

Il computer per il compositore: slave o master? Su alcune risorse, e le conseguenti problematiche, che pongono le nuove tecnologie applicate alla composizione musicale

Mauro Cardi*

L'interrogazione crea, la risposta uccide.

Edmond Jabés

Da alcuni stiamo assistendo, chi da protagonista, chi da spettatore, o da semplice fruitore, a un cambiamento senza precedenti nei mezzi tecnici a disposizione del compositore, un cambiamento forse paragonabile soltanto a quello rappresentato dall'invenzione della notazione musicale, avviata verso l'XI-XII secolo. L'innovazione tecnica, maturata nel corso di secoli, in quel caso dotava il compositore di uno strumento nuovo, la scrittura musicale, per fissare sulla carta le sue invenzioni, consentendogli quanto prima appariva impossibile, come il tornare e ritornare su una pagina (e l'innovazione non fu certo di poco conto, visto che a causa di ciò i compositori cessarono di essere anonimi ed ebbe inizio la storia della musica). Ora invece le nuove tecnologie investono la totalità dell'atto creativo: dalla scrittura, alla produzione e al controllo del suono; dall'elaborazione del suono generato con i tradizionali strumenti acustici, alla liuteria elettronica; dallo sviluppo della composizione algoritmica, a un controllo raffinato dei parametri dell'esecuzione, fino all'impiego di strumenti multimediali, oltre a introdurre processi creativi completamente inediti. Il paradosso principale della rivoluzione cui stiamo assistendo, e a vario titolo partecipando, risiede nel pericolo intrinseco all'uso delle nuove tecnologie, un incombente ritorno all'anonimato dei compositori, o alla loro omologazione, che è la stessa cosa, come conseguenza di un uso dei nuovi sofisticati strumenti tecnologici non controllato da un pensiero consapevole e critico.

In Italia l'educazione e istruzione musicale nelle scuole, come sappiamo, è stata sempre assai trascurata, rimanendo in sostanza circoscritta a istituzioni come i Conservatori di musica, ma è pur tuttavia un fatto oggettivo che, per avvicinarsi creativamente alla musica, bisogna superare uno scoglio tecnico assai più spigoloso rispetto a quanto accade con altre discipline e forme artistiche. A differenza della poesia o della pittura, i cui linguaggi e tecniche richiedono conoscenze iniziali già disponibili a tutti, ovviamente a livelli assai diversificati, il fare musica, mi riferisco soprattutto al *comporre* musica, frapponne tra sé e il suo artefice un ostacolo tecnico che, pur non essendo certo insormontabile, tuttavia precludeva, almeno fino ad oggi, quest'attività creativa ai più. In altre parole, se una moltitudine si è da sempre diletta di musica e

* Conservatorio di musica "Alfredo Casella" L'Aquila.

se lo spirito creativo in campo musicale era piuttosto diffuso, spesso anche presso appassionati privi dei minimi rudimenti artigianali necessari¹, rimanevano pochi quelli che la scrivevano nel pieno senso della parola, perché erano pochi quelli dotati del *savoir faire* necessario.

