

Musica elettronica e scrittura: appunti di un editore

Marco Mazzolini, Managing editor, Ricordi Classical Catalogues (UMPG-Casa Ricordi)

Ricevuto il 27 Febbraio 2019

Revisione del 1 Aprile 2019

La questione della scrittura della musica elettronica si iscrive nel più vasto tema della creazione e della diffusione di tale tipo di musica. Un tema che attraversa più soggetti e ambiti, diffrangendosi in una molteplicità di sfaccettature. Compositori, committenti, realtà produttive (teatri, orchestre, ensemble, festival), centri di studio e/o produzione (università, istituti di ricerca) vi sono a vario titolo coinvolti. L'editore, che lungo il tragitto che porta alla pubblicazione di un'opera interloquisce con ciascuna di queste realtà, deve ridurre tale nube di prospettive ad una sintesi funzionale al suo obiettivo primario, che consiste nello sviluppo, nella protezione e nella valorizzazione delle opere. Per l'editore, la corretta acquisizione, l'appropriata conservazione e l'efficace trasmissione dell'opera non possono prescindere da una mediazione tra le esigenze e gli interessi di tutti i soggetti in gioco.

Tale mediazione viene resa più complessa dal fatto che l'avvento della musica elettroacustica ha forzato in più punti alcune categorie fondanti del sistema dell'editoria musicale, problematizzando i tradizionali concetti di "opera", "autore", "originale", "strumento", "interprete" e, nel loro punto d'intersezione, l'idea stessa di "scrittura". Per poter esercitare una presa su questa realtà, l'editore ha pertanto dovuto sottoporre molta parte delle proprie concezioni e delle proprie pratiche (politiche, strutture e processi produttivi, strategie di sviluppo) ad un ripensamento critico.

Scrittura, supporto, testo: mutazioni

Fulcro dell'azione editoriale è l'opera in quanto connessa ad una scrittura. Le dinamiche primarie dell'atto di *pubblicare* un'opera procedono dal paradigma di una notazione intesa come rappresentazione ottica – mediante trasposizione mimetica su uno spazio bidimensionale – del fenomeno acustico e, insieme, indicazione operativa su come generarlo. Ma questo paradigma viene sovvertito nel momento in cui la rappresentazione è concepita per rivolgersi agli occhi di una macchina. Il rapporto fra uso e formalizzazione si inverte: quest'ultima, da conseguenza imperfetta del primo, ne diviene perfetta premessa. Nella notazione, la prescrizione operativa si scinde dalla

componente iconico-mimetica per acquisire vita autonoma. La catena scrittura-lettura-azione-risultato sonoro subisce alterazioni radicali (nella natura dei componenti e nella qualità delle loro relazioni), così che anche la nozione di interpretazione ne esce rettificata. In aggiunta a ciò, va considerato che le modulazioni concettuali connesse alla nozione di scrittura sono inscindibili dalle trasformazioni subite, nel corso del tempo, dalla nozione di “supporto”, nelle sue relazioni con le dimensioni (per alcuni aspetti sovrapposte) della scrittura-concezione e della lettura-realizzazione.

Tali trasformazioni imprimono una mutazione profonda all’oggetto che costituisce il nucleo stesso dell’attività dell’editore: la partitura. Da un lato, la carta stampata si estende in una costellazione di supporti complementari (e nei *media* necessari ad accedervi e decodificarli). Dall’altro, la notazione tradizionale si ramifica in testualità che ne alterano la natura e la funzione, giungendo a rendere labile e ambigua la distinzione stessa fra scrittura e supporto.

La mutazione della nozione di partitura si propaga concentricamente a criteri e processi editoriali, provocando adattamenti e rimodulazioni. Vengono rettificati da un lato i tradizionali criteri di archiviazione (concezione delle schede catalografiche) e di conservazione (parametri ambientali e climatologici, protocolli manutentivi), e dall’altro le modalità di diffusione delle opere. Tali processi di adeguamento sono fin dal principio (dall’avvento delle prime opere per nastro magnetico) diseguali e rapsodici, come del resto accade anche in altre realtà toccate dal medesimo fenomeno: la consapevolezza della necessità di un approccio sistemico e di competenze specifiche è maturata con fatica, e va peraltro costantemente rinnovata, al fine di integrare le espressioni della musica elettronica e mista nella loro mutevolezza.

