

ACUSMATICA: QUESTIONI DI IDENTITÀ NELLA DIMENSIONE COMPOSITIVA E DIDATTICA**ACOUSMATICS: QUESTIONS OF IDENTITY IN THE COMPOSITIONAL AND DIDACTIC DIMENSION**

FRANCO DEGRASSI

Abstract (IT): Il testo propone una genealogia delle categorie di musica elettroacustica in diretta (Live electronics) ed in differita (Acusmatica) a partire da quelle di Performance e Fonografia; evidenzia le differenze tra queste pratiche, sia nella "sostanza materiale" che poetiche ed estetiche; sottolinea la necessità di valorizzare queste differenze sia nella dimensione della programmazione degli eventi concertistici che in quella compositiva e didattica. A questo proposito si sottolineano le ambiguità nei testi ministeriali che istituiscono le Scuole di Musica Elettronica e si formulano proposte per articolare meglio l'insegnamento delle discipline elettroacustiche; si descrive, infine, il metodo per l'insegnamento della composizione acusmatica nato nella scuola schaefferiana della musica concreta e sistematizzato da D.Dufour.

Abstract (EN): The text proposes a genealogy of live (Live electronics) and deferred (Acousmatic) electroacoustic music categories starting from those of Performance and Phonography; it highlights the substantial differences between these practices, both in "material substance" and poetics and aesthetics; underlines the need to enhance these differences both in the dimension of the planning of concert events and in the compositional and didactic dimension. In this regard, the ambiguities in the ministerial texts establishing the Schools of Electronic Music are underlined and proposals are formulated to better articulate the teaching of the electroacoustic disciplines; finally, the method for teaching acousmatic composition born in the Schaefferian school of concrete music and systematized by D. Dufour is described.

Keywords: Acusmatica, Live electronics, Fonografia, Performance, Oggetto sonoro, Sequence Jeu, Eisenberg, Schaeffer, Reibel, Ferrari, Dufour, Smalley, Morfologia, Aneddotica.

ACUSMATICA: QUESTIONI DI IDENTITÀ NELLA DIMENSIONE COMPOSITIVA E DIDATTICA

FRANCO DEGRASSI

La vicenda della sperimentazione sonora, soprattutto a partire dal secondo dopoguerra del secolo scorso, si intreccia con quella dell'uso delle tecnologie elettroacustiche. Si tratta di una storia ben nota¹ dalla quale, però, forse non si sono tratte sempre tutte le doverose conclusioni teoriche e pratiche.

Probabilmente è lo stesso termine usato, “musiche elettroacustiche”, a trarre talora in inganno perchè occulta elementi più sostanziali. Accenna in modo indiretto a questo equivoco, già in un intervento fondamentale del 2001, François Delalande²: la realizzazione sonora elettroacustica “in diretta” (per usare la terminologia di Delalande) implica la performance³: quella “in differita”, invece, implica la presenza di un'opera fonofissata⁴ su di un supporto che può essere letto mediante una catena elettroacustica in sala o nel privato dell'abitazione.

Le categorie di Performance musicale (in sintesi: di Musica, poichè prima dell'avvento della scrittura del suono su di un supporto tutte le opere passavano attraverso una

¹ La lettura essenziale in proposito è Di Scipio, A., *Circuiti del tempo. Un percorso storico-critico nella creatività elettroacustica e informatica*, LIM, 2021.

² Delalande, F., *Il Paradigma Elettroacustico in Enciclopedia della Musica*, Einaudi - Il Sole 24 ore, 2006.

³ Cioè, si può aggiungere, una precisa azione che alcuni “attori” compiono di fronte ad un pubblico per trasformare in suoni un progetto virtuale (in forma di partitura, di memoria storica della tradizione, di schematizzazione di qualunque tipo o- nel caso dell'improvvisazione- di composizione istantanea su base idiomatica o di ricerca programmatica della aleatorietà).

⁴ Si opta per il termine di fonofissazione (suggerito da M.Chion) per accentuare la considerazione che non si tratta della registrazione di un evento.

produzione umana in diretta) e di Fonografia⁵ delineano due aree distinte che vanno ben oltre i confini della ricerca artistico-tecnologica della seconda metà del '900 (le cui parole chiave sono state musica concreta, musica elettronica, serialismo, oggetto sonoro ecc.) e si rivelano essere concetti molto più ampi sui quali soffermarsi per comprendere meglio le peculiarità delle “musiche elettroacustiche” in diretta o in differita: in sostanza ripartendo da una dimensione più generale forse si possono illuminare meglio i tratti di pratiche molto più specifiche e particolari.

Musica e Fonografia

Anticipato da variegata intuizioni precedenti (ad esempio testi “storici” di Walter Benjamin⁶ e di Marshall McLuhan⁷) il filosofo americano Evan Eisenberg rilascia nel 1987 un testo, tradotto in italiano col titolo “L'angelo del fonografo”⁸. Le sue tesi, molto note, ruotano fondamentalmente sulla ambiguità del concetto di “registrazione” e sulla conseguente messa a punto della “proporzione” Fonografia: Musica = Cinema: Teatro.

⁵ In questo intervento ci si asterrà, per ragioni di spazio e di semplicità espositiva, dal confrontare performance e fonografia con una terza grande area di discipline sonore, quella dell'Arte Interattiva: un'arte le cui opere necessitano di un intervento attivo dei fruitori per poter sussistere. Senza l'azione del pubblico tali opere risultano, infatti, soltanto dispositivi tecnologici inerti.

⁶ Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, 1966, in particolare le riflessioni sulle nuove potenzialità tecnologiche “esplorative” della riproduzione tecnica che può «mediante la fotografia rilevare aspetti dell'originale che sono accessibili soltanto all'obiettivo, che è spostabile e in grado di scegliere a piacimento il suo punto di vista, ma non all'occhio umano, oppure, con l'aiuto di certi procedimenti, come l'ingrandimento o la ripresa al rallentatore, può cogliere immagini che si sottraggono interamente all'ottica naturale».

⁷ McLuhan, M., *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, 1971, in particolare il capitolo XXVIII dedicato al grammofono.

⁸ Eisenberg, E., *L'angelo con il fonografo: musica, dischi e cultura da Aristotele a Zappa*, Instar Libri, 1997.

Registrazione è una parola fuorviante. Soltanto le registrazioni dal vivo registrano un avvenimento: quelle prodotte in studio, vale a dire la stragrande maggioranza, non registrano nulla. Assemblate pezzo per pezzo ricucendo brandelli di avvenimenti reali, costruiscono un avvenimento ideale. Sono come il fotomontaggio di un minotauro.⁹

E ancora:

Ci sono due modi per dare vita ad un disco. Uno è la registrazione dal vivo, capace di comunicare l'unicità dell'evento attraverso l'immediatezza dell'esecuzione e l'introduzione di elementi accidentali esterni (dissonanti come i colpi di tosse, o coerenti con l'insieme come i rintocchi di un campanile ad apertura di un recital di Sviatoslav Richter dedicato a Debussy). Incisioni del genere risultano spesso imbalsamate, incapaci di trattenere la componente vitale del concerto, qualunque essa sia. L'altro modo è potenziare le tecniche di studio. Mixaggio e sovraincisioni aggressive, specie nel rock, possono fornire un senso di intelligenza cosciente, e quindi di vita. Due soluzioni opposte che hanno il loro corrispettivo nel cinema. Registrare dal vivo è come filmare una rappresentazione teatrale. Registrare in studio, invece, somiglia di più alla nostra idea comune di "fare un film" [...]¹⁰

La Fonografia viene equiparata al Cinema -entrambe arti su supporto prodotto di un lavoro di ripresa e di manipolazioni tecnologiche in studio.

La Musica, al contrario della Fonografia, viene considerata da Eisenberg nel suo aspetto puramente performativo, come il Teatro: qualcosa che comporta la presenza di soggetti umani in carne ed ossa a cospetto del pubblico.

Per fondare un parallelismo ancora più stringente, si potrebbe evocare, con Michel Chion, il cinema muto: arte puramente visuale¹¹. Dunque la proporzione si potrebbe riscrivere come Fonografia: Musica = Cinema Muto: Teatro, arte sonora pura su supporto versus arte visuale pura su supporto, senza "l'audio del video"¹².

⁹ Ivi p.152.

¹⁰ Ivi pp.157-158.

¹¹ La considerazione che il cinema muto fosse spesso sonorizzato in diretta da musicisti in carne ed ossa non cambia la natura strettamente visuale di questa arte.

¹² Chion, M., *L'arte dei suoni fissati o la Musica concretamente*, Edizioni interculturali, 2004 in particolare il capitolo ottavo: "Cinema per le orecchie? Il paragone e le sue lezioni" (M. Chion ha continuato ad aggiornare questo testo in rete dove è stata reperibile la terza edizione (2017) sotto il titolo "La musique concrète / acousmatique, un art des sons fixés").

Sviluppando questa intuizione¹³ si può notare come la Fonografia presenti evidenti articolazioni interne. Prima di tutto un disco (intendendo con questo termine, per semplicità, qualunque forma di fonofissazione analogica o digitale) può essere realizzato a partire da una **registrazione testimonianza**¹⁴ cioè può consistere in una ripresa di un evento specifico: quel concerto di X o Y, in un giorno ed a un orario prefissato. La registrazione, allora, pur essendo sottoponibile a manipolazioni di postproduzione, rimane molto legata alla dimensione della performance rappresentandone un tentativo di “riproduzione fedele”¹⁵ cioè di traduzione dell'evento e non soltanto delle opere in questione: acustica particolare dello spazio del concerto, suoni del pubblico, particolare tipo di strumenti usati, errori o imperfezioni nelle esecuzioni a prescindere dalle aree culturali (“colta” o popular) e dai generi musicali in questione. Si tratta, quindi, di una registrazione in senso stretto.

Oppure, al contrario, ci si può imbattere in “**registrazioni**” **fonomontaggio**¹⁶ cioè in opere che vengono realizzate a tappe, in studio, con molteplici interventi sul supporto a discrezione degli autori, e poi congelate in forma finale su di un master (si tratta di quelle che, come si è visto, Eisenberg definisce “registrazioni in studio” e Chion “fonofissazioni”)¹⁷.

