

Questo numero

La notazione della musica elettroacustica. Scrutare il passato per contemplare il futuro

Stefano Alessandretti e Laura Zattra

«Comporre significa costruire uno strumento» («Komponieren heißt: ein Instrument bauen»), ebbe a scrivere Helmut Lachenmann oltre trent'anni fa¹. Il computer è uno «strumento che può definire i propri strumenti», affermò Alvisé Vidolin nello stesso periodo². E nel 1997, Philippe Manoury si chiedeva perché mai «non possiamo comporre nello stesso modo, con la carta davanti o con il computer?»³.

Con queste tre storiche citazioni, vogliamo avvicinare il lettore al tema del XIII numero della rivista, la grande questione della “notazione nella musica elettroacustica”. Il VI numero del 2012 aveva già in parte trattato l'argomento con l'intervento di Alvisé Vidolin⁴ e quello di Paolo Zavagna intitolato “trascrivere documenti sonori”⁵. Ma è negli ultimi anni che la letteratura internazionale si è arricchita notevolmente. Solo per citare i contributi più recenti, segnaliamo il volume *Sound and Score: Essays on Sound, Score, and Notation* del 2014⁶, il numero di *eContact!* intitolato *Notation for Electroacoustic and Digital Media* curato da Jef Chippewa⁷, ed il volume di Annette Vande Gorne *Treatise on Writing Acousmatic Music on Fixed Media*⁸.

¹ H. Lachenmann, “Über das Komponieren”, in *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden, 1986, pp. 73-82.

² A. Vidolin, “Influenza della tecnologia sul pensiero compositivo contemporaneo” in Tortora, D. (a cura di) *Molteplicità di poetiche e linguaggi nella musica d'oggi*, Milano, Unicopli, 1988, pp. 53-56, 53.

³ «Pourquoi ne pourrait-on pas composer de la même manière, que l'on ait en face de soi du papier réglé ou un ordinateur ?», P. Manoury, *La note et le son. Écrit et entretiens 1981-1990*, Paris, l'Itinéraire, L'Harmattan, 1998, p. 62.

⁴ A. Vidolin, “Questo numero”, *Musica/Tecnologia*, 6 (2012), pp. 5-12.

⁵ P. Zavagna, “Trascrivere documenti sonori”, *Musica/Tecnologia*, 6 (2012), pp. 13-132.

⁶ P. de Assis, W. Brooks, K. Coessens (eds.), *Sound and Score: Essays on Sound, Score, and Notation*, Leuven University Press, 2014.

⁷ Jef Chippewa (ed.), *Notation for Electroacoustic and Digital Media / Notation pour l'électroacoustique et les médias numériques. Visual representation, communication and transmission, eContact!*, 19.3, (January / janvier 2018). Montréal, Communauté électroacoustique canadienne / Canadian Electroacoustic Community, <https://econtact.ca/19_3/index.html> (03/19).

⁸ A. Vande Gorne, *Treatise on Writing Acousmatic Music on Fixed Media*, Musiques & Recherches, Lien Musical Aesthetic Review, vol. IX, 2018.

Nel VI volume del 2012 Alwise Vidolin concludeva il suo contributo auspicando un numero che affrontasse il tema della notazione nel repertorio della musica elettronica mista e del live electronics, ed è in quest'ottica che abbiamo preparato questo volume.

Se storicamente la notazione musicale si è sviluppata nel corso dei secoli con gli scopi di *simbolizzare* dei suoni, di *rappresentare* un'interfaccia (nella sua concretizzazione in quanto partitura) e di *preservare* un'idea musicale⁹ – una definizione che rinvia alle tre caratteristiche della fedeltà/esattezza nella scelta dei simboli che rappresentano il suono e che servono alla *scrittura* di un pensiero musicale, dell'apertura verso un tasso necessario all'interpretazione, e della capacità di essere rappresentativa aldilà delle differenze culturali dei suoi utilizzatori –, nel caso della musica elettroacustica e del live electronics la notazione non ha ancora raggiunto un livello di standardizzazione perché per molto tempo si è parlato di un genere che «ne se situe pas historiquement dans le cadre d'une écriture»¹⁰.

Inoltre, se per molti secoli le scelte compositive sono state compiute principalmente per mezzo dell'immaginazione – intendendo per essa la capacità di cogliere il reale per astrazione – con l'avvento della tecnologia elettroacustica si è iniziato a osservare questo limite come un dogma da abbattere, al punto che oggi, come conseguenza della rivoluzione digitale tuttora in essere, la composizione musicale si estende al metodo interattivo di lavoro sul suono e, *ipso facto*, le scelte musicali possono essere guidate dal suo ascolto diretto.