Nuove testualità e stampa

Il mondo della musica elettronica e mista configura una realtà multiforme, complessa ed estremamente dinamica. Per ciò che concerne specificamente la scrittura – intesa come espressione scritta della parte elettronica in una partitura tradizionale – l’editore normalmente si trova di fronte a soluzioni variamente situate in un campo definito, da un lato, dall’asettica istruzione operativa e, dall’altro, dal tentativo mimetico di rappresentazione ottica della morfologia acustica. Tali scritture, generalmente un ibrido fra le due soluzioni, non possono avere lo stesso statuto di una partitura tradizionalmente intesa, in quanto sprovviste dei necessari requisiti di convenzionalità, universalità e normatività. La loro efficacia è relativa, poiché poggia su sintassi generiche che sottintendono conoscenze extratestuali e prassi implicite legate a specifici contesti o persone.

Il grado di sensibilità dei compositori rispetto al tema dell’espressione scritta della componente elettronica varia da un compositore all’altro, ed è funzione, da un lato, del tipo di elettronica impiegato e, dall’altro, di circostanze contingenti. Queste ultime favoriscono generalmente la prevalenza di un atteggiamento empirico rispetto ad un approccio sistematico (che peraltro solo in parte rientra nelle competenze di un compositore), benché non manchi chi ritiene impossibile, in linea di principio, una

notazione dell'elettronica (principalmente a causa dell'enorme quantità di parametri e dati in gioco). Per ragioni al contempo empiriche ed estetiche, molti compositori preferiscono prendere parte direttamente alla realizzazione in concerto della parte elettronica dei propri brani, eludendo con ciò stesso la questione delle modalità, e della necessità stessa, di una scrittura dell'elettronica. In molti casi, poi, il compositore riesce a farsi un'idea sufficientemente precisa dell'elettronica – e quindi a tentarne una formalizzazione – solo dopo un certo numero di esecuzioni, perché taluni parametri sono troppo fluidi (dipendono cioè in misura decisiva da circostanze contingenti: spazi, strumenti, interpreti) per poter essere notati con qualche precisione – un dato che si enfatizza se il lavoro ha un carattere accentuatamente sperimentale.

A tutto questo si deve aggiungere che spesso il compositore opera nell'ambito di un istituto di ricerca, ed è pertanto vincolato a ritmi e modalità di lavorazione prefissati (disponibilità di studi e assistenti). Un corollario di tale circostanza riguarda anche la "scrittura": può accadere infatti che, ad esempio, certi aspetti della programmazione vengano affidati ad assistenti e da essi compilati secondo un proprio gergo, non necessariamente noto al compositore.

Questo insieme di situazioni genera in alcuni autori una certa riluttanza a fornire all'editore indicazioni precise riguardo all'elettronica. Sembra che la dimensione dell'elettronica, e le testualità ad essa connesse, patiscano in modo del tutto particolare la "stampa", la fissazione definitiva implicita nella pubblicazione. Assai più che la musica tradizionale, le opere elettroniche e miste (o almeno una certa categoria di tali opere) sembrano vivere di una testualità fluida, che postula un'idea di opera come spettro di possibili, come entità individuabile attraverso un processo, più che secondo un principio.

Nuova editoria per nuove tradizioni

In assenza di riferimenti condivisi, all'editore non resta che recepire tale molteplicità così come gli si presenta, cercando – a sua volta empiricamente – di introdurre elementi d'ordine che lo mettano in grado di gestire i processi di sviluppo, protezione e valorizzazione dell'opera con sufficiente efficacia.

Se infatti, da un lato, l'opera dell'ingegno si individua in quanto tale anche grazie alla sua singolarità, dall'altro l'exasperazione del dato idiosincratico, specie quando contagia scritture e prassi, tende ad ostacolarne la diffusione. Non si tratta, qui, di addomesticare l'idea riducendola ad uno standard, né di negare i diritti della libera interpretazione, bensì piuttosto di liberare l'opera dai particolarismi che la soffocano, specie dalla dipendenza esclusiva da persone (autori, interpreti) o tecnologie (hardware o software) specifiche. Si tratta di scongiurare il rischio – molto concreto – che l'intera opera si perda a causa della morte (per illeggibilità o irriproducibilità) di una sua parte, tanto più che i particolarismi in questione sono spesso scorie di situazioni contingenti, più che frutti di libere scelte artistiche. Si tratta cioè di individuare le strategie di conservazione e trasmissione più appropriate ai singoli brani o a specifiche categorie di brani. Tale azione va esercitata in una duplice dimensione. Sul piano sin-

cronico: mirando ad assicurare la fungibilità dei testi in questione da parte di qualsiasi interprete (singola persona, équipe) adeguatamente preparato ed equipaggiato (leggibilità, espressività e flessibilità di codici e supporti). Sul piano diacronico: collocando questi testi e la loro fungibilità in una prospettiva storicizzante, che assicuri l'integrità, l'autenticità e la permanenza dell'opera (filologia della tecnologia e metodologie di ri-mediazione).