Si può continuare rilevando come una parte di queste “registrazioni” fonomontaggio faccia riferimento ad un repertorio musicale, cioè traduca su disco opere che sono state eseguite (o saranno eseguite) in una dimensione performativa e che sono, dunque, a

¹³ Come sembra fare A.Arbo in « Qu'est-ce qu'un enregistrement veridique? » In P-H. Fragne / H. Lacombe (sotto la direzione di), *Musique et enregistrement*, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

¹⁴ Ivi p.179.

¹⁵ In realtà anche il concetto di “fedeltà” risulta molto fragile poichè, pur nelle migliori intenzioni dei realizzatori delle riprese sonore, la traduzione da performance a supporto determina un completo cambio di prospettiva che rende sempre poco sensato un paragone stretto tra “la diretta” dal vivo e “la differita” su supporto. Si veda Michel Chion *Musica, media, tecnologie*, Il Saggiatore, 1996, in particolare “Il mito dell'alta fedeltà” p.74.

¹⁶ Arbo, A., op.cit. p.179.

¹⁷ Chion, M., *L'Arte dei suoni fissati*, op. cit. p.17.

priori o a posteriori, anche opere di Musica.

Una parte (sicuramente minoritaria) di queste opere-di-studio, invece, non hanno (e non avranno) un referente performativo, sono concepite solo per il disco e saranno fruite, individualmente o collettivamente, soltanto “leggendo” il disco mediante una catena elettroacustica.

Si tratta, ad esempio, in ambito “popular”, di molte “musiche elettroniche” che vivono in discoteca, nei disco club o in altri contesti come i rave.

Si tratta, ancora, in una dimensione “colta”, dell'Arte Acusmatica¹⁸ che non comporta performance ma, in ambito domestico, soltanto l'uso da parte dell'ascoltatore di una catena elettroacustica relativamente semplice mentre in sala sono usati sistemi di diffusione più complessi affidati a artisti-tecnici che spazializzano le opere. Tali diffusioni delle opere non costituiscono performance in senso stretto: i dj “selezionatori” – che non remixano in tempo reale ma si limitano a diffondere compilation- o gli “interpreti acusmatici” per il repertorio “colto”, hanno un ruolo sì importante ma non “performativo” quanto “riproduttivo”: non esecuzioni che comporterebbero la produzione di suoni in tempo reale, come nella Musica vocale-strumentale, ma spazializzazioni di opere fonofissate.

In altre situazioni di ascolto immersivo la spazializzazione viene automatizzata e l'analogia col cinema si fa ancora più stringente suggerendo un'altra ulteriore proporzione: Fonografia:Concerto = Diffusione¹⁹: Esecuzione.

¹⁸ Anche Eisenberg sottolinea la stretta connessione dell'Acusmatica (che egli, nello spirito del tempo, chiama “musica elettronica” riferendosi alle opere di Stockhausen su supporto) con l'insieme più vasto della Fonografia: la “musica elettronica è “estensione logica della fonografia” (Eisenberg, op.cit., p.334).

¹⁹ Non ci si addentra qui, per ragioni di spazio e di semplicità di esposizione, nella questione relativa alla natura della diffusione dell'arte acusmatica, da molti definita “proiezione sonora” (usando una metafora cinematografica) per sottolineare la necessità di evitare situazioni in cui il suono proviene soltanto dagli angoli della sala ed accentuare la vivacità della situazione di ascolto moltiplicando gli “schermi sonori” da cui l'ascoltatore è fronteggiato (o meglio circondato) in sala. La prima definizione di questa strategia di spazializzazione è in Bayle, F., *Musique acousmatique propositions... ..positions*,

Acusmatica e musiche “live electronics”

Una volta definita la Musica come performance non si può che considerarne parte integrante tutte le opere elettroacustiche in diretta: sia quelle che comportano la presenza di uno strumentista “acustico” in combinazione con Live Electronics; sia quelle prodotte da parte di artisti elettroacustici che, sul palco, generano i suoni elettronicamente o trasformano materiali precedentemente registrati sulla memoria del proprio computer. Naturalmente tale performance ha senso in una dimensione improvvisativa, come composizione istantanea, mentre non ne avrebbe se i performer si limitassero a “lanciare” mediante un player - magari sulla base di “partiture” prefissate - opere (o frammenti di opere) già definitivamente fonofissate: quella sarebbe solo Acusmatica travestita da “elettroacustica in diretta”. Il fatto che, magari, queste pratiche sussistano non ne cambia la sostanziale insensatezza.

In schematica conclusione: l'Acusmatica è parte della Fonografia, la Performance che fa uso di “Live electronics” è parte della Musica. Ma le differenze non si limitano alla sostanza materiale delle opere, di cui si è parlato sinora, ma, per inevitabile conseguenza, anche ad aspetti poetici ed estesici²⁰ specifici delle due discipline.

a) differenze poetiche

Dal punto di vista compositivo la scrittura notazionale è, in sé, tendenzialmente differente da quella acusmatica. “Tendenzialmente” significa, prima di tutto, che, a prescindere dalla volontà del singolo autore, la realizzazione di una partitura

Ina-Buchet/Chastel, 1993.

²⁰ Si fa riferimento naturalmente ai termini definiti in Nattiez, J.J., in *Musicologia generale e semiologia*, EdT, 1989, intendendoli però in una accezione ampia di situazione compositiva e situazione fruitiva generica.

preliminare rappresenta un forte polo di attrazione progettuale per il compositore di Musica proprio perchè tale pratica di scrittura è radicata nella sua stessa formazione ed in una storia plurisecolare; in secondo luogo bisogna rilevare come, nella Musica, sia quasi “obbligato” l'utilizzo di strumenti, scelti in un set delimitato comprendente poche famiglie ed aventi, anch'essi, una lunga e consolidata tradizione organologica che ne ha forgiato il timbro e le caratteristiche esecutive; in terzo luogo è chiaro che partitura e strumenti tendono a coniugarsi soprattutto con le “note” cioè con suoni ad altezza determinata come principali protagonisti delle opere.

Certo, ognuna di queste affermazioni ha una potenziale parziale negazione confutativa: prima di tutto la partitura preliminare non rappresenterebbe un obbligo poichè talora arriva solo alla fine di un lavoro “procedurale” che il compositore può svolgere con gli strumentisti, in una dimensione interattiva, in qualche caso anche registrandone performance parziali e praticando il montaggio dei semilavorati su supporto per verificare la qualità della composizione con l'ascolto della fonografia relativa; poi ancora le potenzialità degli strumenti “tradizionali” possono essere estese mediante l'elaborazione informatica del suono in tempo reale ed “aumentate” mediante dispositivi di visualizzazione spettrale o di altri parametri del suono; infine, gli strumenti possono produrre “rumori” sia nella loro dimensione meccanica “naturale” mediante usi eterodossi e/o preparazioni che consentono di usarli come “trigger” per algoritmi di generazione e trasformazione in tempo reale del suono al computer; oppure le formazioni strumentali possono essere integrate o, addirittura, sostituite con formazioni di “corpi sonori” idonei a produrre “rumori” con relativa “facilità” esecutiva²¹.

²¹ C'è da dire che i “rumori aneddotici”, cioè tutti i suoni figurativi, restano molto difficili da integrare in una composizione strumentale sia per questioni logistiche (ma “Experimentum mundi” di Giorgio Battistelli del 1981 - con i suoi sedici artigiani impegnati a rappresentare acusticamente sè stessi - starebbe lì a smentire questa tesi) che per problemi compositivi di interazione tra la dimensione morfologica e quella aneddotica dei suoni, interazione ormai d'uso comunissimo nell'Acusmatica

Questo è vero e, per altro, costituisce un chiaro indice dei tipi di influsso che la pratica acusmatica ha attivato sulla pratica musicale che ha importato dall'arte dei suoni fissati l'idea di lavoro di montaggio, la produzione di rumori, la messa a punto di corpi sonori che superano i vincoli degli strumenti.

Ma l'eventuale uso di tali nuove potenzialità per la scrittura si va comunque ad innestare su un corpo saldamente (in quanto storicamente) definito: il concerto vocale-strumentale. Nonostante tutte le innovazioni che si possono introdurre, la performance "obbliga" il compositore a seguire, almeno in parte, elementi che fanno parte della natura specifica della Musica che siano l'uso di strumenti "canonici" (uso "ortodosso" o meno), di partiture prescrittive, di suoni ad altezza determinata ecc.

Al contrario della composizione vocale-strumentale, invece, la composizione acusmatica si caratterizza "spontaneamente" per l'utilizzo di suoni scelti in insiemi ben più vasti di quelli della Musica, insiemi potenzialmente illimitati. Questo implica, su un versante morfologico, la difficoltà per l'autore acusmatico di configurare articolazioni di caratteri e valori, cioè di "elementi costanti" per la percezione, con valenza di "timbro strumentale" (i caratteri), sui quali innestare variazioni graduate di parametri (i valori)²². Si tratta di passare

[...] da un gruppo omogeneo e finito di note ad un illimitato universo di oggetti sonori eterogenei. Varèse definisce questa apertura "liberazione del suono". Le note della musica tradizionale sono un sistema omogeneo. Ogni nota può essere descritta mediante le medesime quattro proprietà: altezza percepita, indicazioni di dinamica, durata e timbro strumentale. Una nota con una certa altezza, durata, dinamica e timbro strumentale è funzionalmente equivalente ad un'altra nota con le stesse proprietà. Le proprietà di una coppia di note possono essere paragonate e può essere

mentre risulta abbastanza artefatta nella messa in scena di opere Live Electronics.

