

Marco Giommoni

Composizione musicale come strategia operativa

La necessità di ridiscutere i metodi e le procedure attraverso i quali si giunse alla definizione delle strutture della Nuova Musica a partire dalla seconda metà degli anni '50 ha stimolato la nascita e lo sviluppo di una nuova e peculiare area di ricerca: la «composizione parametrica» (o «algoritmica»), ove si affronta il problema della formalizzazione del linguaggio musicale attraverso lo studio e l'applicazione alla composizione della musica di specifiche procedure traducibili in altrettanti algoritmi.

Oggi, più o meno tutti gli autori di lavori indirizzati ai futuri sviluppi della teoria della musica concordano sul fatto che questo settore possa costituire lo strumento più potente, estensibile ed aggiornabile per l'allargamento degli orizzonti del linguaggio musicale stesso, nonché possa lasciar intravedere una prospettiva più organica e meno ambigua nell'approccio alle forme espressive della musica, del tempo presente.

Ciò ovviamente premette una radicale discussione delle tradizionali definizioni degli apparati teorici attraverso i quali si sono sempre legittimate le tradizionali prassi compositive, primo fra questi una ridefinizione del concetto stesso di «teoria della musica», una volta accolta come «teoria del suo linguaggio»

Come ci ricorda Hugues Dufourt, la teoria della musica trova la sua condizione necessaria nel reciproco adeguamento di strutture formalizzate, modelli operativi, e connessioni di simboli.

Oggi una teoria della musica deve potersi legittimare anche come teoria della generazione di nuovi oggetti musicali.

In tale contesto una formalizzazione può essere assimilata, nelle linee generali, all'elaborazione in termini razionali di schemi teorici astratti, ed in questo senso essa caratterizza tutte le prassi compositive. In questi termini una formalizzazione non potrà che consistere di un insieme di regole di organizzazione musicale che si traducono un modello operativo suscettibile di applicazione a partire da una riflessione teorica iniziale, e per questo dipendente da alcune condizioni e criteri preliminari, e diretto al conseguimento di uno specifico obiettivo. Tale prassi procede dunque dalla riflessione e mira ad un obiettivo: dopo la concezione del sistema segue necessariamente la sua messa in opera.

Su tale premessa possiamo definire una strategia operativa per la scrittura della musica come una procedura formalizzata che si articola in quattro distinti momenti:

(1) *Ideazione*. Determinazione di uno o più schemi concettuali come riflessione, ipotesi, insieme di congetture sulla natura, sulle qualità e sulle possibili relazioni del materiale musicale, in previsione

del suo costituirsi in una struttura effettiva. Possiamo definire questo momento “livello dell’invenzione”.

(2) *Progettazione*. Elaborazione di un modello con il quale rendere esplicito e praticabile lo schema concettuale idealizzato. Questo modello contemplerà tutti gli eventuali dispositivi generativi e trasformativi ai quali si affida il compito di produrre ed elaborare il materiale musicale e i principi normativi che ne regolano l'aggregazione, sia che ciò avvenga attraverso la formulazione ex novo di regole, limiti, scelte di metodo ed altro, sia mediante la collazione e la riformulazione di principi già a suo tempo definiti. Il modello, sebbene ancora momento di rappresentazione astratta, teorica, deve essere tuttavia strutturato secondo precisi criteri che ne consentano una trasformazione operativa, in forma, cioè di passi successivi gerarchicamente organizzati secondo una logica sequenziale, congruente e produttiva, in grado di fornire un risultato effettivo, concreto e coerente con i presupposti che stanno alla base del modello stesso. Possiamo definire questo momento “livello del modello”.

(3) *Programmazione*. Traduzione del modello in uno schema attuativo, in un programma operativo; passaggio che implica l’individuazione di codici interpretativi e di adeguati strumenti di rappresentazione, nonché la definizione dei principi e delle norme che ne stabiliscono i criteri di applicazione. Se ciò avviene in termini di descrizione formale, come processo o catena di processi che possono essere descritti in termini espliciti e rigorosi, quest’indagine si può indirizzare alla ricerca di specifiche funzioni traducibili in procedure informatiche le quali, agendo su elementi musicali di base secondo l’organizzazione e la successione logica loro conferita dal modello, sono effettivamente e concretamente in grado di produrre la struttura cercata. Possiamo definire questo momento “livello del programma”.

(4) *Applicazione*. Traduzione dello schema, in forma eseguibile (una partitura, i dati di un *input*, ecc.) che attraverso la mediazione di un interprete o di uno strumento informatico sia in grado di restituire l’oggetto musicale cercato. Possiamo definire questo momento “livello della scrittura”.

Il compositore austriaco Karlheinz Essl fa rilevare che, nonostante una siffatta teoria descriva un iter produttivo che muove dall’astratto al concreto, da generiche congetture sul materiale all’oggetto musicale definito, la sua articolazione nelle quattro fasi non deve considerarsi una successione irreversibile e irrevocabile di passi rigidamente compartimentati, ma ogni passaggio implica dei correttivi e dei ripensamenti che danno al compositore la facoltà di riconsiderare quanto elaborato in precedenza, e di converso le ipotesi di partenza, per quanto generiche ed astratte, devono sempre far implicito riferimento a precise regole attuative, a specifici meccanismi generativi e normativi: in altre parole, questa teoria della scrittura obbedisce ai criteri fondamentali del controllo cibernetico, ottenendo un’omeostasi (autoregolazione) del sistema attraverso l’applicazione di dispositivi di anticipazione e retroazione (*feedforward* e *feedback*)

Dunque, alle convenzionali definizioni di “abbozzo” o “schizzo”, generiche ed ambigue, subentra il concetto assai meglio definito e preciso di “strategia compositiva” (*composition design*) che Richard Morris indica così: «in generale le strategie compositive possono modellare tutto, dai passaggi più semplici ai brani più complessi. Possono essere altresì considerate tentativi di suggerire o

implementare una sintassi musicale sia in assenza che in presenza di una grammatica convenzionale».¹

Per chiarire in che cosa in sostanza consista la «strategia compositiva» Morris s'interroga su «come un compositore costruisce le strategie che egli immagina»,² ed allora egli vede la necessità di introdurre il concetto di «spazio compositivo» (*compositional space*) come «un insieme di oggetti musicali collegati e/o connessi in almeno un modo specifico».³ Ma, cosa assai più importante, gli spazi compositivi sono interpretati in modo non temporale, cioè essi risultano «atemporal». In altri termini questi «spazi compositivi» sono «strutture generiche fuori dal tempo dalle quali possono essere desunte strategie compositive, meglio specificate e collocate nel tempo».⁴ Ma un siffatto «spazio compositivo» non avrebbe senso se non dotato di alcuni peculiari caratteri che lo rendono effettivamente e concretamente capace di costituire una vera e propria cornice interpretativa entro la quale il compositore può attivare le strategie operative di volta in volta individuate. Questi caratteri si riassumono in: (1) la disponibilità di un linguaggio simbolico interpretabile in termini musicali; (2) la possibilità di operare su di esso tramite procedure classificabili (per qualità e/o modalità operative); (3) l'interattività; (4) l'estensibilità (sia del linguaggio che delle procedure).

¹ Robert Morris, *Compositional Spaces and Other Territories*, in «Perspectives of New Music», Vol. 33, n. 1/2, 1995, p. 329, (trad. di Marco Giommoni).

² *Ivi*, p. 330, (traduzione in italiano di Marco Giommoni).

³ *Ivi*, p. 336, (traduzione in italiano di Marco Giommoni).

⁴ *Ivi*, p. 330, (traduzione in italiano di Marco Giommoni).