



Analitica.
Rivista online
di studi musicali
n. 7 (2014), pp. 177-183

*Nick Collins - Margaret
Schedel - Scott Wilson,*
Cambridge Introductions to
Music. Electronic Music,
Cambridge University Press,
Cambridge, 2013

recensione di
Giacomo Albert

Nick Collins, Margaret Schedel, Scott Wilson
Cambridge Introductions to Music.
Electronic Music
Cambridge University Press, Cambridge, 2013

Giacomo Albert

Scrivere nel 2013 un manuale introduttivo alla musica elettronica è un compito arduo: non soltanto per la dimensione storica di pratiche musicali le cui vicende si dipanano per ben più di un secolo ma, soprattutto, per l'enorme pluralità ed eterogeneità di esperienze che evoca la locuzione "musica elettronica". Tantissime situazioni diverse tra loro, sviluppate in molteplici aree geografiche e non sempre in parallelo, anche se talora in connessione reciproca, afferenti a contesti produttivi, sfere sociali e luoghi di fruizione variegati, dunque difficili da riassumere in un volume unico, necessariamente orientato a rendere un senso di coerenza interna ed esprimere un punto di vista particolare. Nick Collins, Margaret Schedel e Scott Wilson affrontano una simile prova senza limitare l'universo della musica elettronica a un singolo e ristretto ambito, nel tentativo di dipingerlo nella sua interezza, senza celarne la complessità intrinseca. La forma di un lavoro a più mani è sicuramente adatta all'obiettivo che i tre autori si sono proposti. Il fuoco intorno a cui ruota la struttura unitaria del volume è la tecnologia e la sua evoluzione nella storia, ripercorrendone la diffusione tra i compositori e allargando la prospettiva all'impatto che questa ha avuto nella società.

Struttura del testo

Ad eccezione del primo capitolo, di carattere introduttivo, e dell'ultimo, le conclusioni, i restanti capitoli sono organizzati per temi o ambiti artistici, in maniera tale da seguire a grandi linee un percorso cronologico. L'introduzione discute in maniera succinta le questioni metodologiche dell'analisi, della suddivisione e della categorizzazione storiografica, oltre a delineare il quadro delle principali tematiche legate alla discussione critica sulla musica elettronica: dal dibattito sulla denominazione



dell'ambito (musica elettrica, elettronica, elettroacustica o digitale?) passando per i problemi nelle definizioni dei “generi” e delle sottocategorie della musica elettronica, fino ai temi di *gender*.

Il secondo capitolo è incentrato sulle tecnologie di registrazione: tale approccio risulta particolarmente utile e interessante perché gli autori, oltre a schizzarne la storia, ne discutono le ricadute sulla prassi compositiva e sul modo di concepire il suono.

Il terzo capitolo – il più ampio dell'intero volume – si concentra sugli strumenti elettronici elaborati fino al 1948, spostando l'attenzione dalla registrazione alla sintesi del suono: qui gli autori ricostruiscono, soffermandosi su una pluralità di esempi, i primi passi della storia degli strumenti elettronici.

Il quarto capitolo compendia una vasta serie di esperienze afferenti al generico ambito della musica elettronica “d'arte”, o meglio “d'avanguardia”, dal secondo dopoguerra ai primi anni Sessanta. Di particolare interesse sono le pagine dedicate all'area anglofona, soprattutto nelle sezioni riservate alla BBC e a Hugh Le Caine (sovente trascurate),¹ oltre che agli studi di natura commerciale e più in generale privati (sia di *public companies*, come i laboratori Bell, sia di singoli compositori, come lo studio di Louis e Bebe Barron), tra i quali, in maniera sintomatica, non compaiono né quello di Gravesano, la cui vicenda è strettamente collegata alla storia e all'estetica della musica continentale, né quello della Siemens, né quelli di compositori come Pietro Grossi (S2FM). Utile, per il lettore neofita, è anche il paragrafo dedicato alle principali tecniche sviluppate negli studi analogici, anche se ovviamente sono citate solo quelle più semplici, senza una profonda problematizzazione.