²² Secondo la definizione canonica di Chion: «I *valori* sono i *tratti pertinenti* che emergono considerando molteplici oggetti sonori articolati in struttura, e formano gli elementi del discorso musicale *astratto* propriamente detto; gli altri aspetti dell'oggetto che non sono pertinenti nella struttura musicale ma che costituiscono la sua sostanza concreta, la sua materia, sono raccolti sotto il nome di *carattere*. Il modello della relazione Valore / Carattere è quello della coppia Altezza / Timbro nella musica tradizionale. L'altezza è d'altra parte il valore privilegiato nella maggior parte dei sistemi musicali tradizionali». Chion, M., op.cit. 1983 p.70.

misurata una distanza o intervallo. Le nozioni di equivalenza o distanza portano al concetto di *invarianti*, o distanze intervallari che si conservano nelle trasformazioni. In contrasto, l'eterogeneità implica che materiali musicali diversi possono non condividere proprietà comuni. Inoltre, in questi oggetti, riconosciamo la possibilità di morfologie varianti nel tempo ed anche mutazioni di identità. Possiamo estendere l'eterogeneità ancora più lontano, giù fino al livello microtemporale del suono, dove ogni grano costituente del suono può essere unico. Comunque la diversità del suono resa possibile dalla musica elettronica comporta un prezzo: la perdita di un linguaggio simbolico standardizzato (la notazione musicale comune). Entrare nel dominio degli eterogenei oggetti sonori è come essere proiettati in un nuovo strano territorio acusmatico senza un linguaggio convenzionale²³.

Il lessico dell'acusmatica, però, si spinge ben oltre l'idea di oggetti sonori eterogenei, in quanto comprende un versante palesemente “figurativo”: è proprio in questo ambito che essa (seguendo alcune intuizioni che sono già nel primo Schaeffer e poi sono state sviluppate sistematicamente da Luc Ferrari) può inglobare “eventi sonori”, nella accezione che a questo termine è stata data da Murray Schafer, cioè vere e proprie narrazioni in cui il suono è prevalentemente indice di altro²⁴. Si tratta di una risorsa enorme, ancora forse da esplorare pienamente senza i vincoli un po' troppo documentaristici che si tende a dare a questa potenzialità.

b) l'estesica

La differenza tra la dimensione multisensoriale della performance e la dimensione essenzialmente monosensoriale dell'acusmatica è innegabile. Il suono del concerto è, come è noto²⁵, un suono che è anche “visto”. Il suono dell'acusmatica è “pesantemente” mono-sensoriale. Questa pesantezza, per altro, limita fortemente le possibilità di distrazione durante l'evento, costringe ad esercitare la tecnica culturale della concentrazione (elemento positivo, questo, nell'era del multitasking umano

²³ Roads, C., *Composing electronic music A new aesthetic*, Oxford University Press, 2015.

²⁴ «Propongo di chiamare i singoli suoni che noi studiamo e di cui analizziamo il significato in rapporto al contesto [...] con il termine “evento sonoro” per distinguerli dagli “oggetti sonori” che sono dei modelli da laboratorio», Murray Schafer, R., *Il paesaggio sonoro*, Ricordi-Lim, 1985.

²⁵ Tra le numerose osservazioni su questo tema particolarmente acuto è Delalande, F., “I gesti dell'interprete: il caso Gould” in *Le condotte musicali*, Clueb, 1993, p.85.

generalizzato) ed aumenta la natura di rituale della situazione acusmatica in sala²⁶. Nel rapporto con la dimensione sensoriale la spazializzazione elettroacustica del suono costituisce una necessità assoluta per l'Acusmatica ed, al contrario, una risorsa “problematica” per il Live-Electronics. Infatti lo “choc da assenza di performer”, negli eventi dell'Acusmatica, è assorbibile da parte del pubblico solo a patto che alla perdita dell'umano in scena si sopperisca con una spazializzazione che renda i suoni emozionanti, immersivi, penetranti, avvicinando il suono al corpo dello spettatore che, durante il concerto strumentale tradizionale, tutto sommato conserva una certa distanza dal “ring” esecutivo. Una parte dei compositori di tradizione strumentale, anche i più “radicali”, hanno a suo tempo decretato la prematura morte dell'Acusmatica, adducendo, tra differenti motivazioni, anche quella della sgradevole situazione in cui avverrebbe la fruizione: un pubblico di fronte ad un palcoscenico “vuoto” di presenze umane e zeppo, invece, di altoparlanti²⁷.

²⁶ Secondo Byung-Chul Han la percezione simbolica, che è alla base dei riti, rappresenta la capacità di percepire elementi “profondi” che sorreggono la dimensione comunitaria. Questa percezione è nella epoca attuale fortemente minata da una percezione seriale che salta da una cosa all'altra, «[...] si affretta da una informazione all'altra, da un evento all'altro, da una sensazione all'altra senza mai giungere ad una conclusione [...] Mentre la percezione simbolica è *intensiva*, la percezione seriale è *estensiva*, e per via della sua *estensità* porta con sé una attenzione piatta. L'intensità, al giorno di oggi, cede ovunque il passo all'*estensità*. La comunicazione digitale è una comunicazione estensiva, non produce relazioni, solo connessioni. Il regime neoliberale forza la percezione seriale e rafforza l'attitudine al seriale. Cancella consapevolmente la durata per costringere a un maggior consumo. Il costante *update*, che è arrivato a riguardare tutti gli ambiti della vita, non consente alcuna durata, alcuna conclusione [...] Il disturbo da deficit di attenzione scaturisce da un elemento patologico della comunicazione seriale. La percezione non conosce quiete, disimpara a indugiare. La profonda attenzione, in quanto tecnica culturale, si costruisce proprio a partire dalle pratiche rituali e religiose» in Byung-Chul Han, *La scomparsa dei riti Una topologia del presente*, Nottetempo, 2021, pp.17-18.

²⁷ Luciano Berio, ad esempio, tratteggiando criticamente l'esperienza storica della “musica elettronica” di cui per altro era stato indiscusso protagonista, scriveva tra l'altro: «Ci si è resi conto, ad esempio, che lo spettacolo di un pubblico che si riuniva per ascoltare degli altoparlanti non era proprio entusiasmante e ci si rendeva conto, una volta di più, che l'esperienza dell'ascolto musicale pubblico era fatto di molte cose; di molte convenzioni diverse e metteva radici in molti aspetti diversi della vita sociale e culturale: non era solo fatto di un pezzo, di un oggetto musicale da ascoltare, anche se questo proponeva dei “suoni nuovi”» in Rossana Dalmonte (a cura di) Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, Laterza, 1981.

Così non è stato. Se oggi crisi esiste, essa investe tutte le forme di arte sonora “di ricerca”²⁸.

La mancanza di attori umani in scena rende possibile, come nel Cinema, una dinamizzazione dei suoni impensabile nella Performance poiché l'invisibilità (e l'inesistenza “reale”) delle sorgenti rende illimitati i movimenti e le configurazioni spaziali (anche tra loro rapidamente alternate o sovrapposte) che una composizione può presentare.

Nel Live-Electronics, invece, le possibilità infinite (grazie a tecnologie sempre più raffinate) di “muovere” un suono nello spazio o di allontanarlo o avvicinarlo al pubblico o di descrivere uno spazio virtuale con sue caratteristiche proprie, cozzano con la presenza fisica di uno strumentista in un luogo determinato e visibile del palcoscenico e con la grandezza visibile della sala (mentre, durante una diffusione acusmatica, gli occhi possono essere fisicamente o “mentalmente” chiusi). Risulta complesso accettare, per il fruitore, persino una semplice amplificazione del suono strumentale se gli altoparlanti sono collocati lontano dall'esecutore poiché la sorgente “visuale” non coincide più con quella “uditiva” ma l’“incredulità” rischia di accentuarsi ulteriormente quando il suono strumentale viene acquisito dal computer e spinto in tempo reale in “voli pindarici” intorno e/o attraverso il pubblico, come in tante configurazioni compositive che costituiscono ormai un vero “mainstream”. Non si vuole teorizzare qui che queste figure di spazializzazione siano, in sé, inaccettabili

²⁸ Anzi, può dire che potrebbe paradossalmente meravigliare la disponibilità all'arte acusmatica manifestata da un pubblico giovanile proveniente da pratiche popolari (e spesso proprio da ciò che oggi si intende quando si parla di “musica elettronica”). In realtà tale meraviglia non resiste ad un ragionamento basilare: il sound che la “musica elettronica popolare” propone ha molti punti di contatto con quello dell'acusmatica: il suono di un violoncello o quello della voce di un soprano sono estranei, forse, al “vissuto dominante” di queste categorie giovanili; quello del motore di un'auto, registrato e modulato ad anello, molto meno. Non c'è da esserne di certo contenti, o da fare di questa carenza di esperienza del pubblico un vanto per l’“arte dei suoni fissati”, ma si tratta di accettare un dato di fatto verificato da tante esperienze.

quanto che, quando si pone al centro dell'attenzione non la dimensione percettiva e sociale dell'opera ma le lusinghe di software che inghiottono la creatività e la plasmano a loro piacimento, si rischia di cadere proprio nell'effettistica di basso livello che spesso l'Acusmatica è accusata di incentivare.

Differenze e temi di riflessione

Se queste considerazioni hanno un fondamento allora è molto importante che dalla constatazione delle differenze “ontologiche” tra musica vocale-strumentale che fa uso di live electronics ed arte acusmatica si possano ricavare alcune conclusioni operative. Risulta fuorviante continuare ad usare soltanto la locuzione “musica elettroacustica” quando si parla di fenomeni diversi come l'arte acusmatica, da un lato, e la musica strumentale che fa uso di live electronics dall'altro: Acusmatica è un'area della Fonografia, “Live electronics” è Musica, performance musicale.

