* validi- la diretta evoluzione dell'armonia possa essere considerata quella propria dello spettralismo e in qualche modo ambito privilegiato di un approccio musicale/tecnoscientifico come quello rappresentato dalla musica elettronica, specialmente se attraverso mezzi che permettono un controllo completo del materiale in questione, come lo è stato all'epoca un software come Music V

¹¹ HARVEY J. "Mortuos Plango, Vivos Voco: A Realization at IRCAM" Computer Music Journal Vol.5 n.4, The MIT Press, USA 1981

¹² Ibidem

¹³ HARVEY J. "Spiritual Music: 'positive' negative theology?" articolo 2010

¹⁴ Ibidem p.3 e p. 8

(e oggi il suo diretto erede cSound). E' lo stesso Harvey a dichiarare in una intervista realizzata per Huddersfield Contemporary Music Festival¹⁵ **"I love music which dissolves and makes ambiguous whatever exists. Electronic music does that: it can turn anything into anything else; it can make sounds which remind you vaguely of something but which are not exactly that thing. Well known instruments can be made ambiguous, made to be both themselves and something else."**¹⁶ L'ibridazione è un tema estremamente contemporaneo, proprio di tutti i campi, con accezione positiva e negativa, a partire dalle sementi modificate geneticamente alla cultura ibrida tra il localismo in cui viviamo e il globalismo a cui apparteniamo.

¹⁵ Hcmf Huddersfield Contemporary Music Festival, University of Huddersfield, Inghilterra (<http://www.hcmf.co.uk>)

¹⁶ HARVEY J. "Hcmf composer in residence Jonathan Harvey in conversation", Hcmf 2009 (<http://www.hcmf.co.uk/HCMF-Composer-in-Residence-Jonathan-Harvey-in-conversation>)

Sonogramma

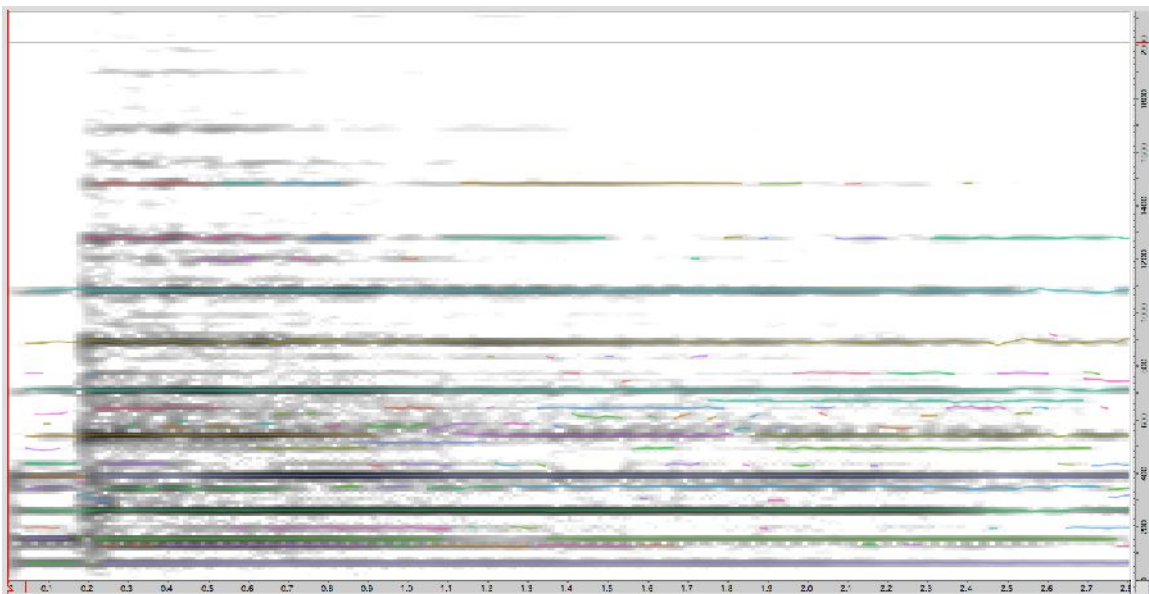
L'analisi che segue è stata realizzata sulla versione stereofonica pubblicata in Computer Music Currents n.5 da WERGO (WER 2025-2 1990).

Si è proceduto con il realizzare un sonogramma dell'intera composizione, ricondotta a un solo canale audio derivante dalla versione stereo iniziale. L'analisi è stata realizzata con Audiosculpt 9.2.4 (IRCAM).

Il sonogramma ottenuto permette una immediata visualizzazione delle varie sezioni, delle principali armoniche presenti, dei glissandi, e così via, fornendo una sorta di partitura talvolta utile ad approfondire l'analisi di un determinato e specifico momento, altre volte semplicemente fornendo un comodo supporto visivo a ciò che ascoltiamo.

Si è quindi proceduto nel comprovare la base procedurale descritta da Harvey, a partire dalla analisi del suono di campana da cui sono state tratte le parziali che definiscono le altezze su cui verrà composto il brano, utilizzando il suono della campana presente in forma non alterata e senza sovrapposizioni a 0:48 secondi dall'inizio.

Al sonogramma risultante è stata applicata la funzione di tracciamento delle armoniche (comunque già identificabili a occhio). Lo spettro sonoro è decisamente variabile, caratteristica che in fin dei conti è la qualità specifica di ogni campana *con personalità* che si rispetti, pertanto non è facile decidere se una determinata parziale sia centrata su una certa frequenza o meno; è possibile identificare una sorta di *centro generico* attorno al quale si muove il suono.



Sonogramma del suono di campana estrapolato dal brano, con tracciate le principali armoniche identificate.

Armoniche identificate

1481 - 1485 Hz	La#6
1277 - 1284 Hz	Re#6 - Mi6
1080 - 1087 Hz	Do#6
886 - 896 Hz	La5
771 - 777 Hz	Sol5
708 - 713 Hz	Fa5
665 - 673 Hz	Mi5
641 - 648 Hz	Mi5
538 - 552 Hz	Do#5
488 - 496 Hz	Si4
427 - 438 Hz	La4
392 Hz	Sol4
345 - 350 Hz	Fa4
261 - 263 Hz	Do4
193 - 198 Hz	Sol3
150 - 158 Hz	Eb3
130 - 135 Hz	Do3
64 Hz	Do2

I risultati, soprattutto per quanto riguarda la prima metà delle parziali identificate, tendono a corrispondere con quanto indicato dall'autore.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Parziali ottenute' and contains a series of notes with stems pointing upwards, representing the identified partials. The bottom staff is labeled 'Parziali indicate da Harvey' and contains a series of notes with stems pointing downwards, representing the partials indicated by Harvey. Both staves are in a single system and appear to be in a common key signature.

