



ZODIACO ELETTRICO

Aidoru performs Karlheinz Stockhausen's Tierkreis

© 2012 NdA Press
Interno4 Records 15

Progetto grafico di Gianluca Alessandrini

NdA Press
via Pascoli 32, 47853
Cerasolo Ausa di Coriano (Rimini)
tel. +39 0541 682186; fax. +39 0541 683556
www.ndanet.it; info@ndanet.it

ISBN 978.88.89035.63.4



INDICE

- 07 Zodiaco elettrico. A morte il Novecento.**
di Dario Giovannini
- 09 Zodiaco elettrico**
di Stefano Lombardi Vallauri
- 12 Zodiaco elettrico o della comunicazione dei mondi**
di Paolo Bellipanni
- 16 Appunti di un contaminato.**
Tra rock e tecnologia ed evoluzione
di Luigi Ceccarelli
- 31 Lo Zodiaco in Elettrico**
di Giacomo d'Alelio
- 37 Dalla pancia alle sfere, e ritorno**
di Roberto Fabbi
- 45 Musica elettronica e pratiche di sconfinamento**
di Claudia Galal
- 53 Oltre i generi: la zona franca delle musiche contemporanee**
di Fabio Strada
- 61 Zodiaco Elettrico (il disco)**
Capricorn
Aquarius
Pisces
Aries
Taurus
Gemini
Cancer
Leo
Virgo
Libra
Scorpio
Sagittarius
Capricorn (reprise)

Abbiamo scelto di lavorare sulle melodie di **Tierkreis** perché hanno un sapore celeste e sospeso, sono libere ed estasianti, e perché l'opera concede molta libertà interpretativa.

Tierkreis è costituito da 12 canti legati in maniera mistica ed esoterica ai 12 segni zodiacali, composizioni che affidano a chi se ne fa interprete il compito di stabilire il luogo emotivo in cui condurre l'opera. Così abbiamo preso le partiture e rielaborate secondo il nostro stile, senza la preoccupazione di violare qualcosa di "sacro", ma con la simpatica "presunzione" che forse anche **Karlheinz Stockhausen** avrebbe potuto gradire questo piccolo esperimento di contaminazione.

Stiamo sul palco come un vero e proprio quartetto acustico, un quartetto d'archi, anche se teniamo in mano strumenti elettrici e la nostra fonte sonora rimangono gli amplificatori.

Non c'è però un'amplificazione generale come in un normale concerto rock, così s'esplorano diversi livelli acustici con questo anomalo quartetto, i cui musicisti sono in relazione l'uno con l'altro solamente grazie all'utilizzo della propria fonte sonora diretta e del proprio "gesto musicale". Infine c'è in questa reinterpretazione la volontà di congiunzione tra due mondi, quello della musica classica contemporanea e quello del rock, che troppo spesso vivono una lontananza costretta.

Aidoru



Zodiaco elettrico
A morte il Novecento
di Dario Giovannini

Il Novecento è ufficialmente finito, è storia. Ora il Novecento è lontano, è svincolato, è un calderone.

Ora si può chiamarlo secolo, si può farne un fascio, si può pensarlo stessa era dall'01 al '99.

Nello stesso secolo è morto Giuseppe Verdi ed è nata Lady Gaga, un paradosso certo, ma pur sempre vero. Allo stesso modo nell'arco del Seicento è morto Monteverdi ed è nato J.S.Bach, eppure in tanti non saprebbero dire chi dei due ha vissuto prima.

Karlheinz Stockhausen, coetaneo di Domenico Modugno, Serge Gainsbourg, Ennio Morricone, Burt Bacharach, Bo Diddley, Fats Domino, Eric Dolphy, Horace Silver, colloca la sua produzione più significativa proprio nel cuore di questo secolo e lo fa in una maniera prepotentemente progressista.

La parola d'ordine è "avanti", sempre e comunque, anche a costo di accantonare le emozioni e i sentimenti, il popolo e il ritorno economico.

Questo integralismo testardo porta alla creazione della nicchia, del genere, del sotto-genere, del percorso prestabilito, del vaso non comunicante; tutto il Novecento è caratterizzato da miriadi di nicchie che si formano, si evolvono, figliano, andando a creare il panorama musicale in cui ora ci troviamo.

Questo libro raccoglie testimonianze e affermazioni di contaminazione, vuole mescolare le carte, intersecare i percorsi, spronare la musica verso un'unica disciplina, oggettiva e ancora emozionale.

L'abolizione dei tabù, dei pre-concetti, dei punti di partenza avanzati e avvantaggiati è lo spirito che caratterizza l'operazione musicale in allegato a questo libro, un'esperienza di trasversalità di generi, attitudini, estrazioni ed entità. Una presa di libertà consapevole e a suo modo rivo-

luzionaria per ricercare una concreta esperienza di valore assoluto della musica e dell'arte.

Un gruppo rock coglie l'anello debole di una creazione musicale rigorosissima e lo costringe a diventare un S.O.S. simbolico di un mondo (quello della musica colta) alla deriva, lanciato consapevolmente e irrimediabilmente verso un limite tendente all'infinito.

Tierkreis è un'anomalia vera e propria nel panorama della creazione artistica di Stockhausen, un'opera volutamente lasciata incompiuta, con la libertà per l'esecutore di portarla a compimento grazie all'ausilio della personale sensibilità e inclinazione.

Il tacito ma non espresso vincolo di affrontare l'opera solo se padroni di una cultura classica, colta e contemporanea, costituisce il gap al quale ci appelliamo per dare una nostra versione irriverente ma al tempo stesso grata e rispettosa.

Inoltre il tema, lo zodiaco, le stelle, la stocasticità, il destino, il fato, la cabala, ci incoraggiano e ci entusiasmano a tal punto che è facile pensare che questa esperienza possa essere gradita anche al Meister oramai lontano e svincolato da ogni tipo di impellenza umana, di costume e di ruolo.

Zodiaco elettrico

di Stefano Lombardi Vallauri

Esistono coscienze musicali per cui una versione di *Tierkreis* di Stockhausen come quella degli Aidoru è oggi la migliore possibile. La malattia mortale che affligge la musica accademica contemporanea può essere curata con dosi non omeopatiche di suono rock, senza che questo voglia dire compiacenza sociologica o allegro pluristilismo, perché piuttosto deve concretizzarsi in duro scontro/incontro, integrazione sintetica radicale. Solo allora la sintesi è felice.

Karlheinz Stockhausen (1928-2007) è - a così piccola distanza dalla scomparsa pare assurdo coniugare il verbo al passato - forse il più famoso compositore di tradizione classica del mondo dell'ultimo mezzo secolo.

Si contende il primato con John Cage, perché di entrambi la fama travalica gli esigui confini della ricezione classicista. In particolare Stockhausen è un riferimento per molti autori attuali di elettronica pop. Negli anni Cinquanta fu un campione del serialismo integrale, probabilmente la musica più incompresa e detestata nella storia dell'umanità, in quanto univa la non comunicativa emotiva a un'attitudine paramatematica (mentre l'anestesia emotiva di Cage sta simpatica perché è razionalmente irrazionalista e liberatoria). In seguito con poche mosse inopinate, passando soprattutto per i punti in cui gli estremi si toccano, è approdato a un misticismo perfino ridondante, buono e servibile tanto per gli artisti d'impronta *new age* quanto appunto per gli elettronici di matrice popolare, finanche confinanti col *djing*. La cifra è quella che lui chiamava "composizione formulare": esporre e riesporre e rielaborare esclusivamente una formula originaria - una melodia, preferibilmente. E cosa c'è di più vicino alla ripetizione costitutiva di tutta quanta la musica del mondo? Non sono formule i *riff* del blues e del rock, i tasselli del-

la combinatoria improvvisativa jazz, le strofe e i ritornelli della forma-canzone, le inflessioni del *raga* indiano e del *maqam* neopersiano? Qui l'avanguardia più arroccata arriva a coincidere con l'universale consuetudine.

Di questo compositore famosissimo *Tierkreis*, ciclo di dodici brani rappresentanti i segni zodiacali, è forse oggi l'opera più famosa. Non tra gli addetti, che evidenziano altri capolavori, magari le aspre disintegrazioni seriali o le stranianti sperimentazioni tecnologiche; ma fuori da quel ristretto ambito, tra i cultori d'arte in generale, sì. La ragione sta in alcuni aspetti strutturali: *Tierkreis* è un'opera aperta, un'opera cioè che consente e richiede infinite differenti versioni potenziali. Non nel senso solito, valido per qualsiasi partitura, che essa può essere interpretata in infiniti modi, bensì nel senso che la partitura stessa non è fino in fondo determinata, e lascia un cospicuo margine creativo all'interprete. Altre opere di Stockhausen sono aperte ma ostiche, invece *Tierkreis*, unendo l'apertura allo spianato melodismo, stabilisce uno standard di fruibilità essoterico. La prima redazione (1975) fu "per strumento melodico e/o accordale", *ad libitum*. Poi Stockhausen stesso propose alcune precise concretizzazioni: per voce e strumento accordale, per orchestra da camera, per clarinetto e pianoforte, per flauto, tromba e pianoforte, per voce e sintetizzatore. Ma sono tutti organici e comportamenti strumentali classici, quindi beneducati, decorosi, contegnosi, inesorabilmente lontani dal suono oggi necessario per una coscienza musicale avvezza a tutte le possibilità timbrico-articolative offerte dall'odierna pletora stilistica corrispondente alle culture e ai gruppi sociali.

Il contributo degli Aidoru parte proprio da qui. Il rock sarà pure "musica giovanile", secondo un criterio sociologico, ma l'individuo ormai adulto che lo ha ascoltato e assimilato, può togliersene il suono dalle orecchie, e dall'orizzonte d'attesa, e di desiderio, anche secondo un criterio estetico?

Il suono del rock – saturo, forte, irrompente – trascende la sociologia e attinge l'universalità. Non se ne può più fare a meno. Così quella certa quale fissità armonica, la testura con melodia su bordone che al rock (paradossalmente a quello più recente) deriva dalle origini africane, e che per parte sua Stockhausen riguadagna mediante la composizione formulare, si scoprono affini; e da questo punto di congiunzione non basta che aggiungere una chitarra elettrica, una batteria. D'altronde, gli Aidoru fanno ancora qualcosa in più: violano i confini di apertura formale consentiti da Stockhausen, stravolgono coerentemente i materiali anche nei tratti meloarmonici, e arrangiano propriamente i dodici segni zodiacali come pezzi post-rock autonomi. Alla fine, di fatto, della proposta originale rimangono solo gli spunti essenziali, e si può quasi dire che gli Aidoru avrebbero potuto ottenere il medesimo risultato da soli.



Zodiaco Elettrico o della comunicazione dei mondi

di Paolo Bellipanni

Avvicinarsi a Karlheinz Stockhausen è ed è sempre stata un'esperienza "altra". Altra come l'instancabile tentativo di svelare un mistero, di decifrare un enigma. Altra come l'intricato percorso di avvicinamento verso un limbo a noi sconosciuto. Altra come il prendere coscienza della vera sostanza di cui è fatta l'Arte, di cui è composto il Genio. Se al solo ascolto il penetrare nella sua ricerca musicale comporta una tale simbiosi e un così esteso sforzo concettuale, figurarsi cosa può voler dire reinterpretare Stockhausen e, aspetto ancor più importante, traslare il suo lavoro in una dimensione espressivo-esecutiva di tutt'altra estrazione.

Zodiaco Elettrico degli Aidoru è il compimento di questa ricerca, è il risultato vivissimo di un avvicendamento tra universi distanti ma accomunati da misteriose affinità elettive.

Opera originariamente composta nel 1975 per musical box (ovvero una forma moderna del classico carillon), *Tierkreis* è una creazione in cui Stockhausen si svela come non l'aveva mai fatto prima, portandosi dietro il solito scrigno di suggestioni metafisiche ma lasciandole fluire in un limbo fino ad allora mai sondato con tanta libertà interpretativa. Dodici cellule melodiche che simboleggiano lo zodiaco, partiture incastonate fra le stelle in attesa di esser suonate, anche dal vento, anche dal silenzio. La genialità dello Stockhausen di *Tierkreis* va ritrovata infatti proprio in questa metodologia compositiva: aprire completamente la propria opera a qualsiasi interpretazione, lasciando a qualsiasi tipo di strumento la possibilità di rielaborare il proprio senso e di cambiarne – fino a giungere anche alla trasfigurazione - il risultato atmosferico finale: l'importanza ineluttabile della variazione, del mutare, della libera interpretazione. L'indefinito che diventa arte. L'astrazione che si fa musica, purissima.

Pur non mancando di indole sperimentale e carattere vi-

sionario, *Tierkreis* è indubbiamente una delle opere più "umane" dello Stockhausen degli anni '70. Un lavoro in cui le costrizioni e la rigidità degli esordi sono ormai dissolte, un gioiello che brilla di luce propria pur senza la fondamentale aura del processo elettronico.

Se prima quelle di Stockhausen erano le parole dello spirito racchiuse nella sintassi della tecnologia, con *Tierkreis* il suo verbo visionario si libera, fluttua: ne rimane una musica comunque cosparsa di afflatti spiritualistici ma ormai scevra della contaminazione elettronica che aveva accompagnato il compositore tedesco sin dai più rudimentali esordi. Cambiano i mezzi, insomma, ma quello spirito saggio e leggiadro, in grado di trasformare ogni particella infinitesimale in Simbolo, rimane immutato. Più di trent'anni dopo dalla sua nascita, *Tierkreis* (e con esso una buona parte dell'universo concettuale stockhauseniano) subisce un radicato processo di trasformazione che porta nell'attualità non solo un'opera musicale (peraltro appartenente a un passato quasi dissolto e dimenticato) ma tutta un'estesa riflessione sull'arte e su come sia possibile cambiarne i significati utilizzando i mezzi di una nuova epoca tecnica e creativa.