Risulta, di conseguenza, in linea di massima, deleterio mescolare in un unico spettacolo (o anche in una medesima rassegna senza articolare con chiarezza le differenze tra le discipline con cambi di sala, chiarimenti programmatici, cambi di illuminazione ecc..) opere performative ed opere acusmatiche. Naturalmente nulla vieta di organizzare un evento di questo tipo ma, affinché l'effetto sia efficace, non si può gestire (sia pure per comprensibili considerazioni di ordine pratico) la proiezione sonora acusmatica con il medesimo dispositivo utilizzato per la spazializzazione di un'opera live electronics e/o non considerare, nella gestione di performance e proiezioni sonore, le differenze tra “ascolto anche con la vista” ed, invece, “ascolto cieco” acusmatico²⁹. Le “fiere” dell'elettroacustica cui, soprattutto in Italia, si è

²⁹ Queste raccomandazioni non sono “superate” dalla esistenza di forme ibride tra performance ed

abituati non aiutano il pubblico ad accogliere il repertorio di ricerca ma solleticano soltanto il feticismo tecnologico: non ci si concentra su differenti forme di “rito sonoro” ma spesso si accumulano eventi senza una adeguata filosofia della programmazione che consideri le peculiarità di arti sonore che vivono di linguaggi e pratiche culturali tra loro differenti.

Dalla differenza evidenziata tra composizione di opere performative e composizione acusmatica discende una necessaria riflessione sulla dimensione didattica. Cosa si intende, infatti, per “composizione musicale elettroacustica” quando si parla del settore artistico disciplinare relativo all' area “Discipline della musica elettronica³⁰ e delle tecnologie del suono” nei Conservatori di Musica italiani? Le declaratorie in vigore³¹ recitano che “Il settore comprende gli studi necessari per sviluppare la capacità creativa nella composizione musicale con mezzi elettroacustici ed informatici, sia attraverso un percorso analitico delle forme, dei processi e dei materiali della musica elettroacustica e della computer music dalle origini fino ai nostri giorni, sia attraverso l'esercizio costante della pratica compositiva. Saranno anche affrontate le problematiche della composizione audiovisiva, anche integrata o abbinata alla voce e a ogni organico strumentale, come si presentano nelle forme dell'espressione artistica e dei sistemi della comunicazione contemporanea nonché quelle inerenti allo specifico ambito dell'analisi della musica elettroacustica.

Tale impostazione - la cui ecumenicità costituisce forse anche una sintesi forzata resa

acusmatica come la “Musica mista” (performance strumentale-vocale + acusmatica) o di forme multimediali / transmediali su supporto (come le opere audiovideo): in questi casi vanno sperimentate (nella grande tradizione, ad esempio, della ricerca di Xenakis) forme di presentazione che valorizzino appieno la fruizione multisensoriale senza mortificare le specificità “estesiche” delle singole arti.

³⁰ L'ambiguità dell'ambito degli studi che si vorrebbe delineare è evidenziata già dal nome dell'area di riferimento: “musica elettronica” è un termine che ha subito, in alcuni decenni, un profondo slittamento semantico, da “musica di ricerca con dispositivi elettronici”, alle origini, è passata nella contemporaneità, ad essere un termine ombrello per indicare alcune aree della Popular Music che fanno uso intensivo di tecnologie elettroacustiche.

³¹ <http://www.miur.it/UserFiles/3094.pdf/>

necessaria nella fase in cui si è avviata la proliferazione di cattedre nei Conservatori ai tempi dell'introduzione del nuovo ordinamento degli studi - disegna il profilo di un compositore-docente che, implicitamente, padroneggi la composizione musicale strumentale, quella acusmatica e quella "audiovisiva integrata"³². Naturalmente non è detto che figure professionali di questo tipo manchino nel panorama didattico ma, nello spirito di specializzazione (talora iperspecializzazione) proposto dai nuovi ordinamenti, non si comprende perchè tale impostazione non debba investire prima di tutto la natura stessa delle discipline artistiche in questione, che sono oggi, invece, accomunate sotto la definizione ombrello di Composizione Musicale Elettroacustica. Si potrebbe pensare, ad esempio,

a) ad un percorso legato alla Composizione vocale-strumentale che fa uso di live electronics fortemente legato o addirittura interno all'area Discipline Compositive, come settore artistico disciplinare autonomo o come articolazione del settore Composizione;

b) ad un percorso autonomo legato alla Composizione acusmatica, così come accade in altri paesi, che ne valorizzi le specificità³³.

A tale ideale percorso autonomo si dedicheranno le prossime righe.

Apprendimento per imitazione

Il primo elemento assolutamente essenziale per una didattica dell'arte acusmatica è legato all'ascolto del repertorio.

Appena giunti in Conservatorio gli studenti dovrebbero essere "esposti" al repertorio

³² Lo scrivente ammette onestamente di non possedere tale profilo.

³³ Ed a un percorso legato all'arte interattiva (vedi nota n.5).

“preistorico”, storico e contemporaneo dell'arte acusmatica per iniziativa dei docenti di Composizione Musicale Elettroacustica e, soprattutto, di Storia della Musica Elettroacustica.

A questo proposito bisogna considerare che il profilo culturale della maggioranza di coloro che si avvicinano ai Conservatori di Musica per studiare “Musica Elettronica” è caratterizzato dalla familiarità con la Popular Music e la Fonografia “popular”- e una loro parte consistente non ha difficoltà a farsi una idea di quello che significa “Musica Classica” soprattutto attraverso la Fonografia - mentre pochissimi hanno la possibilità e l'opportunità di ascoltare opere del repertorio novecentesco e contemporaneo della Musica “colta” (anche in forma di Fonografia). Ancor meno nota è l'Arte Acusmatica. Chi arriva in Conservatorio, dunque, fa riferimento ad un vissuto di Popular Music, in particolare di “Elettroniche Popular” nella forma di Techno, House ecc... Si tratta, come è noto, di generi che hanno in comune la presenza dominante del beat, scandito dalla batteria elettronica, e da un linguaggio musicale prevalentemente tonale (talora modale) relativamente alle altezze. Aree ristrette a cavallo tra questi generi e/o al confine con l'acusmatica (che praticano spesso live-electronics poi presentato in forma discografica) fanno a meno della batteria elettronica ma conservano il beat in forme meno invasive scandite da lunghi “loop” di “note” o di “rumori”, evidenti o di sfondo, che poggiano spesso su suoni-bordone: sia i loop che i bordoni non presentano generalmente grande mobilità o raffinatezza ma ereditano dalle “Elettroniche popular” una “tendenza metronomica” funzionale, in modo più o meno evidente, a pulsioni motorie da discoteca.

La situazione paradossale, dunque, consiste nel fatto che la quasi totalità di coloro che affrontano gli studi di “Musica Elettronica” in Conservatorio non prevedono affatto di trovarsi di fronte all'Arte Acusmatica (nè tantomeno alla Composizione vocale strumentale che fa uso di live-electronics) ma invece a qualcosa che, se a causa dello slittamento sematico avvenuto in alcuni decenni, avantieri significava “like Stockhausen” e ieri significava “like Popol Vuh” ma oggi invece significa “like

djing”³⁴.

Questo comporta, prima di tutto, un problema di alterità: come tutto quello che non cade sotto il riflettore dei media, l'Acusmatica si presenta come Altro rispetto al vissuto dei giovani che, infatti, reagiscono quasi sempre con sorpresa di fronte alle proposte di ascolto che arrivano loro in alcune scuole di Musica Elettronica in Conservatorio, talora vivendo tali proposte come interessanti e stimolanti scoperte; talora- invece rifiutandole in toto. In quest'ultima eventualità gli studenti constatano il loro disinteresse per i “suoni difficili”, e decidono di spostarsi in rifugi più accoglienti - in continuità con l'esperienza che è procurata loro dai mass media - come le scuole di Popular Music; oppure semplicemente abbandonano l'idea di studi sistematici.

Probabilmente esistono in questo ambito, magari sotto traccia, anche nelle Scuole di Musica Elettronica, due polarità didattiche, ugualmente astratte: da un lato l'idea, più o meno latente, dominante in passato nell'insegnamento della Musica nelle Scuole ordinarie e nei Conservatori, di una “inferiorità” della Popular Music rispetto alla tradizione “colta”; dall'altro la tentazione, che oggi sembra molto forte ovunque, di strizzare l'occhio a tutto quello che il mercato propone ed impone considerando del repertorio “classico” tutto quello che è “vendibile” (e nelle forme in cui è meglio “vendibile”) e decretando la morte per “abbandono da parte del pubblico” di tutte le forme più sperimentali. La mediazione possibile non può che tenere insieme da un lato una rivendicazione di alterità delle arti sonore “radicali” (e quindi dell'arte acusmatica) con, allo stesso tempo, la massima apertura antisnobistica a tutte le forme espressive legate alla dimensione della Popular Music che abbiano “superfici di contatto”

³⁴ Una parte consistente degli iscritti, per altro, anche grazie alla introduzione dell'indirizzo “Tecnico del suono” (nelle modalità tutte interne alla Scuola di Musica Elettronica con cui è stato concepito), non si pone neanche il problema della tipologia di “Musica Elettronica” che andrà a studiare ma manifesta soltanto l'esigenza (legittima, in un contesto così artificiosamente configurato) di approfondire il funzionamento della catena elettroacustica e della “produzione” con forti aspirazioni a padroneggiare il “marketing della musica”.

possibili con la sperimentazione.

Un percorso creativo

Una volta acquisito che l'ascolto attento e critico del repertorio è la base della prassi creativa si può cercare di costruire un percorso che agevoli un decondizionamento degli studenti rispetto a tre false idee: l'idea (esplicita o implicita) che il suono consista essenzialmente in una "altezza determinata" e, di conseguenza, che sia impossibile "fare arte sonora" con "strumenti" che non siano quelli canonici dell'orchestra, delle band (strumenti tradizionali o ad interfaccia tradizionale che sono diventati elettrici o elettronici senza mutare in profondità, cioè mantenendo la centralità dei suoni ad altezza determinata) o della musica etnica; l'idea di una Acusmatica - come se si fosse ai tempi della musica concreta - che non sia mai riuscita ad andare oltre la dimensione della "composizione a oggetti"; l'idea, infine, che i suoni del paesaggio sonoro siano estranei e (parzialmente o totalmente) irriducibili alla pratica artistica.

A questo proposito Denis Dufour propone un progetto didattico articolato, che l'autore di questo testo ha adottato da molti anni con progressive integrazioni³⁵.