Bisogna tuttavia distinguere alcuni aspetti. Se si intende parlare della scrittura di fenomeni sonori distinti, semplici o complessi, la loro 'trascrizione' in notazione tradizionale risulta sicuramente difficile; ed essendo il timbro una buona parte del processo compositivo della musica elettroacustica, «[s]e [...] la scrittura è astrazione dalla determinazione particolare, e se il timbro è la determinazione particolare del suono, allora del timbro non può darsi scrittura in quanto il timbro è ciò da cui la scrittura deve astrarre per potersi costituire come scrittura»¹¹. Ma se si considera l'ambito, ad esempio, della musica informatica, si nota come il termine risulti, al contrario, abituale. «On écrit et on efface des valeurs dans le registre d'une machine»¹². E anche nel periodo storico della musica elettronica di sintesi analogica, erano state sviluppate forme di notazione molto efficaci che hanno permesso la realizzazione di brani, o la loro ripresa con altre tecnologie. Pensiamo alle forme di notazione funzionale alla

⁹ Marco Stroppa scrive che la notazione consiste di «symboles capables de transmettre de la façon la plus fidèle possible les nuances infinies du jeu musical, décider des dimensions à privilégier et de celles à laisser davantage imprécises, et faire en sorte que ces choix soient acceptés par une communauté tout entière», M. Stroppa, «Un orchestre synthétique: remarques sur une notation personnelle», *Le timbre, métaphore pour la composition*, Jean-Baptiste Barrière (éd.), Paris, Bourgois/IRCAM, 1991, p. 485-538, p. 485.

¹⁰ P. Manoury, «La note et le son: un carnet de bord», in *Contrechamps*, n. 11, Musiques électroacoustiques, 1989, pp. 151-164, p. 151.

¹¹ Nicola Buso, «Terza partita. La musica nell'età della tecnica - un madrigale», *Musical/Tecnologia*, 5 (2011), pp. 25-46, p. 28.

¹² P. Manoury, «La note et le son: un carnet de bord», cit., p. 151.

prassi produttiva istituite allo studio della WDR di Colonia, che ispirarono altre soluzioni come ad esempio quelle seguite dai membri del gruppo N.P.S., Nuove Proposte Sonore, in Italia.

La questione, perciò, è tuttora irrisolta. Non si tratta soltanto di (re)inventare un sistema di notazione capace di tramandare l'astrazione di un suono strumentale, ma di espandere queste capacità segniche fino all'esattezza scientifica del suono tecnologico, arrivando per necessità a descrivere parte dello strumentario nella sua costruzione generale nonché nella sua prassi esecutiva; entrambe nate all'atto stesso di creazione dell'opera. Forse sarà necessario attendere la risoluzione di un lento processo di decostruzione, ma nel frattempo la mancanza di un sistema di notazione uniforme continua a provocare le sue conseguenze; d'altronde, per citare Jean-Jacque Nattiez, «l'uso di una notazione è possibile solo nell'ambito di pratiche acquisite, e quando esse cessano di esserlo, le notazioni restano mute»¹³.

Gli articoli che compongono questo numero della rivista tracciano una panoramica della riflessione in atto. Lo scopo non è quello di delineare lo stato della ricerca, bensì di far emergere i punti di vista di differenti agenti che operano in questo mondo. Gli autori dei vari contributi, infatti, provengono dalla composizione, dalla musicologia, dal mondo dell'editoria, della semiologia, della direzione d'orchestra e dell'esecuzione informatica.

Abbiamo voluto includere in questa nostra scaletta uno scritto già apparso nel 2005, mai tradotto in italiano, che tuttavia ci mette di fronte a un problema allora urgente e, a maggior ragione, urgente oggi: quello della preservazione e della eseguibilità delle opere di musica elettroacustica (soprattutto laddove il live electronics diventa centrale). Il contributo di Bernardini e Vidolin¹⁴ solleva una serie di questioni tuttora in sospeso che con la notazione hanno un legame diretto, ma solleva anche questioni che in parte hanno trovato risposte.

Vale la pena allora di citare qui un intero passaggio tratto da quanto i due autori ci hanno scritto in fase di redazione/traduzione dell'articolo del 2005. Un passo che ben si presta ad aprire questo XIII numero (nel quale il nome di Luigi Nono fa da filo rosso ai primi tre contributi) e che, contemporaneamente, si offre quasi come riflessione/coda e riapertura ad una viva e attualissima questione. Ecco cosa ci scrivono via e-mail Nicola Bernardini e Alvise Vidolin.