Quello Zodiaco che, come molte opere precedenti, ha simboleggiato il perpetuo anelito del compositore tedesco a un ideale superiore, è stato più volte reinterpretato su commissione dello stesso Stockhausen: intere orchestre, quartetti, complessi di percussioni, musical box ed ensemble elettro-acustici si sono avvicinati alla partitura stellare del compositore tedesco, dimostrandone l'intrinseca innovatività concettuale ma senza mai tradurne l'obliqua poesia interiore in un linguaggio realmente nuovo, diverso.

Tierkreis diventa così *Zodiaco Elettrico* e si trasforma in un ritratto musicale camaleontico, in cui musica colta e musica popolare entrano in contatto e lentamente si scoprono, si svelano, si assemblano.

Finalmente, *Tierkreis* viene portato sul palco da musicisti diversi, artisti che non sono vestiti eleganti, esecutori

spettinati con niente di accademico addosso. Tra le braccia reggono strumenti graffiati e logorati dal tempo, ma su quei corpi elettrici apparentemente mutilati prende forma un qualcosa di inafferrabile ed effimero. Si fa così scovare lentamente quella poetica che è da anni (se non da secoli) il centro nevralgico delle più disparate diatribe in termini di estetica musicale: il godimento intellettuale nell'impegno del cuore, la sperimentazione cerebrale che prende per mano la catarsi emozionale. Due dimensioni che si ritrovano come non mai emblemi di un'operazione che è sì ricerca razionale ma al contempo assoluto coinvolgimento atmosferico, un'arte che è pura suggestione, finanche struggimento e incanto emotivo.

Pur trattandosi della traduzione di un'opera da un linguaggio sonoro a un altro (almeno in teoria) diametralmente opposto, il confine tra dimensione colta e dimensione popolare si assottiglia fino a scomparire, proprio perché alla base di questo esperimento vi è una semplice parola, da intendere nel suo più ampio e profondo senso: comunicazione. Comunicazione tra linguaggio colto e linguaggio rock, tra ricerca sperimentale e ricerca emotiva, tra essenza umana e anelito cosmico.

Questo profondo intento di simbiosi tra due universi così apparentemente distanti ha come risultato la creazione di una circonferenza compositivo-concettuale in cui i punti più distanti si attraggono fino a incontrarsi nel suo centro assoluto, per poi riscoprirsi come binomi inscindibili, come identici termini d'analisi di una ricerca globale sul suono e sul suo contatto con lo spazio, esteriore e interiore. Trattasi quindi di un'aspirazione profondamente matura che va rintracciata non solo nello sforzo intellettuale, nella sperimentazione tecnica e nella rielaborazione cerebrale, quanto piuttosto nel suo insondabile nucleo interno. Assieme all'atto di comunicazione si compie così anche un'azione di rivalutazione, di cambiamento di scopi: decodificare un linguaggio musicale originario per poi mutarlo in qualcosa di completamente nuovo, in grado di sfiorare

la trasfigurazione formale ma al contempo di conservare gelosamente (rimodellandone le sfumature) tutto ciò che non è forma o struttura: il simbolo, l'idea, l'afflato mistico, ovvero il contatto irrazionale con la propria interiorità dal quale scaturisce la forza vitale della Creazione.

Quando l'oggetto artistico, o meglio l'arte in generale, si fonda interamente sul concetto di "creazione attraverso la proiezione", a compiersi è sempre un affresco globale che abbraccia l'esteriore e l'interiore, il contesto metropolitano e quello naturalistico, l'infinito e il finito. Lo struggimento è un qualcosa che deriva dalla presa di coscienza da parte dell'uomo del simultaneo verificarsi nell'Arte di tutto ciò che è "essenza", ovvero "anima delle cose", in cui a confluire sono la totalità del mondo esteriore e il sentimento umano nella sua accezione più primitiva: per l'appunto, la creazione attraverso la proiezione. In epoca romantica si parlava di sublime e di pittoresco; nel momento in cui questa riflessione viene tradotta nel lessico dell'era post-moderna, l'alfabeto dell'arte cambia e con essa il nostro linguaggio, la nostra abilità nel ricrearla, la nostra capacità di fruirne. Non più il titanico ma l'eclettico, non più le barriere del colto e del popolare ma la fusione delle diversità, il concetto stesso di caso, l'atto del bricolage artigianale in cui però si manifesta il genio. Un'Arte che, in quanto tale, non conosce spazi fissi e neanche denominazioni; un'Arte che rifiuta qualsiasi gabbia semantica, che – come nelle sue originali intenzioni – vaga, si espande, fluttua, attraversa le pareti dello spazio, del pensiero e anche del cuore.

Appunti di un contaminato. Tra rock e tecnologia ed evoluzione.

di Luigi Ceccarelli

Ascoltare è una attività umana importante proprio perché crea una connessione intima con le attività dinamiche della vita, sia umane che naturali. Infatti il suono non lo ascoltiamo tanto per percepire un evento sonoro in sé, con i suoni noi trasportiamo gli eventi nella nostra coscienza.

Barry Blesser, Linda-Ruth Salter¹ - Space Speak, are you listening?

Dall'inizio degli anni Sessanta fino ai primi anni Settanta la musica rock è stata per le giovani generazioni un formidabile strumento di emancipazione culturale i cui effetti sono evidenti anche oggi, anche se la musica da allora è molto cambiata. La musica rock in quegli anni è stata il motore trainante di un rinnovamento dei costumi e del pensiero, verso una ideologia di maggior libertà in cui le distinzioni di classe sociale sembravano venir meno.

La musica rock dell'epoca non si può considerare soltanto come musica giovanile, utile principalmente in quanto aggregatore sociale, ma è stata anche l'inizio di una radicale evoluzione del linguaggio musicale che ha superato per importanza qualsiasi altro genere, contribuendo anche all'abbattimento del confine tra musica colta e musica popolare, fino ad allora fortemente differenziate.

Il termine musica rock è usato da un larghissimo spettro di musicisti e di ascoltatori, e con diverse finalità di destinazione che vanno dalla musica più commerciale (legata a filo doppio con la musica pop) alla ricerca più radicale e specialistica, comprendendo anche tante strade intermedie che creano percorsi a volte anche molto inusuali e stravaganti. Non sempre però la direzione populistica e quella colta e raffinata sono da considerarsi divergenti: il vantaggio che ha avuto la musica rock degli anni Settanta rispetto alla musica d'avanguardia "colta" (erede della tradizione più intellettuale e per questo limitata a un ambito ristretto) è quello di essere riuscita a creare nel pubblico

una disponibilità a un ascolto a volte anche molto impegnativo. Pezzi rock che per la loro complessità richiedono un ascolto concentrato potevano riuscire a ottenere un successo di pubblico.

Nel '68 avevo quindici anni, e le mie passioni, i miei rapporti sociali, le mie relazioni sentimentali, insomma tutto il mio mondo era legato indissolubilmente a quella musica. Facevo il batterista rock e vivevo in quell'ambiente, in quei suoni, senza pormi il problema di che cosa ci fosse stato prima e che cosa sarebbe venuto dopo; quella musica era per me una presenza naturale. Alla giovane generazione di allora sembrava che la musica rock fosse innata, e soprattutto che sarebbe continuata così per sempre. Ad alimentare il suo fascino contribuiva certamente la sua provenienza straniera, nella speranza di una emancipazione da una cultura rimasta nel nostro Paese provinciale e arretrata. La musica rock italiana era effettivamente un derivato da cultura di provincia, con i nostri artisti più importanti che copiavano di sana pianta le canzoni in inglese più famose e le pubblicavano con parole tradotte in italiano, spesso con testi di scarsa qualità. Ancora non esisteva una diffusione a livello globale della musica, e le informazioni dal resto d'Europa e dagli Stati Uniti non erano poi molte. I dischi venuti dall'estero bastavano a farci sentire parte del mondo.

Come musicisti, comunque, ci si metteva molto impegno nella musica che si suonava, protesi sia a inventare pezzi nuovi che a rifare i pezzi stranieri. A differenza di oggi l'informazione non si diffondeva attraverso documenti video visto che la tecnologia video era ancora alle prime armi, e così la musica, il suono, era molto più importante rispetto a oggi, perché aveva scarse corrispondenze visive. E spiega il fatto che la musica abbia avuto un ruolo fondamentale per la diffusione del pensiero di quegli anni. Anche nei concerti dal vivo ci si accontentava di molto poco dal punto di vista scenografico, l'unica fonte di informazione e di emozione era il messaggio musicale che poteva quin-

di essere più libero ed elaborato di quel che mediamente succede oggi. Guardando uno dei film-documentari più interessanti dell'epoca sul concerto di Woodstock del 1969, quello che ci stupisce di più è la quasi totale assenza di sovrastrutture tecniche: luci, scene, amplificazione. Tutto è concentrato sul rapporto diretto tra artista e pubblico, attraverso il suono e il suonare uno strumento.

Si può fermare il tempo? Per molti è possibile, basta ignorare il mondo, rimanere sempre nella stessa tribù, abbandonarsi alla sicurezza di ciò che già si conosce bene. Basta limitarsi al genere musicale preferito e ascoltare all'infinito le infinite variazioni di una musica sempre uguale a se stessa. Ci sono tante persone che in fondo per tutta la vita ascoltano sempre lo stesso brano musicale. Forse anche questo può essere appagante...

Nel mondo reale invece le cose nel tempo cambiano.

All'inizio degli anni '70, arrivò la "disco music", che infranse i miei sogni di batterista rock. La "disco music" è stata per la musica pop, ma anche in parte per la musica rock, l'equivalente delle invasioni barbariche per l'impero romano. Il mondo è stato conquistato dalla rozza pulsazione meccanica delle macchine, e ancora oggi non se ne è liberato. Da allora i generi musicali commerciali sono banalizzati dalla pulsazione del clic digitale. La batteria elettronica ha distrutto la musica occidentale così come l'armonium temperato ha distrutto le modalità melodiche della musica indiana. Anche noi siamo stati colonizzati, ma da noi stessi.

La delusione per la direzione presa dalla musica mi rese frustrante fare il batterista e cominciai subito a essere annoiato da quel nuovo clima. Non che il rock non si suonasse più, ma la sensibilità comune era cambiata, la musica incominciava a diventare sempre più prevedibile e non appagava la mia necessità di invenzione continua – perché

per me fare il batterista non significava solo "battere" il tempo, ma soprattutto creare variazioni del tempo. Il rock stava diventando sempre di più un fenomeno commerciale e io incominciavo a sospettare che forse c'era qualcos'altro di interessante al di fuori di questo.

Fu allora che la necessità di stimoli diversi mi portò a iscrivermi al corso di Musica Elettronica del Conservatorio, spinto dalla curiosità di unire le competenze elettronico-industriali datemi dalla scuola, a quelle musicali. Lo so che il Conservatorio è - appunto - il luogo della conservazione della musica. Confermo, è assolutamente vero! Da un certo punto di vista non è l'ambiente ideale per chi sente di far parte di una società in evoluzione continua. Ma è anche l'unico luogo dove si trovano nello stesso momento le tipologie di musica e di musicista rappresentate in uno spettro larghissimo: dallo specialista in canto gregoriano al compositore di musica elettronica. Certo occorre imparare a orientarsi e rendersi conto che anche i livelli di qualità sono variabili (in Conservatorio si può trovare come insegnante il concertista che fa tournée in tutto il mondo, ma anche il docente che insegna da quarant'anni e di concerti non ne ha mai fatto uno). Lì sei nel punto di incontro tra ogni livello e ogni idea di musica, tra passato remoto, presente e futuro prossimo, e forse quello è il solo luogo in cui si può capire perché certi valori cambiano nel tempo, e altri restano... E così è iniziata la mia contaminazione.

"Portare nella musica tutti i nuovi atteggiamenti della natura, sempre diversamente domata dall'uomo per virtù delle incessanti scoperte scientifiche. Dare l'anima musicale delle folle, dei grandi cantieri industriali, dei treni, dei transatlantici, delle corazzate, degli automobili e degli aeroplani. Aggiungere ai grandi motivi centrali del poema musicale il dominio della Macchina ed il regno vittorioso della Elettricità."

Balilla Pratella: "La musica Futurista - Manifesto Tecnico", 1911²

Tra i musicisti che per primi hanno realizzato opere di musica elettronica e gli inventori di strumenti musicali elettro-

nici c'è una sostanziale differenza nel concepire il termine "musica elettronica". I costruttori degli strumenti musicali elettronici non pensavano che i loro strumenti dovessero avere una funzione diversa da quelli tradizionali, consideravano che la musica, anche se eseguita con strumenti diversi, avrebbe continuato più o meno il suo corso. Léon Theremin, inventore nel 1919 del primo strumento elettronico - appunto quel Theremin³ oggi ritornato tanto in voga - aveva concepito il suo dispositivo per eseguire la musica classica, tanto che la più celebre interprete di questo strumento fu una violinista classica, Clara Rockmore. Diversamente i compositori dell'epoca, hanno utilizzato la nuova tecnologia con la volontà di creare una nuova estetica che rinnovasse radicalmente il modo di intendere la musica. Avere a disposizione nuovi strumenti non era tanto una questione tecnica, ma una occasione per creare una nuova estetica musicale, un modo diverso di intendere il suono e di ascoltare, assecondando in questo lo spirito di rinnovamento della società.

