

Prima di tutto, l'ascolto

Franco Degrassi

Conservatorio di Musica
"Tito Schipa" Lecce

degrassi@tin.it

ABSTRACT

Questo intervento accenna prima al tema della tassonomia delle "elettroniche colte", poi al problema delle zone di confine tra "elettroniche diverse" e delle priorità da affrontare, in ambito estetico e didattico, per affermare il valore dell'ascolto concentrato alla base della composizione e della didattica delle Scuole di Musica Elettronica. Poichè, parafrasando la "quarta di copertina" di un testo recente sui nuovi media: "Onnivori indifferenti indisciplinati, stanno arrivando i nuovi ascoltatori, figli della civiltà degli individual media e della crisi della sala da concerto".

1. "ELETTRONICHE: PROBLEMI DI IDENTITÀ"

Risulta evidente la difficoltà di definire oggi una identità chiara della "Musica elettronica" e dunque delle Scuole di Conservatorio che portano questo nome.

Credo che queste difficoltà siano legate alla complessità di classificazione, problema di tassonomia quindi problema 1) interno a quella che per comodità definiamo "elettronica colta" 2) interno all'area dell'"elettronica popular" 3) di possibili mutamenti di paradigma che considerino esaurite le distinzioni tra queste 2 aree (o le ritengano insufficienti) e proponano nuove categorie interpretative.

Primo tema: nella comunità stessa dei musicisti e dei docenti di tradizione "colta" esistono differenti vedute in merito all'articolazione delle discipline che fanno riferimento ad un uso "radicale" delle tecnologie elettroacustiche. Il paradigma interpretativo che io prediligo è quello che suddivide le discipline (arti) elettroacustiche in base alla natura "materiale" dell'opera: a) opere su supporto (arte acustica); b) opere per strumento o corpo sonoro amplificato (a condizione che l'amplificazione sia determinante nell'estetica e nelle scelte compositive); c) le opere miste (strumenti e suoni su supporto); d) le opere live electronic (per sintetizzatori dal vivo o strumenti acustici accoppiati a dispositivi di trasformazione del suono in tempo reale); e) le installazioni sonore interattive; f) le rispettive combinazioni di queste discipline con altri media artistici come il video, il teatro, la danza ecc...[1]. Queste discipline, dal punto di vista operativo, non sono sovrapponibili (o lo sono solo parzialmente, spesso molto parzialmente) o riconducibili ad un unico modello

estetico e tecnico, non richiedono le medesime competenze e quindi necessitano di una didattica specifica. A questo proposito credo che le Declaratorie ed i Campi disciplinari relativi alla Composizione Musicale Elettroacustica vadano, nei limiti del possibile, aggiornati.

La complessità di questo primo punto, però, rischia di impallidire di fronte al secondo tema, la definizione di un discorso "sociale" (e non solo ristretto a piccoli gruppi) sulle nostre discipline: bisogna constatare che per "musica elettronica" oggi si intende, nel senso comune non solo giovanile, qualcosa che è quasi sempre molto lontano dal concetto che ha guidato la costruzione dei percorsi formativi in Conservatorio. Se ne fa esperienza durante gli esami di ammissione alle nostre Scuole verificando, nella quasi totalità dei casi, la sorpresa con la quale i candidati prendono atto dell'esistenza di una "elettronica colta" (di cui non avevano mai, o quasi mai, avuto sentore, al pari di una "musica classica del '900", anche essa oggetto, per loro, misterioso).

Al tema della tassonomia interna all'area di ascendenza "colta", di cui al primo punto, si aggiunge quindi il tema di una classificazione interna alle aree "extracolte" cui i nostri allievi fanno, nella quasi totalità dei casi, riferimento e delle quali, spesso, reclamano l'appartenenza alla "musica da studiare in Conservatorio": o perchè non ne scorgono differenze di sostanza con il repertorio "classico" che noi proponiamo loro; o perchè le considerano più "attuali" ed interessanti.

Il tema, almeno per quanto riguarda la mia esperienza, assume risvolti molto importanti anche alla luce della diffusione nei Conservatori delle Scuole di Popular Music: la quasi totalità degli studenti si iscrive ai miei corsi sulla base di un interesse generico per le nuove tecnologie (talora con esperienza da fonici talora da dj) misto (qualche volta) ad una totale inconsapevolezza, come già sottolineato, non solo delle "elettroniche colte" ma di tutta l'esperienza musicale "colta" del '900.

Non mi addentro nei tentativi di definire dettagli interni all'area "popular" [2] perchè non ne ho le competenze anche a causa della costante e vorticoso evoluzione che porta la stessa critica specializzata ad avere forti discordanze in merito all'identità dei sottogeneri.