Viene ora da chiedersi, anche se la domanda appare retorica, se, per effetto dell'estrema diffusione delle nuove tecnologie, sempre più *user friendly* e *low cost*, la musica seguirà il destino di altre forme di espressione artistica, come ad esempio la poesia, nel cui terreno, se da un lato pullulano milioni di autori, dall'altro scarseggiano invece i fruitori e gli acquirenti, di libri nel caso della poesia. L'allargamento delle risorse e della loro accessibilità non è ovviamente fenomeno negativo in sé, rendendo disponibili a una moltitudine di utenti e appassionati strumenti e materiali virtualmente sterminati, ed è comunque ben fuori dalla nostra portata poterlo condizionare, essendo sottomesso a logiche di mercato. Tuttavia appare inquietante il solo pensare all'idea che la tecnologia, dopo essere riuscita a fare meglio e più velocemente quanto noi sapevamo già fare con strumenti di controllo analogici, dopo averci permesso di controllare minutamente ogni parametro del suono, dopo averci consentito di immagazzinare, riprodurre, inviare e ricevere file di ogni natura, dopo aver implementato procedimenti e routine di grande utilità, algoritmi che si annidano l'uno dentro l'altro all'infinito... finisca per implementare la stessa creatività. Fantascienza? Si veda a questo riguardo il sito iCompositions², in pieno stile Apple, dedicato a musiche generalmente scritte o prodotte con software *entry level* come Garage Band. iCompositions, che nella sua dichiarazione d'intenti si presenta come una "community for aspiring musicians. We help artists connect, collaborate, and share their music with the world", è in continua crescita, raccoglie centinaia di migliaia di composizioni, scaricabili o fruibili direttamente sul sito, divise per generi che vanno da "A cappella", "Alternative", "Blues", "Children", "Classical" [sic]... fino a "Religious", "Rock", "World". Gli autori sono per lo più dilettanti, in genere presenti con pseudonimi. La cosa davvero impressionante è il numero di autori registrati. Abbiamo la sensazione di assistere a un fenomeno, indubbiamente interessante e senza precedenti, ma dai risvolti preoccupanti: pur restringendosi il numero dei fruitori di musica attraverso i canali tradizionali (concerti, acquisto di partiture o di dischi), sembra invece, a giudicare dalle numerose vetrine presenti nella rete, che tutti ora compongano musica, anche se rimangono assai pochi quelli che fruiscono delle composizioni altrui. Mai è stato, infatti, così sproporzionato, almeno nella musica, il rapporto tra gli autori e i fruitori, a giudicare dal basso feedback che mediamente genera la diffusione della musica sui nuovi canali ora disponibili. Un feedback generalmente assai limitato che si alimenta spesso con le forme più negative delle tecniche pubblicitarie, alzando il livello di contatti attraverso un abbassamento della cultura e competenza richieste per fruire del prodotto o, nei casi peggiori, aumentandone la dose di volgarità. Del resto qualcosa di simile a quanto accade per la musica avviene per la video arte, altra forma espressiva

¹ Tanto è vero che la Società Italiana degli Autori ed Editori (SIAE) prevede, per la qualifica di autore della musica, profili come *compositore melodista* e perfino *compositore melodista non trascrittore*.

² <<http://www.icompositions.com/>>.

completamente ridisegnata dalla rivoluzione digitale. Ed infatti sono numerosissimi i nuovi video artisti che non avrebbero potuto avvicinarsi a questa forma d'arte anche solo cinque o dieci anni fa. Ci si può rallegrare del fatto che aumentino esponenzialmente i "creativi", ma una riflessione andrà pure fatta sulla diffusione reale della cultura musicale, quella che richiedeva ieri, come richiede oggi, uno sforzo di conoscenza, uno studio severo e un'applicazione costante negli anni; ma soprattutto una riflessione critica andrebbe fatta sui contenuti delle opere dovute a tale moltiplicazioni di autori, sul loro reale valore artistico.

Le nuove tecnologie ci consegnano strumenti molto potenti per la creazione artistica, strumenti che stanno progressivamente trasformandosi da esecutori veloci-mastupididi, quali erano fino a pochi anni fa, *slaves* imperfetti, ma totalmente dominabili al prezzo di un faticoso lavoro di progettazione e programmazione, a *master* suadenti, quali appaiono sempre più oggi, quando propongono su un piatto d'argento una serie di oggetti, *utilities* e *patches*, banche di dati, archivi di suoni, ma anche percorsi formali e procedure strutturate entro cui, nella migliore delle ipotesi, il compositore può ridisegnare i propri. Nell'epoca del *loop* e del copia-e-incolla, nell'epoca delle composizioni che potenzialmente potrebbero, dopo alcune, poche, scelte iniziali tra i preset offerti, autogenerarsi *con un click*, ora che nel supermercato delle tecnologie musicali possiamo acquistare il *plugin* più raffinato ed efficace, con rinnovato stupore mi accorgo che gli interrogativi di un compositore, cui le sue scelte linguistiche ed estetiche si sottomettono o dovrebbero farlo, rimangono invece intatti, gli stessi da sempre.