È da questa necessità che sono nate, tra la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50 la Musica Elettronica - intesa nella sua accezione storica - e la Musica Concreta. Non sono nate però nelle cantine, come porterebbe oggi a farci credere una storia romanzata, ma in due centri di sperimentazione tecnologica allora d'eccellenza: lo studio della radiotelevisione francese (RTF) e lo studio della radio tedesca Westdeutscher Rundfunk (WDR).

La musica concreta si è servita per la prima volta della tecnica della registrazione audio per fini creativi. Lo scopo non era quindi la mera memorizzazione di eventi sonori, ma la realizzazione di opere di "arte sonora" attraverso un uso creativo della tecnologia. Macchine che erano costruite per memorizzare il suono con la maggior oggettività possibile venivano usate in modo "improprio", per creare suoni elaborati rispetto alla loro origine naturale. Quando un suono è stato registrato lo si può manipolare in tanti modi, come riprodurlo al contrario o "a loop" per un nu-

mero indefinito di volte, oppure lo si può riprodurre più lentamente o più velocemente, e si possono mettere insieme suoni che diversamente non potrebbero mai convivere. Quando un suono è registrato su di un nastro magnetico la sua durata viene trasformata in spazio, in lunghezza: la lunghezza del nastro si sostituisce alla durata nel tempo. Se non siamo in grado di controllare il tempo, lo spazio lo possiamo controllare molto meglio.

Con pochi espedienti tecnici, che sarebbero oggi considerati primitivi, Pierre Shaeffer nel 1948 ha realizzato i suoi *Cinq études de bruits*⁴ presso la Radio Francese dando inizio a una nuova arte della composizione sonora. In una sola volta vengono rimessi in discussione tutti i canoni estetici di quasi mille anni di musica. I suoni di questi pezzi musicali sono organizzati non secondo i tradizionali criteri dell'armonia e del sistema temperato ma in base alle loro caratteristiche fisiche di timbro e l'intensità. La dicotomia suono-rumore viene annullata, non vi sono più differenze gerarchiche ed estetiche tra suoni musicali e rumori, tutto ciò che è udibile diventava potenziale materiale per una composizione musicale.⁵

Al contrario della musica concreta, nella musica elettronica il suono è una entità completamente astratta. All'inizio degli anni '60 in alcuni studi radiofonici europei si inizia la produzione di musica creata con oscillatori elettronici. In questo caso il suono non è prodotto da una vibrazione meccanica, ma viene generato da un circuito elettrico e riprodotto direttamente da un altoparlante. Il suono che ne risulta quindi non è attribuibile ad alcuna azione di un esecutore strumentale. Il primo esempio di Musica Elettronica è *Studio I* realizzato nel 1953 da Karlheinz Stockhausen⁶ presso la radio tedesca Westdeutscher Rundfunk, subito seguito da *Studio II*. Due composizioni interamente realizzate con oscillatori sinusoidali⁷ in cui i suoni non sono organizzati come singoli strumenti musicali, ma come parti elementari di una variazione timbrica continua.

Il Laboratorio di Musica Elettronica del Conservatorio di

Pesaro all'inizio degli anni '70 era quanto di meglio attrezzato si potesse trovare in Italia, vi si potevano trovare le macchine più avanzate del momento. C'erano registratori Ampex, sei generatori di onde e due di rumore bianco⁸, e poi filtri, modulatori ad anello, mixer e un sistema di ascolto quadrifonico.

Fino alla metà degli anni '80, non esistevano ancora i personal computer e le apparecchiature per la musica elettronica erano molto costose, perciò era praticamente impossibile per un singolo musicista allestire uno studio privato, così in un primo periodo la musica elettronica poteva essere realizzata soltanto nei laboratori delle radio o delle università. C'erano, è vero, i sintetizzatori analogici (come Moog, ARP, VCS3), ma anche quelli erano molto costosi e i modelli economici erano molto limitati. E comunque i sintetizzatori (a parte alcuni VCS3 e Moog) erano stati creati per essere venduti a uno spettro ampio di utenti e quindi piuttosto indirizzati verso la musica commerciale. Erano usati per lo più per creare "effetti sonori" o timbri strani ma sostanzialmente il loro uso era piuttosto convenzionale, addirittura per la musica commerciale erano stati dotati di tastiera! I primi sintetizzatori erano infatti senza tastiera, dato che una delle prime regole estetiche della musica elettronica è sempre stata la libertà totale dal sistema temperato e dalla notazione tradizionale – come si poteva limitare una macchina a produrre i suoni di una sola scala quando si potevano riprodurre esattamente tutte le altezze possibili? La dotazione della tastiera ai sintetizzatori "suona" ai puristi come un'eresia.

A quei tempi i centri di produzione di musica elettronica erano veramente pochi, non più di una trentina sparsi per il mondo. Un universo molto piccolo e chiuso quindi, dove si sperimentavano nuovi suoni e nuovi linguaggi senza necessità commerciali, e dove veniva creata una musica che non trovava spazio nei grandi concerti, ma che era estremamente viva.

Per tutto il periodo degli anni '70 ho frequentato il labora-

torio del Conservatorio trascorrendo molte ore al giorno ad ascoltare la gran parte della musica elettronica prodotta nel mondo, a studiare l'acustica e i manuali tecnici, a tagliare e montare nastri magnetici, a sperimentare suoni nuovi ed elaborazioni stranianti. Un tirocinio che mi ha permesso di realizzare varie composizioni, restando isolato da tutto l'ambiente musicale che avevo frequentato fino a poco prima.

Poco dopo l'inizio dei miei studi in Conservatorio avevo dimenticato completamente la musica rock, affascinato da quell'ambiente ricchissimo di informazioni che mi aprivano un mondo di complessità inimmaginata ed esclusiva. Ma oltre alla musica elettronica avevo anche il bisogno di avere una visione chiara della cultura musicale nel tempo. Se la musica che avevo frequentato fino ad allora era nata soltanto pochi anni prima, in Conservatorio lo studio della storia della musica, inizialmente considerato con molta sufficienza, mi ha aperto la possibilità di spaziare entro confini distanti tra loro più di mille anni e non limitati ai miei vent'anni.

Ho studiato appassionatamente la musica dei secoli passati per qualche anno. L'interesse nella musica del passato, al di là del piacere personale dell'ascolto, non era per me tanto nel riscriverla o nel suonarla, quanto finalizzato alle esigenze di fare musica oggi, un tentativo di intravedere chiaramente un arco temporale, quell'arco senza soluzione di continuità che dal canto gregoriano arriva alla musica elettronica e alla musica rock.

Fatti i dovuti rapporti con la società e le tecnologie delle varie epoche, credo che la sonorità di un concerto di Beethoven non fosse meno impressionante di un grande concerto rock di oggi, e che il timbro degli strumenti di un concerto barocco non sia oggi meno piacevolmente aspro di quello di una band hard metal (se qualcuno ha mai sentito il suono di un clavicembalo adeguatamente amplificato si sarà reso conto di quanto il suo suono sia aggressivo).

Nella musica, a parità di valore artistico, quel che cambia è principalmente la tecnologia degli strumenti e l'adeguamento al sempre più alto rumore di fondo della nostra civiltà. Il linguaggio tutto sommato non cambia un gran ché. Quel che invece resta invariato è il fattore umano. Nel tempo cambiano i generi e gli stili in rapporto ai cambiamenti della società. Cambia la tecnologia, cambiano i modi di rappresentazione e di comunicazione, ma la qualità "artistica" resta mediamente sempre la stessa. Con un vantaggio per la musica del passato: il tempo ristabilisce più equità di giudizio, cancellando le banalità, cosa che nella musica del proprio tempo sono invece preponderanti.

Telemusik è una composizione realizzata da Stockhausen nel 1966 presso lo studio della radio giapponese (NHK) di Tokio. Il pezzo è su nastro magnetico a 5 piste ed è realizzata partendo da registrazioni di musiche e suoni di varie culture, provenienti da diversi luoghi della terra. A queste sono stati inoltre aggiunti anche vari suoni elettronici. Lo scopo di Stockhausen era quello di realizzare una composizione "universale" attraverso un processo di intermodulazione tra le varie registrazioni, dove potessero fondersi in un unico linguaggio i nuovi suoni avveniristici del presente con i suoni tradizionali del passato, e attraverso la musica di far così convivere nello stesso momento luoghi lontani tra loro, nel tempo e nello spazio.

Oggi vivendo in unico insieme globale e interconnesso ci sembra piuttosto ovvia la compresenza di tante culture diverse, ma nel 1966 questo non era così scontato. Per i musicisti il desiderio di conoscere le musiche di altre culture nasce prima della globalizzazione, come molto prima è venuta nelle arti contemporanee la consapevolezza che ogni cultura di qualsiasi paese del mondo è portatrice di un linguaggio originale, di pari profondità del nostro.

È noto come le avanguardie artistiche europee del primo novecento, in special modo pittura e scultura, abbiano avuto una forte influenza dalle culture extraeuropee, e

molte opere degli artisti più importanti del primo novecento, tra questi Picasso, Brancusi o Modigliani, hanno chiaramente una influenza africana.

Anche i musicisti europei iniziano in quell'epoca a essere consapevoli che il linguaggio musicale occidentale non è superiore a quello di altre culture extraeuropee. Nel 1889 per esempio l'ascolto delle orchestre Gamelan Balinesi e Thailandesi all'Esposizione Universale di Parigi, aveva impressionato talmente per la sua originalità il ventisettenne Claude Debussy che ne studiò approfonditamente le tecniche. Non per niente Debussy è considerato oggi da molti il primo musicista moderno. Da allora abbiamo assistito a un crescente e inarrestabile processo di integrazione delle musiche di tutto il mondo i cui risultati sono ancora in divenire, anche se purtroppo il mercato musicale ne sta livellando la qualità verso il basso. Con la globalizzazione si stanno perdendo una grande quantità di culture musicali locali, si stanno perdendo le diversità dei linguaggi musicali, perché se ne colgono spesso soltanto gli aspetti superficiali.

L'interesse per le culture musicali degli altri paesi per me è stata inizialmente soltanto una piacevole curiosità, ma nella prima metà degli anni '80 è entrato a far parte del mio status di musicista. Per guadagnarmi la vita avevo accettato da amici l'incarico di occuparmi della regia del suono dei concerti del Festival Panasiatico che in quegli anni si svolgeva a Roma. Ho avuto così la possibilità di incontrare alcuni tra i musicisti più importanti di paesi di diversa cultura musicale: indiani, pakistani, tibetani, coreani, thailandesi, giapponesi e arabi di varie nazionalità. Passavo molto il tempo con loro, affascinato dalla scoperta della loro musica e dalle loro qualità musicali. Il mercato ha creato per tutte queste musiche la generica etichetta di "worldmusic", cercando molto spesso di presentarcele come una musica allegra o meditativa, ma comunque semplice. A parte il fatto che ognuna di queste culture musicali

è molto diversa dall'altra, ho sempre trovato una profondità, una sapienza e una complessità che non ha nulla da invidiare alla nostra musica. La tecnica e la preparazione dei musicisti è sempre altissima, e anche se ormai la musica commerciale globale si è diffusa anche in quei paesi, per quel che riguarda la loro musica tradizionale la differenza tra musicista dilettante e professionista è sconosciuta, e i musicisti devono comunque acquisire una grande perizia prima che gli venga permesso di suonare in pubblico.

Alcune concezioni musicali di quelle tradizioni, praticamente sconosciute nella nostra cultura, oggi sono diventate parte anche del nostro universo musicale. La tecnica vocale dei monaci tibetani e dei cantanti mongoli basata sulla produzione di suoni complessi e inarmonici è un esempio dell'uso della voce in funzione timbrica e non in funzione melodica, e questo ha influenzato molto la musica contemporanea. È stato impressionante per me, per la prima volta ascoltare dieci monaci che partendo da una nota grave tenuta, in trenta e più minuti glissavano tutti insieme lentamente a un suono sempre più acuto. Non era una melodia, soltanto una variazione timbrica. Oppure ascoltando i suonatori di tabla indiani si capisce come il ritmo sia un concetto molto più musicale e creativo della nostra concezione occidentale. Ascoltare due musicisti come Alla Rakka, l'anziano tablista di Ravhi Shankar, e suo figlio Zakir Hussein, e riuscire a seguire i loro fraseggi che si inseguono in un gioco di complessità e di virtuosismo crescente è un'esperienza fisica e intellettuale allo stesso tempo, irripetibile anche con i più bravi batteristi jazz. Un altro esempio stupefacente di variazione musicale del ritmo lo possiamo trovare nei suonatori di *txalaparta* baschi. Altro che le batterie elettroniche, ogni battuta è una piccola variazione della precedente, in una variazione continua e fluente.

Se nei primi anni di studio della Musica Elettronica avevo abbandonato completamente la musica rock, con il tempo

mi sono molto riavvicinato e ora, che mi sembra di riuscire a guardare quel periodo con più obiettività, mi rendo conto di come sia stato il momento più importante della mia formazione di musicista, il momento in cui si è formata la mia sensibilità musicale, che in seguito ha avuto molti altri apporti tecnici e culturali, ma fondamentalmente non è cambiata.

