

Questo numero

Paolo Zavagna

Pretesto

Nello scorso numero di «Musica/Tecnologia» abbiamo posto un quesito ad alcuni compositori che utilizzano le tecnologie nel loro lavoro creativo¹. Lo stesso quesito, con alcune piccole modifiche, abbiamo voluto riproporlo ad alcuni musicologi, «così da poter mettere a confronto uno sguardo ‘dall’interno’ con uno ‘dall’esterno’»². Dalle ‘risposte’ che ci sono pervenute ci siamo accorti che i musicologi oppongono una certa resistenza ad essere ‘ingabbiati’ in tematiche che non siano attinenti ai loro specifici filoni di ricerca e – laddove hanno fornito il loro contributo – hanno utilizzato il quesito più come un pretesto che come un vero testo interrogativo, cogliendo della nostra proposta aspetti forse secondari o, forse, invece proprio quegli aspetti che dovevano emergere con la dovuta forza, confermando una volta di più che solo nel dialogo e nella ‘contro’-proposta si possono scoprire nuovi percorsi di indagine. Un pretesto che, ad esempio, ha permesso a due dei musicologi interpellati di cogliere aspetti compositivi da rivolgere, in forma di intervista, a compositori a loro affini, come nel caso di Pierre Michel con l’intervista a Michael Jarrell e di Cristina Scuderi con l’intervista a John Palmer. Il nostro tentativo – vano quanto, a sua volta, pretestuoso – di ingabbiare in categorie sia gli estensori dei contributi (compositori, musicologi) sia la questione stessa a loro posta ha messo in rilievo come la tematica che volevamo affrontare ha molte più sfaccettature di quante volessimo credere, sfaccettature che hanno a che fare con i meccanismi di produzione (chi, dove, quanto costa) e divulgazione (a chi, dove, come) della musica, con i rapporti fra compositori e ‘tecnici’, fra compositori e ‘maestri’, fra il pensiero compositivo in sé e il suo manifestarsi in musica, fra scrittura e improvvisazione, fra errore e controllo, fra tradizione e innovazione e fra coloro che producono musica e coloro che la ascoltano. Se dunque il quesito cerca «di mettere a confronto due aspetti della contemporaneità musicale che convivono ma che, spesso, sembrano ignorarsi o sfiorarsi appena, quello della composizione strumentale contemporanea, anche con l’utilizzo di tecnologie, e quello della musica elettroacustica *tout court*»³,

¹ Si veda «Musica/Tecnologia», 4, 2010, pp. 17-18.

² Marco Ligabue, *ivi*, p. 15.

³ *Ivi*, p. 5.

questi due aspetti sono a loro volta pretesti utili per nuove tematiche, a loro connesse ma nel contempo fertili di nuovi percorsi.

Alcuni di questi nuovi percorsi – *scrittura, autorialità, spazio, interattività, obsolescenza* –, già delineati nel numero precedente, vengono qui ripresi e ripropongono, fra strumenti acustici ed elettroacustici, ma non solo, quella «sfida di integrazione e di interazione di metodi e strategie che non può, pena il suo fallimento, risolversi nella lettura di una pura velocizzazione dei processi di trasmissione di senso. Integrazione e interazione all'interno di un pensiero compositivo che contempra quei mezzi nell'interezza delle loro prerogative: due mondi che [...] non entrano quasi mai in contatto, che sembrano invece quasi temersi, in un processo di marginalizzazione reciproca che elide il necessario confronto»⁴. Forse le 'risposte' che ci danno oggi i musicologi (o i compositori stimolati dai musicologi) sono più ottimistiche di quelle dei compositori e, in alcuni casi, in esse si intravedono anche "integrazione e interazione", soprattutto nel presente/futuro digitale.

Ancora nel labirinto

Sebbene le «vie di fuga» (titolo posto nello scorso numero di «Musica/Tecnologia» significativamente in forma interrogativa)⁵ prospettate fossero degli ottimi apripista, l'uscita dal labirinto è ancora lontana. È ancora lontana non tanto perché quelle vie di fuga non siano percorribili, o non ci portino all'esterno del labirinto, quanto perché è proprio stando nel labirinto che si possono trovare le migliori risposte e i migliori stimoli per procedere nel nostro percorso.