A questo scopo, più che confidare nell'avvento di una sorta di esperanto grafico a venire per le partiture di musica elettroacustica, l'editore deve sviluppare strumenti che gli consentano di aderire all'eterogeneità e alla mobilità del paesaggio che lo circonda. E occorre che vi si accosti in modo sistematico, munito di un canone ermeneutico, di una metodologia, di mezzi. Tutto ciò presuppone un concorso di competenze, risorse e interessi che eccede le possibilità e gli orizzonti di un singolo soggetto: spetta all'editore, in quanto partecipante dei diritti sull'opera e direttamente interessato alla sua tutela e valorizzazione, catalizzarli e coordinarli quando ve ne sia l'opportunità.

Il campo d'azione è assai ampio. Ad un estremo stanno le collaborazioni istituzionali. Di recente, ad esempio, Casa Ricordi ha sottoscritto con l'Ircam (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) di Parigi un contratto quadro che riguarda le componenti elettroniche prodotte con l'ausilio di risorse Ircam (uomini, spazi, mezzi hardware e software) di opere editate da Ricordi. L'accordo, che formalizza la cooperazione tra i due enti nell'attività di conservazione e aggiornamento di tali opere, porrà gradualmente fine allo stato di provvisorietà in cui ancora versano alcuni materiali generati nel passato, e garantirà anche alle opere future un'adeguata tutela e valorizzazione.

All'altro estremo del campo vi è il fronte dello specifico testuale. Il paradigma di tale tentativo è rappresentato dal lavoro editoriale condotto da Casa Ricordi sulle opere con live electronics di Luigi Nono.

Il caso Luigi Nono

L'edizione delle partiture noniane che prevedono l'impiego del live electronics fu avviata all'inizio degli anni Novanta, all'indomani della scomparsa di Nono (1924-1990), con la creazione di un Comitato Editoriale specifico e la collaborazione della vedova del compositore, Nuria Schoenberg (che nello stesso periodo, a Venezia, stava dando vita all'Archivio Nono).

La conduzione del Comitato venne affidata ad André Richard – compositore, direttore di coro, già direttore dell'Experimentalstudio des SWR (Freiburg im Breisgau) e storico collaboratore di Nono – affiancato dal sottoscritto, all'epoca redattore neo-assunto. Suo obiettivo principale è corredare le partiture delle informazioni concernenti la regia del suono e delle indicazioni relative ad aspetti peculiari della prassi esecutiva vocale e strumentale (strettamente collegate, peraltro, al trattamento elettroacustico del suono), in modo da rendere i brani eseguibili da qualsiasi interprete adeguatamente preparato ed equipaggiato. Le partiture con live electronics sono state pubblicate quasi tutte: al momento sono in lavorazione *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*

(1981-1985) (di prossima pubblicazione) e *Guai ai gelidi mostri* (1983), dopo le quali è previsto un intervento su *1° Caminantes...Ayacucho* (1986-1987).

Le opere che Nono compose nell'ultimo decennio della sua vita – quelle appunto che prevedono l'impiego del live electronics – presentano specifiche problematiche editoriali, che procedono direttamente dalla peculiare concezione del suono (e della sua composizione) maturata da Nono nel corso della sua vicenda artistica. Com'è noto, tale concezione comportava l'impiego di tecnologie estremamente avanzate e la stretta interazione con una cerchia di collaboratori fissi (interpreti e tecnici del suono) presso l'Experimentalstudio della SWR di Friburgo. Ne consegue che la partitura consegnata da Nono all'editore (si sta parlando, ovviamente, delle sole partiture con live electronics) appare per molti aspetti ellittica, o per l'assenza di indicazioni necessarie all'esecuzione, o per il carattere gergale-iniziatico con cui esse vengono espresse, frutto del regime di oralità secondaria che vigea nell'ambiente di lavoro sperimentale in studio. In particolare, le indicazioni relative all'elettronica sono generalmente sporadiche, appena accennate, quando non fuorvianti (perché spesso riflettono fasi primitive della composizione, poi superate). In una prospettiva strettamente editoriale, le conseguenze di tale situazione sono essenzialmente due. In primo luogo, il testo è depositato in più fonti (la partitura e le parti staccate degli interpreti che lavorarono con Nono, i protocolli di lavoro dell'Experimentalstudio), e dunque per costituire una partitura completa occorre recuperare e vagliare criticamente ciascuna di esse, consultando interpreti vocali, strumentali ed "elettronici" in cerca di documentazioni scritte e orali relative alla prassi interpretativa. In secondo luogo, si pone l'esigenza di completare e rendere esplicito ed ecumenico il codice vigente all'interno delle partiture e destinato agli interpreti della "bottega".