«Sul piano editoriale la partitura di *Prometeo*¹⁵ [di Luigi Nono] è un ottimo esempio di notazione del live electronics che ha risolto la notazione sia dei processi di

¹³ J.-J. Nattiez, *Musicologia generale e musicologia*, Torino EDT (edizione italiana a cura di Rossana Dalmonte), p. 61 (edizione originale: *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987).

¹⁴ Qui alle pp. 9-23.

¹⁵ La partitura è stata curata da Marco Mazzolini per Ricordi (si veda il suo contributo all'interno di questo numero) in occasione della ripresa del *Prometeo* di Nono nel maggio 2017 al Teatro Farnese di Parma. Della ricca rassegna stampa, citiamo a titolo di esempio A. Richard, "Nono: *Prometeo* in Parma. Interview with André Richard" (del 1 Maggio 2017), Ricordi, 25 maggio 2017, <<https://www.ricordi.com/en-US/News/2017/05/Prometeo-Richard-new-edition.aspx>> (04/19).

elaborazione sia dei vari controlli in dipendenza dai diversi processi di elaborazione in atto nelle diverse sezioni della partitura. Anche qui, per un approccio maggiormente filologico, sarebbe utile pubblicare maggiori dettagli operativi dei dispositivi utilizzati, come ad esempio la risposta all'impulso dei filtri ed i tempi degli involucri d'ampiezza del vocoder; gli analoghi tempi utilizzati nei GATE delle Isole 3-4-5; un maggior dettaglio sugli involucri dell'Halaphon, ecc. Va comunque evidenziato il fatto che *Prometeo*, pur nella complessità della partitura, utilizza un'elettronica relativamente semplice e codificata, nella maggior parte dei casi tipica dei processi analogici di elaborazione live electronics: delay, harmonizer, spazializzazione, riverberazione. La complessità sta soprattutto nel routing dei segnali che coinvolge in maniera estensiva diversi solisti, alcune parti orchestrali e 12 canali di diffusione del suono. In termini più generali negli ultimi 14 anni è decisamente aumentata la complessità dell'elettronica grazie all'introduzione di elementi di aiuto all'esecuzione e talvolta di aiuto alla composizione direttamente nel processo globale del live electronics. La classica separazione tra strumento e partitura che aveva caratterizzato i primi decenni della computer music, ha preso contorni sempre più sfumati rendendo progressivamente più difficile la notazione del live electronics. Questo soprattutto nei casi in cui il compositore è anche l'ideatore e il realizzatore della parte informatica, in quanto gli aspetti compositivi-esecutivi si mescolano strutturalmente alla parte di processing rendendo difficile qualsiasi forma generalista di notazione. [Ma si può ancora migliorare e si può soprattutto impostare una riflessione più ampia, dando] un ruolo più serio e definito [a]lla didattica della musica elettronica, [auspicando] la realizzazione di software (libero) dedicato a riguardo; [tenendo presente che le] esigenze dei compositori sono molto varie e con queste cambia anche la necessità/bisogno di notazione della propria musica: per alcuni basta la conferma che l'idea musicale funzioni e quindi l'autore si ritiene soddisfatto anche con una sola esecuzione pubblica; per altri, conoscendo la complessità dell'elettronica, pretendono di essere loro gli esecutori e vincolano a se stessi la sopravvivenza esecutiva del pezzo; altri ancora si affidano ad un realizzatore/ esecutore professionista il quale ha tutto l'interesse di mantenere il monopolio esecutivo del pezzo e pertanto, se non lo impone l'autore o il suo editore, spesso dietro compenso, non verrà mai notata la parte elettronica del pezzo. Ed anche in questo caso, se l'autore non ha competenze specifiche per verificare la completezza della notazione, la partitura potrebbe non essere esaustiva e dipendente dalla tecnologia con cui è stata realizzata l'elettronica. [...] Bisogna inoltre osservare anche il fatto che la possibilità di registrare e documentare le esecuzioni musicali riduce la necessità per l'autore di scrivere in termini definitivi. L'idea stessa di composizione ha oggi un significato diverso da quello dei secoli precedenti, talvolta meno assoluto. Oggi tutto si crea e si brucia rapidamente. Pertanto molti autori preferiscono fare più composizioni quasi solo abbozzate, una sorta di work in progress, che scrivere una partitura definitiva che richiede anni di lavoro e che potrebbe essere bruciata altrettanto rapidamente di un lavoro sperimentale»¹⁶.

¹⁶ Bernardini e Vidolin, e-mail del 7 aprile 2019.