

XXVII

La musica disumana

Considerazioni sul termine “musica elettronica”

– Gli anni passati sono molti rispetto alle sperimentazioni elettroniche degli anni cinquanta del secolo scorso, ma gli sviluppi che si sono avuti nel campo della tecnologia “hardware” e “software” sono stati tali da stabilire una distanza in certo senso ancora maggiore di quella puramente cronologica. Ciò vale in modo particolare per le vicende della musica, e dà da pensare sia per una riflessione sul passato sia, per quanto possibile, sulle prospettive di un futuro vicino e lontano.

– Va subito detto che la stessa espressione di “musica elettronica”, un tempo così in voga, è diventata per certi versi antiquata, così come espressioni del tipo “... per nastro magnetico” appiccate ad un brano musicale – per quanto entrambe siano ancora in uso. Una volta parlando di “musica elettronica” si alludeva ad una specificità che riguardava non solo il modo di produrre il suono, ma anche il tipo di suono prodotto, e ciò, io credo, dipendeva in particolare dalla rudimentalità degli apparati strumentali di allora. L’idea di poter disporre su qualunque possibile sonorità, senza limitazioni di sorta, faceva in realtà parte della pura teoria, una sorta di illusoria interpretazione della trasformata di Fourier che si prestava a fantasie intorno alla sintesi del suono che non avevano mezzi adeguati per realizzarsi al di là di elementari manipolazioni delle forme d’onda. Il preteso dominio della totalità delle possibilità sonore era appunto soltanto preteso. Quel che si riusciva ottenere erano invece sonorità fortemente tipizzate, immediatamente riconoscibili come “elettroniche”, al punto che l’espressione “musica elettronica” finiva con l’essere assi-

milabile ad una sorta di vero e proprio *genere musicale* (ed anche oggi spesso questa espressione mantiene questo senso).

– All’idea della sintesi del suono si associò fin dall’inizio quella del musicista dominatore non solo della *forma*, ma anche della *materia*: curiosamente, era proprio la vecchia idea estetica della loro *unità nella perfezione dell’opera d’arte* ad essere ripresa giocando su questa possibilità di agire su un materiale di base – il suono sinusoidale – per raggiungere, con svariate operazioni condotte su di esso, il tipo di suono che sarebbe stato in qualche modo conforme all’*idea musicale* del compositore. Quella che Stockhausen chiamava la “dittatura del materiale” – e cioè la tavolozza di suoni predisposta dagli strumenti della tradizione – veniva decretata come del tutto superata.

– Il musicista deve “ampliare il proprio mestiere e studiare acustica per conoscere meglio il suo materiale. Ciò sarà indispensabile per tutti quei compositori che non si accontentano di accettare i fenomeni sonori come dati, che invece si oppongono alla dittatura del materiale e che vogliono, per quanto è possibile imporre le proprie concezioni formali ai suoni per arrivare ad una nuova corrispondenza tra materiale e forma: tra microstruttura acustica e macrostruttura musicale”. E “si giunse così all’idea di abbandonare i suoni strumentali preformati e di comporre di volta in volta i suoni necessari per una determinata composizione, di collegarli artificialmente in accordo con la legge formale di una particolare composizione”. “La struttura musicale di una data composizione e la struttura del materiale in essa usato vengono derivati da un’unica idea musicale: struttura del materiale e struttura dell’opera debbono essere identiche” (Stockhausen, 1958, p. 47).

– Di fronte a ciò la contrapposizione con la “musica concreta” non poteva che essere molto vivace: ed anche questa contrap-

posizione ha perso di senso. Soprattutto ha perso di senso la critica distruttiva spesso esercitata in direzione della “musica concreta”. I vituperi di Boulez hanno resistito per molto tempo, ma sono a loro volta entrati nel dimenticatoio. Così scriveva Boulez nel 1958: “Passato il primo momento di curiosità, la stella della musica concreta è impallidita di molto. Per fortuna i compositori che si sono dedicati ai problemi della musica elettronica avevano un’altra levatura e, se questo campo diverrà un giorno importante, sarà in virtù degli sforzi degli studi di Colonia e di Milano, e non per la magia derisoria e demodée di dilettanti tanto miseri quanto indigenti che operano all’insegna caduca della musica concreta” (Boulez, 1968, p. 253). È accaduto invece che la posizione di Schaeffer e dei “concretisti” ha ricevuto con il passare del tempo una rivalutazione e dei riconoscimenti che non era possibile nemmeno sospettare: quella posizione sembrava allora una partita persa. In tempi relativamente recenti si può leggere che “sebbene le prime esperienze della musica concreta siano ormai distanti, esse rappresentano non solo un passo importante e pionieristico del pensiero musicale contemporaneo, ma si legano, anche se spesso in modo indiretto, ad alcune esperienze musicali elettroacustiche odierne...” (L. Camilleri, 1999, p. 102. Cfr. anche F. Giomi, 1999, pp. 44 sgg.).

– Secondo Camilleri, le due esperienze storiche della musica concreta e dello *Studio für Elektronische Musik* di Colonia hanno in certo senso ancora oggi una eco “nella contrapposizione fra l’utilizzo di suoni campionati (registrati digitalmente) e l’impiego di suoni sintetici, generati direttamente da programmi” (Camilleri, 2005, p. 15). Ma certo “contrapposizione” in questo contesto segnala essenzialmente una *differenza* di ordine tecnico, e non ha nessuna implicazione polemica. Si tratta naturalmente di una differenza significativa e notevole. Nel primo caso, all’origine del suono vi è lo strumento reale, nel secondo invece il suono è integralmente “co-

struito” secondo uno dei diversi metodi di sintesi oggi a disposizione. Occorre però sottolineare che anche nel primo caso una qualche elaborazione digitale è comunque presente, cosicché è forse opportuno che si distingua anzitutto tra suoni che, *in una qualunque modalità*, vengono mediati da elaboratori elettronici (e tra questi si distingueranno *suoni campionati* e *suoni sintetici*) e di suoni così come escono *nudi e crudi* dai nostri strumenti tradizionali. L’elaboratore elettronico per eccellenza è diventato ormai il calcolatore, tenendo in particolare conto dell’importanza crescente che ha assunto il *software* rispetto all’*hardware*. Nello stesso tempo vanno certamente annoverate tra le sonorità elettroniche quelle ottenute da strumenti collegati con apparecchiature elettroniche attraverso le quali è possibile agire in vari modi sulla qualità sonora. Tenendo conto di ciò probabilmente non sembra che abbia senso conservare la vecchia dizione di “musica elettronica” con le sue implicazioni particolari. Potremmo dire: a disposizione del musicista vi sono oggi i nostri strumenti di sempre e... tutto il resto: *la musica ex machina* nel senso più lato possibile del termine.

Musica umana?

– La “musica elettronica”, nell’accezione di un tempo, era tipicamente “musica per altoparlanti”, ed anche per questo *si contrapponeva* alla musica prodotta dagli strumenti tradizionali: questa si può ascoltare dal vivo, con uno strumentista che si agita sotto i nostri occhi – quella invece, fissata su un qualche supporto, deve essere consegnata a dei diffusori. Naturalmente la musica dal vivo può essere registrata su un supporto: e l’ascolto attraverso altoparlanti è diventato il mezzo fondamentale su cui poggia la ricezione e la cultura musicale. In ogni caso quando si cominciò a parlare di musica elettronica si sottolineò che la sua peculiarità consisteva proprio nella duplice circostanza della sua produzione *ex machina* e nella

sua ricezione *esclusiva* attraverso altoparlanti: “Chi ascolta per mezzo di altoparlanti capirà prima o poi che ha molto più senso se dall’altoparlante non esce una musica che non si può ascoltare altrimenti che con un altoparlante” (Stockhausen, 1958).