Le otto altezze su cui si basano le otto sezioni

The image shows a single musical staff with eight notes. The notes are positioned on the staff to represent specific frequencies or heights. The notes are: a whole note on the second line (G4), a whole note on the second space (A4), a whole note on the second line (G4), a whole note on the second space (A4), a whole note on the second line (G4), a whole note on the second space (A4), a whole note on the second line (G4), and a whole note on the second space (A4). The staff is in a single system and appears to be in a common key signature.

Sezioni

Come precedentemente accennato, la composizione è suddivisa in otto sezioni, ciascuna basata su una delle otto altezze/armoniche scelte dall'autore. Le durate delle singole sezioni sono differenti e risulta esistere una relazione tra altezza della parziale adottata come riferimento in ogni sezione e durata della sezione stessa: maggiore è la frequenza, minore è la durata; tuttavia è inesatto dire, come sostiene Evans¹⁷, che il rapporto sia inversamente proporzionale in quanto le proporzioni non rispettano questi parametri. Apparentemente i rapporti di durata e altezza sembrano avvicinarsi a quello che potremmo considerare una proporzione aurea, tuttavia anche in questo caso si tratta solo di una apparenza, che seppure sia vicina al numero φ (1,618033...) tuttavia se ne discosta sufficientemente per non essere considerata tale¹⁸ in quanto i valori di approssimazione variano tra 1,44 e 1,06. In ogni caso nelle note dell'autore non sembrano esserci riferimenti all'adozione di tali proporzioni matematiche nella composizione.

sez.	estensione	durata (sec.)	armonica
a	00:00 - 01:41	101	II - Do4
b	01:41 - 02:13	32	VII - Sol5
c	02:13 - 03:31	78	IV - Fa4
d	03:31 - 04:10	39	VI - Fa5
e	04:10 - 04:59	49	V - Do5
f	04:59 - 05:33	34	VIII - La5
g	05:33 - 06:33	60	III - Mi4
h	06:33 - 08:58	145	I - Do3

¹⁷ EVANS B. "The graphic design of Musical Structure: Score for Listeners" University of Alabama (senza data)

¹⁸Vi è tuttavia una ulteriore interpretazione da parte della Dirks che decide, arbitrariamente, di suddividere l'intero brano in due gruppi comprendenti il primo le sezioni *a-b-c-d-e-f* e il secondo le sezioni *g-h*, ottenendo che il primo blocco risulti in rapporto al secondo rispettando la sezione aurea; tuttavia l'autrice insiste con l'indicare il valore φ come 0,618 quando invece è 1,618. In ogni caso questa suddivisione è arbitraria e comunque tale rapporto circoscritto a due soli dati non è esaustivo. (DIRKS P. L. "An Analysis of Jonathan Harvey's "Motuos Plango, Vivos Voco" CEC Communauté électroacoustique canadienne, pubb. in eContact! 9.2)

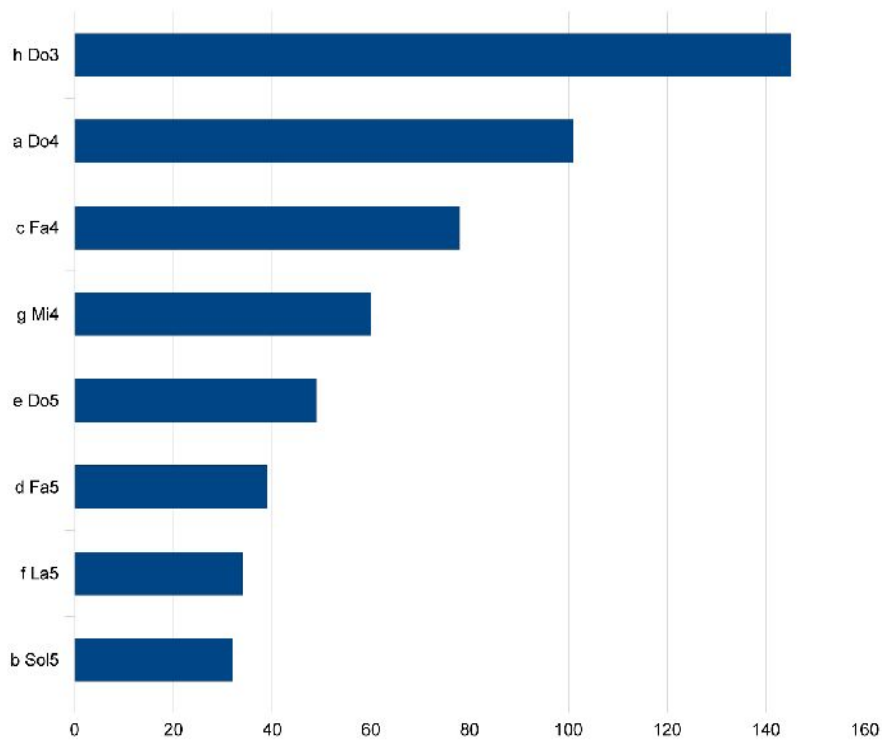
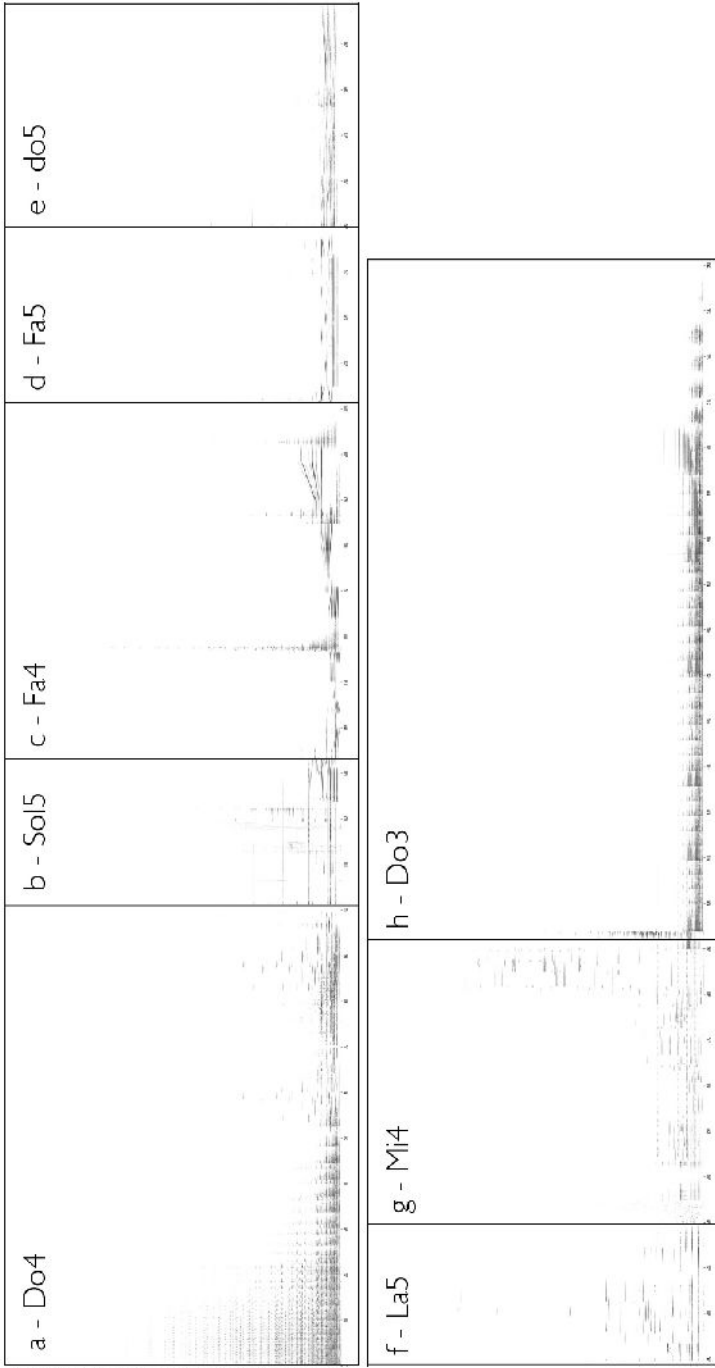


