

## Sull'interpretazione della musica acusmatica

**I**nterpretare la musica acusmatica vuol dire, per me, riflettere sulle caratteristiche compositive di ogni situazione specifica e cercare di essere fedele al progetto originale del compositore che interpreto.

Innanzitutto, è importante sottolineare una gerarchia di azioni. L'azione basilare dell'interpretazione acusmatica può essere chiamata “*diffusione elettroacustica*”. Nella diffusione, l'interprete che opera sulla tavola di missaggio svolge il lavoro di *proiezione sonora* detta anche *proiezione di rilievo* (così diceva Pierre Schaeffer ai primordi di questa musica), che implica tanto il controllo della dinamica generale degli avvenimenti quanto la loro distribuzione nello spazio. Al momento della proiezione sonora c'è poi la questione della *spazializzazione*, che sarà più o meno libera a seconda della strutturazione spaziale della composizione oggetto di diffusione. Due sono quindi i parametri che stanno al centro della riflessione sulla diffusione elettroacustica in concerto: i livelli d'ampiezza dei suoni e la loro disposizione spaziale.

Per quanto riguarda il primo aspetto – la regolazione dell'ampiezza della dinamica –, la sola variazione possibile per il responsabile della proiezione sonora nello spazio riguarda l'adattamento della dinamica degli avvenimenti al numero degli altoparlanti, alla loro qualità e alla loro distribuzione nello spazio del teatro. Malgrado quest'aspetto non sia ancora stato esplorato dai compositori con attenzione, il rapporto tra i diversi livelli dinamici può indurre all'ascolto una sensazione di *profondità* dei suoni, che si raggiunge rarissimamente nella scrittura solo strumentale. Proprio per queste ragioni il lavoro d'interpretazione non può essere svolto senza rendersi conto dei rapporti interni al brano in questione. A mio avviso su questo punto non c'è molto da fare e sarà sufficiente cercare di regolare l'equilibrio dei suoni nella sala del concerto.

La gestione dello spazio è invece una situazione molto delicata. Ci sono fondamentalmente due modi di porsi nei confronti della strutturazione di una composizione per suoni elettroacustici diffusa esclusivamente attraverso un sistema d'altoparlanti. Queste due posizioni affondano le radici nell'opposizione originaria tra la musica concreta e la musica elettronica. Da un lato il compositore incentra la sua attenzione soprattutto nella costituzione dei suoni e nella loro disposizione elementare nello spazio, immaginando la loro proiezione spaziale in concerto attraverso una orchestra di altoparlanti, che potrà potenziare la spazialità dei suoni in modo più o meno intuitivo, secondo le possibilità offerte dal sistema di diffusione; dall'altro lato il compositore, pur non sottovalutando l'importanza della costituzione spettrale dei suoni, sceglie lo spazio come uno dei parametri fondamentali del proprio lavoro di composizione in studio. Secondo quest'ultimo modo di comporre in studio, la spazializzazione sarà dunque predeterminata in tutti i suoi dettagli dal compositore, e il margine d'interpretazione spaziale in concerto sarà manifestamente ridotto.

Ho già cercato, in altri testi, di formulare le leggi che riguardano la spazializzazione. Ce ne sono due:

Prima legge: quanto più grande è il numero degli alto-parlanti a disposizione in un concerto e quanto più questo numero eccede il numero originale dei canali dell'opera elettroacustica, tanto più grande sarà il ruolo della diffusione acusmatica. Questo riguarda sia la spazializzazione, sia la flessibilità della proiezione sonora in concerto.

Seconda legge: il ruolo del controllo nella diffusione elettroacustica dei fenomeni spaziali è inversamente proporzionale alla loro pre-strutturazione; quanto maggiore è la precisione spaziale degli eventi in studio, tanto minore sarà il bisogno di potenziare la spazialità dei suoni in concerto, e vice-versa.

Mi pare dunque che sia un mito da superare dire semplicemente che l'interpretazione acusmatica possa essere paragonata ad un'interpretazione strumentale. Anche se il ruolo della diffusione sembra essere fondamentale, è necessario relativizzare la sua importanza di fronte al margine lasciato al momento di diffusione dalla strutturazione dell'opera in studio. I suoni elettroacustici da "interpretare" non sono prodotti *in loco*, ma ri-prodotti, anche se non "semplicemente". Il lavoro di diffusione è senza dubbio un lavoro di grande responsabilità, ma la loro importanza dovrà essere contrapposta a ogni forma di feticismo.