Mi limito a considerazioni generali ed a proporre esempi. Le relazioni tra i generi vanno considerate sulla base di fasci di tratti formali, sociali, tecnologici, estetici, antropologici ecc... che possono condurre alla definizione

di insiemi che hanno intersezioni che li rendono, qualitativamente, più o meno vicini. Tale vicinanza (o al contrario lontananza fino all'irriducibilità) dipende dalla "forza attrattiva" che attribuiamo agli elementi comuni o, al contrario, alla "forza repulsiva" che hanno gli elementi di distinzione [3].

Tali attribuzioni non sono scelte neutre o "innocenti" ma sono al contrario legate ad una dimensione culturale ed ideologica del critico o dell'insegnante. Ho potuto, per esempio, constatare dall'osservatorio di organizzatore di concerti acusmatici di cui spesso mi occupo, una (per me inizialmente sorprendente) relativa accettazione del repertorio "classico" della musica su supporto da parte di un pubblico assai "improbabile" per la musica strumentale "colta" contemporanea (con o senza elettroniche in diretta). Mi par di poter dire che per questo pubblico la distanza (intesa appunto come presenza di elementi comuni dal punto di vista percettivo, formale e della tipologia di evento) tra acusmatica e (per esempio) techno non sia abissale. Cosa condividono queste discipline? Sono fonografiche (e quindi mancano di performance poichè il pubblico considera forse non performative le azioni del dj o dell'interprete acusmatico), hanno un sound spesso analogo (soprattutto per la mancanza di timbri strumentali acustici "classici", che costituiscono una specie di dis-valore per molti giovani), si svolgono (spesso) in luoghi chiusi e consentono anche una dimensione "immersiva" dell'ascolto (in opposizione alla dimensione "frontale" dell'ascolto della musica strumentale "colta") [4]. A questo aggiungiamo, elemento estraneo alla conoscenza del pubblico, che talora è possibile che gli autori utilizzino tecnologie simili o uguali per produrre le opere.

Bene. Di fronte a questo esempio abbiamo tre strade interpretative e operative: 1) dedurre che, tutto sommato, acusmatica e techno facciano parte dello stesso insieme poichè le differenze sono poco influenti. Questo è il modello interpretativo derivante da un uso "ecumenico" delle parole per cui, come nella voce Wikipedia (che fa riferimento per la definizione alle "Garzantine"), "per musica elettronica si intende tutta quella musica prodotta o modificata attraverso l'uso di strumentazioni elettroniche". Questa impostazione, che guida anche testi di larga diffusione persino nei Conservatori, se presa alla lettera, ricomprendrebbe la quasi totalità dei fenomeni musicali attuali (che fanno più o meno uso tutti, in qualche modo, di dispositivi elettronici) sarebbe dannosa perchè foriera di ulteriore confusione raggruppando sotto lo stesso termine "ombrello" fenomeni completamente diversi; 2) il "muro contro muro", enfatizzando le differenze e dichiarando le discipline assolutamente irriducibili, pratica molto diffusa soprattutto in passato; 3) articolando un discorso che, nella individuazione delle differenze, cerchi purtuttavia terreni comuni. Ne è un interessante esempio questo frammento di cronaca che coglie una interessante dialettica tra due tipologie di ascolto di un medesimo fenomeno "popular": "[...] c'erano un centinaio di astanti seduti sulle poltroncine dell'auditorium, ascoltavano attente l'esibizione e avevano la posa di ascoltatori interessati, ma immobili o quasi. Dietro al performer invece, in uno spazio che pure l'auditorium

riserva al pubblico, un altro centinaio di persone accompagnava il set in un modo completamente diverso ovvero ballando e tenendo, letteralmente, il fiato sul collo dell'artista. Ecco, in questa doppia versione dell'attitudine del pubblico sta molto del portato dei festival di musica elettronica che guardano alla club culture, ma che nel momento in cui diventano festival si trasformano anche in occasioni di ricezione per un'utenza che a quello stesso bacino guarda come a un'occasione intellettuale, fertilemente intellettuale[...]" in una situazione che manifestava "[...] una attitudine complementare e limitrofa, apollinea e dionisiaca, fredda e calda, razionale ed istintiva" [5].

2. RIPARTIRE DALL'ASCOLTO: ASCOLTO CONCENTRATO...

Al di là dell'uso di queste polarità non ben definite ("apollinea e dionisiaca, fredda e calda, razionale ed istintiva") la cronaca ci parla del mondo dei nostri studenti, di tensioni diverse, talora opposte che segnano il loro vissuto. In primo luogo la loro cultura dell'ascolto, del modo, cioè, in cui affrontano spontaneamente le musiche, e "le musiche elettroniche".

"Nella nostra società -scrive Chion- tanto nei comportamenti quanto nel linguaggio e nella concezione stessa dei luoghi di insegnamento e formazione, niente viene fatto per valorizzare l'ascolto. Poche scuole d'arte o di musica possiedono un locale allo stesso tempo insonorizzato e piacevole, ben equipaggiato e adatto alla concentrazione in breve l'equivalente di una sala di proiezione- nonostante esistano i mezzi tecnici con cui realizzarlo. La ragione di questa svalutazione dell'ascolto sono quindi legate alla cultura moderna, che è essenzialmente cultura visiva [...] niente è messo in atto per valorizzare l'ascolto concentrato. Si qualifica, anche molto ingiustamente, come "passivo" l'ascolto attento di un brano musicale, mentre non si applicherebbe lo stesso termine alla lettura che consiste nell'identico tipo di attività effettuata tramite gli occhi"[6].

