

spazioLEMS, per quale musica?

*Cinquant'anni (1971-2021) di attività produttiva e didattica del Laboratorio Sperimentale della Musica Elettronica
Conservatorio Rossini di Pesaro*

Quest'anno cade il 50° anniversario dall'istituzione del Laboratorio Elettronico per la Musica Sperimentale (LEMS) del conservatorio di Pesaro, uno dei primi a disporre di uno studio per la produzione musicale elettroacustica la cui ambizione era di proporre un "nuovo modo di considerare i conservatori, non più solo come istituti di addestramento alla professione musicale, ma anche centri di ricerca" non tralasciando la speranza, già all'epoca sentita come ineludibile, di raggiungere un livello universitario e in un'epoca dove sostanzialmente ci si muoveva pionieristicamente da quando Pietro Grossi, per primo, aveva istituito la cattedra di fonologia musicale al conservatorio di Firenze e poche erano le cattedre aperte all'avvio degli anni Settanta.

Si sentiva la necessità di fornire a tutti gli allievi del conservatorio una visione più completa dell'evoluzione musicale, fino ad arrivare ai linguaggi d'avanguardia e alle tecnologie elettroniche di produzione del suono a cui il mondo musicale – compositori ed interpreti – si stavano rivolgendo.

Inoltre il Laboratorio, già nelle sue intenzioni originarie, doveva aprirsi all'esterno, rendendo possibile ai compositori l'utilizzo delle apparecchiature presenti nello Studio. Nel contesto accademico italiano la presenza della musica elettronica è stato un fatto inedito ed esplosivo. La cattedra di musica elettronica di Pesaro è sicuramente tra le più rappresentative e non ha mai cessato di adeguarsi alle incessanti avanzate della tecnologia musicale oltre che conservare l'intera strumentazione analogica originale che dall'inizio degli anni 2000 è resa fruibile e funzionante, uno dei pochi esempi rimasti in Europa. Nel 2013, con la creazione di S.P.A.C.E. (Soundscape Projection Ambisonic Control Engine) la prima sala ambisonica in periferia sferica in Italia, ad opera di Eugenio Giordani e David Monacchi, il LEMS fa un ulteriore passo avanti e lo S.P.A.C.E. diventa un centro di ricerca e produzione musicale per le nuove tecnologie di spazializzazione 3D del suono.

In questa occasione non vogliamo limitarci al solo riconoscimento del lavoro fatto fin qui, peraltro giustificabile visto il generoso lasso di tempo trascorso, quanto riflettere e osservare come un organismo interno ad una struttura didattica si sia messo in relazione con l'ambiente della musica elettronica in Italia dello stesso periodo e come si relazioni oggi con il pensiero musicale contemporaneo che sta fuori. Due mondi chiusi o comunicanti?

Il programma della giornata si articola quindi attraverso aree tematiche a partire dal LEMS (**Storia, Didattica, Produzione**). La vicenda puramente storica potrebbe non suscitare particolari curiosità se rimanesse confinata in un'aneddotica riguardante persone, ambienti, periodi. Se anche questi aspetti potranno fare capolino tra un discorso e l'altro, ciò che di veramente sostanziale riguarda il Laboratorio è la direzione prettamente musicale presa fin sul nascere. La visione più o meno sfumata, ma percorsa da un sogno, al contrario, ben preciso, di poter verificare immediatamente, in uno studio elettronico, il risultato delle proprie idee sonore per poterle misurare, eventualmente modificare o escludere, innerva tutta la sua esistenza.

Possiamo affermare noi oggi, ex allievi e in seguito altri allievi di allievi, di aver formato un gruppo coeso, non sottoposto alla preponderanza e poi alla dipendenza dalla macchina, ma di essere stati indotti a porci l'ineluttabile domanda che lo stesso Franco Evangelisti poneva ai compositori alla fine degli anni Sessanta: *per quale musica?* La forza del "gruppo" pesarese sta proprio nell'aver saputo mantenere una continuità, fedeltà di fondo e convinzione nonostante le evidenti e fertili eterogeneità e differenze.