– Tuttavia la relazione con lo strumento viene sentita fin dall’inizio come un problema. Non ne va forse di mezzo l’*umanità* della musica? Così Pousseur pensava che “non utilizzare che suoni elettronici e fra questi non utilizzare che suoni sinusoidali” fossero due dogmi “fra i più limitanti della prima musica elettronica” (Pousseur, 1976, p. 68) – ed entrambi erano legati a fil doppio all’idea di “comporre” i suoni, ovvero di effettuare direttamente la sintesi *ab origine*. Egli inclina invece a ristabilire un rapporto fra i vari modi di produzione del suono, e forse persino a intendere il suono elettronico come se fosse prodotto da un altro strumento tra gli strumenti musicali possibili. Così egli nota che nel *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen, dove è presente anche l’impiego della voce, si riprende il “dialogo tra musica elettronica e sorgenti tradizionali” e ciò mostrerebbe che “l’apparizione della prima, se costituiva un’audace incursione nel futuro, rappresentava anche un rifiuto delle precedenti limitazioni culturali, e dunque un ritorno alle sorgenti elementari dell’espressione musicale. Fra tutti i generatori detti ‘naturali’ (secondo una classificazione evidentemente impropria) la voce è ciò che conserva i più diversi e più duttili poteri di modulazione sonora” (Pousseur, 1976, p. 120). In che cosa consisterà mai l’“improprietà” della classificazione che caratterizza la voce come un “generatore naturale” di suono, secondo quanto afferma qui Pousseur? Io credo che si debba intendere: poiché anche la voce non può che essere prodotta secondo meccanismi fisici, non vi è alcuna differenza sostanziale tra un simile generatore ed un generatore elettronico. E che differenza vi sarebbe mai tra le membrane vibranti di un altoparlante e la vibrazione di un tamburo?

“Non dimentichiamo prima di tutto che l’altoparlante che è, per lo meno sinora, la vera sorgente, il vero corpo sonoro della musica elettronica, non è un niente, non è una cosa qualsiasi. Una membrana tesa non è forse un poco la realizzazione dell’ideale di quei tamburi parlanti di cui le tablas indù offrono probabilmente da millenni un esempio così straordinario? E le correnti elettriche che noi inviamo ad esso non sono forse i nostri ‘modi di attacco’ che sostituiscono le dita o il fiato, i plettri o gli archi o le bacchette dei più antichi strumenti?” – (Pousseur, 1976, p. 245). Osservazioni generose, ma fuorvianti. Tra le membrane di un altoparlante e le tablas indiane vi è una bella differenza. L’analogia sta solo nell’esistenza di una vibrazione “reale”. Ma è veramente troppo poco per rendere una simile analogia significativa.

– Si sostiene anche che proprio il “ritorno” alla natura (fisica) del suono ci riporta in qualche modo all’elemento umano. Lo dice *una volta* Luigi Rognoni, traendo questa idea – a quanto mi sembra di capire – dal fatto che sarebbe proprio lo strumento a produrre suoni mediante artifici, mentre nella produzione elettronica saremmo alla presenza del suono stesso come pura entità fisico–naturale. In questo “ritorno alla natura” Rognoni crede anche di vedere una componente *umanistica*: “Ma l’aspetto più importante, la cui portata è impossibile ancora oggi valutare in tutte le conseguenze risiede nel profondo significato umano che va acquistando l’esperienza della musica elettronica: la quale si presenta oggi non tanto e non ancora come un vero problema artistico, quanto come una via aperta verso un insperato ‘ritorno alla natura’ del linguaggio dei suoni che consenta all’uomo di ritrovare veramente se stesso” (Rognoni, 1956, p. 30). Purtroppo, un’*altra volta*, e non a caso nel saggio *La musicologia filosofica di Adorno* posto come introduzione alla traduzione italiana della *Filosofia della musica moderna*, questo giudizio addirittura si capovolge e si citano con palese disapprovazione quei compositori

d'avanguardia che “vanno proclamando un ritorno al ‘suono in sé’ inteso come materia sonora, spinti a questo *non nuovo ritorno alla natura* soprattutto in ragione dell'insperata nuova dimensione offerta dal campo illimitato dei ‘mezzi elettronici’ e della cosiddetta musica concreta” (1959, p. 51). Giudizio poi sempre ribadito negli anni successivi: “Si ha il più delle volte l'impressione che anziché di ‘mezzi espressivi’ si ragioni di ‘materiali’ e che l'artista pensi che anziché dalla propria coscienza soggettiva egli debba partire dalla materia: un movimento intenzionale invertito insomma, il che equivarrebbe alla più fantastica ideologia dell'alienazione totale: all'intenzionalità negativa pienamente consumata” (1964, p. 77). Nella prima come nella seconda valutazione si fa ampio uso di termini e concetti tratti alla meglio dalla fenomenologia husserliana, che servono indifferentemente, come del resto sanno fare tutte le chiavi, ora per aprire ora per chiudere la stessa porta.

– Non vogliamo rammentare queste doppezze filosofiche e musicali d'epoca per rincrescerci di esse, e tanto meno per polemiche tardive, ma anzi per mostrare di scorcio le incertezze di una discussione che si evolve e si rinnova, in concomitanza con la più spericolata sperimentazione di metodologie compositive nella quale emerge di continuo il problema di riconsiderare da nuovi punti di vista il rapporto tra lo strumento e la macchina.

– Del resto di tanto in tanto sorge il dubbio che queste incertezze non siano ancora state realmente superate nemmeno ai giorni nostri. Ad esempio, c'è chi si lamenta persino, – e non fra i musicisti più vecchi, e non in anni remoti – del fatto che oggi gli orologi facciano a meno delle lancette dell'orologio da taschino del (mio) bisnonno: “...la telematica, la tecnologia informatica, ci hanno privato più e più di questo aspetto, con questi orrendi orologi digitali (*il testo dice proprio così*) non

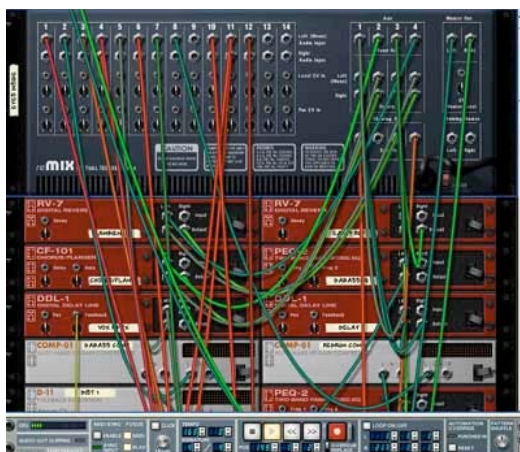
abbiamo più questa dimensione visiva, tangibile in qualche modo, una rappresentazione che comunque era un gesto ermeneutico, interpretativo della realtà, un fatto attivo e non passivo”; e con tutta la cultura musicale indotta dall’impiego dei dischi e della musica registrata in genere, si trova modo di recriminare sulla musica che “si muove, nasce e vive nel tempo” e che viene invece “cristallizzata nell’ascolto di un disco”: con connessa e inevitabile perdita dei contatti corporei – tutte cose che generano l’orrore adorniano dell’“esperienza quantificata” e addirittura “discretizzata telematicamente attraverso cavi e trasportata” (p. 54). Salvo poi a concludere, con la coda tra le gambe, “che la tecnologia non è da mitizzare, ma nemmeno da demonizzare; il tipo di cambiamento che è in corso è inevitabile, si tratta a mio avviso di trovare delle risposte” (L. Francesconi, 1995, p. 54).

Musica disumana?

– L’aver come riferimenti il solo destino della musica “colta” europea e l’atmosfera di Darmstadt (come se tutto fosse avvenuto lì!), non rende certamente conto di ciò che accade in campo aperto a livello mondiale, sul piano dell’ingegneria dello strumento elettronico e su quello della programmazione informatica in ambito musicale – non rende conto di quell’entusiastico fervore che porta l’elettricità ovunque, che amplifica e distorce, che fa delle timbriche diverse una pratica musicale quotidiana, che incentiva la produzione tecnica e industriale ed è da questa incentivata. Si tratta naturalmente per lo più di musica di consumo, che è tutt’altro che priva di idee; e non importa nulla che non disponga di elaborate “filosofie” di supporto. È anzitutto in questo ambito che la ricerca di nuovi timbri e di nuove sonorità diventa un centro di interesse immediato ed immediatamente comunicativo. È l’epoca degli organi hammond, degli amplificatori, dei sintetizzatori;

delle chitarre chitarre e dei piani elettrici... È l'epoca del suono “distorto”, dell’“effettistica esasperata”, delle sonorità *sporche, brutte e cattive*, delle riverberazioni spinte e in genere delle ricerche volte a spazializzazioni ed a movimentazioni sonore di ogni genere. L'incontro tra musica ed elettronica non può certo ridursi al “comporre il suono” sommando sinusoidi...

