

Iperstrumento e pensiero compositivo: alcune questioni preliminari

(traccia dell'intervento letto il 19 giugno 1996 in occasione della tavola rotonda su "Suono e numero: dov'è la macchina creativa? Presentazione del Centro Studi Armando Gentilucci)

Nel mio *Quartetto n.1* gli strumenti tradizionali e le nuove tecnologie elettroniche definiscono un campo (vasto, ma limitato) di possibilità di produzione e di trasformazione dei suoni paragonabile a quello offerto da un nuovo strumento musicale.

Difficile dire quanto le caratteristiche di tale "iperstrumento" abbiano agito sul progetto compositivo e quanto, viceversa, le esigenze di quest'ultimo siano state determinanti nel definire la struttura dello strumento che ne avrebbe dovuto permettere la realizzazione.

D'altra parte il solo fatto che questo problema possa essere posto rivela qualcosa di molto caratterizzante la situazione del fare musicale più recente.

Il pensiero compositivo è andato via via modificando ed allargando il proprio "campo di azione". Da molto tempo ha superato una idea del comporre che, privilegiando una dimensione del suono (la frequenza delle vibrazioni), veda nei rapporti tra le "note" il luogo deputato a garantire qualcosa come una struttura portante del senso musicale per affidare invece ad altri "parametri" del suono solo una funzione timbrica o coloristica. Uno degli aspetti che più hanno caratterizzato la musica del XX secolo – il progressivo ampliamento dell'universo sonoro della musica, auspicato da Varèse (ma già inaugurato almeno da Debussy) - ci ha portati non solo a conoscere, studiare e quindi a immaginare e a comporre con i suoni (e non solo con le note), ma a pensare la costruzione stessa del suono come momento del lavoro compositivo.

Lo sviluppo delle recenti tecnologie elettroniche ed informatiche e soprattutto la acquisita percezione della loro pertinenza musicale hanno contribuito ad approfondire la nostra conoscenza del suono e ad accrescere la nostra capacità di manipolarne la struttura. È probabile però che queste stesse realizzazioni tecnologiche provengano da un movimento del pensiero di natura più profonda, implicante il nostro modo di percepire il mondo e di rapportarci ad esso.

D'altra parte le scoperte o le nuove invenzioni diventano possibili e accadono solo quando ci troviamo già in un qualche modo "attrezzati" a leggerle, a vederle.

Il Nuovo è innanzitutto la conquista di una nuova pensabilità di ciò che forse si trova già sotto i nostri occhi e che però ancora attende da noi una nuova interpretazione del proprio senso (anche a Mozart sarà caduto qualche volta un libro sulla tastiera del pianoforte: forse avrà allora sentito un cluster ma certamente, e per molte ragioni che qui tralasciamo, non gli era data la possibilità di pensarlo come pertinente al mondo della musica, non gli era data la possibilità, propriamente, di ascoltarlo, dargli senso)

Oggi dovremmo provare a chiederci se, dopo essersi aperto all'idea di un "comporre" il suono, l'atto del progettare e del dare forma al discorso musicale debba comprendere addirittura il momento della costruzione, di volta in volta, dello strumento capace di permettere la produzione del suono voluto.

Esula dalle intenzioni di questo breve intervento l'andare oltre alla semplice formulazione di un problema che a ben vedere è piuttosto complesso; è probabile comunque che necessiti innanzitutto di una messa in questione della sua stessa formulazione: a partire dai concetti di strumento, di costruzione e anche di "volere" (e del soggetto responsabile di un tale volere).

Per ora può essere sufficiente riportarlo alla vecchia e insolubile questione riguardante il rapporto tra la scelta degli elementi e il progetto compositivo: scelgo gli elementi per dare forma al mio progetto o sono gli elementi che ho davanti a me che indirizzano le mie scelte compositive?

È una domanda alla quale non è possibile rispondere in maniera univoca: sono vere entrambe le affermazioni, almeno nel senso che il lavoro compositivo implica non solo una serie di atti volitivi, decisionali ma anche una altrettanto importante capacità e disponibilità a metterci in ascolto di ciò che si va formando.

Anche solo ponendo il problema in questi termini ciò che però importa rilevare è che, a rendere sensata e feconda l'utilizzazione di qualsiasi elemento o mezzo, è la sua già raggiunta pensabilità da parte di un pensiero musicale che, a quel livello, abbia maturato la propria capacità di immaginare e di dare vita ad una vicenda musicale articolando quegli elementi in una "forma".

Il rischio altrimenti è quello di andare semplicemente a sovrapporre le nuove possibilità tecnologiche a strutture musicali derivanti da un pensiero che in realtà si muove essenzialmente ad un livello più tradizionale.

Non è raro sentire ancora oggi composizioni che pur utilizzando le macchine più recenti muovono in realtà da un pensiero rimasto molto al di qua non solo rispetto all'idea di un proprio coinvolgimento "compositivo" nel momento della costruzione dello strumento (o dell'iperstrumento) che produrrà i suoni. Anche il concetto di costruzione del suono o semplicemente di composizione con i suoni è sostanzialmente assente in quelle composizioni che, di fatto costruite utilizzando antiche tecniche di manipolazione delle note e degli intervalli, sovrappongono ad una tale intelaiatura, pensata come "portante" o come "materiale di partenza" una successiva e magari ricchissima quantità di strabilianti trasformazioni sonore e movimenti sonori nello spazio.

Che le nuove tecnologie permettano una tale vacua ostentazione della propria potenza non deve per altro meravigliarci: qualsiasi innovazione tecnica disgiunta dal movimento del pensiero che l'ha resa possibile si riduce ad effetto aggiuntivo, a giocattolo di lusso per ingegneri insoddisfatti e per musicisti annoiati o a corto di idee.

Va sottolineata, per contro, la presenza di diversi compositori che, anche senza fare uso delle nuove tecnologie, di fatto operano muovendo da un pensiero che abita, costruisce, lavora nel suono e sul suono. È noto inoltre che le più interessanti conseguenze dello sviluppo delle nuove tecnologie elettroniche vanno cercate in alcune opere non elettroniche degli ultimi decenni e che d'altra parte quasi nessuna importante composizione recente può dirsi immune dal fecondo influsso delle esperienze sviluppatesi nell'elettronica e nell'informatica musicale.

È da queste diverse esperienze, soprattutto da quella di Helmut Lachenmann, che sono partito nell'intento di individuare un possibile cammino che mi potesse permettere di instaurare un rapporto organico tra la macchina e lo strumento tradizionale e, in generale tra l'"iperstrumento" così ottenuto e un pensiero musicale in grado di pensarne le possibilità linguistiche.