

LARA SIMEON, *Dopo il violino. Lo sperimentale contemporaneo*, in «Il Margine. Mensile dell'Associazione Culturale "Oscar A. Romero"», 6/3, (1986), pp. 26-30.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/ilmarg>

Questo articolo è stato digitalizzato della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con l'Associazione culturale Oscar A. Romero all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*. HeyJoe è un progetto di digitalizzazione di riviste storiche, delle discipline filosofico-religiose e affini per le quali non esiste una versione elettronica.

Il materiale sul sito [HeyJoe](#) è disponibile sotto licenza CC BY-NC-ND 4.0: può essere scaricato, stampato e condiviso per uso non commerciale, con attribuzione e senza modifiche.

This article was digitized by the Bruno Kessler Foundation Library in collaboration with the Oscar A. Romero Cultural Association as part of the [HeyJoe](#) portal - *History, Religion, and Philosophy Journals Online Access*. HeyJoe is a project dedicated to digitizing historical journals in the fields of philosophy, religion, and related disciplines for which no electronic version exists.

The material on the [HeyJoe](#) site is available under the CC BY-NC-ND 4.0 license: it can be downloaded, printed, and shared for non-commercial use, with attribution and without modifications.



MUSICA

Dopo il violino. Lo sperimentale contemporaneo

LAURA SIMEON

«Noi abbiamo tutti molto amato la musica dei grandi maestri. Ma ora ne siamo stanchi. Un piacere, un godimento molto più intenso ci deriva dalla combinazione ideale dei rumori dei tram, dei motori a combustione interna, delle automobili, delle masse attive, piuttosto che dall'ascolto dell'Eroica o della Pastorale».

(Luigi Russolo)

La classificazione della musica contemporanea è varia e spesso intricata: si parla di musica d'avanguardia, di nuova musica, di musica elettronica, di musica concreta, di musica gestuale, grafica... Ma un'espressione comune può riunificare questa molteplicità: musica sperimentale.

L'artista di ogni tempo passa attraverso il momento della preparazione dei materiali e del provare e riprovare prima di giungere all'opera definitiva: questo è già sperimentazione vista come momento necessario, ma concluso prima che si lavori definitivamente all'opera. L'aspetto sperimentale della musica contemporanea va invece inteso così come è proprio dell'attività scientifica: fiducia nel dato sonoro — manipolazione tecnica del dato, nel senso etimologico di operazione fatta con le proprie mani — esperimento come tentativo ed evento sempre aperto, poiché è illusorio ritenere di aver scoperto definitivamente le proprietà del fenomeno acustico.

L'ascoltatore medio, che al vibrare di una corda di violino richiama inevitabilmente tutta una catena di riferimenti storici disseminati lungo la tradizione musicale e che esige una continua ripetizione del repertorio classico-romantico, è spesso ostile alla musica contemporanea ritenendola semplicemente non-musica o tutt'al più considerandola il tentativo di adeguarsi allo spirito tecnologico della nostra epoca, tentativo senza speranza, poiché la tecnica non ha nulla a che vedere con l'attività creativa della composizione che è intesa come un processo del tutto spirituale.

Eppure la musica ha avuto a che fare con la scienza fin dai tempi di Pitagora e oggi arte e scienza sembrano trovare intesa e comunicazione nel laboratorio artistico come luogo di ricerca musicale. L'aspetto sperimentale della musica contemporanea si concretizza

particolarmente nella musica elettronica, la voce legittima dell'era della tecnica.