– A sua volta l'informatica musicale ha fatto passi non meno giganteschi ed occorrerebbe tentare di comprendere che cosa questi passi significhino almeno per il presente della musica e per il suo futuro prossimo. Intanto vi è stato un processo di graduale sostituzione del *programma* informatico alla *cosa hardware*: i sintetizzatori di una volta si sono dissolti nella loro immagine a video, pure apparenze visive ricostruite dal grafico con puntigliosa e compiaciuta fedeltà. Ci si compiace persino di mantenere le apparenze, non so fino a che punto gradevoli, dell'intrico di fili e spinotti da manovrare come se si avesse di fronte la “cosa” in carne ed ossa.



– A sua volta la manipolazione del suono è diventata abborribile con operazioni da eseguire a video, spesso di relativa semplicità. La tastiera “muta” rappresenta poi una sorta di

straordinario strumento universale: con essa non solo puoi suonare uno Steinway o un honky-tonky, ma anche l'organo della Matthias Kirche di Buda, trombe e tromboni, tube wagneriane, violoncelli e contrabbassi... qualunque strumento che sia stato adeguatamente campionato o qualunque suono possa essere emesso da un sintetizzatore software, e naturalmente rumori di ogni genere, in una parola qualunque suono o sequenza di suoni tu possa avere a disposizione nel tuo calcolatore. Volendo puoi anche ambientare il tuo strumento nel Concertgebouw di Amsterdam – usando un riverbero a convoluzione. Io sono ancora in grado di meravigliarmi di tutto questo, e di manifestare apertamente il mio entusiasmo e sono indotto ad interrogarmi su ciò che potrebbe significare tutto ciò in rapporto alla musica, alle pratiche del comporre ed alla dimensione dell'ascolto.

– A questo proposito va tenuta presente la differenza tra suoni ottenuti per campionamento di strumenti reali e suoni ottenuti attraverso varie forme di sintesi con l'intento di rendere “il più fedelmente possibile” strumenti reali. Negli anni cinquanta–sessanta del secolo scorso quest'ultimo problema non si poneva nemmeno per il semplice fatto che seguendo la strada della pura sintesi si ottenevano risultati orripilanti: ora le cose stanno assai meglio, e lo strumento realizzato da capo a fondo sulla base di algoritmi complessi, quindi lo strumento integralmente “elettronico”, ha raggiunto livelli un tempo inimmaginabili. Tuttavia i risultati migliori – talora semplicemente stupefacenti – si ottengono per adesso ancora con i campionamenti di suoni emessi da strumenti reali. Notevolissimi sono anche i risultati ottenuti con tecniche miste (ad es. la tecnica chiamata “Harmonic Alignment” dovuta a S. Lucato e G. Tomassini (Nuzzi, 2005, pp 22 sgg.). Anche nel campo della vocalità la ricerca continua incessantemente e con risultati eccezionali.

– Accade dunque che mentre fino a pochissimo tempo fa non si poteva che raccapricciare di fronte ad un’orchestra “virtuale”, oggi le cose sono radicalmente cambiate. Ascolta questo inizio della *Quinta sinfonia* di Beethoven, e poi, per avere anche il caso di uno strumento singolo, *Zapateado* di Sarasate:

Beethoven, *Quinta sinfonia*

Demo della East West relativa a East West Symphony Orchestra



Sarasate, *Zapateado*



Demo della VSL relativa alla Vienna Instruments

Nel campo della vocalità, è stata ormai vinta la barriera dei cori incapaci di verbalizzare: il coro virtuale è ora in grado di cantare passabilmente un testo, mentre il campionamento della voce di un cantante singolo arriva al dettaglio dei fonemi, e dunque anche in questo caso è possibile attribuirgli un testo.

– La qualità raggiunta dalle tecniche di campionamento è tale da consentire la “costruzione” di strumenti virtuali capaci di rendere le più sottili differenze. Mi sembra giusto a questo proposito far notare che, con lo scopo della realizzazione degli strumenti virtuali è stata compiuta da parte di fonici e musicisti insieme alleati un’analisi delle tecniche strumentali e delle tipologie delle possibilità di emissione sonora di ciascuno strumento (e parlo sempre di strumenti dell’orchestra classica) così ricca e dettagliata che non è dato trovare nemmeno nella manualistica specializzata di una volta. Alla base del lavoro di campionamento si è dovuta realizzare un’attentissima fenomenologia concreta dei modi di tirare l’arco o di soffiare dentro una tromba o un sassofono, e persino dei rumori collate-

rali conseguenti. A ciò si aggiunge la possibilità di incidere su queste differenze con la programmazione informatica – possibilità affidata a parametri numerici spesso attribuibili graficamente: lo “spartito” a video – il *Key Editor* (o comunque lo si voglia chiamare) si arricchisce di linee che rendono visivamente e realizzano concretamente gli andamenti della dinamica e dell’agogica; inoltre attraverso il cambiamento di “articolazione” si possono riprendere con naturalezza, nel decorso del brano, campioni che restituiscono le più varie modalità di impiego delle tecniche strumentali. In taluni casi si può regolare il vibrato del violino, la sua velocità e la sua intensità, si può giocare sulle differenze minime di intonazione... Dato tutto ciò, vorrei anzitutto chiederti, sia pure a titolo di provocazione: può meritare il nome di interprete anche chi, senza suonare lui stesso una sola nota, realizza al calcolatore un’esecuzione di un brano di Beethoven o di Debussy?

– Si potrebbe sospettare che lo meriti allo stesso titolo di un direttore d’orchestra che prepara ogni dettaglio esecutivo prima di accingersi alla direzione effettiva. Certamente, nell’atto concreto di dirigere, il direttore fa ancora qualcosa di diverso: e tra le cose che fa vi è indubbiamente quell’impalpabile flusso *umano* che scorre tra il direttore e i suoi orchestrali, quella *forza comunicativa* che è una delle condizioni per una buona esecuzione. Quindi all’interpretazione come *pensiero puro* che precede l’esecuzione, si aggiunge il rapporto in base al quale il gesto stesso entra in simbiosi con gli esecutori e li *induce* a quell’andamento musicale, a quel risultato sonoro. Invece nella musica realizzata al calcolatore resta il puro pensiero interpretativo e naturalmente una conoscenza approfondita del mezzo per far sì che esso si realizzi. Ma se c’è un pensiero interpretativo ed una sua realizzazione, c’è anche interpretazione. Non credi?

– “No, non lo credo affatto. E c’è anche una bella differenza tra un un caso simile e quello di un disco registrato che viene anch’esso ascoltato attraverso altoparlanti. Nella musica registrata, che comunque contiene già una deformazione rispetto alla musica ascoltata *dal vivo*, l’originale è in qualche modo ancora presente, come in una fotografia che riprende un oggetto reale. Invece nel caso di un’esecuzione effettuata interamente tramite calcolatore non sappiamo esattamente a che cosa siamo di fronte: lo strumento è una pura irrealtà, rispetto allo strumento reale che in ogni caso c’è, sia pure alla lontana. Ma i suoni campionati non sono lo strumento, e soprattutto non vi è uno strumento che ora sta suonando *Zapateado* di Sarasate. Questo violino non esiste. Tanto meno esiste una persona che lo suona. Non c’è originale, non c’è copia. I suoni prendono corpo direttamente dalla partitura – ed è *la macchina che fa tutto questo*. Il disco conteneva ancora un ricordo dell’uomo; questa è invece, da parte a parte, *musica disumana*”.

– C’è chi la pensa così. E mentre una volta avrebbe storto il naso di fronte alla scarsa qualità sonora di un disco da settantotto giri, oggi invece fa mostra di scetticismo facendo notare quanto sia “fredda” una simile esecuzione: fredda perché “troppo perfetta”: *disumanamente perfetta*.

– “E che mai! Che dita ha un simile violinista per correre in questo modo sul filo della corda, e come può aver tanta disinvoltura nell’affrontare questi pizzicati o questi flautati in quel modo... Manca l’attrito del reale, questo è un robot che suona...”.