La musica elettronica si fondava da principio su una fantasticheria, che Edgar Varèse esprimeva convintamente: *sogno strumenti che obbediscano al pensiero...* Paradossalmente, gli strumenti elettronici, inizialmente, non mostravano però quella 'flessibilità aperta' in grado di operare senza vincoli né limitazioni. In fin dei conti lo slancio utopico verso una nuova musica, un nuovo modo di pensarla, doveva fare i conti con una realtà tecnologica poco malleabile ma che richiedeva, viceversa, una grande flessibilità da parte del compositore.

Uno dei problemi che bisognava affrontare apertamente era il rapporto tra un'esigenza musicale, un'idea, un progetto e la sua realizzazione concreta. Negli anni 60/70, la rigidità della macchina spesso rischiava di piegare le scelte estetiche del compositore ma nello stesso tempo, sollecitava e suggeriva nuovi percorsi compositivi.

Le prime apparecchiature che arrivano al Laboratorio, ordinate da Domenico Guaccero e Marcello Abbado, direttore del conservatorio al momento, sono un sintetizzatore VCS3 tra l'altro tuttora funzionante, come un mini-laboratorio di musica elettronica, chiuso e compatto e un monumentale giradischi. Il sintetizzatore era destinato alla generazione di suoni elettronici, il giradischi destinato ad essere usato come un vero e proprio strumento musicale soprattutto nella produzione musicale concreta, perché era possibile variare i suoni variando ad esempio la velocità di rotazione del disco. Il VCS3 era dotato di una piccola tastiera, che però non era 'disponibile'. Quella tastiera riportava decisamente al mondo strumentale tradizionale, mondo che non volevamo far entrare nel Laboratorio e che quindi non volevamo potesse influenzarci. Insomma, eravamo posti davanti ad una scelta di fondo: pensare la musica senza il condizionamento di un pensiero musicale pre-elettronico.

Comunque sia, quella fu una vera rivoluzione che tentava di risolvere la crisi della tradizione musicale strumentale, al di là del fatto di avere a disposizione nuovi strumenti e quindi nuovi suoni. Ecco, raffigurarsi un tale rinnovamento all'interno di un'istituzione che per sua stessa natura è impegnata nella conservazione, mantenimento e apprendimento della musica prodotta con strumenti musicali tradizionali, costituisce già di per sé un moto carico di fervore ed entusiasmo. La coincidente presenza di menti musicali e didattiche lucide e perspicaci, ha fatto sì che la 'storia' si trasformasse immediatamente in azione musicale, esperimento, sollecitazione a tentare nuove strade, nuove modalità creative.

Questo è il tema centrale sul quale si potrà innestare una parte del dialogo di apertura con Walter Branchi, fondatore del LEMS e protagonista allora come oggi del pensiero musicale non solamente italiano e che potrà essere indirizzato sulle ragioni che portarono un musicista dentro la questione della musica elettronica, in questo caso nella Roma degli anni 60/70 e a Pesaro. Al di là della questione terminologica, divenuta da tempo obsoleta e trasformata, nel senso comune, dagli effetti effimeri ed edonistici impressi dalla società dei consumi e dall'industria culturale e dello spettacolo, parlare di musica elettronica trova ancora diverse questioni aperte, sulle quali potrà essere utile riflettere.

Per molti musicisti la musica elettronica è stata interpretata, ed è, solo un 'nuovo' mezzo, puramente aderente alle trasformazioni apportate dalla tecnica e dalla tecnologia lungo il percorso che dal secolo passato arriva fino alla attualità; una esperienza miscelata o sublimata anche all'interno dei diversi codici linguistici con cui essa è entrata da tempo in relazione.

Questo molteplice artistico ha forse ampliato le possibilità di comunicazione di tale esperienza ma al tempo stesso ha contribuito a separarla e distoglierla dalle sue ragioni iniziali. Ciò riguarda sempre di più la contemporaneità, in cui la tecnologia digitale (di produzione e fruizione) è un prodotto da supermarket, un prodotto comodo per ogni contesto musicale. Questa visione puramente funzionale si è sempre più assunta il ruolo di sostegno degli strumenti tradizionali (una "musique mixte") e alla riproposizione di ruoli separati e consolidati (compositore, esecutore, esecutore informatico e a cui aggiungeremmo editore) e dei meccanismi comunicativi e massmediali che tutto ciò comporta, costituendo di fatto un pensiero dominante all'interno del sistema dell'industria culturale in relazione al mondo della musica 'colta'.