Una grande avventura creativa

E' vero che la musica elettronica è strettamente legata all'evoluzione della tecnica. Non è però un prodotto delle innovazioni tecniche, ma la conseguenza di un'idea creativa nata verso la fine del secolo scorso. Proprio in quel periodo si collocano i grandi esperimenti artistici: la fantasia creativa aspira a sonorità che superino radicalmente la tradizione, colpevole di aver ingabbiato la musica in schemi formali precostituiti, implacabili e tirannici. Vengono rifiutate tutte le categorie tradizionali che lentamente avevano organizzato il mondo dei suoni in un sistema linguistico ben definito (tonalità, scale, accordi ecc.). La fantasia creativa sente inoltre sempre più la sproporzione fra la sua idea pura e i mezzi per realizzarla: gli strumenti tradizionali non riescono più a tradurre quel suono smaterializzato, plastico, libero dalle modalità che da secoli gli erano attribuite (timbro, altezza, intensità, durata) che il compositore ode con l'orecchio dello spirito.

Non è qui possibile diffondersi sulla storia della inquietudine spirituale, della ricerca in ogni direzione, dei postulati e dei programmi che precedettero la creazione della musica elettronica. Ma importa sottolineare che si è partiti dall'idea di creare una nuova musica e, verso il 1950, si è trovato nel mezzo elettronico la possibilità di realizzarla.

Il materiale della musica elettronica non è il suono di uno strumento, ma la oscillazione di un generatore elettronico udibile attraverso un altoparlante. Non si parla anzi più di suono, ma di evento sonoro: il musicista può plasmare egli stesso il suono a suo piacimento; si trova di fronte all'ampliamento massimo delle possibilità materiali a sua disposizione; l'unico limite è la possibilità di ricezione fisica dell'orecchio umano. Egli può abbracciare la totalità dello spazio acustico: l'intero universo musicale, che per secoli era stato delimitato rigorosamente da confini ben segnati, viene allargato indefinitamente. Non esistono più barriere tra suono e suono, tra suono e rumore. Il suono ha raggiunto una radicale emancipazione: svincolato da qualsiasi schema aprioristico è ritornato al suo stato naturale di puro evento sonoro. Paradossalmente è attraverso la tecnica più raffinata che si ritrova il suono nella sua originaria purezza.

La lotta contro il materiale è finita: il compositore ha a disposizione un vastissimo materiale sonoro ricco di tutte le possibilità uti-

lizzabili e non utilizzabili. Questo gli permette di tentare la ricostruzione dell'universo sonoro su basi radicalmente nuove rispetto alla tradizione: impulsi, onde, frequenze, herz, decibel sono gli elementi con i quali si lavora. La composizione elettronica nasce da tutto un lavoro di scomposizione e composizione, mescolanza, sovrapposizione e dispersione di materiali sonori elettronici puri o non puri, cioè preesistenti ma trattati elettronicamente, finché sul nastro elettromagnetico viene incisa l'opera nella forma voluta dal compositore. La nozione di composizione non è più limitata alla codificazione dell'idea musicale entro strutture generali, ma investe la qualificazione materiale del suono generato, i mezzi per produrlo, la tecnica realizzativa ed esecutiva, i nessi sintattici impegnati e l'organizzazione formale che sostiene e giustifica l'intera operazione. Tutto è da inventare ex novo. Ciò significa che la composizione elettronica non è semplice accostamento di suoni elettronici, cosa che potrebbe benissimo fare un robot musicale, ma è pur sempre un lavoro di creazione e quindi un lavoro spirituale. Il compositore mira sì ad approfondire l'area delle possibilità foniche con il rigore del matematico e la mentalità speculativa dello scienziato, ma il suo lavoro creativo consiste nel frazionare la serie di queste possibilità, nell'ordinarle, nell'accostare i fenomeni sonori in configurazioni artistiche e concatenazioni sistematiche. Alcune composizioni altro non sono che manipolazioni banali di suoni elettronici, giochini elettroacustici costosissimi. Perché un compositore elettronico sia degno di rispetto deve essere in grado in ogni momento di sostenere razionalmente il lavoro che sta portando avanti, cioè di delineare un linguaggio significante e articolato su strutture sempre ben individuabili.