Grafico delle proporzioni tra le durate delle singole sezioni per ordine di grandezza.
(sul piano orizzontale sono riportati i valori in secondi)

Nella tabella sottostante è possibile vedere i valori di tali rapporti.

Armonica	Durata sez.	Rapporto
Do3	145	1,44
Do4	101	1,29
Fa4	78	1,3
Mi4	60	1,22
Do5	49	1,26
Fa5	39	1,15
La5	34	1,06
Sol5	32	



Schema dell'intero sonogramma suddiviso nelle sezioni indicate

Sez. a - Do4

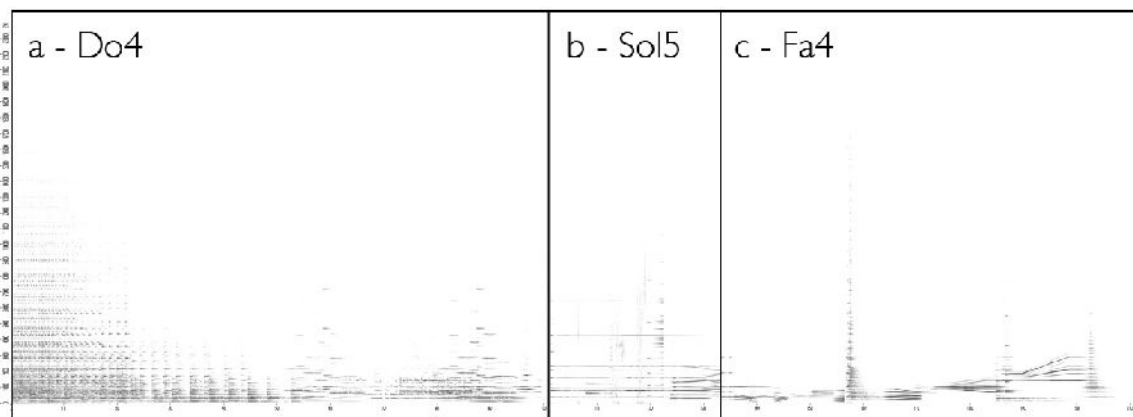
La prima sezione apre la composizione con il suono caotico di numerose campane in festa, che lasciano poi in evidenza, e infine da sola, la campana su cui si fonda la composizione. Nel frattempo anche la voce è stata introdotta, prima incentrata su una altezza corrispondente a Fa5 e poi attestandosi su Do5 in seguito in alternanza tra queste due altezze per concludere con un Do6 - Fa5. La sezione si chiude su una consonante pronunciata dalla voce, la "t" della parola "mort", che funge da cesura e introduce una pausa di separazione.