– Dovremmo accettare un simile ragionamento, anzi prima che un ragionamento: un simile *atteggiamento*? Niente affatto. Anzi esso è del tutto sbagliato. Non regge nemmeno ciò che tu dici sul rapporto copia–originale nel caso del disco registrato. Lo si vede subito da una semplice constatazione sulla

modalità dell'ascolto: quando ascolti un'esecuzione registrata su disco *la situazione "dal vivo" è del tutto fuori campo*, così come è completamente diverso il contesto dell'ascolto, oltre che la situazione complessiva nella quale ti trovi e che determina il tuo modo di ascoltare in dipendenza di quella situazione. Va chiarito qui un punto che mi sembra particolarmente importante: qualunque sia l'origine ed il metodo di produzione dei suoni, sia che essi siano campionati o sintetizzati oppure provenienti da uno strumento reale, quando li ascolti da un "diffusore" tu sei alla presenza del *fenomeno sonoro in quanto tale*, del *suono stesso*: in questo modo viene esercitata, in certo senso alle tue spalle, proprio una sorta di "riduzione fenomenologica". Tutto il resto – il pensiero di un possibile interprete reale seduto al pianoforte, le dita del violinista che scorrono sulle corde, ecc., e del resto anche il pensiero della sua possibile esistenza o inesistenza, può aggiungersi in una riflessione a parte, ma nella situazione che stai vivendo questo pensiero è del tutto fuori gioco.

– Il tener conto di ciò forse ci aiuta a chiarirci un poco le idee. *Ascolti quello che ascolti, e ne prendi atto*. Il modo in cui è stato prodotto non è ora importante. Di esso potresti non saperne nulla, oppure potresti sapere molte cose, e sulla base di quello che sai potrai fare delle riflessioni e avviare delle discussioni. Ci saranno anche dei confronti che sei inevitabilmente indotto a fare, ad esempio, tra lo strumento che senti e lo stesso strumento che per altri versi conosci molto bene nella sua realtà effettiva: ma anche questi confronti, per quanto possano essere spontanei e immediati, è come se rispondessero ad una domanda che ti sei posto prima di accingerti ad ascoltare o anche durante l'ascolto, ma che è estranea a ciò che in esso è contenuto. Stabilisci una relazione tra ciò che è dato qui ed ora e ciò che sta altrove.

– Occorre invece assecondare la riduzione fenomenologica che avviene in certo senso nel modo in cui si porge la cosa stessa, relegando ai margini come inessenziali riflessioni o fantasie che stanno al di fuori di essa. Ad esempio, il robot che suona che abbiamo or ora evocato è una pura fantasia. In essa prende corpo soltanto un pregiudizio. Se è una macchina che fa tutto, allora l'esecuzione *non può che* essere fredda, meccanica, disperatamente senza cuore.

– Eppure anche le nuvole in cielo sono senza cuore e non per questo sono meno belle (sei tu che non devi essere un robot per apprezzarle). Se poi temi la disumanità della macchina puoi essere rassicurato: dietro la macchina musicante c'è il musicista pensante che ha stabilito sino all'ultimo dettaglio ciò che la macchina deve fare. Se una esecuzione "midi" ti sembra meccanica, oggi puoi benissimo darle la colpa al fattore umano. Facendo musica al calcolatore ti rendi ben presto conto che con questo tipo di macchina è *finito il tempo del legame tra macchina e meccanicità*. *Musica ex machina* non vuol dire ormai più musica *meccanica*. Il calcolatore non è un organetto a rulli forati – a meno che tu non ricerchi di proposito questo risultato. (Certo, alcuni programmi contengono l'istruzione assai caratteristica di *Humanize* per inserire algoritmicamente qualche elemento di indeterminazione nel brano, pretendendo così di "umanizzarlo", ma questa istruzione serve solo a coloro che hanno fretta).

– Talora la *perfezione* del calcolatore viene citata anche in rapporto alla qualità sonora: "Il computer per Grisey '...è perfetto, troppo perfetto', non permette ancora nella sua astratta intransigenza di dar vita a quelle creature 'mutanti, a metà tra accordi e spettro, tra armonia e timbro...' che saranno i protagonisti della sua musica" (Melchiorre, 2000, p. 16). Anche qui si fa sentire il tema della *musica disumana*. "L'opzione realista di Grisey, il suono come dato concreto e non astratto, come ma-

teria e non come materiale, non possono non condurre alla voce, alla vocalità; l'abbandono dell'avanguardia coincide col compiersi del processo di riconquista del corpo, della voce, ciò che di più musicale c'è nel corpo... Il corpo, il concreto umano, in un'epoca di virtuale e di finzione 'virtuale' richiama a gran voce i suoi diritti" (ivi). In affermazioni come queste ci si esprime come se fossimo già alla fine di un'epoca, mentre siamo solo ai suoi inizi.

– Il richiamare l'attenzione sul fatto che ciò che conta è il *fenomeno sonoro* chiarisce anche un equivoco che può essere suggerito dal riferimento agli strumenti "classici". Si pensa subito ad una copia, ad un'imitazione e quindi si cerca di *valutare la fedeltà dell'imitazione*. Oltre tutto queste ricerche sono guidate proprio dall'intento di rendere con la massima fedeltà lo strumento reale, ed è appena il caso di dire che in proposito vi è un esplicito interesse economico dal momento che l'obbiettivo è quello di sostituire gli strumenti reali con quelli virtuali soprattutto nella musica da film e in generale nella produzione multimediale – cosa che ormai avviene normalmente. I vantaggi economici che si traggono con orchestre e cori virtuali non hanno certo bisogno di essere spiegati. Le tecniche del coordinamento tra suono e immagine a loro volta si sono particolarmente evolute, apportando ulteriori agevolazioni e rendendo in ogni caso necessario un passaggio consistente attraverso il calcolatore. Inoltre nel caso della musica destinata a film, documentari, audiovisivi in genere, l'ascolto è meno critico perché immagine e musica interagiscono tra loro, ma è l'immagine ad attrarre su di sé il fuoco dell'attenzione.

– Ma noi ora ci stiamo disponendo da un punto di vista differente. Alla questione dell'imitazione e riproduzione fedele non siamo affatto interessati. Potremmo persino ammettere che il violino virtuale può anche essere riconoscibile come un violino "falso", forse perché è "troppo perfetto", forse perché

ci sembra senza anima: ma *il punto essenziale sta nel fatto che anch'esso rientra nell'immenso campo delle sonorità producibili e, per il musicista, si tratta soltanto di decidere se usarlo o non usarlo.*

Il ritorno agli strumenti della tradizione

– Qui si apre una nuova direzione per le nostre riflessioni. Intanto va preso atto di una situazione in certo senso assai singolare. Se ripensiamo alle prime reazioni che la musica elettronica aveva suscitato ai suoi inizi, la situazione sembra ora interamente mutata. Si usava dire allora: *non si compone con i suoni, ma si compone il suono.* Questa frase che viene ancora oggi un po' stancamente ripetuta, e non sempre con chiara coscienza di causa, in realtà aveva un qualche senso soprattutto negli entusiasmi sulla sintesi del suono, e quindi in stretta aderenza con la composizione "elettronica", che era appunto concepita anzitutto come un "mettere insieme" il suono stesso. Ma la musica elettronica in quel vecchio senso comincia a decadere assai più velocemente di quanto si sarebbe potuti aspettare: al netto rifiuto dello strumento subentrano atteggiamenti più dubitativi, cosicché gradualmente, ed in modo sempre più netto, si è effettuato un vero e proprio ritorno agli strumenti di antica tradizione. Tuttavia questo ritorno ha una sua peculiarità. Avviene infatti che la ricerca di sonorità "inaudite" – che era stato indubbiamente uno dei motori della "musica elettronica" – continua in direzione dell'escogitazione di nuove pratiche strumentali o di modi inusuali di impiego degli strumenti tradizionali, quasi si volesse far tesoro non tanto delle pratiche creative legate alla sintesi del suono, quanto delle "distorsioni" operate da apparati elettronici, sperimentate anzitutto nell'ambito della musica di consumo. Credo in effetti che l'uso forzato degli strumenti tradizionali, i fasci di armonici ottenuti con il fagotto, il suonare l'arco con il legno, l'impiego esasperato dei flautati, ecc.

debbano essere considerati nello stesso modo delle distorsioni operate elettronicamente. Ciò ha portato anche ad una straordinaria rivalutazione dell'interprete – un vero e proprio capovolgimento a 360 gradi rispetto all'*eunuco* così disprezzato da Varèse. In particolare assume la massima importanza l'interprete virtuoso che viene chiamato ad operare a fianco del compositore ed a collaborare con lui come mai è accaduto in passato. Forse perché si vuol conferire all'interprete una sorta di nuova “concreatività”, come si è sostenuto (Cresta, 2002, p. 21), forse più semplicemente – come io sarei invece tentato di supporre – perché il compositore ha effettivamente bisogno di lui se vuole, con gli strumenti tradizionali, “ricercare, negli anfratti inesplorati del suono, nuove vie poetiche” (ivi). L'idea di riportare all'interno delle compagini strumentali suggerimenti tratti dalla manipolazione elettronica del suono è talora del tutto esplicita. “È il processo contrario a quello di molta musica elettronica: invece di sintetizzare dei suoni di strumenti concreti, o di far suonare la macchina in modo più o meno naturale, questi musicisti tentano di concretizzare suoni o procedimenti sintetici... mediante l'applicazione all'orchestra di tecniche tratte dal mondo elettronico. Ecco quindi l'impiego di termini come “distorsione spettrale” (Grisey), “modulazione di frequenza”, “tape-loop”, “riverbero” (Murail), “paradossi e illusioni uditive” (Dufourt)...” (M. Stroppa, in uno scritto del 1985, citato in Melchiorre, 2000, p. 8).