E così, nel labirinto, incappiamo nel problema della *scrittura*, elemento decisivo nella musica strumentale occidentale ed elemento compositivamente determinante nel pensiero musicale; la musica in occidente, oggi, si scrive...(?) Le complicazioni della scrittura strumentale, nell'evoluzione di questo sistema di astrazione, dovute essenzialmente alla difficoltà di notare il timbro del suono (dal generico «da cantar & sonar con ogni sorte di stromenti» cinquecentesco alle svariate pagine di legende e introduzioni per l'esecutore di brani di autori quali Salvatore Sciarrino e Helmut Lachenmann), hanno portato il compositore contemporaneo, che con la scrittura deve necessariamente confrontarsi, a porsi numerosi quesiti, soprattutto laddove nella 'partitura' interviene l'«elettronica» (live o 'scritta' – ironicamente non abbiamo termine migliore – su supporto – disco, nastro, CD, DVD, hard disk...). Quesiti a cui, molto razionalmente anche se ai limiti del paradosso, viene data, ad esempio, questa risposta: «Se [...] la scrittura è astrazione dalla determinazione particolare, e se il timbro è la determinazione particolare del suono, allora del timbro non può darsi scrittura [...]»⁶. Nel laboratorio elettroacustico si ha sempre a che 'fare' principalmente col timbro e «il lavoro pratico in

⁴ Ivi, p. 13

⁵ Ivi, pp. 13-15.

⁶ Nicola Buso, qui a p. 28.

studio ha sempre delle conseguenze che non si possono fissare una volta per tutte sulla carta»⁷. Dunque la scrittura viene in parte abbandonata, soprattutto laddove interviene la parte elettroacustica, e «le schiere barbariche dei timbri assediano la [sua] cittadella».⁸ In un passo dell'intervista a Michael Jarrell di seguito pubblicata Pierre Michel domanda: «In alcuni punti, ci sono in partitura [*Rizhomes*] indicazioni sull'elettronica, ma non c'è relativamente ad essa alcuna notazione più precisa...? Si tratta semplicemente di trasformazioni del suono strumentale in dei momenti precisi?» e Michael Jarrell risponde: «Sì, non ho necessariamente scritto in partitura tutte le trasformazioni del suono della parte elettronica, perché ho pensato che non sarebbe servito a granché. Per esempio qui [...] dove il suono passa all'interno di una serie di riverberazioni dai colori differenti che creano una sorta di «alone» particolare e una prospettiva sonora»⁹. La notazione della musica elettroacustica non ha ancora trovato una sua strada e le difficoltà (impossibilità?) che si riscontrano sono rilevate anche da Palmer che, alla domanda di Cristina Scuderi se ci sia una partitura per le sue due opere *In the Temple* e *I Am*, risponde «sì e no, sicuramente non nel senso tradizionale del termine. C'è una sorta di diario compositivo per ognuno dei due lavori dove ho scritto ogni cosa mi passasse per la testa nel periodo della loro composizione: dalla più concettuale alla più tecnica, dalla dettagliata organizzazione della forma sia interna sia esterna alle procedure maggiormente tecniche che ho utilizzato per elaborare i nuovi suoni»¹⁰.

Consequente al problema della scrittura viene quello dell'*autorialità*. Se il modo più evidente per determinare l'autore di un'opera è determinarne la scrittura, in assenza di scrittura anche l'autore scomparirà. Siamo di fronte a un progressivo «indebolimento (in modo particolare nell'ordine della autorialità, messa non poco in discussione, snobbata, derisa)»¹¹. «Se la scrittura musicale promuove il concetto di opera e di autorialità, là dove la scrittura si indebolisce [...] si indeboliscono [...] il concetto di opera e di autore. Il lavoro nello studio elettroacustico [...] si concretizza in risultati “che non si possono fissare su carta”. Al suo ingresso nello studio di Fonologia della Rai di Milano, Luigi Nono aderisce alla messa in questione della scrittura, inaugurando una prassi collaborativa per cui l'opera non si fissa rigidamente in partitura, ma sul “corpo memoria” degli interpreti: l'opera, lungi dal cristallizzarsi, vive e si evolve nella prassi esecutiva [...] essendo nata dall'incontro di compositore e interpreti. Potremmo [...] affermare, che il concetto di autore si sposta sulla *sintesi* [...] di compositore e interpreti»¹².

