Il primo dopoguerra. Colonia, Milano e Parigi*

Marco Braggion

This work is produced by The Connexions Project and licensed under the
Creative Commons Attribution License †

Abstract

Quetso modulo parla della storia della musica elettroacustica subito dopo la Second Guerra mondiale; in particolare focalizza l'attenzione sulle realtà francesi, tedesche e italiane.

Dopo il secondo conflitto mondiale, le radio escono rafforzate. In molte di esse nascono studi di musica elettronica per far fronte a necessità interne, quali: la realizzazione di laboratori con strumentazione di misura e di manutenzione; la ricerca di nuovi sistemi di produzione del suono; la realizzazione di sigle e stacchi pubblicitari. Dell'utilizzazione e dell'interesse limitati da parte delle stesse stazioni radio, approfittano una serie di giovani ed intraprendenti compositori, per esplorare le possibilità dei nuovi strumenti elettronici. Tra i molti studi sorti in questo periodo, esamineremo i tre più importanti per la produzione di lavori ormai entrati nel repertorio classico:

- Il **Groupe de Recherches Musicales** (GRM) di Parigi;
- Lo **Studio für Elektronische Musik** di Colonia;
- Lo **Studio di Fonologia Musicale** di Milano.

1 Parigi

Uno dei primi compositori di musica elettroacustica fu l'ingegnere francese Pierre Schaeffer. Annunciatore per la **Radiodiffusion Française** (RF), nel 1942, durante l'occupazione delle truppe tedesche, fondò a Parigi un piccolo studio di ricerca sonora. Dapprima chiamato Studio d'Essai, venne ribattezzato nel 1946 Club d'Essai e servì a sperimentare e a costruire suoni per la radio e per la composizione musicale.

La caratteristica principale dell'approfondimento sonoro di Schaeffer fu l'uso di registrazioni di **rumori** come ingredienti per la composizione. Questo nuovo tipo di musica venne definito dallo stesso Schaeffer con il termine **Musique Concrète**.

La fortuna della **Musique Concrète** è legata alla particolare coincidenza di presupposti tecnologici (lo sviluppo delle tecniche di riproduzione e la crescente capacità di manipolazione delle tecniche di riproduzione) e sociali (l'accresciuta importanza della radio come mezzo di comunicazione, la necessità della costituzione di una drammaturgia radiofonica e la progressiva accettazione del suono riprodotto) del tempo. L'estetica della **Musique Concrète** emancipa il rumore e porta nel contempo l'attenzione del compositore sull'elaborazione del timbro sonoro. In questo senso viene rivalutato l'**objet sonore** come elemento primordiale del più elaborato **objet musical**.

*Version 1.5: Jul 28, 2006 3:47 pm -0500
†http://creativecommons.org/licenses/by/2.0/

Le prime composizioni che utilizzarono solo suoni registrati, furono cinque brevi studi, tutti composti nel 1948:

1. **Etude aux Chemins de Fer** che usa come palette sonora i suoni della locomotiva a vapore e può considerarsi un primo approccio alle tecniche sopracitate;
2. **Etude aux Tourniquets** che usa suoni di coperchi e di strumenti a percussione. Questo studio approfondisce l'interazione tra ritmo interno dell'oggetto sonoro e ritmo imposto, e le possibilità tematiche e lineari (tecniche canoniche, antifonali, etc.) di brevi cellule caontenute negli oggetti sonori;
3. **Etude aux Piano I (Violette)** che introduce per la prima volta oggetti sonori tratti da uno strumento musicale (il pianoforte, suonato da Pierre Boulez) e ne approfondisce l'elaborazione temporale (suoni rovesciati, elisione degli attacchi, etc.);
4. **Etude aux Piano II (Noire)** che estende l'elaborazione degli oggetti sonori agli aspetti inarmonici del timbro ed alle sonorità collaterali sino ad un completo snaturamento degli oggetti in sé;
5. **Etude aux Casseroles (Pathétique)** che usa suoni di barche, pentole, voce, armonica e piano. Questo studio è il più sofisticato della serie: prende in considerazione la dimensione fisica dell'oggetto sonoro e ne elabora la musicalità nascosta.

In queste composizioni, denominate successivamente dallo stesso Schaeffer **Les Incunables**, il rumore viene considerato a tutti gli effetti uno strumento musicale; questa rivalutazione del rumore come strumento musicale era stata anticipata dal movimento futurista (Lo stesso Schaeffer si rifà nel suo diario a "Luigi Russolo come precursore del montaggio di rumori radiofonico".).

Per comporre **Les Incunables**, Schaeffer utilizzò dei dischi di cera con solchi chiusi (per costruire loop). Le uniche variazioni possibili erano l'accumulo di segnali sugli stessi dischi di cera (utilizzando la ri-incisione) e la variazione della velocità dei fonografi. Gli anelli (o loop) limitavano le registrazioni dei suoni dal punto di vista temporale e aggiungevano rumore alle operazioni di overdubbing; ovviamente anche la velocità dei fonografi aveva un limite: questo si traduceva in una limitata possibilità di trasposizione in ambito tempo-frequenza.

Dopo aver riscontrato un buon successo con una trasmissione radiofonica degli **Etudes** (il cosiddetto **Concerts de Bruits**), Schaeffer riuscì ad affiancarsi alcuni giovani collaboratori, tra cui Pierre Henry e Jacques Poullin.