Così come, viceversa, nel contesto più propriamente legato alla computer music il suono pre-esistente e il sapere scientifico che permette ogni sorta di manipolazione sul suono, all'interno della materia sonora, domina rispetto alle potenzialità mai troppo approfondite della sintesi, in grado quest'ultima di porgere altri punti di vista.

Non si tratta solo di produrre nuovi suoni (con o senza il ruolo giuocato dagli strumenti reali in studio o live) o di estrarre l'inudibile, o di rimettere in campo le doppie o triple 'dimensioni' (*per quale musica?* appunto), ma si tratta di osservare le questioni aperte dalla musica elettronica da altre angolazioni. Se il secolo scorso ci ha lasciato in eredità la questione del suono, del comporre il suono e l'idea di musica come suono-rumore organizzato, questo lo ha potuto fare intravedendo proprio il *nuovo mondo* nella nascita di un nuovo paradigma.

Oggi tutta la musica è tecnologica e indifferenziata, e pur partendo dal suono in realtà lo esclude da un vero ruolo di cambiamento in quanto ciò che prevale è la dimensione della scrittura strumentale, o della improvvisazione sul già detto: strumenti tradizionali, laptop, le due dimensioni assieme. In entrambi i casi il suono che emerge dalla tecnologia è una pura conseguenza e non il centro della questione compositiva, del suo rinnovarsi. I 'mezzi' sono adottati in modo acritico e spesso omologato ma ciò è parte dello stato di normalizzazione del mondo contemporaneo. Si tratta quindi di sottrarsi dalla normalizzazione e di ripensare al ruolo che la musica elettronica (o come la si vuole chiamare) potrebbe significare oggi, in quanto conseguenza necessaria di un pensiero che non ragiona secondo un 'modello tecnologico' ma si misura con nuovi paradigmi.

A distanza di mezzo secolo dalla fondazione del LEMS appare evidente che molte cose sono mutate tanto nella musica quanto nella società, nei suoi aspetti più profondi. Alcune mutazioni sono di corredo, altre sicuramente sono di sostanza e riguardano il modo di pensare alla musica in relazione alle tecnologie. Questa distanza temporale crediamo ci permetta di analizzare lo stato delle cose con una maggiore definizione critica e di compararle con il clima culturale, carico di utopie, che ebbe un ruolo decisivo nella nascita del LEMS all'interno di un conservatorio. Nella osservazione dello scenario odierno molte questioni emerse all'epoca dal rapporto musica/tecnologia si sono trasformate e possono essere segmentate, lette e declinate in vario modo. E questo è il senso di questa giornata-incontro nel suo complesso. Come ha agito quella fascinazione, fiducia, entusiasmo, curiosità, per il mezzo nuovo elettronico sulla nostra creatività musicale?

E, più importante ancora, è stata mai messa in discussione?

Continueremmo ad abbracciare una posizione del genere, oggi?

La riteniamo ancora valida, percorribile, portatrice di futuro?

Il pensare musicale che vede come suo diretto prodotto una composizione oppure una originale, innovativa e inconsueta ricerca strumentale, non esaurisce i temi da approfondire in questa giornata: è anche l'insegnamento, il passaggio di esperienze e testimonianze, che dovrebbe trovare un suo metodo precipuo di realizzazione.

L'integrazione dell'arte (e in particolare della musica) con un uso consapevole di strumentazione tecnologica, costituiscono un orizzonte concreto, aperto e denso di opportunità, verso la costruzione di un sapere autenticamente interdisciplinare e armonico.

Dobbiamo interrogarci su quali siano le strategie per fronteggiare una realtà culturale che pretende 'naturale' ciò che è più redditizio, e ad adeguare i modelli di creazione e fruizione dell'arte ai modelli imposti dal mercato. È possibile ipotizzare che incentrare un'educazione all'ascolto costruita su pratiche attive, e (ambiziosamente) di scrittura e creazione, possa contribuire a formare non solo o non tanto un musicista, quanto un cittadino più curioso, esigente, consapevole della forza e della profondità delle diverse proposte musicali che arrivano dalla sua realtà?