Nel 1994 avevo ottenuto una commissione da Rai Radio3 per realizzare un'opera musicale con il testo di uno scrittore italiano. Scelsi un testo di Stefano Benni dal titolo *La guerra dei dischi*,⁹ che è di un romanzo di fantascienza post-apocalittico e racconta di una guerra tra due case discografiche in cui sono descritti i generi di musica rock di un futuro prossimo, il 2026. Quella era l'occasione giusta per ritornare nel mondo della musica rock dopo vent'anni di abbandono completo. La sfida era quella di fare, appunto, il rock fantascientifico dell'anno 2026. Mi sono divertito molto a realizzare in suoni il testo di Benni, considero questa opera una dei miei lavori più riusciti. Da allora ho inserito spesso sonorità rock nelle mie composizioni. Nel 2004 ho anche realizzato una intera opera - diciamo di carattere rock - con il Teatro delle Albe dal titolo *La Mano*. Certamente il mio intendere rock è personale, Benni dice a proposito de *La guerra dei dischi* che sono riuscito a fare un pezzo rock senza melodie. Non ho mai preteso di rifare un pezzo rock canonico, ma di contaminare la mia musica con lo spirito e le sonorità del rock. E poi è vero che detesto le melodie.

L'aspetto della musica rock che più l'ha resa innovativa è sicuramente la dimensione timbrica, la "sonorità", a scapito della struttura melodica e armonica. La stragrande maggioranza del rock, rispetto per esempio alla musica jazz o alla musica classica, segue modelli che dal punto di vista esclusivamente armonico e melodico sono molto elementari, addirittura banali. Questa "semplicità" però consente la focalizzazione del messaggio musicale sul timbro,

elemento potenzialmente molto più complesso e raffinato. D'altra parte anche la musica contemporanea colta ha fatto la stessa cosa pochi anni prima. Nelle opere dodecafoniche di Webern la melodia viene praticamente annullata in piccole serie di melodie di massimo tre note per dar modo di rendere percepibili le altre caratteristiche del suono. Per quel che riguarda la struttura armonica delle mie opere rock, ho adottato il massimo della semplificazione, non usando mai nessuna successione di accordi, ma un solo accordo per tutto il tempo.

Gli strumenti musicali nella musica rock, principalmente la chitarra elettrica amplificata e distorta, sono un potente mezzo di invenzione timbrica. L'evoluzione della tecnologia in fondo non ha fatto altro che seguire la ricerca dei musicisti nella creazione di suoni sempre più elaborati. Le invenzioni quasi mai avvengono per caso, alla loro base c'è sempre una esigenza, intellettuale prima e operativa poi, ed è appunto la necessità di esprimere una musica diversa che ha portato alla realizzazione di strumenti nuovi.

La produzione di musica, come in tutte le arti in cui l'opera è un oggetto "tangibile", è inscindibile dalla tecnologia. (La musica di Beethoven senza il pianoforte, perfezionato proprio in quegli anni, non sarebbe stata quella che conosciamo.)

L'amplificazione ha permesso la creazione di una nuova estetica della musica, radicalmente diversa da tutto quello che c'era prima. Il suono della rock band a pensarci bene è stata una novità sconvolgente, l'uso dell'amplificazione non è semplicemente un apparato tecnico per suonare più forte, ma una nuova concezione del suono e del timbro che usa l'elettronica per la creazione del timbro stesso e per questo fa parte essenziale dell'invenzione musicale.

La nostra mente contiene delle caselle per la comprensione delle cose e l'informazione che raccogliamo sul mondo finisce inevitabilmente in tali caselle. Ciò pone un freno a qualunque pretesa di conoscere qualcosa della natura ultima delle cose...

John Barrow¹⁰

Da sempre le culture interagiscono, la storia della musica è fatta da un susseguirsi di generi musicali che si influenzano e si contaminano tra loro creando a loro volta nuovi generi, e se guardiamo il tutto in una prospettiva storica un po' ampia, possiamo facilmente tracciare una linea continua che va dal canto gregoriano all'indie rock e facendo in più il giro del mondo.

Oggi la quantità di musica che si può ascoltare è impressionante. Grazie alla tecnologia digitale e ai mezzi di comunicazione convivono nello stesso spazio una immensa quantità di musiche di generi diversi.

Sembra un momento estremamente caotico e praticamente impossibile da catalogare, ma molto vitale ed eccitante, paragonabile forse soltanto al periodo tra l'XI e il XIII secolo. Era quella l'epoca dell'invenzione e del perfezionamento della scrittura musicale e della nascita delle leggi armoniche. In quegli anni si è a poco a poco costruita tutta la concezione della musica occidentale che è restata valida fino a poco tempo fa, selezionando tra una miriade di teorizzazioni, a volte molto contrastanti.

Ma ora l'impresa da compiere è molto più complessa, perché abbiamo a che fare con "tutta" la musica contemporaneamente, sia dal punto di vista storico, ma, soprattutto con tutte le musiche di tutte le culture del pianeta: che lo si voglia o no siamo una società globalizzata.

Tutta la musica oggi è divisa per generi musicali. Capisco che questo può avere una certa utilità da un punto di vista pratico - per cercare di non perdersi. Ma nessuno ha mai pensato di catalogare la musica per la qualità? Capisco che sia molto difficile, sicuramente ogni catalogazione sa-

rebbe opinabile, ma contare i generi musicali è veramente fuorviante, un po' come contare le nuvole, un'impresa disperata.

E allora forse il metodo di catalogazione dei generi non funziona più. Forse è inutile rincorrere il nascere di ogni nuovo genere musicale. Forse la catalogazione per generi musicali è soltanto un espediente del mercato per proporci continuamente nuovi prodotti che in realtà di nuovo hanno solo la confezione e non la sostanza. Utile per il musicologo senza fantasia ma devastante per chi vorrebbe capire e apprezzare la musica. E per i musicisti poi, i generi sono diventati ghetti dai quali è difficile uscire.

Quando mi chiedono che genere di musica scrivo sono sempre molto imbarazzato. Sono totalmente incapace di rispondere. Mi sento così lontano dal concetto di "genere" musicale. La mia musica non appartiene ad alcun genere, perché i generi musicali non sono i contenitori della musica di oggi, ma sono solo gli ingredienti.

¹Blessner, B, Salter, L. R, *Space Speak, are you listening?, the MIT Press, 2006.*

²<http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/musicistiTec.htm>

³<http://en.wikipedia.org/wiki/Theremin>

⁴http://en.wikipedia.org/wiki/Cinq_études_de_bruits

⁵Schaeffer, P., *A la recherche d'une musique concrète, Paris: Seuil, 1952,*
e Schaeffer, P., *Traité des objets musicaux, Paris: Seuil, 2/ 1976*

⁶<http://www.stockhausen.org/>

⁷*Le onde sinusoidali sono suoni puri, privi di armonici. Ogni suono può essere scomposto in una serie di onde sinusoidali armoniche tra loro (Teorema di Fourier). Su questo principio è oggi basata la maggior parte dei sistemi digitali di elaborazione del suono.*

⁸*Al pari del colore bianco che nella luce è l'insieme omogeneo di tutti i colori dello spettro visibile, così il rumore bianco per il suono è l'insieme di tutte le frequenze dello spettro udibile.*

⁹*La guerra dei dischi è un capitolo del romanzo Terra! di Stefano Benni (Feltrinelli 1983). Il testo è utilizzato integralmente, ma per dargli un senso compiuto separato dal romanzo Benni ha aggiunto appositamente un prologo.*

¹⁰Barrow, J. D., *The Infinite Book. A short guide to the boundless, timeless and endless, 2005 Mondadori, Milano.*

Lo Zodiaco in Elettrico

di Giacomo d'Alelio

La corda di un arco si tende, fino allo spasimo, carica del suo fardello penetrante che esige di essere portato in orbita, di percorrere la sua traiettoria, per raggiungere il picco più alto nell'ascesa, e successivamente discendere, armonioso, ma inesorabile, per arrivare al suo obiettivo. È un respiro quello che separa la potenza dall'atto. Il tempo di un respiro, quello del battito delle ciglia, e tutto può avere compimento. La freccia può "essere", diventata la sua realtà di esistere. Coincidendo col suo obiettivo, colpire, fissarsi, diventerà un preciso colpo. Ma immaginate che il braccio indirizzi quel colpo verso il cielo, verso quelle stelle che certe sere sono più luminose e paiono quasi poter essere prese una a una dalla vostra mano, raccolte nel sacchetto delle gioie più preziose, e portate su questa terra, trasformata grazie a quel gesto. Non più terra, ma stella, luminosa. Può essere che l'arciere Karlheinz Stockhausen, uno dei più grandi visionari della musica del Ventesimo secolo, facendo in tempo anche a affacciarsi al Ventunesimo (nato nel 1928 è morto per un infarto nel 2007), abbia deciso di prendere in mano il suo arco, armarlo di freccia, e lanciare colpi verso le costellazioni, catturandone gli echi luminosi e sonori, non tornando più su questa terra, ma rimanendo sospeso tra sogno e realtà, camminando su quel ponte che era stato capace di creare... Il Maestro Stockhausen, partito dagli aspetti più radicali dell'esperienza weberniana e in grado, dopo aver ridotto a serie l'intero bagaglio linguistico del musicista (intervalli, ritmi, timbri, dinamica del suono, modo di produrlo e via facendo), di trasformare la composizione in una sorta di scomposizione analitica, decise nel 1974 di compiere un atto di semplificazione e di sintesi estremo delle sue prerogative di ricerca. Guardando negli occhi la figlia più piccola, Julika, fonte in questo di ispirazione, decise di catturare il rumore delle costellazioni, per narrare una storia, sempre diversa, come solo

chi è capace di raccontare e tramandare un mito o leggenda avrebbe potuto fare. Come potrebbe essere questa, di storia, che, nelle righe che si stanno delineando, sta prendendo forma, grazie a quel canovaccio di segni e tempi lasciato dal maestro di storie Stockhausen, percorso che più che elencare sta cercando di raccontare, ricostruire una delle possibili realtà racchiuse in una storia. Come solo potrebbe avvenire grazie a quelle tracce lasciate e poi riprese in mano da un maestro cuntista sul palco di un teatro o nel cuore di una piazza, brandendo la sua spada a richiamare la luce delle vicende cariche di echi lontani, di mito, umanità, sangue, rabbia e amore che ogni volta sconvolgono le sorti dei Paladini di Francia e dei feroci Saraceni, di Carlo Magno, Orlando, Rinaldo, Angelica, e tutti coloro che sono riportati in vita e carne da chi si lasci attraversare sul palco dal fuoco sacro del racconto. E chi ha visto Mimmo Cuticchio a teatro, investito da una luce, brandire la sua spada, gli occhi che guardano altrove, il corpo, vibrante, che ci porta in quell'altrove, saprà bene di cosa si stia parlando... A partire dal 1974 Stockhausen decise di incontrare il campo dell'irrazionale, sostituendo la scientificità con un vitalismo incessante che lo condusse verso l'esplorazione di mondi sempre nuovi, dove non aveva importanza soltanto l'atto creativo, ma anche il modo di ascoltare ciò che stava avvenendo, dentro e fuori dal palco, creando un legame tra chi è esecutore e chi è spettatore, un punto di coesione, e di dialogo. Andando a affrontare l'idea stessa della replica, insita nel luogo dell'arte che dialoga con se stessa, permettendosi al tempo stesso di farlo con l'esterno, creando in una parola comunicazione, basilare come nel Cunto anche nella pièce teatrale, che, fissata su pagina, grazie a chi la esegue, incarnandola, acquista il suo principio attivo che ne scatena la necessità, rendendola, per chi avesse la fortuna di assistere una replica, indimenticabile. Muovendo i primi passi come *Musik im Bauch* (*Musica nel Ventre*), per sei percussioni e scatole musicali, con dodici melodie riferite ai

segni dello zodiaco, "ciascuna - scriveva il compositore - con un suo Zentralton...", un proprio suono attorno al quale ruotare e svilupparsi, Stockhausen parti delineando il suo *Tierkreis*, il suo *Zodiaco*. Con la volontà di definire anche di ogni segno un preciso carattere, "cominciai a pensare - confidò il Maestro - a quei ragazzi, amici, conoscenti nati sotto i diversi segni zodiacali, in modo che, in tutti i suoi aspetti, ogni melodia fosse in armonia con i tratti del corrispondente segno". Con ogni composizione costruita in maniera che dovesse essere ripetuta, variandola, tre o quattro volte, con modifiche dell'articolazione, della dinamica, del registro e dei rapporti intervallari, puntando non tanto a cosa si stesse suonando, ma a come lo si facesse. Dando totale libertà di esecuzione, e modalità, potendo utilizzare qualsiasi tipo di strumento, umano o oggetto che fosse, concedeva la possibilità di personalizzare, interpretare, reinventare ogni volta, rimanendo fedeli comunque alla sua essenza, e a se stessi. Composizione unica nel suo universo creativo, il *Tierkreis* dunque da un lato faceva un passo deciso verso una semplicità fino a quel momento sconosciuta nella sua produzione, mentre dall'altro era collegata allo Stockhausen più visionario e radicale, quello che si diceva in contatto diretto con il cosmo, arrivando fino a sostenere con decisione il proprio essere alieno. Un alieno capace di tramandare il canovaccio della commedia dell'arte della vita, cogliendone i principi attivi, la sua ciclicità, la sua immanenza nel qui presente. Ma era solo all'inizio di questo percorso. Dallo *Zodiaco* passò a elencare i suoni del giorno, intrecciando sempre di più il suo lavoro musicale con la sua vocazione spirituale; e a partire dal 1977 iniziò il monumentale progetto del ciclo *Licht* (Luce), dedicato ai sette giorni della settimana, che, intriso di simbologia cristiana, si concluse soltanto nel 2004. Per il futuro, che da lì fu per lui molto breve, lo aspettava un nuovo ciclo, che andava davvero dentro all'essenza della vita, e della creazione: *Klang* (Suono), dedicato alle ventiquattro ore del giorno, di cui nel