Nel 1951 lo studio fu ribattezzato **Groupe de Recherche de Musique Concrète** e attirò da subito molti compositori, tra cui André Hodeir, Pierre Boulez, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Michel Philippot, Pierre Henry ed Edgar Varèse (dove compose alcune parti del nastro di **Dèserts**).

Nel 1958, dopo essersi distaccato dal primo studio, Schaeffer - con Luc Ferrari e François-Bernard Mâche - ne costituisce un altro, detto **Groupe de Recherches Musicales** (GRM). A quest'ultimo fece parte anche Iannis Xenakis, il quale compose qui, tra le altre cose, **Concret PH** (1958).

2 Colonia

Nel 1948 Homer Dudley, dei Bell Telephone Laboratories di Murray Hill (NJ - USA), visita Werner Meyer-Eppler, direttore dell'Istituto di Fonetica all'Università di Bonn. Dudley mostra a Meyer-Eppler un **Vocoder**: uno strumento per modificare elettronicamente la voce.

Dopo un anno Meyer-Eppler usò esempi registrati con il vocoder per illustrare un articolo a una conferenza a Detmold. Qui conobbe Robert Meyer, che lavorava alla **Westdeutscher Rundfunk** (WDR) a Colonia. Iniziò un proficuo sodalizio tra i due che portò - tra gli altri - alla conoscenza di Herbert Heimert.

I tre fondarono alla fine del 1951 lo **Studio für Elektronische Musik** negli studi della Westdeutscher Rundfunk di Colonia. Quasi contemporaneamente (all'inizio del 1952), Bruno Maderna lavorava con Meyer-Eppler a Bonn alla composizione e realizzazione di **Musica su due dimensioni**, per flauto, voce e nastro. La composizione fu presentata la stessa estate alla scuola estiva di Darmstadt. Fra il pubblico c'erano Pierre Boulez, Karel Goeyvaerts, Gottfried Michael Koenig e Karlheinz Stockhausen: tutti vennero invitati a lavorare allo studio di Colonia.

Musica su due dimensioni fu la prima opera associata allo studio, ma non ne esprimeva a pieno l'estetica. L'idea di Eimert era quella che la musica elettronica fosse un'estensione del serialismo, cioè una struttura che regolasse fino nel minimo dettaglio il suono e la composizione musicale. Questa struttura è la **serie**, la quale regola ogni aspetto della composizione - non solo le note, ma anche il timbro, la durata, l'ampiezza, il tipo di attacco e ogni altro parametro sonoro (per questo si parla anche di **serialismo integrale**). Una differenza fondamentale con lo studio di Parigi fu la scelta dei suoni: nello studio di Colonia i suoni saranno prodotti (almeno per le prime produzioni) solo con sorgenti di sintesi artificiali. L'equipaggiamento consisteva in: un generatore di onde sinusoidali; un generatore di rumore bianco; il **Melochord** di Harald Bode (una sorta di **Trautonium** che possedeva anche un filtro controllabile da una seconda tastiera ed un dispositivo per il vibrato); un modulatore ad anello; un filtro; etc.

Karlheinz Stockhausen iniziò a lavorare nel 1952 nello studio di Colonia. Qui compose e realizzò molti lavori che misero in luce le potenzialità dello studio. Tra i classici possiamo citare: **Studie I** (1952), **Studie II** (1954), il capolavoro **Gesang der Jünglinge** (1956) che utilizzò suoni registrati di voci bianche, **Kontakte** (1960), **Hymnem** (1967) e altri.

Tra i molti compositori che frequentarono lo studio si possono ricordare: Giselher Klebe, Gottfried Michael Koenig, Ernst Krenek, Franco Evangelisti, György Ligeti, Mauricio Kagel, Peter Eötvös, Bernd Alois Zimmermann, Roger Smalley, Iannis Xenakis, e molti altri.

3 Milano

Lo **Studio di Fonologia Musicale** viene creato ufficialmente nel 1955 nella sede della **Radio Audizioni Italiane** (RAI) di Milano. I fondatori sono Bruno Maderna e Luciano Berio come direttori artistici, insieme al fisico Alfredo Lietti e al tecnico Marino Zuccheri.

La caratteristica di questo studio era quella di una apertura e di un interesse a tutte le varetà di elaborazione sonora. Per un periodo fu uno degli studi all'avanguardia in Europa: poteva infatti vantare 9 oscillatori, dei generatori di rumore, varî modulatori, un pannello di filtri, un **Tempophon** (un regolatore di tempo e frequenza che permetteva di variare la durata del tempo di registrazione mantenendo inalterata l'altezza), etc.

Tra i lavori più importanti possiamo menzionare:

- **Scambi** (Pousseur, 1957);
- **Thema - Omaggio a Joyce** (Berio, 1958) nel quale viene utilizzata la voce della cantante Cathy Berberian;
- **Continuo** (Maderna, 1958);
- **Fontana Mix** (Cage, 1958);
- **Invenzione su una voce** (Maderna, 1960);
- **Omaggio a Vedova** (Nono, 1960);
- **Visage** (Berio, 1961);
- **Le Rire** (Maderna, 1962);
- **La fabbrica illuminata** (Nono, 1964);
- **Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz** (Nono, 1966).