Tale progetto raccoglie e sintetizza tre eredità, in origine prassi non omogenee ma contrapposte o parzialmente contrapposte: quella della ricerca schaefferiana sull'oggetto sonoro; quella della sequenza-performativa [sequence-jeu] sviluppata da Guy Reibel; quella dei suoni figurativi, presente sin dalle origini della musica concreta e ripresa e sviluppata appieno soprattutto da Luc Ferrari a partire dagli anni '60³⁶.

³⁵ Dufour, D., « Écrire, Composer, Créer » in Gayou, É , (a cura di) *Musique et Technologie*, Ina, 2015.

³⁶ È bene sottolineare l'ampiezza ed il sincretismo di questa operazione anche in confronto all'impostazione "morfologica" del modello di Reibel. Reibel sembra esaurire il suo interesse essenzialmente alla produzione di suoni mediante azioni performative ispirate a modelli energetici naturali come percussione/risonanza, strofinio/granulazione, rimbalzo/iterazione,

La prima eredità: la centralità dell'oggetto sonoro

Il lavoro sull'oggetto sonoro si articola in tre tappe.

La prima fase di questo percorso consiste nell'esplorazione delle “cose del mondo” - ripercorrendo per altro il medesimo percorso fondativo che Pierre Schaeffer documenta in “A la recherche d'une musique concrète”³⁷.

Si esplorano le potenzialità sonore delle cose di uso comune che sono definite “corpi sonori”. Ovviamente i corpi sonori “suonano” in modo differente, a seconda della forma, dimensioni, materiale costruttivo ecc. e diventano, pian piano, oggetto di una sorta di “liuteria sperimentale” da parte del compositore. Si opera indossando una cuffia, mantenendo il microfono molto vicino al corpo sonoro, in modo da coglierne tutte le potenzialità, come se si usasse una piccola lente di ingrandimento sul suono,

pressione/deformazione, bilanciamento/oscillazione, soffio/voce, masse di corpuscoli in movimento, acqua/fluido ecc.. Annette Vandé Gorne sembra seguire la medesima strada basata sui modelli energetici del suono, come dichiara programmaticamente nelle prime pagine del suo importante *Traité d'écriture sur support, Musique et Recherches*, 2017. Dufour apre, invece, anche alla dimensione “aneddotica” dei suoni che può integrarsi con quella strettamente morfologica. Per definire i confini dei percorsi per la didattica della composizione acusmatica di Reibel e Vandé Gorne si potrebbe forse utilizzare quanto sottolineato da Denis Smalley parlando del suo modello per la descrizione e l'analisi dell'esperienza dell'ascolto (spettromorfologia): «Un approccio spettromorfologico non può trattare adeguatamente pezzi elettroacustici fortemente aneddotici e programmatici, cioè quel tipo di musica in cui può essere impiegata un'ampia tavolozza di riferimenti sonori - registrazioni di comportamenti ed eventi culturali, citazioni musicali, pastiche, e così via. In questo genere di musica elettroacustica il significato è strettamente collegato alla individuazione delle fonti, si identifica con esse, mediante la conoscenza del contesto da cui sono state tratte e la reinterpretazione del loro significato nel loro nuovo contesto musicale. Tale musica è quindi transcontestuale o intertestuale. Molta musica acusmatica si muove dentro e fuori dai materiali transcontestuali e crea ambigue suggestioni intertestuali - l'uso dei suoni della natura, degli elementi o dell'ambiente è particolarmente frequente. Molto spesso è necessario avere intuizioni sia sul piano spettromorfologico sia su quello transcontestuale. Le caratteristiche spettromorfologiche spesso possono aiutare a definire la forza del messaggio transcontestuale» Smalley, D., *La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono in Musica/Realtà*, Lim, 1996, n.50, pp.127-128.

³⁷ Schaeffer, P., *A la recherche d'une musique concrète*, Seuil, 1952. In particolare, proprio all'inizio del diario di Schaeffer (p.12), il ricordo (oggi commovente) dei primi passi della Musica Concreta: «Ho cominciato a collezionare oggetti. Ho in programma una “Sinfonia di rumori” [...] Vado al Reparto Effetti Sonori della Radiodiffusione Francese. Vi trovo castagnette, noci di cocco, clacson, trombette da bicicletta. Immagino una scala di suoni di tromba. Ci sono dei gong, dei richiami per gli uccelli».

ed evitando il più possibile di riprendere le riflessioni dell'ambiente (e quindi utilizzando per le registrazioni possibilmente uno spazio adeguato onde evitare che, al momento dell'ascolto, ci si disperda ad estrarre l'informazione sulle caratteristiche della sala che spontaneamente si tende a ricavare dalla percezione). Il guadagno del microfono deve essere tale da consentire di “leggere” chiaramente il suono senza però “processarlo” con una amplificazione eccessiva che tenda a trasformarne le caratteristiche di base.

Naturalmente è possibile, invece di un corpo sonoro “reale”, utilizzarne uno virtuale, un dispositivo di sintesi o di risintesi in tempo reale del suono gestito mediante adeguati controller.

La scelta - in questa fase ed in quelle successive di studio e poi nell'attività compositiva - tra pratica di “registrazione” e pratica di sintesi (o sulle rispettive “dosi” da utilizzare nella messa a punto dei suoni) è legata non tanto a fedeltà da una presunta “tradizione del microfono” (quella della musica concreta) che, al contrario, come è noto, praticava anch'essa l'uso “dell'elettronica”; quanto ad altre considerazioni come il recupero del gesto strumentale “manuale”; l'efficacia ed i tempi brevi nell'ottenere risultati con l'accoppiata corpo sonoro-microfono; la difficoltà di configurare corpi sonori virtuali soprattutto dal versante dei mezzi per controllare gestualmente i parametri della sintesi - elaborazione e quindi la non fluidità del rapporto fare - intendere che resta ancora la base dell'approccio migliore all'esplorazione di nuovi mondi sonori. Se il rapporto fare/intendere è ostruito dalla centralità delle tecnologie; se il fare viene oberato dal lavoro di costruzione di ambienti per il live electronics e poi tende, a sua volta, a mettere in un angolo l'intendere inghiottendo l'attenzione del compositore nella dimensione tecnicistica degli algoritmi buoni per ogni uso ed in ogni contesto; allora forse è meglio ripartire dalla semplicità del rapporto col microfono per poi, in un secondo momento, “risalire” alla sintesi.

Obiettivo di questa prima fase di ricerca è la messa a punto di ciò che possa essere

definito, nell'ascolto successivo alla registrazione, oggetto sonoro³⁸ avendo come riferimento alcune precise famiglie di “profili dinamici”: i suoni impulsivi, i suoni percussione-risonanza, i suoni sostenuti.

Denis Smalley definisce questi tre tipi come “archetipi spettromorfologici” e ne dà questa descrizione articolata: il tipo impulsivo, definito “l'attacco solo”

[...] è un momentaneo impulso energetico. Due fasi temporali vengono fuse formandone una sola – c'è un improvviso inizio che è anche fine. Non abbiamo abbastanza tempo per avvertire un sensibile cambiamento nell'energia spettrale tanto il suono si muove velocemente verso la sua fine. Non c'è una fase di permanenza. L'attenzione viene focalizzata sull'energia dell'attacco. Un attacco percussivo, secco, o un suono staccato (senza risonanza) sono esempi rappresentativi³⁹.

il tipo percussione-risonanza (“attacco-decadimento”)

L'attacco viene prolungato da una risonanza. Sia la fase iniziale sia quella finale sono presenti, e ci può essere un accenno di permanenza se sentiamo che il suono viene prolungato in modo consistente prima di decadere. In questo archetipo è sufficiente un gesto iniziale per mettere in moto una spettromorfologia, dopo la quale il suono continua sino alla fine senza alcun intervento gestuale. Esempi di questo tipo sono il pizzicato degli archi oppure una campana.

il tipo sostenuto (“permanenza graduata”) in cui

[...] sono presenti tutte e tre le fasi. L'inizio parte gradualmente come in assolverenza, e termina, sempre gradualmente, come in dissolverenza. Tra le due fasi la nota viene sostenuta per un certo tempo. Esempi di questo tipo sono i suoni tenuti degli archi o degli strumenti a fiato, in cui è necessario un continuo impulso energetico (respiro o gesto) per sostenere e prolungare il suono. Questo è l'archetipo che richiede maggior intervento a causa della continua imposizione del gesto. È perciò il modello più aperto allo sviluppo di varianti.

³⁸ Si ricordi la ben nota definizione: “Si chiama oggetto sonoro ogni fenomeno ed evento sonoro percepito come un tutto coerente, ascoltato mediante un *ascolto ridotto* che lo consideri per sé stesso, indipendentemente dalla sua provenienza o dal suo significato” (Chion, op.cit., 1983). Cioè praticando un esercizio di astrazione dagli infiniti rimandi del segno sonoro e concentrandosi sulla sua morfologia.

³⁹ Smalley, D., op.cit, pp.134-135.

In principio sarà importante concentrarsi a produrre gli esempi di riferimento più “puri” di questi tipi, evitando le varianti che ne offuschino la chiarezza percettiva di oggetti sonori ed individuando, attraverso l'ascolto ripetuto, eventuali accidenti⁴⁰ o incidenti⁴¹.

Una volta costituito un catalogo sufficiente di questi materiali si passerà alla **seconda fase**: la manipolazione di un oggetto al fine di crearne altri.

Si tratta di utilizzare in primo luogo operazioni di scomposizione dei suoni originari e di “rimontaggio”: il giustapporre ad un suono il suo inverso a formare una figura tipo “delta”; la sostituzione dell'attacco di un suono percussione-risonanza con l'attacco di un altro suono percussione-risonanza o con un suono impulsivo; il mixaggio di due suoni del medesimo tipo o di tipi diversi; la dissolvenza incrociata tra un suono percussione-risonanza e l'inversione di un altro suono percussione-risonanza o un suono tenuto; il micromontaggio, consistente, in sostanza, nella granularizzazione “a mano” di un suono, scomponendolo in frammenti al di sotto dei 100 ms e ricomponendo i frammenti, processati con un adeguato inviluppo per addolcirne l'attacco e favorirne la continuità l'un l'altro⁴².