Per quanto concerne strettamente il piano della scrittura dell'elettronica, pertanto, nell'impostare l'edizione di queste partiture ci si è sforzati di elaborare un codice semiografico abbastanza coerente ed espressivo da scongiurare equivoci stilistici e al tempo stesso abbastanza aperto e flessibile da consentire l'esercizio della libertà interpretativa; abbastanza specifico da orientare una programmazione precisa e abbastanza astratto da poter essere calato in un contesto tecnologico in costante evoluzione, riflettendo al contempo la configurazione degli apparati originali (in alcuni casi descritti nelle loro caratteristiche, quando legate a particolari soluzioni musicali). Nel caso di lavori particolarmente complessi, come *Prometeo*, la maneggevolezza e l'adattabilità del codice ci hanno consentito di elaborare, per ciascuna sezione dell'opera, una variante scrittoria peculiare, ossia la soluzione grafica più appropriata al tipo di trattamento elettroacustico impiegato e alle caratteristiche specifiche della sezione stessa.

L'espressione grafica presume nell'interprete alla regia del suono un certo *know how*, sia in relazione a certi aspetti descrittivi, come le sintesi dei collegamenti microfonic e della struttura dei programmi, sia riguardo alle procedure di realizzazione e di gestione operativa di questi ultimi. La scrittura dell'elettronica si vale di una sintassi semplice, operativa: è notata su un diagramma posto in partitura al margine inferiore della pagina (sotto l'organico vocale-strumentale) e divisa in due parti. In una sono indicati i collegamenti attivi, gli altoparlanti coinvolti e i parametri di regolazione, nell'altra (contraddistinta dalle indicazioni per i potenziometri e dalla presenza del-