Dal 1990 scrivo musica elettroacustica, con una crescente autonomia per quanto riguarda controllo e padronanza delle macchine. Benché, infatti, la mia formazione di studi sia stata divisa tra quelli musicali in conservatorio e quelli scientifici universitari, questi ultimi non erano inizialmente proiettati verso una diretta applicazione musicale. Una parte consistente della mia attività compositiva che si avvale, a vario livello, delle nuove tecnologie, è condivisa con il gruppo Edison Studio, inserendosi in un progetto creativo comune che dal 2000 ha prodotto numerose opere elettroacustiche, in diversi casi non solo concepite, ma anche materialmente composte collettivamente, come le colonne sonore elettroacustiche *live* per film muti³. Il mio primo avvicinamento all'applicazione delle tecnologie nel mio lavoro di compositore risale invece al 1988 quando, per la composizione di un brano da camera commissionato da un'ensemble australiano⁴, fui in qualche modo tentato di rivolgermi al computer per la realizzazione dei processi compositivi, vista la complessità dei materiali da controllare, ma soprattutto data l'enorme mole dei dati da elaborare, con il conseguente alto rischio di errori di calcolo umano nella realizzazione manuale. La mia prima esperienza in questo senso è stata dunque quella di una sorta di composizione algoritmica assistita dal calcolatore, basata sulla compilazione di un piccolo software in Basic che faceva per me, ma molto

³ All'attività di composizione collettiva abbiamo dedicato un saggio "Collective composition: the case of Edison Studio" (di Mauro Cardi, Luigi Ceccarelli, Fabio Cifariello Ciardi, Alessandro Cipriani), apparso sulla rivista «Organized Sound», 9, 3, Dec. 2004, pp. 261-270.

⁴ *Effetto notte* (1989), Edizioni Ricordi, mi venne commissionato dall'Elision ensemble di Melbourne ed eseguito in prima assoluta a Melbourne, il 13/7/1989, presso la Melba Hall, University of Melbourne.

più velocemente e senza errori di calcolo, operazioni matematiche semplici, estese su larga scala, matrici dense di materiali numerici: compito noioso da svolgere nella fase di stesura delle matrici, quanto al contrario fu appassionante e prezioso, anche per fare ulteriore chiarezza nei processi compositivi, definire puntualmente gli algoritmi che avrebbero svolto tale compito noioso e successivamente tradurre gli stessi in un linguaggio di programmazione. Da allora in poi ho esplorato una vasta gamma di impieghi del computer nel mio lavoro di compositore. Generalmente ho un progetto di partenza, uno schema, un grafico, un impianto formale che costituisce una sorta di provvisoria mappa iniziale dell'opera. Questo vale per i lavori strumentali, ma vale ancor più nel caso delle composizioni elettroacustiche, con la differenza che in queste ultime la notazione musicale, ammesso che sia il mezzo adatto, con tutta la sua inadeguatezza a descrivere in modo univoco quel che poi il suono restituirà nell'esecuzione dal vivo, non può svolgere lo stesso ruolo che riveste nella musica strumentale. E allora la progettazione della composizione deve spingersi anche oltre, eventualmente inventando modalità inedite di notazione, se non vuole arrivare sprovvoluta davanti all'inizio del lavoro compositivo vero e proprio, davanti al foglio bianco, in questo caso virtuale. E il compositore deve *disegnarsi* i propri strumenti, anch'essi eventualmente virtuali, non credo esistano scorciatoie. Le strade che si aprono davanti alla tavolozza tecnologica rappresentano un allargamento del campo delle possibilità, nonché delle conseguenti problematiche. Su queste dobbiamo continuare a interrogarci, perché è *lo smisurato potere che ci siamo dati, su noi stessi come musicisti e sulle nostre musiche (anche quelle del passato) a imporci di sapere cosa stiamo facendo e di intervenire sulle direzioni possibili*⁵.