Lo *spazio* (il luogo), nel labirinto, è il tema sempre sotteso (essendo il labirinto una costruzione nella quale sei dentro ma vorresti esserne fuori); la rappresentazione dei nostri desideri e delle nostre frustrazioni. Lo spazio è il 'nuovo' parametro che pervade – come un

⁷ Bruno Maderna citato da Buso, qui a p. 29.

⁸ Buso, qui a p. 28.

⁹ Michael Jarrell, qui a p. 17. Rileviamo un punto di vista analogo a quello espresso in merito da Ivan Fedele nell'intervista a lui dedicata in «Musica/Tecnologia», 4, 2010, pp. 21-22.

¹⁰ John Palmer, qui a p. 77.

¹¹ Giovanni Morelli, qui a p. 58.

¹² Buso, qui a p. 13.

profumo – la composizione musicale dalla metà del secolo scorso. «Il fattore spazio investe sia l'aspetto esecutivo-performativo che l'aspetto compositivo»¹³. Ma, come ci suggerisce Decroupet, «“spazio” e “spazializzazione” non dovrebbero essere confusi così semplicisticamente, poiché un'opera nella quale la problematica dello spazio è inclusa fin dall'inizio avrà necessariamente delle ripercussioni sugli altri dati e parametri musicali, in particolar modo sulla gestione del tempo musicale»¹⁴. Ma qui non si tratta solo dello spazio (carico di 'riflessioni') in cui l'esecuzione si svolge, si tratta anche dello spazio, il luogo, in cui la materia compositiva si può trovare; la rete, ad esempio, come vero e proprio labirinto della mediazione e «la rete come luogo del suono»¹⁵. Uno spazio che fa parte non solo della composizione ma anche dell'esecuzione: «A mio avviso la diffusione [del suono] può essere comparata a una forma estesa di musica da camera nei termini di interazione fra due o più esecutori, due o più spazi. È una pratica esecutiva che comprende un elemento di “interpretazione”, cioè si deve interpretare il modo in cui i suoni entrano in relazione con lo spazio nel quale sono proiettati. Quello che voglio dire è che il regista del suono, l'esecutore elettroacustico, chiamalo come preferisci, avrà a che fare con le stesse possibilità interpretative di un pianista o di un violinista quando suona da solo o in un ensemble»¹⁶.

Altro scrigno che troviamo nel labirintico percorso è quello contenente l'*interattività*, già intravista nelle parole di Palmer appena citate e ribadita da Decroupet: «Quella che mi sembra restare una questione ancora d'attualità nelle musiche elettroacustiche [...] è la questione dell'“interattività”¹⁷. Declinata nelle forme più tradizionali (Jarrell) o negli estremi cibernetici (Buso), la possibilità di interagire, fra esecutori – siano acustici siano elettroacustici –, fra spazio e algoritmo compositivo, fra macchine, fra macchine e uomini, ci porta alle riflessioni di Norbert Wiener sulla comunicazione (messaggi e mezzi di comunicazione relativi ad essi), ricordandoci «che nello sviluppo futuro di questi messaggi e mezzi di comunicazione, i messaggi fra l'uomo e le macchine, fra le macchine e l'uomo, e fra macchine e macchine sono destinati ad avere una parte sempre più importante»¹⁸. Preallertandoci in questo modo anche sulle possibili – anche catastrofiche – conseguenze che queste comunicazioni possono provocare. Ma se la partita a scacchi fra macchina e uomo finisce patta¹⁹ non dobbiamo dimenticare le «sinistre possibilità» che si celano dietro il «giocatore automatico di scacchi»²⁰ e

¹³ Buso, qui a p. 37.

¹⁴ Pascal Decroupet, qui a p. 50.

¹⁵ Buso, qui a p. 44.

¹⁶ Palmer, qui a p. 80. Si confronti in merito anche il pensiero di R. Normandeau in «Musica/Tecnologia», 4, 2010, pp. 61-62.

¹⁷ Decroupet, qui a p. 49.