Facendo eco ai pensieri di Michel Chion, possiamo dire, infatti, che ci sono due livelli di spazio nella composizione acusmatica: lo *spazio interno* detto anche spazio della composizione (che chiamo *spazio strutturale*); e lo *spazio esterno* detto anche spazio della diffusione elettroacustica (che chiamo *spazio interpretativo*). Sullo spazio interno ci sarebbero delle considerazioni molto interessanti da fare, soprattutto per quanto riguarda le possibili opposizioni binarie che reggono la sua strutturazione. Quello che mi interessa qui è discutere lo spazio esterno, interpretativo.

Su questo punto di vista, bisogna riconoscere un'opposizione tra due linee d'azioni principali del pensiero elettroacustico storico che hanno origine in quell'opposizione primordiale tra concreti ed elettronici.

Alla prima tendenza, che risale alle sue origini piuttosto concrete, corrisponde un ascolto soprattutto frontale, dove l'immagine della proiezione cinematografica rinforza l'idea di un *cinema per le orecchie*. Dell'ascolto frontale risulta l'origine della concezione di un'*orchestra* con tipi diversi d'alto-parlanti. La loro differenza dovrà, in questo senso, simulare una strategia di diffusione, e il lavoro di spazializzazione dovrà rendersi conto delle qualità individuali degli alto-parlanti e della loro disposizione affinché la proiezione sonora di un determinato spettro sonoro possa avvenire senza alcun pregiudizio. L'apparente libertà di proiezione dovrà, in realtà, restringere la scelta operata dall'interprete nel senso di una corrispondenza spettrale che sia fedele ai suoni originali. Data la diversità degli alto-parlanti, non tutti potranno rispondere bene a tutti i tipi di suoni. Il rapporto spettri sonori/alto-parlanti è dunque un rapporto assai complesso. In questo tipo di pensiero, la percezione degli alto-parlanti della parte dell'ascoltatore è importante, poiché evocano l'immagine degli strumenti tradizionali.

Al secondo pensiero, invece, corrisponde un ascolto multi-spaziale, non necessariamente frontale. L'ascolto si rivela più teatrale che cinematografico. L'immagine sarà dunque quella di un *teatro per le orecchie* (da tanto voluto nella storia musicale, da Orazio Vecchi a Luciano Berio), e abbiamo la costituzione di un vero *teatro sonoro* (non più di un'orchestra d'alto-parlanti). Conseguentemente, gli alto-parlanti dovranno essere, in principio, uguali oppure molto simili, in modo che sia possibile la proiezione degli spettri sonori da qualsiasi punto dello spazio, senza alcun pregiudizio della loro percezione. La percezione dovrà basarsi sui suoni, e non sulla presenza degli alto-parlanti.

Ecco un riassunto di queste opposizioni per quanto riguarda lo spazio esterno-interpretativo della musica acusmatica:

Spazio esterno (interpretativo)	
↙	↘
Ascolto principalmente frontale	Ascolto omni-spaziale
↓	↓
Ascolto cinematografico	Ascolto teatrale
↓	↓
"Cinema per le orecchie"	"Teatro per le orecchie"
↓	↓
Orchestra d'alto-parlanti	Teatro sonoro
↓	↓
Tipi diversi d'alto-parlanti	Alto-parlanti uguali
↓	↓
Percezione della presenza degli alto-parlanti	Soppressione della percezione della presenza degli alto-parlanti

una orchestra composta da numero di altoparlanti magari più grande però con qualità inferiore e diversi tra di loro è, secondo me, soprattutto l'idea compositiva che deve essere complessa e diversa, e i mezzi di diffusione devono offrire la possibilità di un rispetto assoluto delle intenzioni compositive, sia dal punto di vista spettrale che dal punto di vista spaziale. Questo non esclude, comunque, la possibilità di una disposizione dinamica degli altoparlanti, in modo da rendere flessibile la proiezione sonora di opere diverse.

Così la musica elettroacustica dovrà, secondo me, svilupparsi, anche quando la composizione è pensata in modo iterativo con gli strumenti musicali acustici tradizionali, soprattutto a partire dalle sue acquisizioni fondamentali: la libertà degli spettri sonori e le possibilità illimitate della loro disposizione spaziale. Nella sua sfera acusmatica trattasi, dunque, dell'apogeo dell'astrazione umana: soppressione d'ogni percezione di presenza e, paradossalmente, potenziale omni-presenza spaziale di tutti i suoni!

*Flo Menezes*

San Paolo, nel maggio 2006