La facilità di accesso alle tecnologie, unita alla grande disponibilità di strumenti informatici per la musica e considerando anche, d'altro canto, l'accresciuta competenza tecnica dei musicisti, sta determinando una progressiva scomparsa dell'interfaccia umana tra l'autore e la produzione nel campo della musica elettroacustica. L'assistente al compositore ricopriva un ruolo determinante nei primi cinquant'anni della musica elettroacustica e rimane figura insostituibile essenzialmente per la riproposizione delle opere prodotte nel Novecento. Tra i tanti limiti che tale rigida divisione delle competenze produceva, in fondo c'era l'unico pregio (senza il quale diversi capolavori non sarebbero stati realizzati e diverse apparecchiature, inizialmente analogiche, non sarebbero state neanche inventate): una certa componente visionaria, anche se spesso *naïf*, insita nell'immagine del compositore che chiede una certa elaborazione, una trasformazione sonora, descrivendone l'effetto e l'uso che ne avrebbe fatto nella sua opera. Il compositore *chiedeva* alla macchina, attraverso il *tecnico*, operazioni che immaginava senza saperle realizzare tecnicamente. Non sapeva progettare sistemi tecnologici, non potendo padroneggiarli e modularli compiutamente, ma aveva un immaginario intatto a guidarlo, lo stesso che esercitava nella musica strumentale, un immaginario che, nei casi più felici, faceva sì che non accontentasse di quanto il sistema offriva, ma lo spingeva ad andare oltre, nella ricerca di nuovi territori. Oggi l'assistente al compositore è una figura con competenza mista, spesso un compositore a sua volta, ma

⁵ A. Di Scipio, "Tecnologia dell'esperienza musicale nel novecento", «Rivista Italiana di Musicologia», vol. XXXV, 2000.

con la capacità di saper mettere le mani anche in profondità alle tecnologie. Del resto è sempre più frequente che, intelligentemente, i corsi e gli stage all'Ircam, per fare l'esempio più noto, siano svolti da compositori stessi, ex corsisti, che in un secondo tempo potranno scegliere se proseguire professionalmente come docenti, o assistenti, o intraprendere, se ne avranno la possibilità e i mezzi, un'attività creativa. Ma è ancor più frequente che la composizione o produzione di nuove opere non sia più assistita da un tecnico o da un ingegnere, quanto invece dallo stesso computer, nel frattempo dotatosi di strumenti di apprendimento, aiuto e controllo estremamente efficaci, con la diffusione a tutto campo dell'*autolearning*.

L'avventura del comporre rimane un viaggio in gran parte misterioso e viverne appieno l'esperienza implica una disponibilità verso l'ignoto, realizzando che oggi, come ieri, *scrivere è affrontare un volto sconosciuto*⁶. Le tecnologie danno a questo percorso infiniti supporti tecnico cognitivi nuovi, in continua e ininterrotta evoluzione, ma l'*attrezzatura intellettuale*, quella che riconosci subito in un compositore, rimane un valore ineludibile, almeno per una certa concezione dell'arte. Non si misura soltanto con la padronanza di un sistema, con l'aggiornamento tecnologico, con la perfezione tecnica, e in fondo neanche con la complessità. E alle vecchie categorie estetiche, inadeguate a descrivere la contemporaneità, non può essere sostituita la sola perniciosa categoria del *funzional/non funziona* per giudicare un'opera, perché ciò implicherebbe l'esistenza di un'idea condivisa su come debba essere una musica per funzionare, in contrasto con la natura stessa dell'arte, semmai in linea con una concezione di mercato della produzione artistica. Un compositore passa attraverso la tecnologia modificandola, piegandola alle sue esigenze, e nei casi più alti nulla rimane come era prima.

⁶ E. Jabès, *Il libro della sovversione non sospetta*, Milano, Feltrinelli, 1984.