¹⁸ «[...] that in the future development of these messages and communication facilities, messages between man and machines, between machines and man, and between machine and machine, are destined to play an ever-increasing part», N. Wiener, *The Human Use of Human Beings*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1954 [1950], p. 16 (trad. it., *Introduzione alla cibernetica. L'uso umano degli esseri umani*, Torino, Bollati Boringhieri, 1966, pp. 23-24).

¹⁹ Buso, *passim*, qui alle pp. 25-46.

²⁰ Wiener, *Introduzione alla cibernetica*, cit., p. 219. Si può anche ricordare il monito di Pietro Grossi

che ci riportano, in ambito artistico, alle responsabilità dell'esecutore/compositore nei confronti di un utilizzo indiscriminato di qualsivoglia tecnologia.

L'*obsolescenza*, spauracchio di ogni tecnologia che, al di là di qualsiasi determinismo, lega il pensiero allo sviluppo, è un'ulteriore scoperta nel labirinto in cui ci siamo addentrati; ma se il ciclo di Deming – il quale fu musicista, lavorò presso i Bell Labs e uno dei suoi motti fu «There is no substitute for knowledge», in contrasto al vecchio adagio «There is no substitute for hard work» di Thomas Alva Edison, sostenendo con ciò che una piccola dose di conoscenza può far risparmiare molte ore di duro lavoro²¹ –, come propone Morelli, vorrebbe/potrebbe gestire l'obsolescenza (non quella tecnologica, anche se quella poi è la prima a emergere) con un modello aziendale, «il sistema degli apprendimenti della musica, degli investimenti creativi sulla musica, e poi della organizzazione della musica si profila [...] insidiato però da una strana velocizzazione epocale fatta di periodi che in termini brutali *fanno fuori* [...] sempre più alla svelta periodizzazioni culturali»²². Proprio come quando Michael Jarrell ci spiega quanto il *porting* possa essere dannoso alla composizione, in quanto «i nuovi dispositivi hanno tempi di calcolo molto più veloci e quindi il problema [dei ritardi delle entrate degli strumenti elettroacustici rispetto agli strumenti acustici] comincia ad essere evitato. Per contro, alcuni eventi che, al tempo [della prima realizzazione del software per l'esecuzione della parte elettronica], erano stati messi a punto e implementati mediante l'ascolto [cioè correggendo il problema dei ritardi con aggiustamenti *ad hoc*], non hanno più necessariamente gli stessi valori ritmici (temporali), in quanto i calcoli sono oggi più veloci e questo è uno dei problemi legati al “porting” che è stato fatto»²³. Ma l'obsolescenza implica – a volte – anche la rinuncia a determinate qualità timbriche, legate ai singoli strumenti elettronici. Parlando del suo brano *Inwards*, John Palmer ci spiega che «la patch di max/msp avvia un processore di effetti Lexicon PCM-80 [...], sebbene stia preparando una nuova versione senza il Lexicon. Infatti, con l'affermarsi a livello globale di max/msp, devo gradualmente trasferire tutto il *vecchio* live-electronics in nuovo software che sia compatibile con esso. Questo processo è in corso, anche se alle volte è per me penoso perché trovo difficile rinunciare ai raffinati algoritmi del Lexicon. La qualità degli spazi virtuali è molto importante per la musica che scrivo e impiego giorni e settimane prima di trovare la giusta qualità di riverberazione per una singola frase o passaggio. Questa è sicuramente una ragione per cui sono arrivato molto tardi a questo processo di trasferimento»²⁴.

Le tematiche emerse non si esauriscono qui: anche l'*Accademia*, i *Maestri*, il rapporto compositore/strumentista, i materiali ispiratori, il rapporto con la tradizione, e altre ancora, trovano posto negli scritti che seguono aprendo così – come sempre speriamo – nuove finestre di riflessione.

che, provocatoriamente, più volte affermò, già negli anni Settanta, che sarebbe arrivato il giorno in cui le macchine si sarebbero chieste cosa farne dell'uomo. Per il pensiero di Grossi e i suoi scritti vedi «Musica/Tecnologia», 1, 2007.

²¹ <<http://deming.org/>> [28.05.2011].

²² Morelli, qui a p. 53.

²³ Jarrell, qui a p. 19.

²⁴ Palmer, qui a p. 74, corsivo mio.