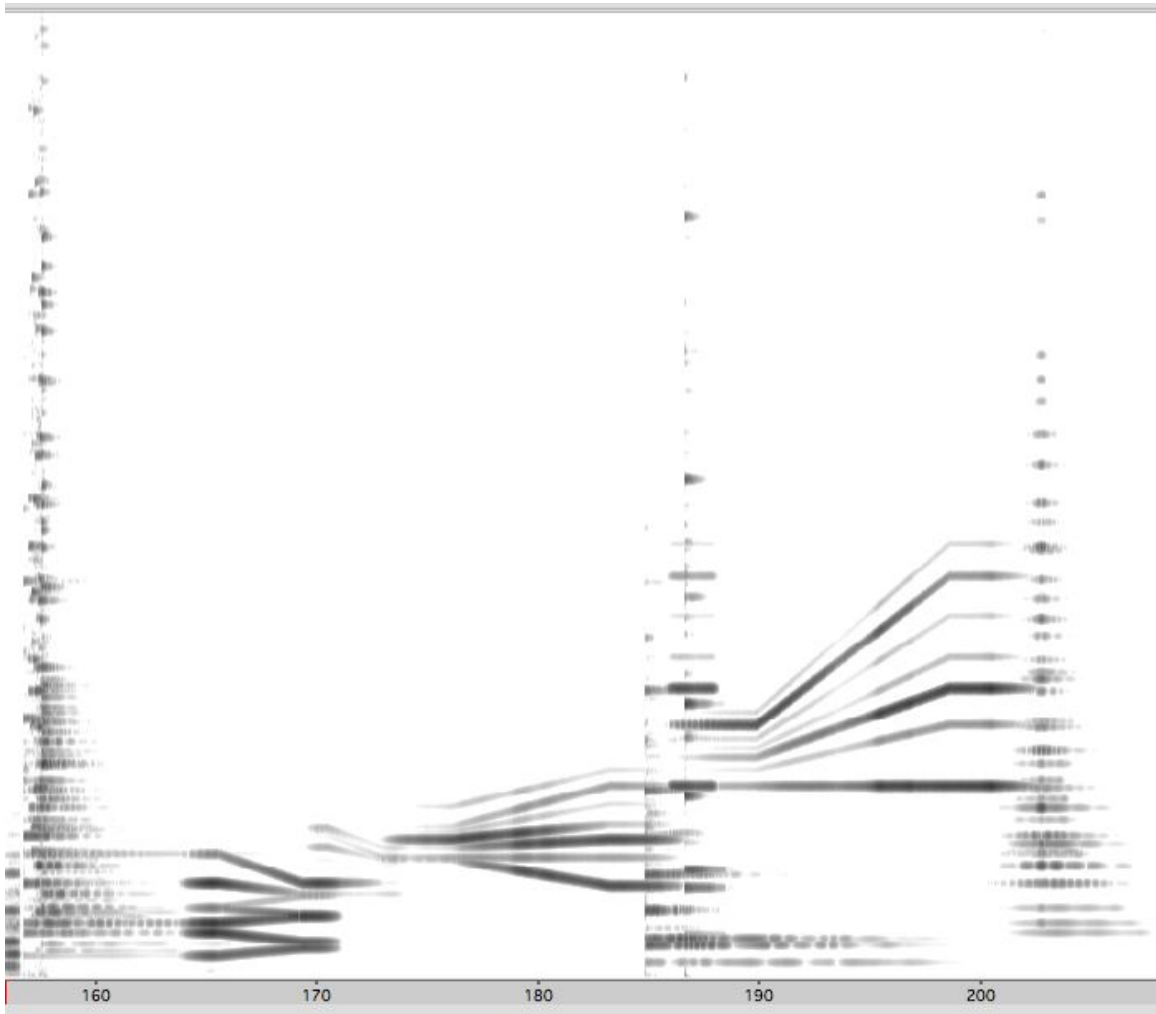
Sez. b - Sol5

La sezione **b** si apre con un colpo di campana intonato in Sol5. La voce appare invece attorno a un Re#5 per poi spostarsi su un Sol6. La campana prosegue su Sol5/La#5 per appoggiarsi alla fine al Do4. Attorno ai 120 secondi appaiono i primi glissandi applicati alla voce.

Sez. c - Fa4

A 133 secondi la breve serie di glissandi sulla voce lascia il posto alla campana intonata in Fa4, che successivamente glissa a Do4, quindi lo spettro viene ristretto e le armoniche ravvicinate alle frequenze medio gravi per riproporre a 156 secondi un altro colpo di campana in Fa4 reso complesso dalla sovrapposizione di numerosi attacchi. E' a questo punto che possiamo accorgerci che Harvey ci ha portati agilmente da un universo di suoni reali e riconoscibili al mondo della sintesi pura, in quanto comincia a manipolare delle linee di armoniche che divengono delle pure e semplici sinusoidi da lui guidate verso le modulazioni volute.





Questo estratto dal sonogramma (160 - 200 secondi) esemplifica le linee dei glissandi e come queste vengono prima ristrette e poi allargate in forma proporzionale. I pentagrammi sotto riportano l'analisi effettuata sul terzo glissando, ponendo in confronto le altezze individuate all'inizio (pentagramma sopra) e alla fine (pentagramma sotto) della modulazione.



In questo caso più che una nota pivot, troviamo una nota fissa (Fa4) su cui si apre a ventaglio l'estensione prodotta sulle altre altezze, da 0 a 8 semitoni di differenza.

Sez. d - Fa5

A 211 secondi inizia la sezione **d**, con la voce in Fa5 che glissa appoggiandosi a un Do#5 e che comincia a fluttuare tra Do#5 e Fa5.

Sez. e - Do5

La sezione **e** accoglie il discorso lasciato in sospeso poco prima quasi come fosse una nota di risoluzione su Do5. Malgrado i glissandi presenti la sezione resta fissamente ancorata alla nota Do5 attraverso la voce.

Sez. f - La5

Questa sezione si apre con la campana chiaramente resintetizzata e trasposta, da cui scaturisce la voce in La5, che subisce poi una frammentazione e un momento di distribuzione e trasposizione caotico, per poi riportarci con la campana sul tono principale.

Sez. g - Mi4

Qui i timbri di voce e campana sono sempre più indistinguibili, scorporati nelle loro componenti armoniche primarie.



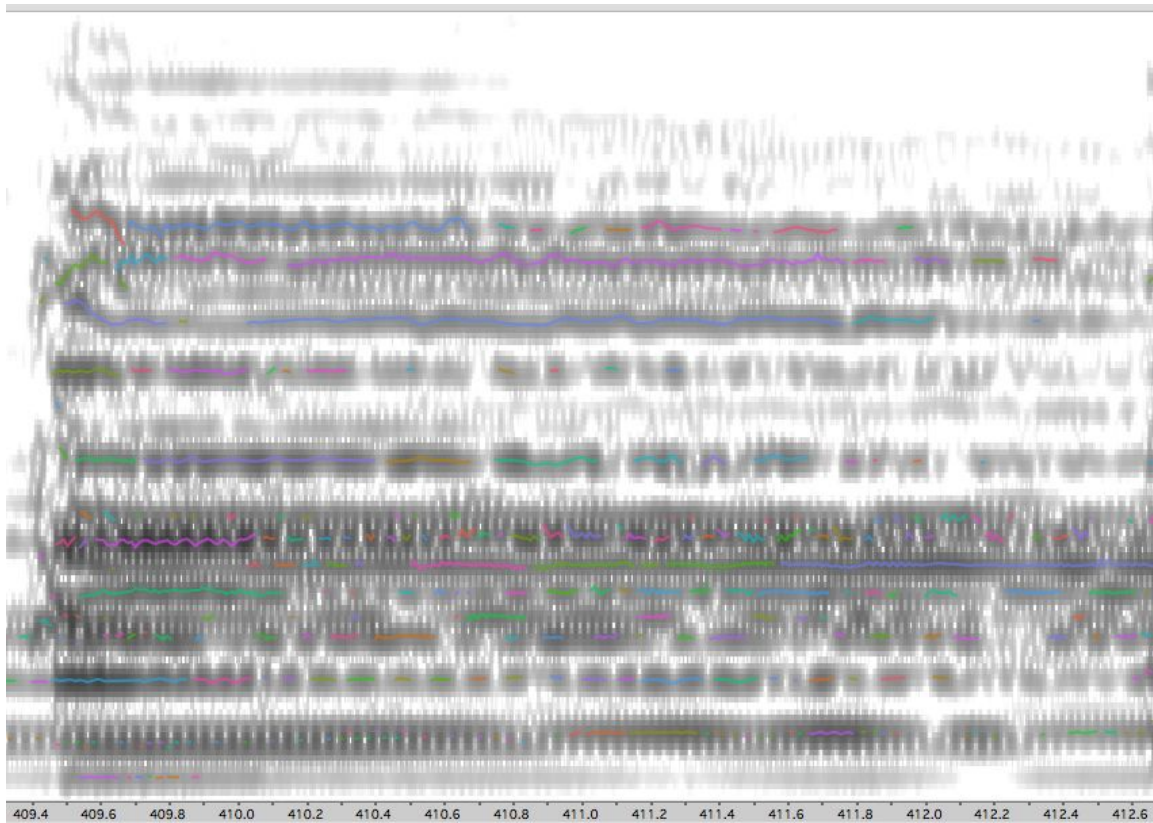
Estratto dal sonogramma complessivo dove sono visibili i momenti descritti nel testo.