2005, nel Duomo di Milano, presentò l'*Ora Prima* o *Ascensione*. Ma l'eco del suo suono rimase disperso nello spazio eterno della vita che si fermava per lui, non trovando compimento creativo finale. Il tempo dello *Zodiaco*, come quello di tutta la sua opera, non ha avuto invece fine, arrivando fino ai nostri giorni, per varcarne prevedibilmente la soglia e amplificarsi nel tempo e nello spazio di un futuro che verrà... La pupilla si dilata, dopo aver chiuso il suo sguardo, un battito di ciglia, un attimo di respiro condensato per essere eterno, e da immersa nelle tenebre dell'attesa, si riapre assaporando tutta la luce, abbagliante, che le viene concessa da una supernova. Si fissa lo sguardo sulla traiettoria del suo dardo, inseguendo il percorso luminoso di quella stella, andando a caccia di presente. Lo Zodiaco insegue chi lo renderà di nuovo forma e vibrazione, atto da scoccare ancora e ancora. Nella sicurezza, incerta, dell'oggi, trova la sua forma Elettrica, lasciandosi percuotere, abbracciare, convulso e in quiete, come solo un atto d'amore per il creato gli può concedere. I non Idoli Aidoru, consci di quanto sia effimero il gesto che va a caccia di mito, ne stringono altre sembianze, stringono, per farlo respirare, eco, quel dardo che impaziente, ma anche benevolo nella necessità d'amore, com-preso, si lascia catturare, cavalcandone la scia luminosa. Ne cavalcano il gesto generoso, vaso di Pandora di umori, che scalciano, reclamano, vita. Stella del mattino, perché fuggi, a tratti voltandoti indietro, in attesa di essere inseguita? Scalpita, nitrisce effimera, non ammette di essere persa nel vuoto cosmico del creato. Ricerca creatore, vibrazione, emettendo sbuffi di fiato rabbioso. Il cielo è buio, ma si crepa di luce, che irradia i suoi cerchi sonori in cui si perdono ipnotiche, evoluzioni vibratili. Si fissa lo sguardo di chi lo suona, lo fa diventare forma. La forma del non Idolo, ma dell'Uomo che lo trattiene. Buio che si trasforma nel suo limite, definito dal suono che lo percorre, sfilacciandone subito i lacci che trattengono le onde che ripartono inesorabili... Ridiventa novella, la scarica non può che tendere e varcare il suo limite. Sacro al

gesto e alla non parola che castra il significato ultimo della creazione. Lo sguardo è ancora là dal divenire, in calda pressa di simboli che definiscono le sorti dei viaggiatori. Scorpio, Sagittarius, Capricorn, Aquarius, Pisces, Aries, Taurus, Gemini, Cancer, Leo, Virgo, Libra... Concedete ancora senso al senso di quell'amore, di quella lacrima calda che scorre a inarcare di filamenti sottili le tue trame celesti. Amore, fuso di passione, sul palcoscenico del mondo, di quattro investiti del ruolo di portatori del fuoco che deve ardere ancora, deve accendere tutti i candelabri del cielo, e definirvi di nuovo nella volta celeste. Il teatro della vita è servito, nessun spiffero lo calpesti, spegnendone l'ardore. Brilla una scintilla di nuova passione nella pupilla che rimane ben fissa ascoltando i fremiti dei battiti del cuore dei portatori di fuoco. Ognuno ha il proprio destriero nell'inseguire quella voce. Romba il tuono, cadono le prime piogge, mondi si stagliano al loro passaggio, in quell'inseguimento che feroce mangia la terra della distanza. Ruotando i propri strumenti per catturare l'eterno, spargono sementa sul mondo che si sta creando. La furia si volta ancora, a vedere se chi ha scelto, chi l'ha decisa, continua a essere suo, ed essa loro, e vede. Vede la grazia di una nuova sorte che sottile ha scritto un nuovo presente. Ne vede i fiumi e le loro sorgenti, prati fioriti e montagne incantate. Vede l'eco che brilla luminosa di vita. Aura vibratile che rende estatico ogni passo dello scoccare del tempo in quella nuova dimensione. E vede i quattro attraversare quel dono. Correrlo. E ringrazia. Ora è per lei il tempo di commozione, e di lacrime, riconoscenti. Si ferma, lasciandosi raggiungere. Urlano i quattro, vedendo che la preda sarà finalmente loro. Quell'urlo è muto, rivolto al cielo che approva, e corrono, corrono, pronti a assaporare quel tributo al loro paziente viaggio. I cuori battono all'impazzata, frenetici, i loro destrieri sfiatano e rilasciano umori, nel tentativo di mangiare la distanza, ed essere già su di essa. Si trasformano in rapaci che puntano al loro destino. Tutto intorno è in attesa. Ma quando finalmente il traguardo è vicino, ne

sentono già l'odore forte, inconfondibile, quella si rannicchia su se stessa, e lanciando un ultimo sguardo, sorridente, contemplando ciò che si è creato, esplode verso l'alto. Esplode di nuovo irraggiungibile... di nuovo bramata. Rivolgono i loro strumenti verso quel cielo che sembra di nuovo così lontano, tagliato da quella scia che delimita l'oggi dal domani. Ne emettono i suoni stordenti, che come una mareggiata ne fendono l'aria e risalgono la china delle latitudini. Entrano in quel presente e in quel domani, che invocano, già trovandosene in bilico posturale. Scavalcano il destino, ribaltano i piani, e ricominciano a inseguire, verso l'alto, che ora è orizzonte da raggiungere e oltrepassare. La traiettoria della freccia ha deciso di non adagiarsi ancora in quel mondo, ma di conquistarne un altro, e un altro ancora. Riapre i cieli, riconquista le stelle, invoca il buio, da tagliare e fendere. Invoca ancora destino. E ancora tu, Volta Astrale. Scorpio, Sagittarius, Capricorn, Aquarius, Pisces, Aries, Taurus, Gemini, Cancer, Leo, Virgo, Libra... Concedete ancora senso al senso di quell'amore, di quella lacrima calda che scorre a inarcare di filamenti sottili le tue trame celesti. Il non Idolo, ma Uomo, osserva da lontano, alza lo sguardo al cielo, che è terra, che è di nuovo cielo. L'onda può e deve essere ancora percorsa. La corda di un arco si tende. In attesa di essere scoccata, ancora, forte e inesorabile. Prima di farlo, l'arciere si ferma, rivestito di eterno. L'occhio si chiude, e rimane in attesa di rinutrire la pupilla ancora e ancora di luce. Il tempo sembra fermarsi per sempre. Ma all'improvviso la sabbia ricomincia a scorrere. Quell'occhio si apre. E da lontano si sente urlare di nuovo conquista.

Dalla pancia alle sfere, e ritorno

di Roberto Fabbi

Una sera, in casa Stockhausen. Da Julika, due anni, prendono a uscire borborigmi corporali tipici dell'età. Babbo Karlheinz scherza: "Hai la musica nella pancia!" La bambina è così divertita da non smettere più di berciare fra i singhiozzi del riso: "Musica... nella... pancia...". Anni dopo, ispirato da un sogno, Karlheinz compone una musica scenica: in mezzo a sei percussionisti penzola un uomo gigante con la testa d'aquila – un pupazzo, cui viene tagliata la pancia con grandi forbici per estrarne tre carillon, sui quali ruoterà la performance musicale.

Il pezzo si intitola *Musik im Bauch* (Musica nella pancia, 1975). I tre carillon sono scelti fra dodici che Stockhausen ha fatto costruire su proprie musiche meccaniche, ciascuno intitolato a un segno zodiacale. In seguito, *Tierkreis* (Zodiaco), 12 melodie per i segni stellari, per 12 carillon – il primo è Acquario, il segno di Julika – conoscerà innumerevoli versioni per diverse combinazioni di strumenti e/o voci.

La materia grezza ha partorito un sistema siderale, attraverso la mediazione di un sogno terrificante e buñueliano. Non succede lo stesso nel rock?

* * *

Quando una rivista (*The Wire*, novembre 1995) chiese a Stockhausen di commentare alcuni pezzi, fra gli altri di Aphex Twin e Scanner, la risposta fu una demolizione metodica. Condannò la ripetitività dei loop e dei ritmi, la troppa prevedibilità delle elaborazioni e delle armonie. Diede giudizi e compiti a casa come un maestro elementare: "Se Aphex Twin ascoltasse il mio *Gesang der Jünglinge* (Canto della gioventù) – scriveva – la smetterebbe subito con tutte queste ripetizioni post-africane, cercherebbe di cambiare tempi e ritmi, e non si permetterebbe di ripetere ogni ritmo senza variarlo almeno un po'." In generale, questi

musicisti non dovrebbero indulgere – continuava – a una seducente psicologia, perché “usare la musica come una droga è stupido”. L’esito di tale prospettiva era qualcosa di “terribile: vendere la musica”. L’elettronica anni Novanta non sarà esattamente il rock, ma le motivazioni di questa sentenza sono al rock chiaramente estendibili.

* * *

Stockhausen riteneva di provenire da Sirio, una delle stelle più luminose del cielo, e di avere là compiuto la propria educazione musicale (cfr. *Intervista sul genio musicale*, a cura di Mya Tannenbaum, Bari, Laterza, 1985, p. 57 - va detto che poi cambiò idea, ammettendo che questo probabilmente non era vero).

La sua musica iper-organizzata, iper-controllata e anti-ripetitiva aspira a cogliere la complessità, nonché il potere di edificazione spirituale, dell’organizzazione del cosmo; una missione mistica intrapresa senza economia di mezzi intellettuali, tecnologici e di risorse umane. Come creatore, sarebbe riduttivo considerarlo soltanto musicista-compositore-interprete, poiché per il puntiglio scientifico del metodo, la razionalizzazione del tempo di lavoro proprio e dei collaboratori-interpreti, l’indipendenza imprenditoriale ottenuta in ogni aspetto delle proprie attività artistiche, editoriali, cantieristiche, distributive, egli è stato capitano d’industria, regista, addetto al personale, leader, ingegnere e guru.

In Stockhausen la creazione artistica tende a sconfinare nella Creazione con la C maiuscola, quella divina, *ex-nihilo*. Ecco come egli immagina se stesso dio/manager, con tanto di staff e dipartimenti:

“[...] ho pensato che un mondo come quello subacqueo è concepibile magari in un’officina del nostro universo, un’officina per la pianificazione di un nuovo pianeta popolato da pesci [...]. Basterebbe consultare il dipartimento chimico per dichiarare il luogo idoneo alle pratiche botaniche, col sole organizzato in questo senso. Si consultereb-

bero gli astronomi per sapere se la situazione è matura. Ci troviamo al punto giusto? Benissimo. Via dunque verso la nuova sfera biologica. [...] Servono due milioni di animali di specie nuova. Se ne fa uno lunghissimo, con un determinato muso; un altro con due millimetri di occhi, ma il deretano è così grande da poterci entrare come in un granaio. Quest’altro pesce è lungo tre metri, largo solo cinque centimetri. Che farne? È un problema. Telefoniamo allo specialista genetico [...]” (*Intervista sul genio musicale*, cit., p. 47)

* * *

Forse è possibile tentare un’esemplificazione del processo compositivo iper-complesso di Stockhausen senza scendere in tecnicismi musicali molesti: con l’aiuto delle parole (a numero corrisponde sillaba).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19
“come potrebbe essere elaborata la presente frase?”

Per esempio, così:

1 19 2 18 3 17 4 16 5 15 6 14 7 13 8 12 9 11 10
“co-se?-me-fra-po-te-treb-sen-be-pre-es-la-se-ta-re-ra-e-bo-la”

Cos’è successo? La frase è stata suddivisa in sillabe, le sillabe sono disposte in un nuovo ordine: dalle estremità della frase procedendo verso il centro. Bisogna immaginare il procedimento applicato a elementi musicali, per esempio note. Ma si lavora anche sulle durate (poniamo per esempio che ogni vocale duri un secondo):

“co-seeeeeeeee?-mee-fraaaaaaaaa-pooo-teeeeeee-treeeeb-seeeeeen-beeeee-preeeee-eeeeees-laaaa-seeeeeee-taaa-reeeeeeee-raa-eeeeeeee-bo-laaaaaaaaa”

Cioè: le sillabe a sinistra della frase originale aumentano progressivamente la loro durata, alternate a quelle di destra che a ritroso la diminuiscono. Ma si lavora anche sulle

dinamiche forte-piano, stabilendo per esempio che le note corte sono forte e quelle lunghe sono piano, con le gradazioni intermedie. Così:

“CO-seeeeeeee?-mee-fraaaaaaaaa-pooo-teeeeeeee-
treeeeeb-seeeeeen-beeeee-preeeee-eeeeees-laaaa-
seeeeeee-taaa-reeeeeeee-raa-eeeeeeeee-bo-laaaaaaaa”

Iddio mi perdoni: è solo un esempio. Ma benché immagine pallidissima della sofisticatezza dei processi strutturali di Stockhausen, un'idea la dà: il materiale di partenza è diventato irricognoscibile, la massima differenziazione è ottenuta variando secondo una pianificazione.

Questi processi possono crescere su se stessi all'infinito, porre la musica in uno stato di imprevedibilità permanente, inglobare parametri ulteriori come la grana del suono, la sua direzione nello spazio, e persino i gesti dell'esecutore.

* * *

La famosa, sfrontata frase indirizzata a Theodor Adorno da uno Stockhausen poco più che ventenne – “Lei cerca un pollo in un quadro astratto!” – non impedirà a questi, un giorno lontano, di inserire pesci, vergini e scorpioni nella propria musica, ancorché astratta.