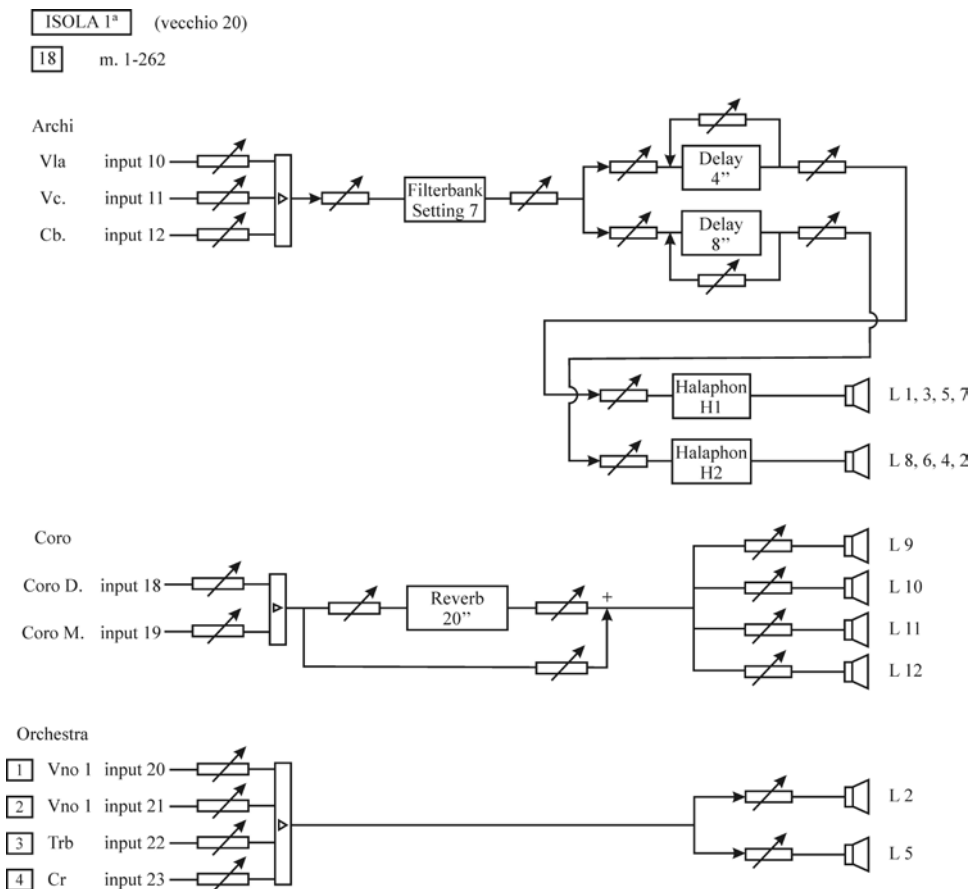


Figura 1. *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*, edizione a cura di André Richard e Marco Mazzolini: schema del Programma 18 (© Copyright by CASA RICORDI - S.r.l., per gentile concessione).

le stanghette di battuta) sono notate le azioni da realizzare nell'interpretazione (con Delay, Riverbero, Harmonizer, spazializzatore), gli altoparlanti coinvolti e le durate di estinzione del Delay e del Riverbero. La componente iconica è ridotta al minimo e limitata all'aspetto dinamico dell'interpretazione, vale a dire ai descrittori di involuppo in riferimento ai vari effetti (per dar conto del punto e del modo di attacco, dell'evoluzione e della chiusura di un determinato trattamento).

In queste partiture la scrittura dell'elettronica è il veicolo mediante il quale la configurazione *hors-temps* della struttura del programma viene traslata nello spaziotempo e posta in relazione con le altre componenti della forma musicale. Il lavoro di gran lunga più complesso è stato individuare il *luogo specifico* di tale scrittura. Per ogni singola situazione musicale, infatti, è stato necessario trovare l'esatto punto di equilibrio fra il dato tecnico-realizzativo, l'indicazione interpretativa e il suggerimento pratico: e in quel punto collocare l'espressione grafica. Mantenere strettamente co-implicati e al contempo nettamente distinti tali aspetti è parso il solo modo di esprimere le ragioni

musicali sottese ad ogni scelta tecnica e, insieme, di rispettare la peculiarità di questi testi: che, così come sono aperti all'interpretazione, non sopportano l'arbitrio.

A titolo di esempio, in figura 1 si riporta lo schema del programma 18 di *Prometeo*, attivo nell'*Isola prima*, e l'attacco della sua stesura in partitura. In *Isola prima* vi sono tre situazioni musicali interessate dal trattamento live electronics: un *continuum* del Trio d'archi soli, quattro interventi solistici di strumenti delle orchestre e sei interventi del Coro (le *Mitologie*). La traslazione del programma nel flusso della forma significa anzitutto che le sue componenti vengono raffigurate in partitura solo quando siano effettivamente attive. Così all'inizio, ad esempio, viene riportata solo la parte riguardante il Trio di archi soli. Questi vengono immessi in due Delay con feedback, rispettivamente di 4" e di 8", ciascuno dei quali viene spazializzato secondo un circuito e una velocità propria: H1 (per il Delay di 4") in senso orario (sugli altoparlanti L1,3,5,7) e con un ciclo di 10000 ms, e H2 (per il Delay di 8") in senso antiorario (su L8,6,4,2) con un ciclo di 7800 ms.

Questo movimento di fondo rimane pressoché costante per tutta l'*Isola prima*, configurandosi in modo continuamente cangiante a causa delle differenti velocità dei cicli e della varietà dei contenuti musicali (dinamiche, condotta dell'arco, alternanza suono-rumore). Il segmento di programma riportato indica (Figura 2), nella sua parte superiore (misurata), la gestione del Delay e dei due spazializzatori (Hala = Halaphon), e nella sua parte inferiore (*hors-temps*) una sintesi del tipo di trattamento (si consideri che il MM dei soli è diverso da quello di orchestre e Coro). Il fondo grigio indica i segmenti da registrare nel Delay.