Si tratta, in secondo luogo, di trasformare i suoni originari (e poi quelli prodotti con le operazioni di scomposizione e rimontaggio) mediante trasformazioni dello spettro, della dinamica, dell'altezza ecc.. attraverso filtraggi, modifica dei profili dinamici, variazione della velocità di lettura dei suoni, pitch shifting, time stretching ecc...

⁴⁰ L'accidente è una sorta di perturbazione che si sovrappone al suono prodotto come se fosse un elemento estraneo che l'ascolto riconduce al comportamento del corpo sonoro: «ad esempio un piccolo choc accidentale alla fine di una lunga vibrazione di una corda o di un piatto» Chion, op.cit.1983 p.141-142.

⁴¹ «L'incidente è una perturbazione parassita “dovuta ad un difetto tecnico che si sovrappone e che non è desiderata nè percepita come una proprietà del suono». Esempio: cattivo incollaggio del nastro, “cloc” tecnico, distorsione, lesione nel disco, ecc.”

⁴² L'operazione in seguito sarà facilmente automatizzabile con qualunque software di sintesi ed elaborazione del suono.

Si tratta, infine, di imparare ad inserire i suoni prodotti nello spazio evitando di pensare in termini di “riverberazione”, intesa come operazione che semplicemente trasforma un suono di partenza in un suono “d'arrivo” generalmente più ricco; ma, invece, cercare di concepire quel processamento come “l'imposizione” di uno spazio al suono, trasformazione spesso “drammatica” che, contemporaneamente, trasforma, sì, il suono ma costruisce anche lo spazio nel quale il suono vive: lo spazio trasforma il suono ed il suono rivela lo spazio in cui esso si colloca, fino ad una idea necessaria di suono-spazio, entità nella quale i due elementi sono necessariamente intrecciati.

Obiettivo di tutte le operazioni sui suoni originariamente ripresi col microfono è, in questa fase, quello di praticare un virtuosismo dell'ascolto e, allo stesso tempo, di imparare a controllare le azioni fisiche e le realizzazioni elettroacustiche mediante una attività in studio mai fine a se stessa e tendente magari a sprofondare nella pratica - spesso guidata dagli occhi e dal feticismo tecnologico e non dall'udito- del “vediamo-cosa – posso – fare – con – questo – software - o- con – questa – macchina”; oppure del “questo suono mi piace, questo no”; ma, al contrario, sempre connessa ad una dimensione di coerenza percettiva, mai tecnicistica oppure limitata ad un dimensione di “gradevolezza” effimera.

In seguito si può affrontare la **terza fase** del percorso che ha come obiettivo la concatenazione orizzontale dei suoni già prodotti e passa attraverso la comparazione degli oggetti collocati in successione attraverso l'ascolto. La domanda da porsi è: come articolare un gruppo di oggetti nel tempo? quali elementi interni ai suoni rendere pertinenti al fine di creare “frasi”? La Musica Occidentale, ad eccezione di alcuni segmenti novecenteschi, connetteva i suoni prevalentemente attraverso il parametro dell'altezza le cui trascrizioni grafiche in partiture diventavano terreno delle più complesse articolazioni strutturali. L'acusmatica, invece, come si è già rilevato in precedenza, non opera più prevalentemente su di un sistema omogeneo di note ma ha a che fare con l'eterogeneità dichiarata degli oggetti sonori. Al di là, dunque, delle certezze del timbro strumentale inteso come carattere invariante che consente di

articolare serie di elementi variabili (essenzialmente altezze), nella composizione acusmatica

[...] gli studenti cominciano a cercare qualcosa che possa collegare musicalmente (non si dovrebbe dire percettivamente?) gli oggetti prodotti in precedenza, curando inoltre il profilo generale della loro sequenza, in altri termini il fraseggio. Queste concatenazioni possono trovare la loro giustificazione nelle corrispondenze possibili tra due suoni non appena essi ne analizzano i caratteri. Ad esempio, si può immaginare facilmente che due oggetti sonori possano succedersi con molta “naturalità” se il rimbalzo [rebond]⁴³ regolare dell'uno ed il vibrato del secondo hanno la stessa velocità. Due “andamenti” [“allures”] simili della velocità come punto comune, è un po' come nell'armonia tonale dove la concatenazione tra due accordi si stabilisce spesso a partire dalle note comuni... Si farà lo stesso ogni volta che ci si dedicherà a determinare quale criterio (come quelli, tra gli altri, descritti nel *Traité des objets musicaux*) possa essere condiviso tra due suoni che si desidera associare⁴⁴.

La seconda eredità: qualche cenno storico

Ma la ricerca di una “sintassi acusmatica” non si riduce all'approccio, pur formativo e produttivo, della composizione “a oggetti”. Anche dal punto di vista storico la centralità di questo metodo non implica, secondo la ricostruzione di Dufour

[...] che la musica concreta fosse, fino alla fine degli anni '60, solo una “musica di oggetti” senza altre risorse che il loop o il “collage” suono per suono per assicurare la progressione temporale⁴⁵.

Al contrario Guy Reibel, membro del Grm, prima assistente di Schaeffer e poi titolare della cattedra di Composizione Elettroacustica e di Ricerche Musicali presso il Conservatorio di Parigi, sottopose negli anni '70 a critica tutta la pratica di quel periodo considerandola limitativa delle potenzialità compositive. Scrive Reibel:

⁴³ Una sorta di ripetizione veloce del suono, come causata da uno “scoppio”, con possibile accelerazione progressiva degli “impatti” sonori successivi.

⁴⁴ Dufour, D., op.cit., 2015, p.117.

⁴⁵ Ivi, p.111.

[...] quello che Schaeffer trasmetteva agli studenti, era essenzialmente il suo Trattato degli Oggetti Musicali scritto nel 1966.

Questo trattato, vera bibbia dell'ascolto, non prendeva in considerazione, malgrado le sue immense qualità, tutto il versante creativo della musica. Oscillava costantemente tra il "sonoro" ed il "musicale", ma senza mai penetrare negli aspetti puramente creativi della musica.

Trattato su una "musica a posteriori" consentiva tutte le operazioni di decostruzione delle musiche esistenti, o tutte le possibili costruzioni di oggetti isolati. Ma, nel passaggio dal sonoro al musicale, la transizione dall'oggetto sonoro isolato alla cellula, al motivo, all'idea musicale, non diceva niente, non incitava a niente, non proponeva niente.

Opera appassionante e frustrante allo stesso tempo, che ben rifletteva le preoccupazioni di Schaeffer, più interessato alla riflessione di base sulla musica e l'oggetto musicale che alla composizione in sé, più interessato all'"ascoltare" [entendre] che al "fare"⁴⁶.

Reibel definì "ingombrante" la centralità dell'oggetto sonoro nel fare compositivo e sottolineò come esso fosse

Nozione molto comoda per ritagliare, nel continuum sonoro, le unità percettive e superare l'idea di nota della musica, inadatta ai suoni elettroacustici. Ma questo bel concetto così utile all'analisi, si rilevava paralizzante quando si trattava di passare da una collezione di oggetti, quale che essa fosse, ad un motivo musicale, quando si trattava di combinare tra loro oggetti per realizzare un frammento musicale. Comporre a partire dagli oggetti bloccava l'immaginazione, paralizzava l'invenzione, e conduceva, in generale, ad assemblaggi maldestri, semplicistici a confronto con la ricchezza degli oggetti che li componevano. Questo modo di operare, allo stesso tempo collage e bricolage, conduceva al risultato opposto da quello preconizzato da Schaeffer stesso che, cosciente della difficoltà, si guardava bene dal dare una minima traccia per guidare il lavoro degli studenti.

Per superare questi limiti Reibel propose di andare oltre l'oggetto costruendo - mediante performance che utilizzassero adeguati corpi sonori - sequenze di una certa lunghezza:

Ingrandire ed estendere l'oggetto, penetrare la sua materia, disegnare traiettorie col gesto, accompagnare le sue evoluzioni, ecco quale è la base di questa pedagogia della performance [sequence-jeu]. Pedagogia d'altronde conforme alla linea generale ispirata da Schaeffer con la volontà di associare il gesto all'ascolto, il corpo allo spirito⁴⁷.

⁴⁶ Reibel, G., *L'homme musicien Musique fondamentale et création musicale*, Édisud, 2000, p.337.

⁴⁷Ivi p.340.

Si ritorna, dunque, sul tema della necessità di “ritrovare lo strumento”⁴⁸. Lo strumento era stato definito come il dispositivo capace di produrre insiemi di oggetti sonori differenti che mantenessero una identità parzialmente comune, cioè la permanenza di una causa, sulla base della relazione fondamentale Permanenza-Variazione.

Il modello della relazione Permanenza/Variazione [...] è legato alla nascita stessa dello strumento che si trova all'origine di ogni musica. L'identità del timbro strumentale tra differenti suoni costituisce la *permanenza* che consente di praticare *variazioni* che mostrano le potenzialità di registro e di esecuzione [jeu] specifiche ad ogni strumento⁴⁹.

Tali variazioni investono, come è ovvio, in una dimensione “astratta” i registri dell'altezza, dell'intensità ecc. ed, in una dimensione “concreta”, tutto ciò che è permesso allo strumentista per affermare un suo personale “sound” (virtuosismo, colore, varietà di timbri).

TIMBRO, REGISTRI E POSSIBILITÀ ESECUTIVE (una permanenza di fronte a due variazioni) sono dunque i *tre criteri dell'analisi strumentale*, che saranno usati per formulare la critica degli strumenti esistenti, dei dispositivi sonori nuovi che si pretendono strumenti, ed infine delle tecniche che cercano di superare lo stadio strumentale della musica (musica concreta ed elettronica)⁵⁰.