* * *

La semplicità di *Tierkreis* – comunque relativa – si spiega da sé: è musica fissata, e impedita, in un congegno meccanico. È una semplicità che in definitiva serve la complessità, per esempio della dozzina di versioni successive destinate a diverse combinazioni strumentali e/o vocali, rispetto alle quali l'originale/carillon è quella che Stockhausen chiamava una super-formula: sintesi o legge che delimita determinati ambiti di una composizione, ma non ne limita affatto le possibilità di proliferazione. Analogamente, la

formula della gravitazione universale di Newton sintetizza in un'espressione semplice una legge, ma nulla dice del modo in cui un acrobata sfrutta la gravità nella sua performance.

* * *

Nel catalogo delle opere di Stockhausen – a cura di Stockhausen – *Tierkreis* è la composizione n. 41, le versioni ulteriori ricevono un contrassegno progressivo: 41½, 41⅔, 41¾ e via di questo passo, un passo che non porterà mai a 42. Il sistema consente di inserire, fra due numeri, infiniti inserti a posteriori, senza alterare la struttura del catalogo. È un dettaglio, ma tradisce l'idea non marginale che l'opera è infinitamente variabile, che ogni versione è manifestazione frazionata di un tutto, e che questo tutto (41) sta insieme ad altri tutti (gli altri numeri/opere) nel multiverso stockhauseniano, riflessione di quello cosmico.

* * *

È arrivato il momento di dire: gli Aidoru, con *Zodiaco elettrico*, fanno tabula rasa di quanto sopra. Trasferiscono alla musica popolare una musica dotta, e questa evidenza significa non una, ma molte cose.

* * *

Nel 1974 il compositore inglese Cornelius Cardew sferra un attacco polemico pubblicato sotto un titolo che dice molto: *Stockhausen serves Imperialism*. L'attacco, che partiva “dall'interno” dell'eterogeneo movimento delle avanguardie – Cardew aveva anche collaborato con il suo bersaglio –, condanna di Stockhausen il misticismo che riduce la realtà in generale, e la realtà dell'oppressione in particolare, a un'illusione. La complessità, il tecnicismo estremo, prodotti della ratio capitalistica, sono incomprensibili al popolo. Cardew trarrà le conseguenze di questa rottura anche come compositore. Credo gli sarebbe piaciuto *Zodiaco elettrico*.

* * *

Dispute antiche, i tempi sono cambiati. Ma non occorre aderire a un marxismo-leninismo d'epoca, come Cardew, per vedere che misticismo ed efficienza imprenditoriale compongono una strana alleanza, né è necessario chiudersi in una sapienza elitaria per vedere quanto la categoria di popolare sia esposta (esposta, non arresa) al mercimonio e alla banalizzazione. Le contraddizioni sono ancora tutte fra noi e *Zodiaco elettrico* ci piomba dritto in mezzo.

* * *

Dario Giovannini e gli Aidoru prendono il pezzo più famoso del compositore più famoso della famosa avanguardia musicale europea del secondo Novecento (come dire: il simbolo di un simbolo di un simbolo), e ne trattengono le melodie eliminando tutto il resto: le armonie, e soprattutto il potenziale variativo delle melodie stesse, che così smettono di essere “super-formule” per restare semplicemente se stesse. Ciò che è consentito a un meccanismo – carillon o, dal 2009, la torre campanaria del Municipio di Colonia – negli uomini diventa disobbedienza.

* * *

Calare le melodie di *Tierkreis* in una formazione rock significa sostanziarle in un sound preformato, che abita tipicamente lo spazio acustico con i suoi suoni, le sue distorsioni, i suoi beat, la sua elettricità, il suo passo, le sue temperature emotive, i suoi terremoti, i suoi ripiegamenti, i suoi sottovoce, le sue arcate e modi di fraseggiare. Quand'anche alterato – e gli Aidoru lo alterano volentieri – si tratta di un paesaggio sonoro condiviso; l'obiettivo di Stockhausen è, al contrario, l'originalità assoluta. La condivisione permette un diverso tipo di dinamica creativa fra i musicisti: essi fanno scaturire la musica, e la conducono innanzi, per mezzo della relazione reciproca, piuttosto che della pianificazione a priori. Dimensione molto più relazionale e molto meno prescrittiva, sul cui significato umano è ora superfluo insistere.

* * *

Il pioniere della musica elettronica scrive un pezzo di musica meccanica che, nell'era dell'informatica, una banda rock trasforma in musica elettrica.

* * *

Il simbolo di un simbolo di un simbolo – con quanto implica di culturalmente enorme, con il rispetto per la sua importanza e l'ammirazione per il genio – è riportato dalle sfere sulla terra, dopo che dalla terra/pancia era oscuramente partito. È oggetto di una riappropriazione attuata ad altre condizioni, che sono artistico-musicali, così come sociali e umane.

Le melodie di *Tierkreis* prendono veste ora confidenziale (*Ariete*), ora indifferente (*Acquario*), ora tetra (*Sagittario*, *Vergine*), ora cullante (*Leone*), ora aggressiva (*Scorpione*), ora selvaggia (*Cancro*), ora capricciosa (*Bilancia*), ora catastrofica (*Toro*)... Sopra, sotto, infusi, o in prospettiva, partono raffiche di beat elettronici, armonie estranianti, droni fissi, o lancinanti, o noise, riff veri e propri, arpeggi acquosi, groove di basso e/o batteria intagliati “come si deve”, interventi di melodia di impossibile innocenza, suoni sporchi, rumorini di fondo di ambigua provenienza. Quanto enumerato alla rinfusa, si compone, nei dodici pezzi, in altrettante miniature, quasi aforistiche, ciascuna coerente e per articolazione sonora e per articolazione emotiva, tutte di grande intensità d'ascolto e impegno performativo. È un rock modellato con sghemba accuratezza e riesce, senza voce, a parlarci. Mi vengono in mente, a tratti, i King Crimson di una fase, i Residents e Schumann, ma questo è un esercizio sterile...

Rispetto allo Zodiaco, ai suoi presunti significati, al riverberarsi nella musica del congegno cosmico, all'anelito spirituale stockhauseniano, siamo tutt'altrove: sulla terra, fra uguali, nelle relazioni.

Si è distrutto per costruire.

* * *

La dimestichezza degli Aidoru con il teatro di ricerca ha probabilmente contribuito a far imboccare loro questa via in cui il modello comunitario collaborativo è un metodo di lavoro tanto più importante quanto più oggi dominano armi di distrazione di massa – la televisione e, ahimè spesso, la musica stessa – che irradiano stordimento in una direzione sola. Nella pratica attiva multi-direzionale diventa possibile non far calare l'opera (magari geniale) dall'alto, ma cercarla dentro un processo di inter-relazione di persone, linguaggi, dialetti. Ecco perché *Zodiaco elettrico* è un'opera di ricerca e di resistenza, rivolta, e al tempo stesso in ascolto, verso una comunità virtuale dispersa, di persone che non si conoscono.



Musica elettronica e pratiche di sconfinamento

di Claudia Galal

Agli amanti della musica elettronica, soprattutto ai più giovani, potrà sembrare strano, ma tanto di quello che ascoltano oggi ha un enorme debito artistico nei confronti di un compositore nato addirittura nel 1928. Infatti, è Karlheinz Stockhausen uno dei primi musicisti a tentare audaci sperimentazioni musicali con l'ausilio di strumenti elettronici che permettono di creare nuovi suoni.

Sono gli anni Cinquanta, la Germania prova faticosamente a rimettersi in piedi dopo la fine della dittatura nazista e l'esito disastroso della Seconda guerra mondiale, ma il fermento artistico e culturale non pare aver conosciuto gravi battute d'arresto. In particolare, è allo *Studio für elektronische Musik des WDR Köln* (Studio per la musica elettronica di Colonia) che Stockhausen porta avanti le proprie ricerche, realizzando nel 1953 quello che viene considerato il primo pezzo di musica elettronica, *Studio I*, e nel 1956 la prima opera matura uscita dal neonato laboratorio tedesco, *Gesang der Jünglinge* (Il Canto della Gioventù), nella quale prova a combinare i suoni elettronici prodotti dai generatori con un materiale pre-esistente, ovvero la voce di un fanciullo elaborata e modificata. Qualche anno dopo, nel 1960, il compositore darà alla musica elettronica la spinta necessaria a un'ulteriore evoluzione, completando un'opera così ricca ed evocativa ma pure tecnicamente ineccepibile come *Kontakte* (per suoni elettronici, percussioni e pianoforte) da dimostrare senza più alcun dubbio le sterminate possibilità di questa ricerca musicale.

Non è un caso se l'influenza di Stockhausen è evidente anche nella musica pop (nell'accezione ampia di *popular*) di oltre mezzo secolo, dai Beatles (e infatti è fra i personaggi della copertina di *Sgt. Peppers*, 1967) ai Kraftwerk fino ad Aphex Twin. La grandezza di Stockhausen sta anche in questa sua preziosa capacità di mettere d'accordo la cultura "alta" delle accademie e dei conservatori con quel-

la “bassa” del mercato e persino delle discoteche, di comprendere la necessità di superare le criticità dei linguaggi del passato e del presente senza cancellare i valori della tradizione. Stockhausen agisce sulla forma, sullo stile e sulle regole della costruzione sonora, accettando di ampliare il contesto dell’opera musicale fino a far convivere eventi sonori anche estremamente diversi fra loro. Si avventura senza pregiudizio spinto dall’entusiasmo per la ricerca, sperimenta in ogni campo di suo interesse e certo non si preoccupa di pretesi o supposti confini di genere.

È dunque sulla scia di Karlheinz Stockhausen che la musica elettronica prosegue nei decenni la sua inarrestabile evoluzione omnidirezionale. Omnidirezionale nel senso che non è possibile isolarne frammenti discreti, perché la sua espansione avviene su più assi contemporaneamente: lo stile, le pratiche compositive, gli strumenti e le tecnologie. Ma nemmeno si può etichettare in maniera univoca secondo un genere un’opera e/o un artista (anche se lo facciamo abitualmente per convenzione allo scopo di semplificare discorsi e metadiscorsi), perché le trasformazioni nella musica elettronica avvengono così velocemente che ogni opera e/o artista deriva da qualcosa/qualcuno che l’ha preceduta e allo stesso tempo fornisce lo spunto per eventuali sviluppi futuri. Per musica elettronica non bisogna intendere banalmente musica prodotta con strumenti elettronici, ma più ampiamente un’esperienza compositiva che allarga l’orizzonte del suono e il ventaglio delle possibilità pratiche di creazione musicale, abbandonando mezzi e metodi tradizionali (il pentagramma su tutti) a favore di altri. In un certo senso si prende gioco del passato e della tradizione, ma in un altro deve riconoscere le sue radici profonde e ben piantate in essa.

Proprio qui risiede il paradosso della musica elettronica, un paradosso dal quale non si potrà mai affrancare perché è insito nella sua natura. Se è evidente che le sue origini siano da individuare nella musica colta, non solo nelle ri-

cerche di Karlheinz Stockhausen ma in tutta una scena europea della metà del Novecento, allo stesso tempo essa s’impegna nella direzione di un brusco stravolgimento delle concezioni tradizionaliste e conservatrici diffuse in quella precisa dimensione spazio-temporale. Il paradosso continua e si allarga nel corso dei decenni, anzi, non è mai stato così profondo come ora che la musica elettronica si fa beffe dei suoi nobili natali e viene sempre più spesso creata da non-musicisti, almeno nel senso tradizionale del termine.

I produttori di musica elettronica di oggi, intendendo non semplicemente i *selector*, i dj che si limitano a selezionare i brani da far ascoltare o ballare al pubblico, ma quelli che inventano nuovi mondi sonori e spesso indirizzano le nuove tendenze, non sempre conoscono la grammatica musicale, il sistema di notazione, il pentagramma, le regole dell’armonia e tutto quello che le scuole e le accademie insegnano in tanti anni di studio. Nella maggior parte dei casi sono stati innanzitutto appassionati divoratori di musica, curiosi esploratori delle tecnologie e delle possibilità aperte da essa. Magari non hanno suonato il pianoforte da bambini, né hanno preteso la chitarra per i loro quattordici anni, ma hanno avuto l’illuminazione davanti a un giradischi o a un software di produzione musicale. I giovani della postmodernità diventano musicisti muovendo il mouse davanti allo schermo di un computer, oggetto ormai alla portata di tutti, e mettendo in atto pratiche intuitive e assolutamente personali.

Ma se si può discutere sull’ortodossia delle nuove modalità di composizione e produzione musicale, sulla consapevolezza o non consapevolezza degli elementi fondamentali di questa materia, sulla conoscenza o non conoscenza delle regole, bisogna comunque riconoscere alla musica elettronica contemporanea un enorme pregio, ovvero la più completa mancanza di pregiudizi sui criteri estetici che sfocia nell’incosciente scavalco dei generi e degli stili.

Così una traccia di musica elettronica può contenere in

sé infiniti mondi musicali, come misteriose scatole cinesi chiuse una dentro l'altra, attingendo dalla vastità dei suoni già usati da qualcun altro o svelandone di mai sentiti. Suoni antichi o moderni, di strumenti acustici o elettrici, di culture musicali vicine o lontane, di qualsiasi genere e stile, tutti trasformati in segnale digitale e privati del loro dna precedente, parificati l'uno all'altra dal processo di decodifica. In fondo la musica elettronica è ampiamente democratica.