Analizzando una parte del sonogramma (vedi figura sopra), si possono notare diversi momenti con caratteristiche differenti: a 330 secondi la frammentazione della voce e la sua distribuzione caotica, subito dopo si vedono chiaramente un primo evento orizzontale, ovvero caratterizzato dal mantenimento nel tempo delle armoniche principali del timbro, seguito da un altro evento più lungo (342 - 392) dove alle principali altezze di riferimento (Re#5, La#5, Re#6, La#6, Sol#6, La#6, Sol#7) vengono inserite una serie di apparizioni di

altezza apparentemente casuale (Si6, Do7, Do#7, Mi7, Re#7, Mi7, Fa#7, Sol7); è da tenere presente che la definizione delle altezze in forma notazionale è un puro riferimento: spesso l'intonazione microtonale sfugge alla scala temperata, anzi è da tenere altrettanto presente che anche la pura e semplice misurazione in Hertz risulta spesso imprecisa dovuto al fatto che, ovviamente, non esistono frequenze a *banda zero*, ovvero qualsiasi suono considerabile individualmente possiede di per sé una larghezza di banda che ne rende talvolta ardua la misurazione; l'uso del sistema notazionale come riferimento è sì una semplificazione, ma pone l'attenzione sul suono percepito più che sulla pura misurazione di laboratorio, cosa che in questo caso deve avere la priorità, essendo questa una analisi di tipo musicale e non acustica.

Sez. h - Do3

A 393 secondi un netto cambiamento indica il passaggio alla sezione h. E' forse il taglio più duro, musicalmente parlando, che la composizione propone, e senza una apparente preparazione ci ritroviamo con un accordo di voce con base in Do3. questo accordo è quello che ci conduce fino al finale.



Sonogramma dell'accordo di voce estratto a 409 secondi

Dall'analisi di questo accordo (estratto a 409 secondi), è possibile individuare le seguenti altezze:



Otteniamo pertanto un accordo composto da una base in Do (Do₂, Do₄) con un Re[#]₃ e sovrapposti due raggruppamenti (praticamente due clusters) tra Fa₄ e Fa₅ e tra La₅ e Re₆.

Si potrebbe dire che in questo accordo ritroviamo le altezze delle parziali inizialmente ottenute da Harvey nella analisi del suono di campana, sempre che si mantenga l'elasticità necessaria al considerare il centro di ogni frequenza come la frequenza principale (di fatto è sempre la cresta dell'involuppo di ampiezza), aggiustando tutte quelle intonazioni *inesatte* per una scala temperata; per fare questo dobbiamo però ignorare forzatamente le altezze reali, ovvero l'ordine delle armoniche, e riadattarle alle esigenze della voce. Percettivamente abbiamo una voce che suona come una campana, ma non suona esattamente come la campana iniziale. A questo punto la musica alterna la campana che suona *a morto*, con la voce che sembra rappresentare invece *la vita*, concludendo con una campana privata dell'attacco che diviene quindi in qualche modo più *voce* che *campana*, e scompare in un lento diminuendo.

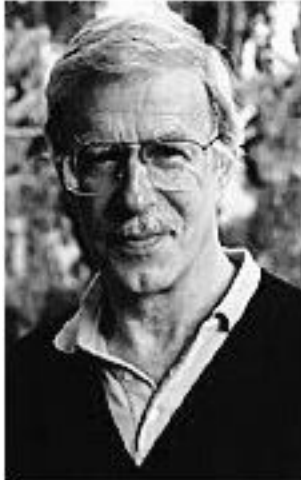
Conclusioni

L'intera composizione è chiaramente basata sul gioco dell'ibrido tra voce e campana, passando per lo stadio sintetico del suono, ovvero spostandosi da un elemento reale a un altro elemento reale attraverso delle trasformazioni che si situano al di fuori dal reale, attraverso processi che producono una metamorfosi che avviene *davanti* alle orecchie.

Il lavoro di Harvey sulle altezze è duplice: da un lato utilizza le altezze scelte dall'insieme delle armoniche risultanti dal timbro di campana, le pone come basi per ogni sezione, una sorta di toniche, su cui altre altezze, sempre provenienti dalle 33 armoniche iniziali, vengono a interagire per creare le tensioni volute. Dall'altro lato Harvey utilizza queste altezze sia come vere e proprie note, sia come componenti spettrali dei timbri che va creando e disfando. Gli elementi utilizzati a conti fatti sono pochi; *Mortuos Plango, Vivos Voco* appare, acusticamente, un chiaro *disegno a matita su un foglio bianco*; vi è una totale pulizia di fondo che produce la chiara sensazione di trovarsi in un ambiente di *Computer Music* anziché di *Musica Elettroacustica* a cui fino a quel momento si era abituati. L'uso dell'elaboratore elettronico, nel momento in cui Harvey lavora a *Mortuos plango, vivos voco*, ha già almeno due decenni di sviluppo, ma è proprio negli anni '80 che la *Computer Music* raggiunge la capacità di mantenersi nel puro dominio digitale; *Mortuos Plango, Vivos Voco* possiede un suono particolarmente asciutto e privo di rumore di fondo, un suono freddo se comparato a quello tipico dei sistemi di registrazione professionali dell'epoca, a nastro e trattati tramite sistemi di riduzione del rumore come Dolby-s o dbx. Questo aspetto tecnologico, in una composizione basata sul timbro, ha una importanza primaria. Secondo la scheda tecnica