L'ascolto concentrato del pubblico, presupposto innegabile delle nostre discipline, è una capacità che, in sede artistica, è maturata ed è diventata un valore attraverso un lungo processo storico che ha affermato due elementi fondamentali: spazi separati da quelli della quotidianità in cui non arrivano i suoni della vita in tutte le sue forme (la sala teatrale e poi cinematografica); comportamenti sociali che affermano il valore del silenzio e della concentrazione nel seguire lo svolgimento dell'opera [7].

Gli individual media del nostro tempo stanno distruggendo questo stile di ascolto e di visione introducendo un nuovo stile i cui tratti sono sotto gli occhi di tutti. Evidentemente, sulla base di differenze sociali e culturali, in tutte le epoche hanno coabitato modalità diverse di consumo dei prodotti culturali. Quello che oggi stupisce, però, è la progressiva omogeneizzazione interclassista ed interculturale sulla base della centralità nelle nostre esistenze di oggetti di consumo di massa che modellano in modo implacabile i comportamenti. Non credo di star

riproponendo una stantia distinzione tra "apocalittici" e "integrati" ma, invece, vorrei riflettere sul senso del limite, una categoria affermata dall'apocalisse ecologica che forse dovrebbe essere introiettata in tutti gli ambiti della cultura. Fenomeni culturali di rigetto dell'idea di continuo "multitasking umano", indotto dagli individual media, sono ormai ricorrenti. Un esempio su tutti la ricerca di silenzio, diventato ormai un valore evidente, addirittura una merce da comprare.

Le "elettroniche" che credo ci debbano riguardare sono conseguenza/causa di uno stile di ascolto concentrato, lo promuovono e ne hanno bisogno per sopravvivere, per avere un senso. Per questo "Hic Rhodus hic salta": o difendiamo opere, spazi e promozione di comportamenti che perpetuino questo tipo di stile di fruizione; oppure possiamo trasformarci in produttori di "demo" per le "Nuove tecnologie" e cioè abbandonarci alla "domesticazione delle tecnologie" che via via pioveranno dal mercato.

3. ...ASCOLTO CONTEMPLATIVO?

La concentrazione sul suono implica l'immobilità o, quantomeno, uno stato rilassato del corpo degli ascoltatori? Oppure, come la cronaca citata suggeriva, si può pensare di fruire un'opera "elettronica" con il corpo? Non mi riferisco, ovviamente, alla possibilità di un incontro tra danza e elettroniche su di un palcoscenico, ma invece ad un pubblico che accompagni i suoni con "tecniche del corpo"[8].

E, se questo risulta plausibile (e desiderabile), dove ci porta l'intervento di percussioni elettroniche, supporto "dionisiaco" possibile anche se, come credo, potentemente estraneo alla idea di fondo che ci ha guidato nella impostazione delle nostre Scuole ?

Per me il tema è aperto. Sono istintivamente contrario (anzi ostile) all'uso di pattern più o meno standardizzati e ritengo che elettroniche che siano centrate su tali pattern debbano essere oggetto dell'attenzione delle Scuole di Popular Music. Ma non mi sento di affermare che, i confini tra una dimensione "apollinea" ed una dimensione "dionisiaca" delle "musiche elettroniche" siano tracciati una volta per tutte e che quindi un giorno la didattica non ne debba tener conto.

4. BIBLIOGRAFIA

1. D.Dufour/T.Brandò: A propos du genre acousmatique
creamus.Inagrm.com/res/artAcousmaDufour.pdf
2. G.Cospito: "Riflessioni sul medium elettroacustico nell'era delle tecnologie dell'informazione e della "Galassia Internet": modelli sociali, tassonomia delle pratiche creative e questioni di senso,"
Musica/Realtà n.102, pp.157-166, 2012.
3. F.Delalande: *Dalla nota al suono*, Franco Angeli, Milano, 2016, in particolare pp.145-157
4. R.Murray Schafer: *Il paesaggio sonoro*, Ricordi Lim, Milano 1985, in particolare pp.149-152 e pp. 167-170
5. V.Corzani: La doppia identità della dance," *Il Manifesto*, 2/7/2013
6. M.Chion: *Musica Media tecnologie*, Il Saggiatore, Milano, 1996, in particolare pp.91-94
7. G.Pedullà *In piena luce. I nuovi spettatori e il sistema delle arti*, Bompiani, Milano 2008
8. M.Mauss: *Teoria generale della magia*, Einaudi, Torino, 2000, in particolare pp.385-409