Fra le pratiche utilizzate nella creazione di musica elettronica possiamo individuarne alcune veramente paradigmatiche di questa natura transgenica e accogliente.

Innanzitutto, il campionamento. Elemento principe all'interno della scena hip hop, ma sfruttato largamente anche in ambiti più colti come la contemporanea, il campionamento è il mezzo che più di ogni altro permette la trasmigrazione da un genere all'altro. Non è nient'altro se non l'inserimento di cellule musicali di diversa provenienza all'interno di un organismo unico più complesso, che è l'opera (chiamiamo "opera" qualsiasi flusso musicale delimitato da un inizio e una fine, dato che nell'elettronica è difficile parlare di canzone in senso stretto, per motivi strutturali). L'opera è dunque riuscita se all'orecchio dell'ascoltatore risulta coerente e piacevole nonostante la molteplicità degli elementi contenuti in essa. La bravura del produttore sta proprio nella capacità di scegliere frammenti apparentemente distanti fra loro, presi da mondi lontani, riconoscendone una qualche affinità o tecnica o estetica. Oppure, al contrario, a volte è proprio dal contrasto che nascono le combinazioni più efficaci, quelle che puntano sull'effetto sorpresa e stupiscono l'ascoltatore, svelando un mondo nuovo rispetto a quelli degli elementi di partenza. Certo è che nella pratica del campionamento non ci si può preoccupare delle etichette e delle definizioni di genere, perché la sua forza deriva dalle possibilità espressive potenzialmente infinite. Nessuno si sorprende

oggi di sentire in un unico brano di musica elettronica i campioni più disparati: ritornelli di canzoni pop, frasi rubate a composizioni classiche, frammenti di discorsi celebri, riff di chitarra elettrica e qualsiasi altra cosa incontri il gusto del produttore.

Ascolti consigliati:

- Dj Shadow, *Endroducing....* (1996, Mo' Wax)
- J Dilla, *Donuts* (2006, Stones Throw)

Altra pratica largamente sfruttata nell'ambito della musica elettronica è il remix, ovvero quella modalità di re-interpretazione testuale che originariamente nasce seguendo una strategia di declinazione del brano musicale secondo precise esigenze di fruizione (per esempio, il remix per la radio, quello per la discoteca, ecc.). Dunque, i remix non sono altro che versioni testuali contenenti le istruzioni per l'uso e la definizione del proprio ascoltatore modello, non a caso i primi erano realizzati banalmente come la versione house piuttosto che techno o dub di un dato brano di partenza. Da sempre il remix è una pratica esclusiva del producer elettronico in quanto nuova figura ibrida per competenze tecniche e artistiche, l'unico capace e autorizzato a riconfigurare gli elementi di una canzone per crearne una nuova. Oggi il remix non è più semplicemente la versione alternativa di un brano, ma è diventata una vera e propria forma d'arte musicale in grado di espandere potenzialmente all'infinito la forza espressiva di quel brano, trasformandolo in qualcosa di completamente diverso sia nel significante che nel significato, e prima di tutto nel genere. Quante volte capita che una canzone sfortunata conosca una seconda vita grazie al remix di un dj? Spessissimo, infatti. L'elemento vincente del remix è proprio il tipo di intervento: il produttore interviene direttamente sulla materia originale, riavviando le dinamiche testuali, perciò si tratta di un atto creativo (o meglio, ri-creativo). Chi remixa non è l'autore (almeno non solitamente), eppu-

re si assume il potere di manipolare la materia originale del brano prescelto a suo piacimento.

Ascolti consigliati:

- Kruder & Dorfmeister, *The K & D Sessions* (1998, G-Stone Recordings/Studio !K7)
- AA. VV., *Warp 10+3: Remixes* (1999, Warp)

Infine, la contaminazione fra generi musicali è diventata una tendenza di gran moda negli ultimi anni grazie alla pratica del mash-up, che consiste nel “miscelare” due (o più) canzoni già edite per realizzarne una terza “inedita”. Non deve quindi stupire che il termine *mash-up*, derivante dal creolo giamaicano “*mash it up*”, significhi distruggere, poiché in effetti la materia prima originaria viene scomposta e smontata per essere poi riassemblata in una nuova forma. E altrettanto azzeccato è l’altro nome di questo sovra-genere musicale, ovvero *bastard pop*, inteso proprio nel significato più letterale di “incrocio”. Nella sua modalità più comune il dj si diverte a sovrapporre il cantato (*acappella*) di un pezzo alla base strumentale di un altro, liberando la fantasia con scratch ed effetti per trasformare completamente la forma originaria di entrambi e quindi anche la loro sostanza. Inevitabilmente si realizza un conflitto tra le volontà autorali inscritte nei brani di partenza e il potere di questo terzo pseudo-autore, la cui libertà di azione è quasi assoluta e limitata soltanto dalle caratteristiche tecniche dei suoi mezzi (o delle sue competenze). Già la scelta delle due canzoni da miscelare avviene in un territorio sconfinato, l’intero repertorio mondiale (oggi che è già stato tutto quanto digitalizzato), senza la benché minima preoccupazione per i confini di genere. Anzi, i mash-up più riusciti sono quelli che fanno convergere mondi musicali lontani fra loro, musicisti e artisti che mai si sarebbero incontrati se non appunto nella fantasia giocosa di un dj. E la sfida diventa la creazione di un nuovo mondo ancora, completamente diverso da quelli iniziali, come a

voler dimostrare, se ancora ce ne fosse bisogno, che nelle mani e nella mente del dj c’è una forza creativa non di minor valore rispetto a quella di un musicista o compositore “tradizionale”.

Ascolti consigliati:

- 2manyDjs, *As Heard on Radio Soulwax Pt. 2* (2002, Pias)

La discussione sul potenziale di contaminazione della musica elettronica sarebbe molto più ampia, almeno quanto l’oggetto stesso della discussione. Abbiamo visto come, fin dai suoi nobilissimi esordi sulla scena del Novecento europeo, la musica elettroacustica/elettronica sia sempre stata una materia in continua evoluzione e, a differenza di gran parte della musica classica, sia stata capace di esprimersi su livelli differenti. La sua ricerca non si è rivolta soltanto verso l’area contemporanea colta (a volte inaccessibile), ma anche verso un’area più ampia e *popular*, fruibile e apprezzabile da un pubblico vasto ma comunque sensibile e attento (nota: stiamo parlando in termini ideali). Esistono infinite pratiche di sconfinamento di genere, stile e registro, anche se in questa sede ci siamo limitati per ovvie ragioni di spazio a esaminarne soltanto alcune, che in qualche modo possiamo considerare paradigmatiche.

Campionamento, remix e mash-up rappresentano chiaramente un approccio alla creazione musicale diverso rispetto a quello “tradizionale” o accademico, ma non per questo meno importante. Rispecchiano la natura dinamica della musica elettronica, soprattutto considerando che lo sviluppo di tali pratiche ha come condizione necessaria e sufficiente lo sfruttamento di nuove tecnologie. Anzi, l’evoluzione artistica e quella tecnica della produzione musicale elettronica si stimolano e si alimentano a vicenda, allontanando progressivamente il limite delle possibilità creative. Il fuoco dell’intero processo rimane sul suono, inteso come ricerca e cura di esso, mentre diventa sempre meno rilevante la fonte che lo produce.

Cade l'identificazione tradizionale e univoca tra uno strumento e la sua voce ed è questo che permette alla musica elettronica di crescere senza vincoli e senza barriere.

Oltre i generi: la zona franca delle musiche contemporanee

di Fabio Strada

Aidoru e *Tierkreis*: una rock band che si avventura nell'interpretazione di un'opera che appartiene al canone della musica contemporanea. Un sacrilegio? Un gesto pretenzioso? Be', questi sono i facili (pre)giudizi che potremmo emettere partendo dalla visione consueta e convenzionale della musica, fatta di compartimenti stagni, di generi recintati e delimitati, di gerarchie fra musiche "alte" e "basse", di realtà statiche e fra loro incomunicanti. Una visione in cui quasi tutti, comunque, tendiamo a ricadere, per abitudine, per pigrizia o per bisogno d'ordine. Ma la realtà è meno schematica di come ce la rappresentiamo abitualmente, ed esistono legami e connessioni fra elementi che siamo abituati a considerare separati e incomunicanti.

Esiste da alcuni decenni una sorta di "zona franca", o meglio un insieme di zone franche, al di là delle barriere di genere o nelle regioni interstiziali fra di esse, popolate da quei musicisti desiderosi di lasciarsi alle spalle le limitazioni convenzionali e le trappole dei cliché insite in ogni linguaggio musicale codificato. In queste zone franche si sono ritrovati insieme musicisti con background di genere, stilistici e di linguaggio diversi fra loro, ma accomunati da un'esigenza di dar forma a una propria visione creativa svincolata da limiti e restrizioni convenzionali.

Un primo nucleo di questa "zona oltre i confini" si è formato negli anni Sessanta al di là del free jazz, popolato da musicisti desiderosi di svincolare l'improvvisazione da qualunque aderenza a formule stilistiche e di linguaggio codificate e riconoscibili appunto come "jazz". Percorrendo questa strada, questi transfughi del jazz s'incontrarono con altri musicisti, soprattutto compositori d'avanguardia, altrettanto desiderosi di liberarsi dai vincoli dei propri



codici. Ecco allora prendere forma in Europa esperienze come quella degli AMM o di Musica Elettronica Viva, veri e propri crogiuoli dell'improvvisazione radicale e della ricerca sonora elettroacustica.

Contemporaneamente negli Stati Uniti una nuova generazione di compositori che si opponeva all'accademismo in cui si stava rinchiudendo la musica contemporanea dava vita a quel movimento che verrà poi chiamato minimalismo. Ed è questo movimento ad avere i primi contatti con le frange del rock con ambizioni artistiche. Il percorso di una figura come John Cale simboleggia perfettamente questo incontro.

Negli anni Settanta è la volta del rock sperimentale di gruppi come gli Henry Cow a sintetizzare un linguaggio inedito che metteva insieme sonorità rock, improvvisazione jazz e radicale, sperimentazione elettronica e concezioni compositive mutuata dalla musica contemporanea. Intanto a New York, per una sorta di affascinante corto circuito, le scene del rock, dell'improvvisazione e della musica contemporanea andavano mescolandosi formando l'embrione della cosiddetta scena *downtown*. Particolarmente interessante, nella nostra ottica, è l'incontro fra il ciclone punk, il successivo movimento no-wave e alcuni musicisti post-minimalisti dal background accademico, che dalla fine degli anni '70 iniziarono a dar forma a una musica che metteva insieme la consapevolezza compositiva della musica colta con l'energia e l'impatto fisico del rock. Un nome su tutti in questo senso è quello di Rhys Chatham, che insieme a Glenn Branca ha influenzato in modo sostanziale la nascita del noise-rock di gruppi come Sonic Youth e Swans.

Negli anni Ottanta e primi Novanta la scena *downtown* ha continuato a fondere rock, jazz, funk, punk, dance, elettronica ed elementi di musica contemporanea, producendo caleidoscopiche trasformazioni e ricomposizioni delle forme sonore.

Queste mutazioni e ibridazioni si sono poi riflesse nei vari generi di origine, allargandone i confini e aumentandone la permeabilità e la comunicazione con gli altri.

Oggi tutti i generi sono ormai collegati da una regione in cui le forme e gli stili si confondono e si ibridano, una regione globale e dai contorni imprecisati, dove può avvenire ogni sorta d'incontro, più o meno riuscito. Dalla scena dance *illbient* Dj Spooky può passare a un ensemble che esegue una composizione di Xenakis, mentre Dj Olive dalla stessa scena può passare a improvvisare nei gruppi di Uri Caine, che a sua volta reinterpreta i compositori classici in chiave jazz e postmoderna; i Sonic Youth dall'indie-rock possono finire a collaborare col percussionista classico William Winant nella reinterpretazione di composizioni di John Cage, Christian Wolff e altri autori dell'avanguardia colta, o a improvvisare con l'ICP Orchestra, uno dei gruppi alfiere del free jazz europeo; il gruppo anarco-punk olandese The Ex può collaborare col batterista jazz Han Bennink; e il gruppo techno finlandese dei Pan Sonic può ritrovarsi insieme all'Orchestra sinfonica della Rai nell'organico di un'opera del compositore italiano contemporaneo Riccardo Nova.

Dunque i ponti che uniscono rock e musica contemporanea esistono già da un paio di decenni e quello degli Aidoru non è un salto nel vuoto. C'è poi anche il background di studi musicali accademici di alcuni membri del gruppo, in particolare del chitarrista, tastierista e cantante Dario Giovannini, a motivare questo incontro fra mondi diversi. Questo regala alla musica degli Aidoru un'eleganza e lucidità armonica e compositiva che non è comune trovare in una rock band. Riferimenti alla musica classica e contemporanea erano del resto presenti anche nei primi due cd del gruppo e "la volontà di congiunzione tra due mondi (...) che troppo spesso vivono una lontananza costretta" è un obiettivo dichiarato di questo progetto.

Il *Tierkreis* di per sé contempla un ampio margine d'indeterminazione e quindi un'ampia potenzialità nell'arrangiamento e libertà d'interpretazione. Lo stesso autore lo concretizzò in varie forme, per vari tipi di ensemble (strumentali e vocali); inoltre nei 35 anni passati dalla sua composizione se ne sono sentite interpretazioni disparate: non solo versioni canonicamente contemporanee, ma anche più eccentriche (da interpretazioni e improvvisazioni in chiave jazz d'avanguardia fino a una per ghironda e basso elettrico). Sicuramente però sinora né Stockhausen né altri ne avevano concepito una versione per classica rock band con chitarre-basso-batteria.