Il quinto capitolo si focalizza sulla transizione dalla tecnologia analogica a quella digitale. Per quanto tale sezione abbia dimensioni ridotte, spazia dai sintetizzatori analogici controllati in tensione a quelli ibridi, dalle *workstation* digitali all'elaborazione del protocollo di comunicazione MI-

¹ Basti citare, quale esempio, il volume di Francesco Galante e Nicola Sani (*Musica espansa*, Lucca, LIM, 2000, 430 pp.), il manuale di storia della musica elettronica probabilmente più diffuso in Italia. Sani e Galante dedicano nel complesso alla musica inglese – all'interno della quale è compresa anche la BBC – le sole pagine 117-119, mentre riservano quasi venti pagine a testa per ognuno degli studi di Parigi, Colonia e Milano; inoltre citano Daphne Oram in una sola pagina, mentre consacrano a compositori continentali come Berio e Stockhausen ben trentotto pagine ciascuno. Simili rapporti di forza sembrano quasi invertiti nel volume che stiamo qui recensendo.

DI, fino all'abbandono dei moduli hardware dedicati in favore dei software per computer e *laptop*. Al di là dell'ultimo paragrafo, centrato sull'annosa e noiosa diatriba sulla qualità del suono nei regni analogico e digitale, e a parte qualche microscopica sbavatura, come la datazione al 1977 della 4A di Di Giugno – storica *workstation* digitale dedicata al *live electronics*, capostipite della 4X, strumento capace di cambiare i paradigmi della composizione elettroacustica –, il capitolo cita un'ampia serie di tecnologie, corredate da alcune tra le loro applicazioni, e, per quanto è possibile in uno spazio limitato, fornisce scarse indicazioni sulla loro origine, ne discute le principali proprietà tecniche, nonché le ricadute sulla società e sulla composizione.

Il sesto capitolo, centrale nell'economia del volume, affronta la diffusione della musica elettronica e delle sue tecnologie nella cultura *mainstream*, dal secondo dopoguerra a oggi. In tal modo gli autori condensano un variegato ventaglio di esempi, dal Philips Pavilion costruito in occasione dell'Esposizione Universale di Bruxelles nel 1958 per ospitare il *Poème électronique* di Varèse e visitato da più di due milioni di persone, al cinema, dalla pubblicità ai Beatles, in un unico nucleo, attraverso una lettura coerente della diffusione del suono elettronico in ogni sfera della società.

Nei capitoli 7-11 gli autori approfondiscono la storia della musica elettronica dagli anni Sessanta a oggi, dedicando ciascun capitolo a un "ambito", o forse sarebbe meglio dire "repertorio", specifico: il settimo è dedicato al sintetizzatore, in particolare al suo uso nell'ambito della *popular music* tra gli anni Settanta e Ottanta. L'ottavo, il più ampio della serie, è dedicato all'*Electronic Dance Music*, un contenitore di difficile definizione e delimitazione, trattato però nella complessità degli elementi, senza eccessive semplificazioni. Il nono capitolo tratta brevemente alcune esperienze che si richiamano alla tradizione "classica", o, meglio, che si collocano al di fuori dei circuiti commerciali e *mainstream*: in realtà gli autori, qui, più che sulla tradizione della musica "colta" continentale, si concentrano sullo sperimentalismo di tradizione americana e l'acusmatica anglo-francese post-GRM (da Alvin Lucier e Raymond Murray Schafer a Denis Smalley e Francis Dhomont). Il decimo capitolo tratta l'*experimental electronics*, non-genere molto variegato, che definiscono *ex negativo* quale contenitore della musica "sperimentale", ma "non accademica", né "formalizzata" (termini per la verità un po' troppo vaghi per un volume scientifico). In particolar modo incentra