In alcuni casi ci si è valse, a puro scopo pratico, di soluzioni grafiche di tipo mimetico, ad esempio per l'ideogramma a forma di croce greca con cui, in *Risonanze erranti*, viene rappresentato l'effetto di subitanea irradiazione del suono della voce del Contralto dal centro ai confini dello spazio d'ascolto, che squarcia la parola "Adieu" (Figura 3).

Alla sillaba "A-" viene applicato un riverbero di 4" assieme al suono originale (altoparlanti L9,10, posti al centro dello spazio, in alto), e alla sillaba "-DIEU" un riverbero di 20" senza suono originale (sugli altoparlanti L1-4, posti agli angoli dello spazio): le indicazioni suggerite mirano ad ottenere una dissolvenza dolce e continua.



Figura 2. *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*, edizione a cura di André Richard e Marco Mazzolini, p. 40, parte inferiore (© Copyright by CASA RICORDI - S.r.l., per gentile concessione).

The image displays a musical score for a piece titled "Liederzyklus a Massimo Cacciari" by André Richard and Marco Mazzolini. The score is arranged in a vertical format with the following parts from top to bottom:

- C. (Cello):** Features a melodic line with dynamic markings *mp* and *pp*. The lyrics "A - - - - - DIEU" are written below the staff.
- Ott. (Ottava):** Includes performance instructions "fiato suono fiato suono fiato" and dynamic markings *pp*.
- Tb. (Tromba):** Includes performance instructions "fiato suono fiato" and dynamic markings *pppp*.
- Camp. sarde (Camping sardo):** Consists of two staves (1 and 2) with rhythmic patterns. A grey shaded area covers the first two measures.
- Bongos:** Consists of three staves (1, 2, and 3) with rhythmic patterns.
- Crot. (Crotale):** Includes performance instructions "lieve ma sentito" and dynamic markings *ppppp*.

Below the musical staves is a technical diagram showing signal flow and processing:

- Inputs 2, 3, 4, 6 feed into a "Harm." block with parameters $\begin{matrix} - & 51 \\ - & 53 \end{matrix}$.
- The output of the "Harm." block goes to a "Delays" block with parameter "L1, 8".
- Input 4 also feeds into the "Delays" block.
- The "input" signal is "closed".
- The "Delays" block output is "sound".
- The "feedback" signal is "closed".
- There are three delay blocks: "gr. f. Rev. 4'' L9, 10", "input Rev. 20''", and "output Rev. 20'' L1 - 4".
- A "crossfade" section at the bottom shows a network of delay lines L1, L2, L3, L4, L9, and L10, with a note "crossfade ca 2'' - 3''".

Figura 3. *Risonanze erranti. Liederzyklus a Massimo Cacciari*, edizione a cura di André Richard e Marco Mazzolini, p. 17 (© Copyright by CASA RICORDI - S.r.l., per gentile concessione).

Le informazioni necessarie all'interprete non possono però essere veicolate dalla sola notazione. Per questo, ogni partitura è accompagnata da un esaustivo apparato di testi (in tre lingue) che completano e commentano il dato tecnico-interpretativo, addentrandosi, ove necessario, nel dettaglio dei passi più complessi. All'edizione di *Das atmende Klarsein*, in particolare, grazie alla collaborazione dell'Archivio Nono

è stato possibile allegare un DVD con video esplicativi delle Avvertenze per l'esecuzione.

Necessità di una cooperazione

Da queste poche e sparse osservazioni appare evidente come la coordinazione fra soggetti e realtà legate al mondo della creazione e della diffusione della musica elettronica e mista sia la condizione primaria per affrontare in modo adeguato le problematiche che tale musica solleva. È pertanto auspicabile che l'interazione fra tali soggetti si accresca, che il sistema editoriale, la comunità scientifica (indagine storico-critica e riflessione teorica) e il mondo dei centri di ricerca e produzione di musica elettroacustica instaurino un dialogo e una collaborazione costanti.

L'editore deve orientare le proprie strategie su uno sfondo metodologico solido, e i suoi interlocutori devono includere nel proprio orizzonte le dinamiche relative allo sviluppo, alla tutela e alla valorizzazione dell'opera. Compito comune è interagire con questi testi con la massima consapevolezza possibile, cogliendoli nella loro pienezza. In caso contrario, si rischia di smarrire il testo, di sottrargli le sue specificità, di appiattirlo in una prospettiva univoca e omologante. Si rischia, cioè, di privare l'opera d'arte delle sue fondamentali ragioni d'essere: l'aspetto critico, la visionarietà, la dialogicità perpetua.