Molti conservatori si stanno oggi indirizzando verso piani di studio di musica elettronica orientati alla creazione esclusiva di 'competenze spendibili nel mondo del lavoro'. Al di là della inevitabile perplessità, la costruzione di un percorso di studi che armonizzi le esigenze opposte di estensione e approfondimento, interdisciplinarietà e specializzazione dei saperi, appare un compito di non facile realizzazione.

Esiste, da un punto di vista strettamente didattico, una strada preferenziale cui occorre attenersi per garantire a uno studente di musica elettronica una formazione utile e feconda?

Queste ed altre saranno le riflessioni con cui Francesco Galante a colloquio con Walter Branchi prima, Luigino Pizzaleo con Emanuele Pappalardo e Michela Mollia con Luigi Ceccarelli, Giorgio Nottoli e Aurelio Samorì poi, impegneranno i primi tre interventi.

Le implicazioni legate alla notazione saranno il tema del quarto incontro, **Archiviare, Conservare, Ricreare**, con Luigino Pizzaleo a colloquio con Laura Zattra.

La tradizione ci ha consegnato un sistema simbolico di scrittura dei suoni per la memorizzazione e trasmissione dell'opera musicale, ma l'azione diretta che il compositore attua sulla sua composizione che esclude l'azione di un interprete, pare non rendere più necessario questo passaggio intermedio. Esiste un problema relativo alla fruibilità delle opere elettroacustiche scritte con e per tecnologie oggi non più in uso. Laura Zattra, che si è occupata e si occupa a fondo di questi problemi, ci spiegherà preliminarmente *perché* la musica elettronica, a differenza della musica strumentale 'tradizionale' corre oggi il rischio di perdere il contatto con il suo passato recente, e quali sono le questioni più critiche legate alla conservazione, l'archiviazione e la riproduzione della musica elettroacustica.

Perché nelle opere elettroacustiche sembra essersi smarrita, e non da oggi, l'antica e rassicurante relazione tra la composizione e la partitura che la rappresenta, il *suo* testo, la traccia simbolica che ne certifica l'identità e ne assicura la riproducibilità in qualsiasi contesto? Nella musica elettroacustica il Testo sembra a volte subire un processo di diffrazione che ne compromette il carattere monumentario e lo disperde nelle cosiddette 'nuove testualità': diagrammi, listati di varia natura, schemi, appunti legati a singole performance e, nel contempo, indispensabili per ricostruire *cosa*, in un eventuale nuovo contesto esecutivo, deve essere fatto per riportare l'opera stessa in vita. In sintesi, la partitura con le note, ammesso che esista, non basta più a definire l'opera. Come riesce la nuova filologia della musica elettronica a fra fronte al rischio che queste nuove testualità, smettano di parlarci prima che il loro contenuto sia messo al riparo dal tempo e dall'obsolescenza?

Dovremo allargare il discorso anche sui problemi della sostenibilità e conservazione del repertorio elettroacustico sulla nozione stessa di repertorio. In un saggio di ormai quasi 30 anni fa, recentemente tradotto per le edizioni Mimesis (*Il museo immaginario delle opere musicali*), Lydia Goehr avanzava l'ipotesi che il concetto stesso di opera fosse un portato specificamente ottocentesco, sostanzialmente estraneo a pratiche, produzione e consumo musicale antecedente l'età del classicismo viennese. Senza scendere nei dettagli, un tale concetto di opera si presenta come variabile dipendente di quello che i semiologi della musica hanno chiamato, nel suo complesso, il 'fatto musicale', che è costituito, oltre che da opere, da rituali sociali, industria culturale, industria discografica, nozioni intuitive di cosa sia musica e cosa non lo sia presso un dato pubblico e di quale sia la sua funzione, evoluzione dell'organologia ecc.

In che misura il 'fatto musicale' contemporaneo condiziona il destino delle opere elettroacustiche? In che misura incidono sulla formazione, se non di un canone, almeno di un repertorio elettroacustico sempre fruibile, fatti come la digitalizzazione del consumo e il tramonto del disco come oggetto materiale, la dispersione della funzione-musica in una molteplicità di segnaletiche sonore (pubblicità, spazi commerciali, suonerie ecc.), i mutamenti degli spazi tradizionali di ascolto e condivisione, la trasformazione dell'espressione "musica contemporanea" da mera nozione

cronologica a 'genere', e insomma tutti quei fenomeni che, con Jameson, potremmo etichettare come 'postmoderni'? Esiste il rischio che l'impermanenza e la volatilità divengano, o siano divenute, condizioni strutturali della produzione musicale contemporanea, in una sorta di ritorno (esagerando i termini della questione) alle condizioni pre-classiche del fatto musicale quali ce le prospettava a suo tempo Lydia Goehr?