prodotta da IRCAM il brano sarebbe finalizzato su Adat¹⁹, tuttavia il sistema Adat ha visto la luce solo nel 1991, mentre questa composizione risale al 1980, pertanto la sua iniziale finalizzazione non può essere stata realizzata su tale supporto. Non vi sono notizie riguardo una eventuale rimasterizzazione avvenuta in tempi successivi, per cui dobbiamo presumere che quello che ascoltiamo è il prodotto originale risalente al 1980; escludendo l'uso di sistemi di memorizzazione di massa, che all'epoca non esistevano se non su nastro o simili (il Digital pdp11 usato in Ircam solitamente utilizzava nastri open reel come memoria di massa e una ram che andava da 248 Kb a 4 Mb), si presuppone che comunque il brano sia stato scaricato o direttamente montato su nastro, e che in ogni caso il nastro magnetico sia diventato il supporto definitivo, anche perché il Compact Disc (cd), seppure risalga come brevetto agli anni '70, verrà introdotto solo nel 1982, e in ogni caso i sistemi di masterizzazione warm a singola copia arriveranno in tempi successivi.

¹⁹ Sistema e formato di registrazione digitale su nastro prodotto da Alesis (<http://www.alesis.com>)



Jonathan Harvey, breve biografia

Jonathan Harvey, compositore, nato a Warwickshire in Inghilterra nel 1939, si è formato musicalmente al St John's College di Cambridge, conseguendo successivamente un dottorato nelle Università di Glasgow e di Cambridge, oltre a studiare privatamente con Erwin Stein e Hans Keller su consiglio di Benjamin Britten. Nel 1980, su invito di Boulez, inizia una collaborazione con l'IRCAM che lo porterà alla realizzazione di otto composizioni con elettronica e strumenti, strumenti e live electronics ed elettronica sola, oltre a due creazioni per l'ensemble Intercontemporain. Nel suo repertorio figurano composizioni orchestrali, da camera e per piccoli gruppi strumentali o solisti, eseguiti da formazioni e musicisti che vanno dalla London Sinfonietta al Ensemble Intercontemporain, Musikfabrik, ASKO Ensemble, Nieuw Ensemble of Amsterdam, Ictus Ensemble, Ensemble Modern (...).

Ha ricevuto numerosi premi, tra cui il Prince Pierre de Monaco Composition Prize (2009), il St. Caecilia Prize da parte della Belgian Musical Press Union (2010), e la Cros Grand Prix du Président de la République in Francia.

E' stato professore di musica presso la Stanford University dal 1995 al 2000, dove ora figura come professore onorario; collabora inoltre con il St. John's College a Cambridge e l'Institute of Advance Study di Berlino.

La sua musica è edita da Faber Music Ltd.

Sito web: <http://www.vivosvoco.com/>

Composizioni

in ordine per gruppo strumentale²⁰

Musica vocale a cappella

- [Ashes Dance Back](#) pour chœur et électronique (1997), 16 minutes
- [Carol](#) For chorus SATB (or AATB/TTBB) (1968), 9 minutes
- [Carol: Gaude Maria](#) From JH's Cantata No. 1 (1967)
- [Come Holy Ghost](#) pour double chœur SATB a cappella (1984), 8 minutes
- [Dum transisset sabbatum](#) motet pour chœur SATB a cappella (1995), 4 minutes
- [Forms of Emptiness](#) pour chœur SATB a cappella (1986), 13 minutes
- [How could the soul not take flight](#) pour double chœur (1996), 15 minutes
- [I Love the Lord](#) pour chœur SSAATTBB (1976), 4 minutes
- [Marahi](#) pour chœur SATB a cappella (1999), 9 minutes
- [Missa Brevis](#) pour chœur SATB a cappella (1995), 10 minutes
- [O Jesu nomen dulce](#) motet pour chœur SATB a cappella (1979), 8 minutes
- [Remember O Lord](#) pour chœur SATB a cappella (2003), 3 minutes
- [Sobre un Extasis de Alta Contemplacion](#) Chant and transcendental sequence, pour chœur mixte a cappella (1975), 5 minutes
- [The Angels](#) pour chœur SATB a cappella (1994), 4 minutes
- [The Dove Descending](#) , 5 minutes
- [The Royal Banners Forward Go](#) pour chœur SATB a cappella (2003), 4 minutes

Musica vocale e strumenti

- [Angel-Eros](#) for soprano and string quartet (1973), 17 minutes
- [Buddhist Song No 1](#) Just as on a dark and cloudy night, pour mezzo-soprano et piano (2003), 3 minutes
- [Buddhist Song no 2](#) With excellent rainments, pour mezzo-soprano et piano (2004), 5 minutes
- [Cantata I](#) (1965), 25 minutes
- [Cantata II \(Three Lovescapes\)](#) pour soprano et piano (1967), 22 minutes
- [Cantata III](#) pour soprano et sextuor (1968), 25 minutes
- [Cantata IV "Ludus Amoris"](#) pour récitant, soprano et ténor solo, chœur et orchestre (1969), 36 minutes
- [Cantata V "Black Sonnet"](#) pour soprano, mezzo soprano, baryton, basse et ensemble (1970), 8 minutes
- [Cantata VI \(On Faith\)](#) pour chœur satb et orchestre à cordes (1970), 9 minutes
- [Cantata VII \(On Vision\)](#) pour soprano, tenor, chœur et orchestre (1972), 26 minutes
- [Cantata X \(Spirit Music\)](#) pour soprano, 3 clarinettes et piano (1975), 11 minutes
- [Chu](#) pour soprano, clarinette et violoncelle (2002), 12 minutes
- [Correspondances](#) pour mezzo soprano et piano (1975), 18 minutes
- [From Silence](#) pour soprano, six instrumentistes et bande (1988), 21 minutes
- [God is our refuge](#) pour chœur SATB et orgue (1986), 5 minutes
- [Hymn](#) pour chœur SATB et orchestre (1979), 21 minutes
- [Iam Dulcis Amica](#) pour ensemble vocal ssatb et ensemble instrumental (1967), 7 minutes
- [In Memoriam](#) pour soprano et ensemble (1969), 7 minutes
- [Inner light 2](#) for voices, instrumental ensemble and tape (1977), 35 minutes
- [Inquest of Love](#) opera en deux actes (1991), 2 h 15 mn
- [Lauds](#) pour chœur SATB choir et violoncelle solo (1987), 13 minutes
- [Lullaby for the Unsleeping](#) pour voix medium et piano (1982), 5 minutes
- [Magnificat & Nunc Dimittis](#) version pour double chœur et ensemble (1978-2002), 12 minutes
- [Magnificat and Nunc Dimittis](#) for double SSATB choir and organ (1978), 12 minutes
- [Messages](#) pour chœur mixte et orchestre (2007), 25 minutes
- [Mothers Shall Not Cry](#) pour soprano et ténor solos, chœur de femmes, orchestre et électronique (2000), 37 minutes