l'attenzione sull'*ambient music* e sulle musiche di confine, come la cosiddetta *Intelligent Dance Music*, sulla *noise* e sul *glitch*, generi che, pur non rientrando nel *mainstream* e non partecipando a circuiti di grande distribuzione, hanno capacità commerciale e ampia diffusione, per quanto di nicchia, nella società odierna. Il capitolo successivo tratta molto brevemente la *sound art*, soprattutto di tradizione britannica e americana, come consuetudine per la maggior parte della bibliografia su questi argomenti. Gli autori centrano qui l'attenzione principalmente sulle relazioni tra opera, ambiente e spazi di installazione.

Il capitolo 12 sorvola un vasto agglomerato di esperienze disparate riconducibili all'ampia categoria del multimediale: dall'opera ai videogiochi, dagli ambienti immersivi alle interfacce enattive per le performance, fino alla musica generativa, alle *laptop orchestra* e più in generale alle nuove forme di interconnessione, finanche alla questione della *data sonification* (forse in maniera non del tutto coerente, dal momento che gli autori non riescono a ricollegare la problematica tecnologica a una prassi artistica).

Il tredicesimo capitolo affronta in maniera trasversale le tematiche legate all'elettronica dal vivo all'interno di diversi contesti e ambiti, pur trascurando la tradizione colta continentale, con l'obiettivo di studiare le problematiche legate alle nuove interfacce e alla ri-mediazione della performance tecnologizzata. Chiude il volume una breve non-conclusione incentrata sulla conservazione, documentazione e riappropriazione del passato in connessione con la ricchezza e vastità del presente.

Punti critici

Il volume abbraccia un'enorme quantità di situazioni, artisti e tecnologie, a partire da più punti di vista: storico, sociologico e tecnologico. Data la ridotta dimensione del volume, che si propone quale guida introduttiva all'ambito, forse una maggiore selezione delle esperienze e dei punti di vista avrebbe giovato a un approfondimento critico: la lettura infonde la sensazione di sorvolare a gran velocità un vastissimo mare, talora privo di punti di riferimento. Ciò non avviene in tutto il volume (ad esempio non nell'ottima introduzione alla *Electronic Dance Music*), ma sicuramente in passi come quelli che riguardano la multimedialità sperimentale o l'elettronica dal vivo; e anche un capitolo interessante come

quello, aggiornato e documentato, dedicato agli strumenti elettroacustici del primo Novecento, talora risulta privo di centro e coesione. È evidente il motivo per cui i riferimenti bibliografici di un manuale inglese di introduzione alla musica elettronica siano quasi esclusivamente anglofoni, anche laddove il testo si occupa di materie in cui non manca certo bibliografia internazionale. Tale assenza, però, sebbene sia più che comprensibile, si riflette anche su altri livelli; possiamo infatti trovarne traccia su due piani significativi. Da una parte sulla prevaricante attenzione dedicata ai fenomeni musicali legati ai paesi anglofoni, quasi eccessiva in un volume che intende schizzare una panoramica il più completa possibile della musica elettronica. Ad esempio, oltre all'assenza della produzione di culture non occidentali, ambito ancora poco studiato, colpisce il trattamento della musica continentale, trascurata a tal punto da dipingere un quadro distorto: basti pensare che, se a Stockhausen sono in tutto dedicate 15 righe, a Le Caine –, compositore interessante, la cui importanza storica e artistica non è certo paragonabile a quella del compositore tedesco – ne sono riservate 50, a cui si aggiungono quelle che contengono l'analisi di *Dripsody*. Dall'altro lato l'aspetto che più colpisce, probabilmente una conseguenza della tradizione ermeneutica degli autori, è l'assenza della dimensione estetica: come se la storia della musica elettronica non fosse parte di una storia di idee, ma di sole tecnologie e di loro ricadute; come se quanto sviluppato dai compositori nella loro prassi dipendesse esclusivamente dalla tecnologia a loro disposizione e da un mero sperimentare questa, e non si inserisse di volta in volta in un orizzonte estetico, non fosse anche un materiale cognitivo. In tal modo il volume, pur nella quantità di fatti che prende in considerazione, e nella lodevole apertura verso molteplici generi e forme artistiche, cela un'esegesi della musica elettroacustica tesa a negare l'introspezione e la riflessione estetica. Tali ultime considerazioni, ad ogni modo, non devono offuscare il notevole lavoro degli autori, che riesce a comprendere molteplici fenomeni complessi, alcuni anche di sviluppo attuale – e pertanto di difficile interpretazione critica – in un manuale unitario: un compito sicuramente spinoso, ma necessario.