Il quinto incontro **Cinquant'anni di Musica Elettronica in Italia**, entrerà di più nel vivo della tematica proposta. Cercare di operare un fermo immagine che non sia visto come un punto di arrivo (o ripartenza?) della musica elettronica italiana sarà il tema dell'incontro tra Walter Prati e Alvisè Vidolin condotto da Luigi Pizzaleo. Quella che abbiamo nominato 'realtà esterna', l'età eroica della musica elettroacustica italiana' con le sue premesse della 'prima ora' sono ancora valide oggi oppure si sono perdute negli avvenimenti musicali successivi? Quale è stato l'impatto dell'avvento di una tecnologia come quella digitale nel pensiero dei compositori e nel loro approccio alla tecnologia? C'è stato un mutamento della platea dei musicisti interessati all'elettronica oppure una migrazione complessiva e uniforme verso le tecnologie digitali? Come hanno reagito in Italia compositori o compositrici alla necessità di acquisire una serie di competenze e di consapevolezza su un mezzo che, tutto sommato, poneva problemi e difficoltà del tutto nuovi rispetto alle pratiche consolidate dello studio analogico? E soprattutto, quali erano le opportunità che si presentavano nel nostro contesto a coloro che volessero confrontarsi con le scienze esoteriche del 'cervello elettronico' a partire dagli anni Settanta in Italia?

Una delle grandi fratture storiche, nel corso della pur breve storia della musica elettroacustica, è avvenuta quando i singoli compositori hanno avuto l'opportunità di accedere, in una dimensione non più pubblica e istituzionale ma privata e domestica, ai processi di ideazione, sperimentazione, produzione e post-produzione che in precedenza dovevano necessariamente trovare ospitalità in uno Studio attrezzato. Quale è stata la funzione degli Studi e dei centri di ricerca agli esordi dell'esperienza elettroacustica? e se e come questa funzione si è trasformata con l'avvento degli studi privati e personali?

Parallelamente all'evoluzione dei grandi Studi e del loro ruolo culturale, crediamo si possa seguire un'evoluzione antropologica del profilo del musicista, che per ragioni comprensibili, ha abbandonato il suo secolare inquadramento tra gli 'umanisti' per tornare, in un certo senso, alle sue origini antiche e medievali, quando la musica era principalmente affare di scienziati e matematici. A quasi settant'anni dall'epoca in cui Marino Zuccheri era il 'braccio' di Bruno Maderna allo Studio di Fonologia di Milano, si può dire che il dualismo tra figura tecnica e musicale sia del tutto risolto in una personalità unica e consapevole tanto delle implicazioni estetiche quanto di quelle scientifiche del lavoro musicale? Si può dire che chi compone musica elettroacustica – e in particolare nella realtà italiana – sia ormai assimilato al compositore tout-court, o esistono invece eccezioni, contesti, concezioni del lavoro elettroacustico in cui la distinzione tra un sapere strettamente tecnologico e un sapere strettamente musicale abbia ancora un significato e sfoci in una differenziazione di ruoli? Qual è il profilo di chi compone facendo ricerca oggi?

Il dialogo fra musica e tecnologia si configura spesso come una partita a scacchi tra le esigenze musicali che sollecitano nuove risorse tecniche e l'apparizione di nuove possibilità tecniche che sollecita i musicisti a servirsene. Quale di questi due canali di comunicazione ha dato i frutti migliori? O si tratta invece di una forma di circolazione (nel senso anatomico del termine) o di triangolazione (diciamo in senso calcistico) necessaria? Cosa hanno significato, per lo sviluppo dei linguaggi musicali, macchine come la MARS? Il tempo reale ha aperto la strada alla creazione di composizioni in cui l'accettazione di accadimenti non completamente predicibili faceva parte, per così dire, del gioco. Abbiamo spesso pensato che la musica per live electronics abbia avvicinato la composizione ad un autentico ideale di opera aperta intesa come opera che non riesce mai ad essere completamente esperita, un'opera la cui esecuzione non dice mai definitivamente tutto quello che aveva da dire, e di cui al termine di ogni esecuzione restino delle potenzialità inesprese. D'altro canto, le pratiche del live electronics sono entrate ben presto in contatto, quasi per una vocazione naturale, con il mondo dell'improvvisazione. Potrebbe essere corretta questa lettura? Come esce il concetto di opera tradizionale – quella che stabilisce una sicura biunivocità tra una certa musica e un certo testo che con essa intrattiene un rapporto prescrittivo e validante – dalla 'rivoluzione' del live electronics?