Quella che gli Aidoru tentano qui di portare avanti è un'operazione ben precisa, e cioè utilizzare il suono tipico della rock band come risorsa timbrica di cui avvalersi nella rilettura e reinvenzione di un'opera contemporanea; una risorsa che si vuole legittimare con pari dignità rispetto a tutte le altre disponibili nella tavolozza sonora di un autore o interprete di questo genere di musica. Questo perché il rock ormai è entrato a pieno titolo nell'orizzonte sonoro della contemporaneità: il rock però non tanto come genere musicale, magari legato a stereotipi e immaginari giovanilistici, ma come un suono, che come tale ha diritto di concorrere insieme ad altri a formare la grana timbrica e ad orientare la tonalità emotiva di una composizione contemporanea.

Questo accoglimento del rock nel novero delle sonorità accettabili in una composizione "colta" fino a tre decenni fa era generalmente considerato un orrendo sacrilegio. Le cose però da allora sono cambiate, non ultimo per i processi di contaminazione e ibridazione di cui si è detto prima. Ma anche per un fattore generazionale: molti dei compositori accademici dell'ultima generazione sono cresciuti a contatto col rock, un suono con cui hanno avuto per lo meno una certa frequentazione e familiarità, quando

non un vero e proprio amore.

A questo punto diventa allora naturale per un compositore contemporaneo avvalersi per la propria creazione sonora di una risorsa timbrica che gli è ben nota, che conosce altrettanto bene di un'orchestra sinfonica o di un ensemble da camera, e che magari ha avuto un ruolo emotivo ancor più incisivo di questi ultimi nella sua formazione musicale). Il rock inteso come suono, infatti, possiede una propria grana timbrica distintiva, una forte specificità e personalità; ha quindi il potere di caratterizzare fortemente la materia sonora a cui viene applicato, oltre a possedere un forte potenziale di evocare o di produrre un effetto emotivo nell'ascoltatore. È quindi forse una "materia da maneggiare con cura" per gli effetti stilistici indesiderati che potrebbe provocare se mal utilizzata, ma proprio questa sua possibile "pericolosità" testimonia della sua potenza timbrico-espressiva ed evocativa.

Per questo motivo la sonorità del rock è ormai utilizzata sempre più spesso dai giovani compositori accademici. Per alcuni di loro in particolare, l'intento è quello di plasmare una materia sonora che rispecchi la varietà (anche caotica) e la potenza d'impatto del panorama sonoro odierno (perseguito alternativamente l'integrazione di fonti diverse o la loro collisione); in questo senso, non solo il rock è pienamente recuperato all'interno della tavolozza timbrica del compositore, ma anche i più recenti sviluppi dell'elettronica extracolta, come la techno radicale.

Se il suono del rock fa quindi ormai parte legittimamente dello scenario della musica contemporanea, gli Aidoru però fanno forse un passo ulteriore: un passo di semplificazione dal punto di vista sonoro, perché qui il suono della band non è una delle componenti della tavolozza timbrica dell'opera, bensì *l'unica (seppur arricchita da un misurato apporto di sonorità elettroniche)*. E nello stesso tempo un passo d'immersione ulteriore del rock nella dimensione contemporanea, perché qui non è solo "la sonorità" del

rock che viene presa, ma la sua stessa cellula strutturale fondamentale: quella della “band”, nel suo classico formato chitarre-basso-batteria; una cellula che porta con sé determinati equilibri, ruoli e relazioni sonore fra gli strumenti che la compongono. La scommessa è allora quella di confrontare questi equilibri e le loro limitazioni con l’orizzonte impegnativo di un’opera come il *Tierkreis*, per vedere se e come tali limiti possano essere funzionali a una rilettura creativa dell’opera, oppure come possano essere forzati, ridiscussi e superati.

A scanso di equivoci, comunque, questa degli Aidoru non pretende affatto di essere un’interpretazione rigorosa del *Tierkreis*, come il nuovo titolo - *Zodiaco elettrico* - chiarisce fin da subito: dell’opera originale la band ha conservato le dodici melodie, mentre ha completamente reinventato la parte ritmico-armonica oltre alla specifica dimensione timbrica. Ciò che scaturisce da questa reinvenzione sono dodici miniature in cui gli Aidoru spaziano con classe e sicurezza fra stili e registri diversi, dalla ruvidezza punk alle atmosfere più sognanti. Dodici piccole perle legate fra loro, come in una collana, da un filo di tenui sonorità elettroniche che le unisce a mo’ di bordone, scandendo il percorso circolare delle dodici tonalità ed evocando l’atmosfera astrale e cosmica che ispira tutta l’opera. E alcune di queste miniature sono delle vere piccole gemme: una su tutte la riscrittura di *Löwe* (Leo), in cui la melodia, suonata a un tempo lento e rivestita da un tessuto armonico ricco di gusto, sprigiona tutta la sua carica evocativa e la sua capacità di suggestione emotiva. È questo forse l’esempio perfetto del gusto con cui il gruppo mette in atto quest’opera di reinvenzione: le melodie vengono immesse in un contesto stilistico molto diverso dall’originale, così come la trama armonica su cui vengono cucite; ma questa profonda mutazione, lungi dall’impoverire la loro portata espressiva, tende a valorizzarne il potere suggestivo, andando alla ricerca delle sfumature emotive ed evocative.

L’approccio della band a questo lavoro di arrangiamento e riscrittura è comunque molto flessibile, finalizzato a dar corpo alle suggestioni ispirate dalle melodie e a creare ambientazioni sonore conseguenti e molto variegate. Non si tenta dunque affatto d’imporre rigidamente la formula del quartetto rock standard all’intera opera, ma la strumentazione e la sonorità si adattano di volta in volta alle diverse esigenze espressive: così per esempio nei momenti più eterei o impressionisti il tenue tappeto di suoni elettronici e campionati emerge in superficie e la melodia viene affidata a piccoli strumenti come glockenspiel o una melodica filtrata da effetti, con un risultato fortemente pregnante sul piano emotivo ed evocativo, come nel citato *Löwe*, in cui il senso di una celeste vastità si fa vibrante.

Anche sul piano strutturale il trattamento che gli Aidoru fanno delle dodici melodie del *Tierkreis* è vario: alcuni brani sono formati solamente dalla melodia nuda, adagiata sul tappeto elettronico; altri le costruiscono attorno una nuova veste ritmico-armonica; in altri ancora la melodia originaria forma il nucleo centrale di una nuova “song”, oppure lo spunto iniziale da cui questa si diparte. Anche stilisticamente il gruppo fa uso di registri molto vari: le ballad morbide, malinconiche e dalla squisita eleganza armonica (come *Widder*, Aries, e *Steinbock*, Capricorn), una cavalcata in stile rock desertico (*Waage*, Libra), la melodia infantile e vagamente inquietante di *Wassermann* (Aquarius), il battito ossessivo di *Fische* (Pisces), dove il tema originario fornisce il trampolino iniziale per lanciarsi in un excursus serrato e sferragliante nei territori indie-rock à la Sonic Youth, l’incedere granitico e solenne di *Skorpion* (Scorpio), in cui il tema è posto al centro come un’oasi di serenità racchiusa da mura di granitica elettricità.

Il risultato di tutto ciò è un lavoro indubbiamente distante dall’universo sonoro e armonico dell’opera originaria, tanto che si potrebbe a buon diritto sostenere che sul piano formale questo non è più il *Tierkreis* di Stockhausen; e

infatti quello che gli Aidoru intendevano fare in realtà era utilizzare quest'opera come un punto di partenza, quasi un pretesto, da cui partire per dar forma a una creazione propria che riflettesse l'identità e lo stile della band. Ma nello stesso tempo è innegabile che il materiale di partenza contribuisce in modo essenziale a determinare il "sapore", il "mood", la grana e la consistenza sonora ed emotiva di questa (re)invenzione del gruppo. Insomma, si potrebbe chiosare in questo modo: *Zodiaco elettrico* forse non è più il *Tierkreis*, ma senza il *Tierkreis* non potrebbe essere quello che è. Per questo motivo, a differenza di altri lavori del genere, questa prova degli Aidoru si dimostra tutt'altro che un'esercizio sterile o pretenzioso, ma al contrario un capitolo fondamentale nell'evoluzione del loro percorso musicale, un lavoro ricco di contenuti emotivi, che esprime una sicura personalità stilistica e un'intelligente sensibilità nell'approcciare (e anche nello stravolgere) il materiale di partenza. Come ho avuto già occasione di scrivere, e come mi piace ripetere qui: gli Aidoru sanno veramente farsi interpreti e produttori di bellezza, e anche quando questa è carica di tonalità oscure o lacerata da sonorità corrosive, mantiene sempre in trasparenza una natura pura e limpida.

ZODIACO ELETTRICO

Il disco

CAPRICORN

Dario Giovannini: chitarra

Diego Sapignoli: drum-machine, percussioni, finger-snap

Mirko Abbondanza: basso, finger-snap

Michele Bertoni: chitarra

AQUARIUS

Dario Giovannini: chitarra

Diego Sapignoli: glockenspiel

Michele Bertoni: chitarra

Mirko Abbondanza: basso

PISCES

Dario Giovannini: chitarra

Diego Sapignoli: batteria, percussioni, metalli, melodica, campioni

Mirko Abbondanza: basso

Michele Bertoni: tastiera

ARIES

Dario Giovannini: chitarra, fender rhodes

Diego Sapignoli: batteria, eco

Mirko Abbondanza: basso

Michele Bertoni: chitarra

TAURUS

Dario Giovannini: chitarra

Diego Sapignoli: percussioni

Mirko Abbondanza: basso

Michele Bertoni: chitarra

GEMINI

Dario Giovannini: chitarra

Diego Sapignoli: campioni

Mirko Abbondanza: basso

Michele Bertoni: chitarra

CANCER

Dario Giovannini: chitarra

Diego Sapignoli: batteria, percussioni, maracas, cowbell

Mirko Abbondanza: basso, fischio

Michele Bertoni: basso, shaker

LEO

Dario Giovannini: chitarra, bicchieri

Diego Sapignoli: melodica, bicchieri

Mirko Abbondanza: basso

Michele Bertoni: chitarra

VIRGO

Dario Giovannini: chitarra, mandolino

Diego Sapignoli: drum-machine

Mirko Abbondanza: basso

LIBRA

Dario Giovannini: chitarra

Diego Sapignoli: batteria, percussioni trattate

Mirko Abbondanza: basso

Michele Bertoni: chitarra

SCORPIO

Dario Giovannini: chitarra, percussioni

Diego Sapignoli: batteria, percussioni

Mirko Abbondanza: basso

Michele Bertoni: chitarra

SAGITTARIUS

Dario Giovannini: chitarra

Diego Sapignoli: melodica

Mirko Abbondanza: basso

Michele Bertoni: chitarra

CAPRICORN REPRIS

Dario Giovannini: chitarra

Diego Sapignoli: drum-machine, piatto

Mirko Abbondanza: basso

Michele Bertoni: chitarra

ZODIACO ELETTRICO

AIDORU performs KARLHEINZ STOCKHAUSEN's TIERKREIS

Aidoru

Mirko Abbondanza: basso

Michele Bertoni: chitarra, basso, melodica, percussioni

Dario Giovannini: chitarra, tastiere

Diego Sapignoli: batteria, percussioni, samplers, glockenspiel, melodica

composto, arrangiato e prodotto da: **Aidoru**

registrato da: **Andrea Comandini** e **Loris Ceroni**

presso **studio Le Dune** (Riolo Terme)

26-27 Dicembre 2010

mixato da: **Andrea Comandini** presso **studio Bluscuro**
(Monteleone) 6-7-8-9 Giugno 2011

masterizzato da: **Bruno Green** presso **Silent Masters**
(Lennoxville - Canada)

con i contributi di: **Paolo Bellipanni, Luigi Ceccarelli, Giacomo d'Alelio, Roberto Fabbi, Claudia Galal, Dario Giovannini, Stefano Lombardi Vallauri, Fabio Strada**

progetto grafico: **Gianluca Alessandrini**

fotografie: **Angela Anzalone**

promozione e relazioni: **Aidoru Associazione**

(**Roberta Magnani, Carlotta Pieri**)

produzione: **Aidoru Associazione**

Aidoru Associazione

Via Gemona 114, 47521 Cesena (FC), Italia

Tel.Fax + 39 0547 381316 Cel. +39 3312606391

info@aidoruassociazione.com

www.aidoruassociazione.com

Aidoru

info@aidoru.org

www.aidoru.org

NdA Press

collana Interno4 Records

- 1 Giuseppe Righini Spettri Sospetti
- 2 Daniele Maggioli Pro Loco
- 3 Dany Greggio & The Gentlemen
- 4 Gli Ex Canzoni della Penombra
- 5 Voci Tre grandi Poeti in Musica
- 6 Massimo Zamponi L'estinzione di un Colloquio Amoroso
- 7 Grazia Verasani Sotto un Cielo Blu Diluvio
- 8 Daniele Maggioli Karaoke Blues
- 9 Cinematica Isola delle Rose
- 10 Giuseppe Righini In Apnea
- 11 Amelie Tritesse Cazzo ne Sapete Voi del Rock and Roll
- 12 Artisti Vari Anatomia Femminile
- 13 Krisma CHyberNation
- 14 Gli Ex Primavera Autunno Inverno
- 15 Aidoru Zodiaco Elettrico

www.ndanet.it



Questo libretto non è vendibile
separatamente dal cd libro
ZODIACO ELETTRICO
© 2012 NdA Press