L'interprete e l'ascoltatore

Ma che dire delle responsabilità di queste esperienze creative nei confronti del « consumatore » musicale, l'esecutore e l'ascoltatore? Il musicista lavora da solo nello studio elettronico e con la composizione realizza un atto unico e definitivo. Anche la lotta fra creatore e interprete è terminata: la musica elettronica non può essere interpretata poiché la sua creazione è anche la sua interpretazione definitiva. La sua esecuzione è irreversibile: la musica su nastro potrebbe essere paragonata ad un quadro che non ha bisogno di esecutori.

Ben diverso è il rapporto fra compositore-esecutore (che ormai sono un tutt'uno) e l'ascoltatore. Certo il compositore può rimanere na-

scosto al pubblico; la sua arte non ha luogo eppure è onnipresente perché le onde radio non conoscono confini. Ma all'atto dell'ascolto, quando una serie di altoparlanti rovescia sul pubblico il magma sonoro della composizione, l'unica condizione per la comprensione dell'opera è che l'ascoltatore si identifichi col mondo creato dal compositore. E nel caso della musica elettronica ciò significa identificarsi col processo creativo stesso.

Questa musica si appella infatti direttamente alla coscienza individuale dell'ascoltatore che non riconosce più alcun linguaggio noto, non ritrova alcuno schema familiare, manca di punti di riferimento fissi dati dalla sintassi musicale della musica tradizionale. L'ascoltatore non può abbandonarsi, come nel repertorio classico, ad un ascolto denso e continuativo sì, ma fundamentalmente passivo poiché la decorazione dell'opera è garantita da una forma esteriore preesistente e nota poiché assimilata nella educazione musicale, che determina la struttura dell'opera stessa. La musica elettronica, così come in genere tutta la musica contemporanea, trova la sua struttura nell'attualità dell'esperienza creatrice. La comprensione dell'opera resta senza l'aiuto di qualsiasi mediazione e non può che fondarsi sulla attiva organizzazione e unificazione personale da parte dell'ascoltatore degli elementi recepiti, secondo la logica interna che il creatore ha impresso all'opera stessa.

La musica elettronica, al di là della sua oggettività tecnica, risulta quindi tutt'altro che un dato definitivo che l'autore presenta all'ascoltatore.

Verso l'avvenire

Per la musica elettronica si avanza spesso la critica che è frutto più di pensiero e di interesse elettroacustico che di tensione lirica.

La riflessione critica non compromette di per sé il valore artistico dell'opera. Ci sono ormai composizioni che sono entrate nella storia della musica e sono additate come punti fermi della letteratura elettronica.

Il periodo relativamente breve in cui si è realizzata la rivoluzione elettronica forse non ci ha dato il tempo di abituarci ad essere circondati da una musica attuale, caratterizzata da un aspetto prettamente tecnico oltre che artistico. Il problema della musica elettronica è piuttosto un altro.

Un approdo significativo dell'ultimo Stockhausen, ormai autore classico della musica elettronica, è dato da Hymnen. Un individuo solo ed isolato cerca sul suo apparecchio radiofonico qualcosa di impre-

cisato che non trova: l'indicatore si sposta senza sosta col susseguirsi di voci vaganti, di suoni, di echi, di danze, di canzoni. E' un permutarsi continuo delle situazioni acustiche e l'effetto ha del fantastico e dello stupefacente. La categoria del disturbo radiofonico porta su un parametro d'ascolto dilaniato e allucinante, ma che non si libera in una dimensione che lo superi. E' la confessione dell'impotenza a guidare il mezzo tecnologico verso fini avanzati che scaturiscano dal suo interno sviluppo? E' la musica elettronica che si chiude voluttuosamente nella autodistruzione e nell'incapacità dell'autosuperamento? ■

« Il confronto con ciò che è familiare, che ha un nome, quando si ha a che fare con qualcosa di sconosciuto, lo rende ancora più clandestino e affascinante ».

(KARLHEINZ STOCKHAUSEN)