– A proposito di questi modi di impiego degli strumenti tradizionali Sergio Lanza parla di *estraneazione timbrica* intendendo con ciò “la possibilità che il suono di uno strumento, in determinate condizioni, possa nascondere la propria identità, diventare *altro da sé*, irriconoscibile. Questa metamorfosi può avere un fine, una tendenza verso, pensiamo al “pizzicato” nello strumento “ad arco” (travestimento antico, che guarda alla chitarra o all'arpa) e, in questa direzione, al “pizzicato alla

Bartòk”, che, esasperando il rumore implicato da quel modo d’attacco attraverso il rimbalzare violento della corda sul manico, ottiene un suono decisamente percussivo, mentre Xenakis va ancora oltre chiedendo (ad esempio in *Tetras*, (1984) per quartetto) un pizzicato e glissato con l’unghia. D’altra parte il suono di un arco, rapido sugli armonici, “flautato”, tende invece a somigliare ed amalgamarsi con i fiati; mentre il suono di un flauto o di un sassofono, attraverso un’opportuna emissione e posizione dell’imboccatura, si fanno letteralmente percussivi, “pizzicati”. Oppure l’estraniamento può agire senza puntare ad un gesto mimetico, ed ecco allora il suono *al ponticello* negli archi e *il frullato* nei legni (che hanno già una lunga storia nella musica del novecento storico, a partire da quell’istanza “espressionista” che ha contribuito in modo deciso ad ampliare la ricerca timbrica). In questa direzione sono andati lo studio dei *suoni multipli* nei legni, il moltiplicarsi delle sordine negli ottoni (influenzati dal Jazz) e la sperimentazione senza confini sulle percussioni (pensiamo anche solo all’uso della pallina *superball*, sfregata su pelli e metalli) : tutto questo ha dilatato la tavolozza timbrica degli strumenti tradizionali al punto da rendere l’orchestra semplicemente irriconoscibile”. Si tratta di una descrizione tanto breve quanto ricca di proporre questo tema, di mostrarne le valenze ed anche di segnalare un percorso storico. Lo stesso Sergio Lanza inoltre non manca di sottolineare che in queste tecniche di “estraneazione” si è fatta sentire l’influenza della ricerca nel campo delle sonorità elettroniche. “L’elettricità e poi l’elettronica, l’elaborazione di spettri per l’analisi del suono e dei suoi transitori, la registrazione, la sintesi, la modulazione di ampiezza e frequenza, tutto questo ha dotato le orecchie di telescopi e microscopi, abbracciando in un unico sguardo innumerevoli fenomeni sonori eterogenei e, allo stesso tempo, consentendo l’analisi di aspetti infinitesimi del suono singolo. Anche chi non ha prodotto musica elettronica ne è stato influenzato” (Lanza, 2007).

– L’espressione di “estraneazione timbrica” mi sembra particolarmente felice perché rimanda all’idea di un rapporto con l’ascolto che a tutta prima non riesce a identificare lo strumento che emette il suono – e ciò suggerisce in via di principio la possibilità di un gioco compositivo tra ciò che lo strumento è e un suo potenziale *essere altro*, un gioco che può avere un forte fascino espressivo. Tuttavia in linea generale, così almeno mi sembra, una simile dialettica non è particolarmente utilizzata nella musica più recente, a differenza che nei casi storici che Sergio Lanza cita, prevalendo oggi invece un impiego persistente e permanente lungo il brano intero delle pratiche “distorsive” (mancando *lo stesso* viene allora meno anche *l’altro*).

– Naturalmente anche in rapporto a questo problema il compositore è giudice ultimo. E tuttavia è ben lecito formulare un dubbio: proprio di fronte ad un impiego sempre più semplice di strumentazioni elettroniche ed alla smisurata disponibilità che esse offrono di operare variazioni timbriche, ci si può chiedere perché mai non si ricorra senz’altro ad esse – mettendo da parte l’idea, magari suggestiva, ma alquanto intellettualistica di una imitazione strumentale del “suono elettronico”: certamente questa retroazione dal suono elettronico al suono strumentale ha avuto una parte importante e significativa, ma sempre seguendo un percorso relativo all’effettualità musicale, e non certo attraverso una trasposizione di concetti tipicamente fisico–acustici alla pratica strumentale. È questa forma di “fisicalismo” che può essere caratterizzato come una pura verbosità intellettualistica, giustapposta al risultato musicale.

– Ma io vorrei portare questo dubbio un poco oltre: queste pratiche di “estraneazione” hanno finito con il condurre per lo più all’esautoramento del “suonare” in senso vero e proprio. L’esecutore viene considerato come una sorta di *produt-*

tore di fatti sonori – se non come una macchina, come qualcosa di molto simile ad essa. Ci si disinteressa della sua anima, così come dell'anima dello strumento.

L'anima degli strumenti e degli strumentisti

– “Ecco dove sei caduto! Come puoi parlare di *suonare vero e proprio!* E che cosa vai raccontando intorno all'anima degli strumentisti per non dire di quella degli strumenti? e per di più in un contesto che sembra a tratti voler tessere un elogio della musica disumana!”

– Lo confesso: io credo che strumenti e strumentisti abbiano un'anima, sia pure varia e mutevole. Uno strumento può diventare personaggio, talvolta letteralmente. Come nella bellissima invenzione di Bruno Maderna del suo *Don Perlimplin*, “uomo timido e gentile”:



(Si odono cinque fischi)

Belisa (*quasi volesse coprire con la sua voce i cinque fischi*):

Perlimplin!

Perlimplin flauto (*tremante*): (*Che vuoi?*)

Belisa (*vaga*): *È un bel nome, Perlimplin*

Perlimplin flauto: (*È più bello il tuo Belisa*)

Belisa (*ridendo*): *Oh, grazie!*

Perlimplin flauto: (*Volevo dirti una cosa.*)

Belisa: *Cioè?*

Perlimplin flauto: (*Ho tardato a decidermi... ma...*)

Belisa: *Dì pure.*

Perlimplin flauto: (Belisa... io ti amo)

Belisa: Oh, cavalierino mio!... ma questo è il tuo dovere

Perlimplin flauto: (Sì?)

Belisa: Sì.

Perlimplin flauto: (Perché sì?)

Belisa (facendo moine): Perché sì. (breve pausa)

Belisa (curiosa): E con le altre donne?

Perlimplin flauto: (Che donne?)

Belisa: Mi fai trasecolare!

Perlimplin flauto: (Sono più trasecolato io!)

(a questo punto si odono i cinque fischi di prima)

– voce Sonia Bergamasco, Flauto: Roberto Fabbriciani –

– Si potrebbe persino scrivere qualcosa di simile ad una storia psicologica degli strumenti, in cui vengono via via portate allo scoperto le loro anime nascoste. Il violino di Vivaldi, benché non sia certo privo di intensi effetti lirici, è caratterizzato più che dall'intensità lirica, che troverà la sua massima espressione nel violino di Beethoven e di Mendelssohn, da un "temperamento" mobilissimo, sfavillante, scintillante – di uno sfavillio in certo senso geometrico. Il violino romantico o quello di Vivaldi non fanno nemmeno alla lontana presagire il violino popolare e plebeo dell'*Histoire du Soldat* di Stravinsky. Per non far ulteriori paragoni con strumenti simili al violino appartenenti ad altre culture musicali, come il sarangi indiano o il violino cinese. Nella *Seconda Sonata* per pianoforte di Carlo Alessandro Landini l'ascoltatore assiste ad una straordinaria epopea dell'espressione pianistica in cui il pianoforte è per così dire rivendicato (ed in certo senso vendicato) in tutte le sue anime. Ma si tratta pur sempre di un'unica personalità sonora, per quanto varia e mutevole, che lo strumentista sa far rivivere in questa sua complessità.