Nel corso del sesto incontro verrà esplorato il tema **Suono e Immagine** attraverso le **Esperienze** di Alessandro Cipriani, Antonio Mastrogiacomo e Roberto Vecchiarelli. Tanto il tema quanto le particolarità delle tre personali esperienze porteranno il discorso a proliferare lungo molteplici direttrici. Una prima proliferazione è, per esempio, quella che ruota attorno ai termini **Suono e Immagine** e che porterà a toccare aspetti tecnico-formali e immaginativi o legati alle diverse tecnologie che permettono di catturare, trovare, manipolare e/o riprodurre suoni e immagini, o anche a soffermarsi su aspetti più generali inerenti la vista e l'udito – anche in relazione all'occasione e ai luoghi in

cui i lavori sono stati presentati. Una seconda proliferazione è, invece, quella che ruota attorno al termine **Esperienze** e che porterà a toccare aspetti relativi ai legami con persone, istituzioni e luoghi o aspetti progettuali, culturali e identitari.

Maurizio Farina, che conduce l'incontro, ha scelto di non formulare vere e proprie domande e di lasciare totale libertà di racconto ai tre invitati – pur entro i limiti delle tre parole guida. Alessandro Cipriani, Antonio Mastrogiacomo e Roberto Vecchiarelli sono pertanto stati invitati a presentarsi e a presentare, nel breve spazio a disposizione, esperienze ed esempi rappresentativi del proprio percorso generale e delle tematiche e problematiche sulle quali hanno lavorato o stanno lavorando. Il taglio multidisciplinare e centrifugo di questo sesto incontro – particolarmente ricco anche a causa delle caratteristiche anche molto diverse dei tre invitati– sottoporrà alla nostra attenzione esperienze, pratiche, tematiche e problematiche tipiche della complessità e molteplicità del panorama attuale sulle quali Maurizio Farina proverà in chiusura a fare alcune brevi considerazioni.

Siamo arrivati al settimo e ultimo incontro, **Il Presente e il Futuro**, per noi molto significativo perché chiude un cerchio tracciato all'inizio della giornata con Walter Branchi e Francesco Galante con lo stesso Walter Branchi a colloquio con David Monacchi. In questa linea di discendenze avrebbe dovuto partecipare anche Eugenio Giordani. Siamo stati privati, repentinamente, della sua grazia e competenza di musicista (pianista classico e jazz, compositore di computer music); di ingegnere elettronico; di docente di composizione musicale elettronica nel nostro conservatorio, ma soprattutto di una mente e un cuore musicale di larga competenza e sensibilità.

Il presente e il futuro può identificarsi, per i giovani compositori, con la necessità di apprendere un'etica e un'estetica per convivere con la realtà tecnologica di oggi? Su quali presupposti intravedere un futuro equilibrio tra professione e creatività?

Dopo esserci mossi e trattenuti insieme per un'intera giornata vorremmo concludere, ambiziosamente, con lo spirito suggerito dalle parole di Goethe e con le quali abbiamo idealmente iniziato, *d'altro canto mi è invisibile tutto ciò che mi istruisce soltanto, senza accrescere o ravvivare la mia psiche*. Ma soprattutto, più ambiziosamente ancora, arrivare a riconoscere quel filo rosso che avrà attraversato tutti i discorsi, considerazioni e idee per arrivare alla conclusione che la musica prodotta con i mezzi elettronici è ancora un fenomeno *complesso* e affatto concluso. Non ne intoneremo il canto funebre, ma piuttosto, più arrischiatamente ancora, ne intendiamo aprire le vie non ancora consumate.

Francesco Galante, Maurizio Farina, Michela Mollia, David Monacchi, Luigino Pizzaleo