Le analisi

182

Alcuni capitoli sono corredati da brevi paragrafi dedicati a cenni di analisi di brani specifici, tra cui si possono citare quelle di *Dripsody* di Le Caine (pp. 54-55) e *Sweet Dreams* degli Eurythmics (pp. 99-101), quest'ultima posta al termine di una presentazione concisa ma interessante delle tecniche e caratteristiche basilari del "genere" synth pop (pp. 97-99). Si ha poi una breve introduzione alle problematiche dell'analisi dell'*Electronic Dance Music* – corredata dallo studio di *French Kiss* di Lil Louis (pp. 112-119), analisi più ampia e approfondita dell'intero volume – e la presentazione essenziale di tre brani di quella che viene definita *experimental electronica* (pp. 145-150), ognuno dei quali è tratto da uno dei tre "generi" affrontati nei relativi paragrafi.

Le metodologie analitiche variano giustamente a seconda del repertorio di riferimento. Il punto di vista è orientato verso la dimensione poetica, nell'interstizio tra tecnica e tecnologia, coerentemente con la centralità attribuita nel volume a tale impostazione. È lodevole che gli autori abbiano basato le loro analisi su forme di rappresentazione e visualizzazione dell'evento sonoro non omogenee: sia spettrogrammi, sia trascrizioni su pentagrammi. Si deve però rimarcare come le analisi dedicate allo studio della dimensione timbrica rimangono a un livello di approfondimento molto superficiale. Ciò è particolarmente evidente tra le pagine 145 e 150: forse in questo caso, in luogo di tre brani, sarebbe stato più fruttuoso concentrarsi in maniera più approfondita su uno solo di essi, magari analizzando nello specifico le qualità fisiche e percettive di *textures* e di suoni (o rumori) particolari, mettendone in risalto le differenze e le peculiarità, anche attraverso rappresentazioni spettrografiche più dettagliate e con uno studio delle relative forme d'onda. Inoltre, l'analisi dell'organizzazione formale dei brani è tentata soltanto nei capitoli relativi al synth pop e all'*Electronic Dance Music*, mentre non è neppure accennata per forme artistiche meno commerciali, più "sperimentali", o "d'arte". È sintomatica in tal senso la scelta del brano analizzato nel capitolo dedicato all'elettronica del secondo dopoguerra, *Dripsody* di Le Caine. È questo un esperimento interessante e divertente, composto in pochissimo tempo, ma certamente non rappresentativo della complessità formale e delle sperimentazioni verso molteplici dimensioni e direzioni al centro del dibattito e della prassi compositiva

dell'epoca, non comparabile per importanza storica, articolazione interna, ricchezza di piani e profondità di pensiero, con capolavori della medesima tradizione creati negli stessi anni, da *Kontakte* a *Déserts*. Rimangono in ogni caso lodevoli la presentazione, sia pur succinta, di metodologie differenti applicate a repertori specifici, e l'introduzione, pur a uno stadio primordiale, di concetti elaborati all'interno di una molteplicità di tradizioni analitiche. Una ricchezza a partire dalla quale il lettore può sviluppare molteplici percorsi, in direzioni diverse.