– Si potrebbe notare semplicemente, che a parte i discorsi sulla psicologia degli strumenti e degli strumentisti, la modifi-

cazione nelle tecniche di impiego degli strumenti rappresenta una parte importantissima della storia della musica e dei suoi linguaggi. Si tratta di modificazioni spesso assai profonde. Vi è tuttavia una importante differenza: queste modificazioni hanno le loro radici nella peculiarità dei progetti espressivi. Basti rammentare l'abbandono del clavicembalo a favore del pianoforte; oppure quanto stentino gli ottoni ad entrare nell'orchestra classica fino all'avvento di Wagner, o la nuova importanza che riceve l'arpa nell'orchestrazione di Rimsky-Korsakov oppure nella musica di Debussy. In forza di istanze di ordine espressivo, cambiano gli strumenti, le tecniche di costruzione degli strumenti, ed anche le tecniche del loro impiego. Tuttavia questo argomento storico è assai poco persuasivo per rendere conto delle modificazioni che intervengono nelle pratiche novecentesche. Quando ci si appella ad esso è come se si volesse nascondere o in qualche modo attenuare la radicalità di un mutamento e la netta differenza del suo senso.

– Supponi che ti venga detto: prendi un'asta di legno lunga circa trenta centimetri e percuotila violentemente sulla tastiera nei punti segnati in partitura, e in quegli altri punti, quando è indicato così, tamburella con le dita sul coperchio e poi scivola con le unghie sulle corde dello strumento. Naturalmente non è qui in questione né il risultato musicale e nemmeno la legittimità di queste richieste da parte del compositore. Il mio intento è solo quello di rendere conto del senso delle espressioni che ho impiegato in precedenza e di mostrare anche che esse non contengono valutazioni di sorta. Se io faccio esattamente questo e niente altro che questo, oppure se mi chiedi di suonare per un brano intero con l'arco al ponticello o addirittura dietro di esso (e perché no?) credo di poter dire con qualche giustificazione: “Questo non è suonare uno strumento, ma *produrre suoni*”. Oserei dire che forse non c'è più nemmeno lo strumento o meglio: lo strumento reale è diventato un *falso* strumento virtuale – *falso* perché quei suoni

non vengono prodotti da una macchina, ma da uno strumento vero e sono io stesso che li produco: ma d'altra parte quando faccio questo, proprio lui e proprio io non contiamo nulla. (E forse si potrebbe riflettere quanto si indebolisca in questi casi il concetto di interpretazione: l'essere abili nel produrre suoni non è la stessa cosa che interpretare).

– Occorre poi aggiungere, e questo può essere sentito come un paradosso, che per questi impieghi non ordinari degli strumenti si richiede una sorta di virtuosismo nel virtuosismo, o meglio di un virtuosismo che si sia specializzato in queste pratiche. Ciò corrisponde ad una fortissima restrizione dei possibili esecutori. La questione merita di essere considerata, nonostante le apparenze, come un'autentica questione *teorica* su cui riflettere. Anche in questo caso il confronto con il passato può essere utile. *Non c'è grande compositore che non abbia integrato nel proprio repertorio tutti i livelli di difficoltà possibili, mirando ad ampliare piuttosto che a restringere il campo dei destinatari della propria produzione musicale.* Che ciò non avvenga ai nostri giorni, ed anzi che si proceda esattamente nella direzione opposta, è una pura e semplice anomalia degna di attenzione.

La sovrabbondanza dei suoni

– Vi è un'altra circostanza che, a dirla, sembra di far la parte del bambino che dichiara la nudità del re nella fiaba di Andersen: la possibilità di speciali effetti timbrici ottenibili con l'uso di strumenti tradizionali sono realmente *molto, molto* limitate; cosicché alla fine si è condannati a “novità” ricorrenti diventate da tempo intollerabilmente monotone. Questa circostanza diventa sorprendentemente vistosa di fronte alla sovrabbondanza delle sonorità ottenibili elettronicamente – e sovrabbondanza è dire poco! Mai è stato tanto facile plasmare il suono, mai la tavolozza del musicista è stata tanto ampia e multiforme. Che fare con questa sovrabbondanza? Non dovreb-

be avere essa un qualche significato in rapporto alle problematiche legate all'esecuzione, alla pratica ed all'educazione musicale in genere, all'ascolto e del resto anche alla creatività musicale?

– Intanto, io sarei tentato di dire: se lo strumento reale tende a trasformarsi in uno strumento virtuale *falso*, tanto vale a prendere uno strumento virtuale *vero*. Se è umanamente difficile per svariate ragioni realizzare certe esecuzioni, tanto vale ricorrere alla disumanità del calcolatore, che sa benissimo fare, ed anzi sa fare molto meglio, flautati doppi, suonare con il legno o al ponticello. E che potrebbe distorcere il suono del violino in modo assai più ricco e multiforme di quanto potrebbe fare un violinista e soprattutto aderendo perfettamente alle intenzioni espressive del compositore.

– Vorrei sottolineare fortemente che questo non è che un esempio: un modo di cominciare un discorso che poi può evolversi in molteplici direzioni. Si pensi soltanto alle poliritmie più complesse – che risultano spesso indominabili da parte degli strumentisti se non ricorrendo ad artifici come metronomi in cuffia, ed anche in questo caso con risultati esecutivi talvolta piuttosto dubbi. Il nome di Conlon Nancarrow (1912–1997) si impone da sé sia per il tipo di ricerca ritmica sia per il fatto che egli comprese la necessità di rivolgersi per la realizzazione dei suoi progetti alla pianola meccanica (Serra, 2008).



La pianola di Nancarrow

Non meno esemplare da questo punto di vista è il nome di Harry Partch (1901–1974). Già nel primo quarto del secolo XX si cominciarono a compiere esperimenti che prevedevano l'impiego di quarti o dei terzi di tono, ma essi ebbero breve respiro, forse perché alla fine ritenuti poco interessanti musicalmente, forse per le difficoltà esecutive che essi non potevano che presentare. Harry Partch dovette escogitare strumenti appositi per riprendere forme scalari estranee al sistema temperato ed in particolare per l'ottava suddivisa in 43 microtoni.



Chromelodeon I (Partch, 1949)

Come è ovvio il gioco sui sistemi intervallari e sulle intonazioni possibili si presentano in modo radicalmente diverso utilizzando i mezzi offerti dal calcolatore. È notevole del resto il fatto che l'interesse per le tematiche scalari si sia inattesamente ravvivato, almeno presso i cultori di informatica musicale, proprio per la loro possibilità di impiego mediante il calcolatore. La tavolozza dei suoni si è estesa a dismisura non solo in rapporto ai timbri, ma anche agli intervalli.

– Vi è anche un interessante problema di conservazione e di riattualizzazione legato agli strumenti virtuali. Viene infatti a poco a poco reso accessibile attraverso i metodi di digitalizzazione non solo lo strumento “classico” di tradizione europea, ma l'intero patrimonio strumentale mondiale. In questa opera di digitalizzazione che procede senza sosta vi è ora, prevalen-

temente un interesse commerciale, ma persino in esso affiora un interesse scientifico e musicale insieme: un interesse scientifico per quanto riguarda la conservazione di un patrimonio etnomusicologico in via di estinzione che può essere a tal punto ravvivato da poter essere messo a disposizione immediata del musicista, che può disporre di esso creativamente, se è interessato a farlo.

– Ed è sempre sottintesa nei nostri discorsi la potenza di impiego dei sintetizzatori: una meravigliosa e straripante sovrabbondanza di possibilità di impiego musicale del mondo dei suoni. Tutto questo è oggi, con relativa semplicità, a tua disposizione – e, come sembra chiaro, la questione non è quella di realizzare imitazioni, ma di cavalcare sempre più nell'onda della creatività delle forme e delle materie sonore che caratterizza la musica dei giorni nostri.

