

## Analisi e cultura elettronica

Roberto Doati

Da alcuni anni assistiamo in Italia ad una crescita del numero di analisi che si occupano di musica elettroacustica. Ciò è dovuto da un lato all'assestamento di modelli analitici messi a punto negli anni '70 e '80, dall'altro a una prova di analisi, nell'ambito dell'esame di diploma in Musica Elettronica, che induce i giovani a scoprire i benefici di una disciplina tutt'altro che fine a se stessa.

Infatti, come altri campi di indagine, anche la musica elettroacustica trae vantaggio dalla pratica analitica come strumento di lavoro non solo per lo storico, il musicologo, l'interprete, l'insegnante, ma anche per il compositore. La quasi totalità dei modelli di analisi oggi a disposizione ha origine dal lavoro di compositori che avevano bisogno di mettere a punto strumenti in grado di costruire una letteratura pertinente alla cultura elettronica, oppure di formalizzare il proprio modello compositivo che in alcuni casi, per il suo carattere di "universalità", è diventato punto di riferimento per l'analisi. Nel seguito, quindi, pur riferendomi alla mia attività di insegnante di Musica Elettronica, il beneficio degli obiettivi indicati è da intendersi esteso anche alla mia attività di compositore.

Fra i vari approcci (sulla partitura, sonologico, percettivo) o se si vuole stadi analitici, perché non è detto che uno escluda l'altro, quello sonologico garantisce il maggior numero di obiettivi didattici raggiungibili. Se, infatti, l'analisi formale è penalizzata dallo scarsissimo numero di partiture paragonabili a quelle tradizionali, la quantità di testimonianze, appunti, schizzi degli autori può agevolare il disvelamento del pensiero compositivo e interpretativo racchiuso negli "oggetti sonori" dell'opera. Si considerino comunque i numerosi casi, specifici del linguaggio elettroacustico, in cui la macro-forma scaturisce dalle scelte micro-formali applicate alla costruzione dell'oggetto sonoro (si veda ad esempio *Stria* di John Chowning). Anche la percezione può svolgere un ruolo importante, specialmente nella definizione di classi timbriche, chiave di lettura di gran parte della musica elettroacustica, ma solo se accompagnata da una profonda conoscenza delle tecniche e delle tecnologie adottate dall'autore.

Con alcuni colleghi da anni condivido una pratica analitica, fondata sull'aspetto sonologico, che passa attraverso la ricostruzione di frammenti o addirittura intere opere del passato, anche recente, della musica elettroacustica. Gli obiettivi che si raggiungono, oltre naturalmente quelli peculiari dell'analisi musicale, si estendono su diverse aree in funzione dell'opera analizzata:

- familiarizzazione con le rappresentazioni e i mezzi per l'analisi fisica dei suoni;
- coscienza storica della tecnologia utilizzata nel caso di ricostruzione di suoni generati da strumenti non più reperibili o funzionanti. In alcuni casi possono risultare evidenti allo studente alcuni limiti della sintesi digitale; ad esempio quando si cerchi di generare gli impulsi usati da Ligeti per *Artikulation*. Questo tipo di conoscenza è fra l'altro di grande importanza per coloro i quali vorranno occuparsi, e già oggi comincia a sentirsene il bisogno, di restauro di opere storiche memorizzate su supporti in deterioramento (nastri analogici, incisioni in vinile, vecchi nastri digitali);
- appropriazione delle tecniche di sintesi del suono;
- conoscenza dei criteri di composizione del suono che talvolta coincidono con quelli formali;
- capacità di correlare timbro e realtà fisica per una migliore definizione degli oggetti sonori necessaria per stabilire connessioni strutturali;
- messa a punto di una terminologia adeguata per descrivere oggetti sonori inusuali rispetto a quelli prodotti con strumenti tradizionali;
- appropriazione di strategie compositive talvolta molto lontane da quelle "classiche". Si pensi ad esempio a un'opera come *Essay* di Koenig, la cui partitura realizzativa è

un'enunciazione di procedure pseudo-automatiche, oppure a *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen la cui strategia compositiva si fonda su una scala timbrica che va dal suono puro elettronico al rumore, elettronico o concreto che sia. O ancora a strategie ispirate da fenomeni naturali o culturali quali teoria delle catastrofi, fisica del caos, principio di retroazione (feedback), morphing;

- coinvolgimento dell'aspetto interpretativo (generalmente trascurato se consideriamo il carattere prevalentemente compositivo delle prove d'esame), in particolare quando esiste una partitura operativa.

Se avessimo bisogno di un sostegno autorevole a quanto enunciato, potremmo citare Jean Piaget che in *Psicologia dell'intelligenza* (1973) scrive: "Conoscere un oggetto è agire su di esso [...] è modificare, trasformare l'oggetto, e comprendere il processo di tale trasformazione - e, quindi, comprendere il modo in cui l'oggetto viene costruito."

Roberto Doati  
via Giorgione 66  
35020 Albignasego (PD), Italia  
tel./fax: ++39.49.8801  
e-mail: [doati@tin.it](mailto:doati@tin.it)