A partire da queste considerazioni, apparentemente datate ma in realtà attualissime, la questione del corpo sonoro (meccanico, ibrido o “virtuale” cioè totalmente elettronico) assume una assoluta centralità ed, ancora con Chion,

La ricerca deve fare spazio ad una buona descrizione tecnologica dei corpi sonori, che porterà ad una generalizzazione della nozione di strumento di musica. Ma ciò che farà di questi corpi sonori dei veri strumenti non potrà essere che la definizione di nuovi registri (non importa quali) a partire dai quali si potrà sviluppare un discorso musicale e non solo creare effetti sonori⁵¹.

⁴⁸ Chion, op.cit.,1983, p.55.

⁴⁹ Ivi p.74.

⁵⁰ Ivi, p.53.

⁵¹ Ivi, p.55.

In un contesto attraversato da questa interessante tensione tra la nozione di oggetto sonoro e quella di corpo sonoro, tensione che porta ad un esame continuo circa la capacità del corpo di dominare la produzione dell'oggetto Dufour, allievo tra il 1974 ed il 1976 della classe di Schaeffer e Reibel, ha avuto, come talora accade, la possibilità di valutare con il dovuto distacco le divergenze tra i due docenti.

Da un lato, ancora oggi, egli non accetta le critiche di Reibel al metodo schaefferiano, ed alla sua supposta incapacità di stimolare la creatività degli studenti, considerandole sorprendenti

[...] se si ascoltano le opere composte al GRM e nel suo entourage sino alla metà degli anni '70. Allievo io stesso – continua Dufour- dal 1974 al 1976 (il corso durava allora solo due anni), ho imparato la composizione elettroacustica con Pierre Schaeffer e Guy Reibel sulla base di esercizi centrati solo sull'oggetto sonoro. Solo durante il mio secondo anno quest'ultimo introdusse la nozione di *sequence-jeu*⁵²;

e ridimensiona il pur importante ruolo della *sequence-jeu* in una nuova didattica tratteggiandone alcuni esiti storici:

Nel 1976-77, anno in cui io fui loro assistente [di Schaeffer e Reibel N.d.A.] al CNSMD, la *sequence-jeu* fu collocata al centro del dispositivo pedagogico, diventando un po' per volta l'unica base per l'apprendimento. Questo nuovo approccio, dalle virtù educative indiscusse, suscitò un interesse reale perchè restituiva un ruolo alla performance strumentale nell'esplorazione dei corpi sonori e apportava una migliore coscienza temporale fin dalla fase della registrazione. Ma, alla fine degli anni '70, l'entusiasmo di alcuni si trasformò in dogmatismo, per non dire fanatismo, facendo sprofondare la grande maggioranza degli studenti nel grigiore e nell'infertilità musicale. Malgrado il grande talento come insegnante di Guy Reibel, la pratica esclusiva della *sequence-jeu* a tutti i livelli della scrittura, dell'orchestrazione e della composizione, unita a svariati divieti come quelli relativi all'espressione drammatica, alla pulsazione regolare, ai suoni aneddotici o ai loop, finì col paralizzare numerosi giovani compositori ripiegati sui dettagli più minuti della loro performance e determinò la chiusura a metà degli anni '80 della classe di composizione elettroacustica del CNSMD.

Dall'altro Dufour eredita il lavoro di Reibel ed inserisce la *sequence-jeu* nel percorso

⁵² Dufour, p.112.

didattico, non in opposizione ma come integrazione della ricerca sull'oggetto sonoro.

La seconda eredità: verso la sequenza performativa “morfologica”

La **prima fase** del percorso verso la sequenza consiste in una vera e propria improvvisazione non idiomatica da realizzare con gli stessi corpi sonori usati precedentemente per produrre i suoni singoli (poi valutati come oggetti sonori); e con lo stesso tipo di rapporto del musicista con i corpi sonori, il microfono e la cuffia.

Un lavoro, in apparenza elementare ma, in effetti, molto complesso poichè si tratta di un vero e proprio esercizio di decondizionamento: si tratta di conseguire la capacità, attraverso la concentrazione, di produrre, “suonando” un corpo sonoro, una catena di eventi assolutamente varia, ricca, il più possibile scevra da ripetizioni, simmetrie, traiettorie troppo prevedibili. Il musicista sarà costretto a confrontarsi con gli schemi sedimentati nel suo vissuto: nei giovani soprattutto la tendenza, insita nella Popular Music, alla imposizione di un pattern governato dal BPM oppure l'utilizzo di stereotipi come continui rallentando o accelerando, crescendo o decrescendo ecc.

Non solo: tutto ciò va realizzato, nei limiti del possibile, operando sul corpo con la medesima tecnica “strumentale”. Se si è scelto di usare un martello ed una tavola come dispositivo, il martello va usato come percussore oppure come mezzo per strofinare la tavola e non in entrambi i modi come se, nel caso del violino, si distinguessero due strumenti diversi, uno le cui corde vanno sfregate, l'altro le cui corde vanno pizzicate: in effetti lo strofinio produce suoni continui, il pizzicato produce suoni impulsivi, il corpo sonoro sembra lo stesso ma in realtà i profili dinamici degli oggetti sono agli antipodi.

Le tecniche “strumentali” proposte - che possono essere usate, una alla volta per ogni sequenza - sono soffio, strofinio, percussione ed “elettricità”. Si tratta, come è evidente, delle modalità esecutive degli strumenti dell'orchestra, sottoinsieme

dell'insieme infinito delle cose del mondo che possono diventare, attraverso l'uso intenzionale, altrettanti corpi sonori. Il caso dell'elettricità è considerato a parte rispetto agli altri poiché dal punto di vista percettivo-cognitivo è quasi inevitabile che la forma “non naturale” dei suoni sia individuata al primo ascolto e quindi diventi il contrassegno dei suoni.

A questo punto si prospettano due strade, apparentemente molto diverse, ma segnate entrambe dalla necessità di una grande disciplina interiore: quella legata alla tradizione della scuola francese di Musica Concreta

Concepire per ogni sequenza un disegno, per quanto minimo sia, permette di immaginare come iniziare e come terminare. Ciò non lascia presagire nè la durata della sequenza nè i dettagli della sua progressione e nemmeno la forma esatta che essa prenderà una volta terminata. Si tratta esattamente dello stesso processo che si attiva quando desideriamo esprimere una idea mediante la parola: sappiamo quello che vogliamo dire, abbiamo in mente un insieme di argomenti, intuiamo quali siano le parole con cui cominceremo il nostro discorso e siamo certi di quello che emergerà alla fine, senza tuttavia sapere precisamente in quanto tempo accadrà il tutto. E ciononostante, tenendo conto del dispositivo (circostanza ed interlocutori) e della sue reazioni, destreggiandoci con la nostra più o meno grande ricchezza di vocabolario e di sintassi, operando continui aggiustamenti del nostro psichismo alla situazione, adattando i nostri movimenti corporei al discorso, ci lanciamo con fiducia in una "improvvisazione" nella quale la maggior parte delle parole “viene da sé”, in cui gli argomenti si combinano in tempo reale, in cui noi moduliamo velocità, intonazione ed intensità. Questo è lo stesso caso della sequenza performativa, di quello che può trasmettere e della sua realizzazione attraverso questa ricerca di equilibrio tra incertezza e determinazione, ascolto ed intenzione [...]⁵³

e quella legata all'approccio di John Cage in cui, diversamente dal precedente modello, attraverso l'intenzionalità disciplinata non si mira ad un equilibrio tra caso e scelta ma esattamente alla intenzionale ricerca del non intenzionale, allo squilibrio del risultato finale in direzione dell'aleatorio, della “scoperta”. Di scoperta si parla anche nella scuola francese, si tratta della trovata [trouvaille] che, almeno in un certo periodo storico, ha attratto molti tra i protagonisti della scena acusmatica al fine di esplorare l'inaudito per poi “ricollocarlo” in una dimensione “nota”, in uno schema formale

⁵³ D.Dufour op.cit., 2015, p.122.

intenzionale e cosciente⁵⁴. La scoperta per Cage, invece, non è un mezzo per estendere un vocabolario già ben definito ma fine stesso dell'esplorazione: per questo mentre nell'approccio della *sequence-jeu* si mira a conseguire un virtuosismo performativo (oltre che di ascolto) di natura quasi strumentale sui nuovi corpi sonori, meccanici o elettroacustici, al contrario nella dimensione cageana si punta essenzialmente alla scoperta di qualcosa che era totalmente imprevedibile in partenza ed il virtuosismo sta proprio nel tentativo di annichilire l'intenzionalità. Quindi, secondo Cage, conseguentemente, l'unico tipo di strumento su cui si può veramente improvvisare è quello che non si conosce minimamente, quello su cui i gesti del performer saranno tanto “goffi” quanto effettivamente spontanei ed incoscienti⁵⁵. Il risultato, registrato, di queste azioni può costituire indubbiamente un repertorio interessante di sequenze differenti da quelle programmate da Dufour. La contraddizione, come è ovvio, sorge quando si opererà con intenzionalità a scegliere quali utilizzare per proseguire l'azione compositiva, trasformando le esplorazioni in potenziali serbatoi di “trovate”: in Cage questo, infatti, non accade poichè egli privilegia la performance e diffida della fonografia, che blocca tutto il processo aleatorio, fissa il suono, consente che riemerge “l'ego” nel lavoro di rielaborazione dei suoni su supporto (a meno che anch'esso non sia reso non intenzionale...).

Dopo la prima messa a punto delle sequenze improvvisative si può passare ad una **seconda fase**, analoga a quella già considerata per gli oggetti sonori: partire da una sequenza per produrne altre mediante trasformazioni su base spettrale e temporale,

⁵⁴ Si tratta, in sostanza, di trovate fortuite oppure di strategie precise affinché le trovate possano emergere. Delalande, F., “Le strategie del compositore”, in *Le condotte musicali Comportamenti e motivazioni del fare ed ascoltare musica*, Clueb, 1993, p.142.