²⁰ Questa lista è tratta da quella fornita dal sito IRCAM

(<http://brahms.ircam.fr/composers/composer/1578/#works>). La lista fornita dall'autore sul sito ufficiale personale (<http://www.vivosvoco.com/>) è suddivisa in due periodi, le opere composte precedentemente al 1977 e quelle successive.

[Nachtlied](#) pour soprano, piano et bande (1984), 25 minutes
[One Evening...](#) pour soprano, mezzo-soprano, ensemble de huit instrumentistes, deux techniciens et électronique (1993), 35 minutes
[Passion and Resurrection](#) opera d'église en douze scènes, pour solistes, chœur, cuivres, percussion, cordes et orgue avec participation optionnelle de l'auditoire (1981), 1 h 30 mn
[Praise Ye the Lord](#) pour chœur SATB choral et orgue (1990), 4 minutes
[Resurrection](#) pour double chœur SATB et orgue (1980), 18 minutes
[Song Offerings](#) pour soprano et huit instrumentistes (1985), 17 minutes
[Songs of Li Po](#) pour mezzo-soprano et orchestre de chambre (2002), 15 minutes
[The Path of Devotion](#) pour chœur SATB et orchestre (1983), 20 minutes
[The Summer Cloud's Awakening](#) pour chœur SATB, flûte, violoncelle et électronique (2001), 32 minutes
[Thou Mastering me God](#) pour chœur SATB et orgue (1989), 6 minutes
[Wagner Dream](#) opéra en neuf scènes pour 22 instrumentistes, 6 chanteurs, 5 comédiens, chœur et électronique (2003-2007), 1 h 45 mn
[White as Jasmine](#) pour soprano et grand orchestre (1999), 14 minutes
[You](#) pour soprano et quatre instrumentistes (1992), 2 minutes
[sweet/winterhart](#) pour chœur SATB et violon (2001), 10 minutes

Musica concertante

[Bird Concerto with Pianosong](#) pour piano solo, orchestre de chambre et électronique *live* (2001), 30 minutes
[Cello concerto](#) (1990), 22 minutes
[Concerto for percussion](#) (1997), 15 minutes
[Jubilus](#) pour alto solo et huit instrumentistes (2003), 15 minutes
[Lightness and Weight](#) pour tuba solo et orchestre (1987), 14 minutes
[Scena](#) pour violon et ensemble de neuf instrumentistes (1992), 14 minutes
[Sprechgesang](#) pour hautbois/cor anglais et treize instruments (2007), 10 minutes
Musique électronique / sur support
[Mortuos plango, vivos voco](#) pour sons concrets traités par ordinateur (1980), 9 minutes
[Mythic Figures](#) pour bande (2001), 9 minutes
[Ritual Melodies](#) pour bande magnétique (1989-1990), 13 minutes
[Timepoints](#) magnetic tape (2-channel) (1970), 8 minutes

Musica strumentale per Ensemble

[...towards a pure land](#) pour grand orchestre (2005), 17 minutes
[Benedictus](#) (1970), 17 minutes
[Bhakti](#) pour ensemble de quinze instrumentistes et bande quadruphonique (ou cd-rom) (1982), 53 minutes
[Body Mandala](#) pour orchestre (2006), 13 minutes
[Calling Across Time](#) pour orchestre de chambre (1998), 16 minutes
[Chaconne on 'Iam Dulcis Amica'](#) (1967), 9 minutes
[Climbing Frame](#) pour douze à quinze instrumentistes (2004), variable
[Easter Orisons](#) pour orchestre de chambre (1983), 19 minutes
[Fanfare for Utopia](#) pour deux cors, trompette et cordes (1995), 1 minutes
[Gong-Ring](#) pour ensemble et électronique (1984), 22 minutes
[Hidden Voice 1](#) pour ensemble de treize musiciens (1996), 7 minutes
[Hidden Voice 2](#) pour ensemble de douze instrumentistes et cd (1999), 6 minutes
[Inner light 3](#) for orchestra and 4-track tape (1975), 27 minutes
[Inner light 1](#) for seven players and tape (1973)
[Little Concerto for Strings](#) pour orchestre à cordes (1961-1997), 10 minutes
[Madonna of Winter and Spring](#) pour orchestre, synthétiseurs et électronique (1986), 37 minutes
[Moving Speeds](#) une "semi-improvisation" pour environ sept instruments à vent et environ sept instruments à cordes (2004)
[Moving Trees](#) pour ensemble de 18 instrumentistes (2002), 6 minutes
[Persephone dream, for full orchestra](#) Symphonic poem (1972), 16 minutes
[Serenade in homage to Mozart](#) pour ensemble à vents de dix instrumentistes (1991), 10 minutes
[Smiling Immortal](#) chamber ensemble of eleven players and tape (1977), 17 minutes
[Soleil noir/Chitra](#) pour ensemble de neuf instrumentistes, un technicien et électronique *live* (1994), 15 minutes

[Speakings](#) pour orchestre et électronique (2008), 25 minutes
[Sringeri Chaconne](#) pour ensemble (2009), 14 minutes
[Symphony](#) formerly 'Three Pieces for Orchestra' (1966), 18 minutes
[Tendril](#) pour dix musiciens (1987), 14 minutes
[Timepieces](#) pour orchestre avec deux chefs d'orchestre (1987), 15 minutes
[Tranquil Abiding](#) pour orchestre de chambre (1998), 14 minutes
[Two Interludes and a scene for an Opera](#) chamber ensemble of 22 players with live electronics (2003), 15 minutes
[Valley of Aosta](#) pour ensemble de treize instrumentistes (1988), 13 minutes
[Wheel of Emptiness](#) pour ensemble de seize instrumentistes (1997), 13 minutes
[Whom Ye Adore](#) pour orchestre (1981), 15 minutes