– Eppure vi è anche chi vede nelle aperture offerte dallo strumento virtuale qualcosa di simile ad un freno alla creatività. Ad esempio, Alessandro Solbiati scrive: “Normalmente sono sempre i limiti a stimolare il comporre, restringendone il campo d'azione; per esempio, mentre si scrive per violino solo è inutile pensare ad accordi di 5 suoni, ovviamente, e qualsiasi intenzione polifonica deve fare continuamente i conti con le quattro corde. La prima vera difficoltà nell'uso del mezzo elettronico consiste proprio nella sua assenza di limiti, nel suo essere un contenitore vuoto, un'immensa possibilità aperta che deve essere definita senza in ciò essere aiutati da condizionamenti oggettivi. È ben noto che è più facile, sebbene forse più pericoloso, camminare su un sentiero di montagna, che non ammette deviazioni né sconfinamenti e ha una sua precisa direzione, che non in mezzo al deserto, dove ogni direzione, essendo possibile, ci è in fondo indifferente, perché poco necessaria, senza meta visibile” (A. Solbiati, 1999, p. 132). Considerata in se stessa e per quel che letteralmente dice, a me

sembra che una simile affermazione contenga soltanto il ricordo delle bacchettate del maestro sull'allievo che ha scritto note al di fuori del registro dello strumento. Ma il suo merito sta nel fatto che finalmente in essa si prende esplicitamente posizione *contro* la sovrabbondanza – benché poi io non veda proprio come si possa paragonare una foresta lussureggiante di suoni – nella quale, certo, non vi sono sentieri già segnati – con il deserto.

La dimensione dell'ascolto

– Il mio interlocutore ideale (che poi è quello che mi dà sempre torto) osserverà che in realtà si ripresenta qui la vecchia idea, già formulata ai primi inizi della musica elettronica, della “musica per altoparlanti”, dal momento che tutto ciò che viene prodotto con l'utilizzo del calcolatore viene fissato su un supporto, che ora non è più il nastro, che ora è il compact disc e che domani sarà qualche altra cosa, per essere poi riconvertito in modo da poter essere udito attraverso altoparlanti. Ciò rappresenta in realtà un punto critico, e lo fu fin dall'inizio. Nella vecchia idea della “musica per altoparlanti” – soprattutto nelle prime e del resto più efficaci e sincere formulazioni – vi è la più compiuta e perfetta destinazione della musica al semplice ascolto. Si potrebbe dire forse più efficacemente: *alla* contemplazione *uditiva di un'oggettività data*.

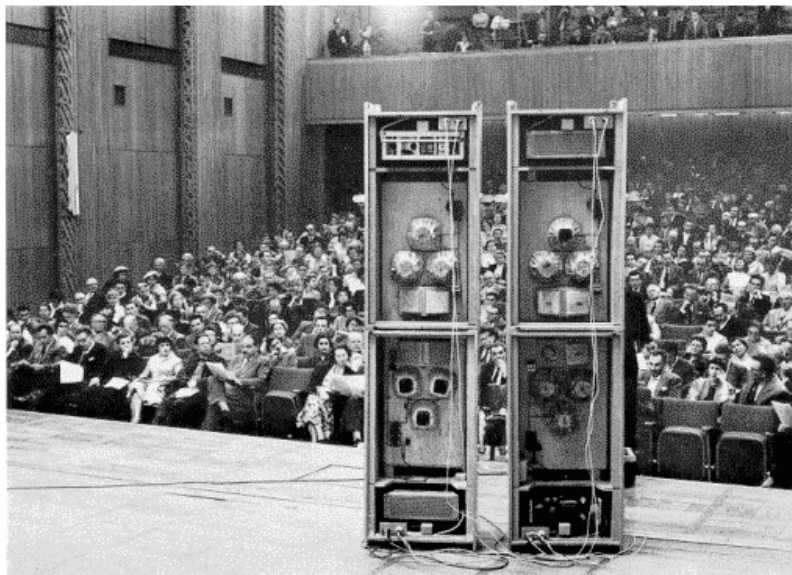
– Si tratta di un'obiezione molto seria: nella musica vi sono due poli che non possono essere separati. La musica la si ascolta, ma anche la si fa, nel duplice senso della creazione musicale (composizione) e della sua ricreazione (esecuzione). Io credo che i diversi attori della musica – l'esecutore, il compositore e l'ascoltatore – non siano altro che figure distinte di un unico personaggio. L'esecutore avverte giustamente che la propria attività deve entrare in simbiosi con l'atto creativo, che egli non si limita ad una pura attività del riprodurre. L'a-

spirazione al *fare musica* – nel senso della sua creazione e ricreazione – sta al fondo della dimensione dell’ascolto: un buon ascoltatore è sempre, io credo, un potenziale esecutore; e forse anche un potenziale compositore. Egli non è mai un passivo *contemplatore* di un oggetto.

Fare musica

– Questo momento del *fare* rappresenta un’esigenza essenziale per la musica, ed allora è giusto che tu ponga il quesito: “Le considerazioni sviluppate sinora sulla musica realizzata attraverso il calcolatore non vanno forse nella direzione di riproporre una fruizione basata solo sull’ascolto e per di più secondo una modalità puramente contemplativa?”

– Comincerò con il rispondere proponendo un documento fotografico, che riguarda la prima esecuzione del *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen, il 30 maggio del 1956:



A me sembra che vi sia in questa immagine qualcosa di ag-

ghiacciante, e questo non per la presenza al posto di esecutori umani di alcuni monumentali altoparlanti: niente affatto. Ciò che colpisce è che la proposta della “musica per altoparlanti” faccia intravedere intatta la cerimonia del concerto: gli altoparlanti hanno preso sul palco il posto del pianoforte a coda ed il pubblico in sala si accinge all’ascolto con lo sguardo per lo più rivolto ad essi. Alla fine, verrà un applauso di maniera e poi la scalpicciante e tacita uscita dalla sala.

– Un secolo musicalmente così innovativo e per certi versi così aggressivamente distruttivo come il Novecento ha lasciato sopravvivere come se nulla fosse il concerto ottocentesco senza cambiarvi una virgola, anche quando ha messo sul palcoscenico alcuni mastodontici altoparlanti. Superata la soglia dell’anno duemila, mi chiedo se anche le forme della comunicazione musicale non debbano essere profondamente innovate.

– Se lo chiede in modo molto pregnante anche Fausto Romitelli: “Sicuramente il concerto è un prodotto del diciannovesimo secolo arrivato con affanno alla fine del ventesimo. Bisogna assolutamente trovare altri mezzi per comunicare con il pubblico, pur restando fedeli all’impegno ed alla complessità della nostra musica” (Romitelli, 2000, p. 88). Molto ben detto: ma il testo continua così: “Forse bisogna trovare, innanzitutto, un altro pubblico! Ne disponiamo, potenzialmente, di uno molto ampio ed interessante: tutti i giovani che seguono le odierne avanguardie elettroniche (e sto parlando della vera avanguardia, quella techno, non certo quella mumificata ed accademica degli istituti di ricerca), che molto spesso lavorano con il loro computer sul suono e sviluppano un gusto nuovo e spesso estremamente raffinato per le trasformazioni timbriche, le poliritmie, le stratificazioni sonore, ecc. Mi sono reso conto che queste persone sono spesso riluttanti ed annoiate di fronte ai quartetti di Beethoven ed entusiaste all’ascolto di *Mantra* di Stockhausen (per non parlare di

Hymnen, geniale anticipazione di tutta l'estetica techno contemporanea): quello che interessa loro è la trasformazione di qualsiasi materiale sonoro in un flusso elettronico. Se questa trasformazione non c'è, la musica rimane lontana, estranea, incomprendibile: il linguaggio è divenuto impotente, ciò di cui hanno bisogno è la potenza del suono elettrico–elettronico” (p. 88).

– Confesso di avere una certa diffidenza nei confronti di chi si annoia di fronte ai quartetti di Beethoven e manifesta il massimo entusiasmo per *Mantra* o *Hymnen* di Stockhausen. Ma a parte questo, sembra alla fine che diventi cruciale il richiedere altoparlanti ancora più mastodontici, voglio dire più potenti, di quelli che occupano il palcoscenico del concerto di Stockhausen. Ho anche la sensazione che non ci si renda conto di quanto sia vecchio questo problema dell'intensità del suono. Esso ha radici lontanissime in Edgar Varèse. Ci sono cose che Romitelli vede assai bene – ad esempio, l'importanza del calcolatore per una nuova formazione musicale ed anche il potenziale creativo che può provenire da quell'“universo della sperimentazione musicale che, dagli anni Sessanta fino ad oggi, nell'ambito del rock o della techno, ha cercato con accanimento ma senza dogmi delle nuove soluzioni sonore, riuscendo talora a coniugare la ricerca sul suono e sulla modulazione del rumore ad un grande impatto percettivo”. Ma ciò che egli ritiene di poter trarre da una giusta presa di posizione la fanno invece inclinare in una direzione falsa. Ad es. qui si aggiunge: una “rivoluzione musicale” sorgerà forse dalla “folla anonima dei giovanissimi che, proprio perché non hanno velleità artistiche, sviluppano un nuovo sapere artigianale, una nuova sensibilità e forse, domani, una nuova musica”(Romitelli, 2003, p. 81).

