

di MICHELA MOLLIA

PER UN'ANALISI LOGICA DI MUSICA/COMPLESSITÀ

... Così a cavallo del nostro secchio ci affacceremo al nuovo millennio senza sperare di trovarvi nulla di più di quello che saremo capaci di portarvi. ... (I. Calvino)

La musica è fenomeno complesso.

Tale consapevolezza è presente nei musicisti che sentono il bisogno di recuperare l'essenza di tutti gli aspetti del fare musica resa ora opaca da atteggiamenti dati per scontati, da un rifiuto di porsi nuovi interrogativi ai quali non si può dare risposta servendosi esclusivamente di vecchi strumenti che qualcuno ha scelto per noi. Non è possibile fare tabula rasa delle nostre mentalità, considerare un unico punto di vista, ma è fruttuoso operare delle ibridazioni di idee che provengono da campi, luoghi, tempi e culture diversi.

L'arte, come la scienza, è una forma di conoscenza e di organizzazione dell'esperienza, e questo costituisce una base fondamentale comune ad entrambe. Diciamo anche, però, che la scienza formula un modello razionale di questa conoscenza, mentre l'arte ne formula uno più specificatamente emotivo. Ma questi due poli debbono rimanere così categoricamente distinti? In quale misura possono queste due forme di esperienza confluire in un sistema di idee nel quale ognuna mantenga le proprie prerogative, non si annulli cioè nell'altra, ma che contemporaneamente si contaminino vicendevolmente in un "mutamento della natura dei rapporti" reciproci?

La fisica "classica" è strettamente connessa con la nostra capacità di percezione della realtà. E così l'arte, intesa come mezzo di comunicazione umana, è limitata dai nostri sensi. Nella fisica del XX secolo la realtà che si presenta ai nostri sensi appare illusoria. Che succede per l'arte? Si deve fermare, procedere "filosoficamente" per analogie o tentare di "riscoprire" una sintesi metafisica che linguaggio ed estetiche avevano separato?

Si constata che la scienza contemporanea non è più messaggera di certezze, ma essa sta delineando al suo interno una serie di problematiche le cui caratteristiche sono molto prossime, se non, in certi casi, quasi identiche, a quelle che si ritenevano proprie dell'arte in genere.

È la scienza che nel dichiarare la sua rinuncia all'illusione di controllo e di misura sulla natura, nella condizione di dover considerare soltanto ciò che è ripetibile e quindi misurabile, generale, e quindi inclusivo del particolare, si trova ora a dover introdurre ciò che è invece singolare, irripetibile, contingente, imprevedibile. Sono queste le qualità che normalmente attribuiamo ad una forma artistica alla quale non si chiede di essere prevedibile, né quantomeno quantificabile.

Più specificatamente nell'ambito della musica contemporanea, rivolta alle tecnologie più avanzate quali il computer, si intende applicare la strategia della complessità, nella convinzione che la musica in genere e in modo più particolare la cosiddetta "computer music", per sua stessa natura e significato, possa assumere in sé molte delle implicazioni a cui la complessità conduce.

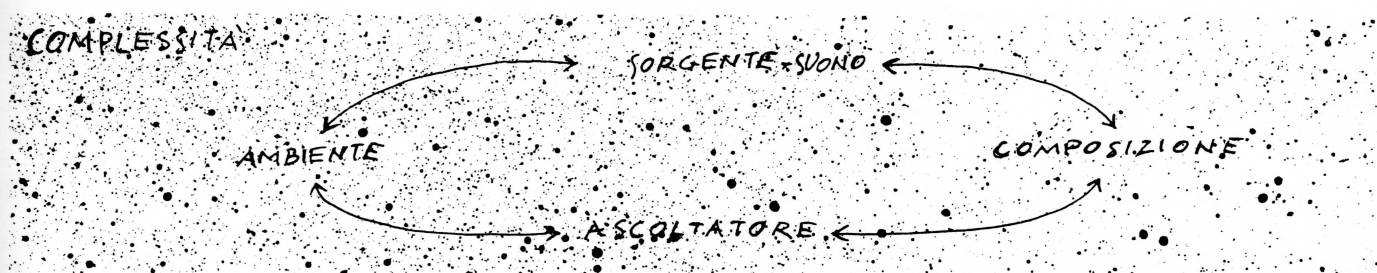
Non si tratta di fare la musica della complessità ma di capire quali siano i termini della complessità della musica.