Musica da camera

[Advaya](#) pour violoncelle, clavier numérique et électronique (1994), 22 minutes
[Album](#) seven miniatures for wind quintet (1978), 18 minutes
[Be\(com\)ing](#) pour clarinette et piano (1979), 15 minutes
[Cello Octet](#) pour octuor de violoncelles (2008), 7 minutes
[Clarinet Trio](#) pour violon, clarinette et piano (2004), 8 minutes
[Concelebration](#) pour cinq instrumentistes (1981), 15 minutes
[Death of Light, Light of Death](#) pour ensemble de cinq instrumentistes, d'après la Crucifixion de Grunewald, retable d'Issenheim (1998), 17 minutes
[Dialogue and Song](#) (1977), 3 minutes
[Flight Elegy](#) pour violon et piano (1983-1984), 9 minutes
[Lotuses](#) pour quatuor avec flûte (1992), 17 minutes
[Modernsky Music](#) pour hautbois, cor, basson et clavecin (1981), 6 minutes
[Nataraja](#) pour flûte et piano (1983), 8 minutes
[Pastorale](#) pour violoncelle et harpe (1994), 3 minutes
[Piano Trio](#) pour violon, violoncelle et piano (1971), 14 minutes
[Quantumplation](#) (1973), 8 minutes
[Round The Star And Back](#) Piano and a few other instruments capable of a reasonable blend (1974), 12 minutes
[Run Before Lightning](#) pour flûte et piano (2004), 8 minutes
[String Quartet No 2](#) pour quatuor à cordes (1988), 15 minutes
[String Quartet No 3](#) pour quatuor à cordes (1995), 17 minutes
[String Quartet No 4](#) pour quatuor à cordes et électronique *live* (2003), 36 minutes
[String Quartet n°1](#) (1977), 18 minutes
[String Trio](#) pour violon, alto et violoncelle (2004), 15 minutes
[Studies](#) pour 2 clarinettes (1970), 13 minutes
[The Riot](#) pour flûte, clarinette basse et piano (1993), 15 minutes
[Transformations Of 'Love Bade Me Welcome'](#) pour clarinette et piano (1968), 11 minutes
[Variations](#) pour violon et piano (1965), 13 minutes

Musica per strumento solo

[At a Cloud Gathering](#) pour percussion et électronique (2005), 35 minutes
[Chant](#) pour violoncelle solo (1992-1994), 3 minutes
[Chant](#) pour alto solo (1992), 3 minutes
[Curve with plateaux](#) pour violoncelle solo (1982), 12 minutes
[Fantasia](#) pour orgue solo (1991), 10 minutes
[Four Images After Yeats](#) for piano solo , 20 minutes
[Haiku](#) pour piano solo (1997), 1 minutes
[Homage to Cage, ... Chopin \(und Ligeti ist auch dabei\)](#) pour piano préparé et cd (1998), 2 minutes
[Laus Deo](#) pour orgue (1969), 4 minutes
[Other Presences](#) pour trompette et électronique (2006), entre 9 minutes et 10 minutes
[Ricerca una melodia](#) pour trompette et dispositif électronique (1984), 6 minutes
[Still](#) pour tuba et électronique (1997), 8 minutes
[Sufi Dance](#) pour guitare solo (1997), 4 minutes
[Three Sketches](#) pour violoncelle solo (1989), 8 minutes

[Toccata](#) pour orgue et bande (1980), 6 minutes
[Tombeau de Messiaen](#) pour piano et bande (1994), 9 minutes
[Vers](#) pour piano (2000), 4 minutes
[ff](#) pour piano solo (1996), 3 minutes

Bibliografia - sitografia

audiovisivi

HARVEY J. "*Mortuos Plango, Vivos Voco*" versione stereofonica, cd in Computer Music Currents n.5, Wergo WER 2025-2 1990

HARVEY J., VISUAL KITCHEN "*Mortuos Plango, Vivos Voco*" versione installazione audiovisiva, video (<http://vimeo.com/2801957>)

testi (Harvey)

HARVEY J. "*Mortuos Plango, Vivos Voco: A Realization at IRCAM*" Computer Music Journal Vol.5 n.4, The MIT Press, USA 1981

HARVEY J. "*Mortuos Plango, Vivos Voco: Note de programme*", IRCAM 1980 (<http://brahms.ircam.fr/works/work/9030>)

HARVEY J. "*Jonathan Harvey: Biographie*", IRCAM 2010 (<http://brahms.ircam.fr/composers/composer/1578/#works>)

HARVEY J. "*Spiritual Music: 'positive' negative theology?*" articolo 2010 (<http://www.vivosvoco.com>)

HARVEY J. "*Hcmf composer in residence Jonathan Harvey in conversation*", Hcmf 2009 (<http://www.hcmf.co.uk/HCMF-Composer-in-Residence-Jonathan-Harvey-in-conversation>)

testi (altri autori)

ALLEN J. A. "*Jonathon Harvey, Mortuos Plango, Vivos Voco: An Analytical Method for Timbre Analysis and Notation*", University of Minnesota (USA), pubb. in Spark2005. (L'errore nel nome dell'autore è riportato lungo tutto l'articolo).

AAVV, "*Winchester Cathedral*" sito web ufficiale della cattedrale (<http://www.winchester-cathedral.org.uk>)

BOSSIS B. "*Jonathan Harvey; Percours de l'œuvre*", IRCAM 2006, (<http://brahms.ircam.fr/composers/composer/1578/workcourse>)

CLARKE M. "*Extending Interactive Aural Analysis: Acousmatic Music*", School of Music Humanities and media, University of Huddersfield, Inghilterra, (senza data)

DIRKS P. L. "*An Analysis of Jonathan Harvey's Motuos Plango, Vivos Voco*" CEC Communité électroacoustique canadienne, pubb. in eContact! 9.2 (senza data). (http://cec.concordia.ca/econtact/9_2/dirks.html)

EVANS B. "*The graphic design of Musical Structure: Score for Listeners*" University of Alabama (senza data)

GOLDMAN J. "*Understanding Pierre Boulez's Anthèmes (1991): Creating a Labyrinth out of Anoter Labyrinth*", Faculty of Music Université de Montréal, 2001

Ringraziamenti

Julia Chiner

Ricardo Ramirez

Stefano Scarani © 2010