⁵⁵ “Io voglio trovare dei modi che consentano di scoprire qualcosa che ci è sconosciuta mentre si improvvisa: cioè nello stesso istante in cui si sta facendo qualcosa che non è stata scritta, o che è stata decisa in anticipo. La prima possibilità è quella di suonare uno strumento sul quale non si eserciti alcun controllo, o comunque un controllo di grado inferiore rispetto a quello cui siamo abituati” in Kostelanetz, R. (a cura di), *John Cage Lettera ad uno sconosciuto*, Socrates, 1996, p.302.

missaggi e montaggi.

La quantità di materiali prodotti, l'approfondimento delle potenzialità delle trasformazioni connesso sempre all'esercizio di un ascolto critico (il mai troppo raccomandabile andare e venire tra “fare e intendere”), la messa a punto di sequenze allo stesso tempo individuabili “in quanto tali”, cioè come delle unità, ma come unità che poggiano su un sostrato complesso prodotto di successive addizioni e manipolazioni; tutto ciò conduce in modo graduale e magari senza accorgersene in una dimensione compositiva. Certamente anche la “semplice” (?) messa a punto di un oggetto sonoro può essere considerata come una operazione compositiva ma risulta chiaro come l'aggregazione di più oggetti, sia nella forma della giustapposizione orizzontale di materiali precedentemente realizzati che nella forma delle sequenze performative, rappresenta il momento “sintattico” in senso stretto.

La terza eredità: verso la sequenza “aneddotica”

Il lavoro fin qui sviluppato è incentrato su suoni che, all'ascolto, presentano un interesse prettamente morfologico. Ma, con la registrazione, si può accedere anche ad un'altra categoria di suoni, quelli figurativi cioè tendenzialmente interpretati come indici di eventi extrasonori: il cigolare di una pesante porta di legno, ad esempio, può certamente essere valutato, con un ascolto ripetuto ed indirizzato allo scopo, nella sua dimensione morfologica di suono variato, per dirla con la tipologia di Schaeffer, cioè di glissando graduabile: Pierre Henry, non a caso, (in “Variations pour une porte et un soupir”, 1961) fa della porta un corpo sonoro memorabile in grado di giostrare tra la dimensione strumentale “astratta” del “quasi-contrabbasso” e quella referenziale di una componente tipica di una antica masseria.

Risulta innegabile, però, che, ad un primo impatto, quel suono evocherà spontaneamente negli ascoltatori l'interpretante “pesante porta di legno” nella rete dei

segni.

Si è già evocato, più volte, il tema “spinoso” dell'uso di suoni evocativi: dalla posizione critica di Schaeffer che, pur avendoli utilizzati nelle prime opere della Musica Concreta, propone di evitarne l'uso nella prospettiva di inquadrare l'arte acusmatica in una dimensione strettamente musicale e non “rumorista”; alla scelta opposta di Luc Ferrari di fare veri e propri “reportage sonori” artistici, che egli definiva ironicamente (alla volta di Schaeffer) “aneddotici”⁵⁶.

Il percorso didattico integrale che Dufour ha messo a punto non poteva ignorare il potere evocativo di sonorità che, proprio in quanto tradizionalmente estranee alla Musica, tendono ad essere considerate dagli ascoltatori in associazione con immagini, della vita quotidiana o dei generi artistici multimediali (come il cinema) in cui il rumorismo è parte integrante dell'effetto di immersione degli spettatori nelle vicende del film.

Anche in questo caso il percorso didattico si può articolare in più fasi: **la prima fase** riguarderà la ripresa “passiva” di paesaggi sonori da parte degli studenti in modo tale da fornire una “fonografia” chiara della situazione individuata; **una seconda fase**, invece, una pratica simulativa di tipo rumoristico (nel senso dei rumoristi cinematografici o radiofonici): provare a realizzare in studio sonorità evocative con mezzi “poveri” (le onde del mare nel lavandino....) e semplici elaborazioni del suono. **La terza fase** prevede un percorso di trasformazione, mixaggio e montaggio delle sequenze evocative tra loro con gli stessi mezzi già utilizzati per il trattamento degli oggetti sonori e delle sequenze morfologiche. Bisognerà considerare attentamente quanto la referenzialità di un suono sia mantenuta nelle trasformazioni, cioè da quale

⁵⁶ Era Schaeffer che aveva intodotto il termine “aneddoto” per definire la componente indicale del suono e quindi Ferrari, allontanandosi dal Grm, aveva autodefinito la sua opera “aneddotica” anche in modo ironico in relazione alle sue tensioni con Schaeffer. In proposito Caux, J., *Presque rien avec LUC FERRARI Entretiens Textes et autobiographies imaginaires de Luc Ferrari*, Main d'œuvre, 2002.

momento in poi, per esempio, il suono che evoca un cavallo che galoppa sia reso irriconoscibile, in quanto tale, da un processamento utilizzato e quanto si possa giocare su un effetto di soglia, così come si fa con la fotografia: entrare o uscire, quindi, da una situazione “riconoscibile”, evocativa, per entrare in una (o uscire da una) situazione morfologica.

La **quarta fase** prevede la costruzione di un rapporto tra sequenze evocative e sequenze “morfologiche” considerando la tendenza inevitabile, da parte degli ascoltatori, a considerare come diegetiche le sequenze evocative e come extradiegetiche quelle morfologiche. Naturalmente questa tendenza può essere abilmente sfruttata per creare effetti di straniamento dissociando il senso dei “commenti” da quello delle “azioni”; oppure effetti di rinforzo emotivo quando, al contrario, situazione evocata e “colonna sonora” si sommano dal punto di vista dell'effetto.

Per concludere

Il lavoro compositivo non si esaurisce, naturalmente, con il percorso che parte dall'accumulazione di materiali sonori - attraverso il lavoro sugli oggetti, sulle sequenze morfologiche e sulle sequenze aneddotiche. Il percorso verso la strutturazione finale dell'opera risulta essere di difficile formalizzazione anche se emerge spesso (sia pur sotto nuove sembianze) -nella complessa dialettica (presente in qualunque disciplina artistica) tra insegnamento e apprendimento di un “fare” apportatore di forma- l'antico dilemma che contrappose la “musica concreta” e la “musica elettronica” delle origini riaffiora sempre, anche se in forme diverse: approccio predittivo (schema a priori da realizzare) o approccio procedurale (continuo rapporto interattivo col suono che “suggerisce” la forma) ? O una integrazione tra i due?

Questo tema, così esteso e complesso, non può essere oggetto di considerazioni esaustive in questa sede. La polarità astratto-concreto non risiede, infatti, solo nelle arti ma all'interno di ogni personalità come conflitto tra una (per altro comprensibile) esigenza di “serena” progettualità a priori ed, al contrario, ogni apertura all'imprevisto (al mai provato, al mai visto, al mai udito) destabilizzante. Il rapporto con la composizione acusmatica, allora, si fa anche azione spirituale di interazione, comprensione ed autocomprensione⁵⁷, dei docenti e degli studenti, ben oltre la tristezza di un ambiente didattico-artistico oggi fortemente appiattito su di una mercificazione della prassi creativa che dimentica la natura sperimentale e radicale della ricerca sonora; ed adagiato in una sorta di mainstream legato all'uso di software “standard” di cui molti divengono inconsapevoli agenti di promozione e beta tester al servizio delle imprese. Software di certo non esteticamente “neutri”, così come non lo è nessuna tecnologia, e quindi tendenti a favorire la messa a punto di opere che, all'ascolto, si rivelano del tutto massificate, quasi seriali. Ma questo è un altro discorso.

Bibliografia

ARBO, A., "Qu'est-ce qu'un enregistrement veridique?" in Fragne, P-H., Lacombe, H., (sotto la direzione di), *Musique et enregistrement*, Presses Universitaires de Rennes, 2014;

BAYLE, F., *Musique acousmatique propositions... ..positions*, Ina-Buchet/Chastel, 1993;

BENJAMIN, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, 1966;

⁵⁷ Dufour, D., op.cit., 2015, p.122.

- BYUNG-CHUL HAN**, *La scomparsa dei riti Una topologia del presente*, Nottetempo, 2021;
- CAUX, J.**, *Presque rien avec LUC FERRARI Entretiens Textes et autobiographies imaginaires de Luc Ferrari*, Main d'œuvre, 2002;
- CHION, M.**, *L'arte dei suoni fissati o la Musica concretamente*, Edizioni interculturali,
- CHION, M.**, *Musica, media, technologie*, Il Saggiatore, 1996;
- DELALANDE, F.**, "Le strategie del compositore", in *Le condotte musicali Comportamenti e motivazioni del fare ed ascoltare musica*, Clueb, 1993;
- DELALANDE, F.**, *Il Paradigma Elettroacustico in Enciclopedia della Musica*, Einaudi - Il Sole 24 ore, 2006;
- DI SCIPIO, A.**, *Circuiti del tempo. Un percorso storico-critico nella creatività elettroacustica e informatica*, LIM, 2021;
- DUFOUR, D.**, « Écrire, Composer, Créer » in Gayou, É , (a cura di) *Musique et Technologie*, Ina, 2015;
- EISENBERG, E.**, *L'angelo con il fonografo: musica, dischi e cultura da Aristotele a Zappa*, Instar Libri, 1997;
- KOSTELANETZ, R.** (a cura di), *John Cage Lettera ad uno sconosciuto*, Socrates, 1996;
- MC LUHAN, M.**, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, 1971;
- MURRAY SCHAFER, R.**, *Il paesaggio sonoro*, Ricordi-Lim, 1985;
- NATTIEZ, J.J.**, in *Musicologia generale e semiologia*, EdT, 1989;
- REIBEL, G.**, *L'homme musicien Musique fondamentale et création musicale*, Édisud, 2000;
- ROADS, C.**, *Composing electronic music A new aesthetic*, Oxford University Press, 2015;
- DALMONTE, R.** (a cura di) Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, Laterza, 1981;
- SCHAEFFER, P.**, *A la recherche d'une musique concrète*, Seuil, 1952;
- SMALLEY, D.**, *La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono in Musica/Realtà*, Lim, 1996, n.50.