– Vedremo. Ma io mi chiedo: non si dovrebbe forse smettere una volta per tutte di attendersi una “rivoluzione musicale”,

di cercare una “nuova” musica – questa vera e propria ossessione del secolo scorso – e semmai mettere a frutto i tesori che esso ci ha lasciato? Così sottoscriverei con entusiasmo la frase seguente: “Se vogliamo rinnovare le forme di comunicazione in musica dobbiamo partire dalla valutazione del modello di riferimento planetario, dalla considerazione che, oggi, la comunicazione si identifica con la strategia patologica e deviata dei media” (Romitelli, 2000, p. 81). Senonché l’ultima postilla mi fa esitare: o si fa un discorso positivo sui media o negativo, ben sapendo, naturalmente, che vi sono aspetti positivi e negativi. Il “bisogna sporcarsi le mani” sposta interamente l’asse del problema e rende quella presa di posizione assai maliscura. Vi sono modi deviati e patologici di impiegare i media, ma questi non sono – come molti hanno creduto e continuano a credere – intrinseci ad essi.

– Non credo nemmeno che si debba inseguire il mito di un “nuovo pubblico”. Il problema è invece quello di un *rinnovamento dei mezzi della comunicazione* che sia in grado di ristabilire intorno alla musica una sfera di interessi autentici: che sono, vorrei sottolineare, interessi *semplici*: quegli interessi che hanno sempre guidato gli amanti della musica nei luoghi della musica, che siano capaci di rendere la musica accessibile, sia per l’esecuzione che per l’ascolto. Ciò non significa che la forma del concerto debba essere soppressa! Al contrario. Essa è diventata una realtà così rara da aver assoluto bisogno, per non morire, di essere potenziata e moltiplicata. Ma questo potenziamento e moltiplicazione non avrebbe senso e sarebbe del resto votato al fallimento se, a cominciare dall’insegnamento scolastico, non si cercassero nuovi approcci per suscitare l’interesse e la cultura musicale. Questi nuovi approcci dovranno certo tener conto dell’educazione all’ascolto, ma anche e soprattutto della pratica musicale. Il che oggi non vuol certo dire suonare il flauto dolce o l’armonica a bocca, ma anzitutto, io credo, *venire a conoscere e praticare sonorità sintetiche e*

strumentali, europee ed extraeuropee, africane, asiatiche, antiche e moderne. Credo che non vi sia bisogno di dire che il calcolatore si presenta come lo strumento privilegiato per questo approccio attivo e creativo.

– “Senza un destinatario interessato, anche un’ottima ‘offerta culturale’ cade nel vuoto... è sempre più necessario avviare una forma di ‘partecipazione attiva alla musica’ che coinvolga la pratica vocale e quella strumentale, la musica d’insieme e la drammatizzazione, i procedimenti di improvvisazione e composizione. Distinguere, all’ascolto, il linguaggio di Beethoven da quello di Monteverdi è importante, ma tentare un approccio diretto con l’opera dell’artista significa ‘vivere la musica’ e di conseguenza imparare a conoscerla e ad amarla. Suonare o cantare insieme educa alla socialità. Penso alla soddisfazione che si prova nel fare musica da camera oppure nel disporsi attorno ad un tavolo per intonare una più o meno facile composizione polifonica! Penso alle società corali, alle bande, ma pure agli spazi destinati alla musica popolare, alle formazioni jazz o rock, alle possibilità di confrontare differenti generi musicali con le relative culture di appartenenza. Queste forme di partecipazione dovrebbero essere avviate attraverso la creazione di ‘laboratori musicali’ opportunamente affiancati ai vari cicli scolastici. In tal modo si potrebbe contribuire ad uno scambio d’esperienze di varia provenienza all’interno di una scuola che si apre sempre di più, attraverso i contributi offerti dalle nuove tecnologie, a influenze multi-etniche”. Sono parole di Azio Corghi che meritano di essere meditate a fondo (Corghi, 2005, p. 181).

– L’idea di “laboratori musicali” – di luoghi dove si “fa musica”, *in tutti i modi possibili*, e festosamente (come è sempre accaduto), e dove anche si possa riflettere e discutere su di essa, dove il compositore possa incontrarsi ed intrattenersi con gli ascoltatori, potrebbe prolungarsi al di là dei confini della

scuola, fornire contesti per il “concerto”, ristabilire il contatto del compositore non con un nuovo pubblico (che è sempre un alibi), ma *con il pubblico, semplicemente*.

– Detto in una parola: *la musica deve diventare una pratica socialmente diffusa*. Si tratta di un’esigenza che per essa è vitale, e che non è certo impedita dalla *musica ex machina*, ma può anzi esserne promossa.

Vecchie utopie

– Nella “musica elettronica” ai suoi inizi vi è chi intravedeva in essa la possibilità che fornisse una nuova occasione per la diffusione del *fare musica*. Forse – si pensava – l’impiego della tecnologia avrebbe potuto aprire porte che prima sarebbero rimaste chiuse: perché una “conoscenza tecnologica generale” “avrebbe il vantaggio di rendere la musica elettronica accessibile ai non specialisti più di quanto non l’abbia mai fatto la musica tradizionale” (J. Chabade, in Pousseur, 1976, p. 284). Ma ancor prima, quando certi sviluppi si intravedevano appena, vi sono le sorprendenti dichiarazioni di Glenn Gould, che non esita a parlare di una nuova *Hausmusik*, legandola ad un *ascolto attivo*, che addirittura fosse in grado di intervenire, con gusti e valutazioni proprie, sulle sue stesse esecuzioni musicali. Glenn Gould, come si sa, a differenza di altri grandi artisti come Michelangeli e Celibidache che furono fortemente ostili alle registrazioni discografiche, si ritirò assai presto, con gesto straordinario, dal concertismo valorizzando al massimo la registrazione, convinto tra l’altro che la tecnica avrebbe potuto consentire in futuro una diversa modalità di ascolto con la possibilità di intervenire sulle interpretazioni modificandole; e che la cultura musicale sarebbe potuta crescere al punto da consentire la diffusione dell’arte del comporre, libera da preoccupazioni di ordine commerciale e professionale. Gli chiede l’intervistatore: “E lei sarebbe pronto a lasciare che uno

o più ascoltatori ignoti manomettano le sue registrazioni senza il suo permesso”. La risposta è: “In caso contrario non sarei riuscito nel mio intento” (Gould, 1984, p. 23). Ed ancora: “... Non passerà molto tempo prima che l’ascoltatore dia al proprio ruolo un’impronta più autorevole, prima che, tanto per fare un esempio, il consumatore avveduto di musica registrata provveda personalmente al montaggio del nastro (e chissà che questa non diventi la *Hausmusik* del futuro...). Mi meraviglierei anzi se l’attività dell’ascoltatore si fermasse qui, dal momento che l’idea di partecipazione su più livelli al processo creativo è implicita nella civiltà elettronica” (ivi, p. 171). Queste frasi, formulate molti e molti anni fa, non solo meritano di entrare nella storia del *pensiero* novecentesco sulla musica, ma anche di essere rimediate all’altezza dei tempi nostri.

Che cosa posso fare con i suoni?

– Il fascino di una tromba, di un sassofono, di un coro intero, le svariate e singolari sonorità di un sintetizzatore, le turbulenze sonore che da esso puoi sprigionare, ti prendono e ti trascinano anche se sai soltanto poggiare due dita su una tastiera. Da questo fascino possono nascere molte cose. La tastiera della musica ti sta di fronte. Ed intanto ti ritornano curiosità infantili. Che cosa posso fare con i suoni? Questo, e quest’altro, e quest’altro ancora...

– L’ascoltatore porta alla luce la propria vocazione creativa. Ciò che riesce a fare non ha magari maggior valore della costruzione che un fanciullo realizza con i suoi cubetti. Ma ciò non importa. La musica è un gioco che può attingere alle profondità dell’immaginazione, ma anche accontentarsi felicemente e ingenuamente di veleggiare alla superficie.