La musica non è mai stata un fenomeno semplice. Essa rivela una complessità che deriva dall'interazione complessa fra le sue componenti. Per quelli che sono gli scopi di questa analisi, da cui dovranno scaturire ulteriori elementi di riflessione, inizieremo con l'individuare, in maniera sommaria e semplice le parti componenti del "sistema musica",

non tenendo in considerazione il suo aspetto espressivo ed emozionale che in quanto tale non consente nessun tipo di scomposizione:

- a) la *sorgente*; non parliamo di suono perché esso è la risultante dell'interazione tra la sorgente, l'ambiente e l'ascoltatore, in altre parole il suono è già frutto di un'elaborazione psico-fisiologica a partire da una serie di vibrazioni ed è per ciò stesso un evento complesso;
- b) la *composizione musicale*; intesa come organizzazione di suoni *nel tempo* e *con il tempo*. Nel contesto compositivo dovremo anche ricercare quelle nozioni, ad esempio, di messaggio, codice, informazione, comunicazione, invarianza e trasformazione che fanno parte dell'opera e della sua esistenza e percezione;
- c) l'*ascoltatore*; come chi percepisce e partecipa al processo musicale. L'ascoltatore è la prima porta che si apre tra ciò che è dentro di noi e l'ambiente circostante. L'"ascoltare" è un'attività che può essere svolta sia a livello inconsapevole (sentire senza sapere di ascoltare) o consapevole (ascoltare ciò che si sente).
- d) l'*ambiente*; luogo fisico e mentale della musica e di tutti i suoni e/o rumori che ci forniscono delle informazioni riguardo all'ambiente stesso.

Tutte queste parti interagiscono tra loro e si modificano reciprocamente secondo un modello circolare del tipo:



Questo modello circolare si contrappone ad un modello lineare che si stabilisce nella cultura musicale dal '600 in poi, del tipo:



Notiamo che l'ambiente è escluso da questo modello.

Nel tipo di ricerca che ci si propone si vuole stabilire come e in che misura ognuna delle parti componenti *contenga in sé* le altre, o meglio in che modo essa contenga "tutta l'informazione dell'insieme" che l'intero sistema rappresenta. Ciò significa che non possiamo comprendere l'intero cercando di capire le sue parti isolatamente, né tralasciare le parti a favore del tutto. Ecco che una spiegazione lineare deve lasciare il posto ad un tipo di spiegazione circolare, dinamica.

Qual è la relazione che connette le nozioni di *ordine*, *disordine* e *organizzazione*?

Se assimiliamo all'idea di "ordine" l'ordine corrispondente alla struttura interna del suono; con "disordine" la totalità dei suoni possibili o il continuum frequenziale; con "organizzazione" la composizione, la forma musicale, allora la domanda è: in quale rapporto di reciprocità si collocano i tre termini?

L'idea di *organizzazione* non presenta troppe sorprese per il musicista che intenda approfondirne meglio i principi. Sappiamo bene che una composizione musicale è il risultato di un'accorta calibratura tra parti differenti tale che ne risulti un'unità indissolubile che è maggiore comunque della somma delle sue parti. Illusione dell'analizzare un'opera musicale — e poi che cosa analizzare? la partitura, il segno muto e astratto o il suo estrinsecarsi in suono? — è stata quella di poter rinvenire la logica della costruzione, il senso sottinteso. Niente di tutto questo è stato possibile e senz'altro non dallo smontaggio delle varie parti osservate autonomamente e poi svincolate dal contesto. Non sembra cioè possibile ricostituire quell'unità originaria dell'opera in

seguito ad un'analisi differenziata e autonoma dei suoi parametri costitutivi: l'opera d'arte, è un tutto organico che non può essere frammentato se non per un'analisi strutturale solo provvisoriamente utile a comprenderla. Sappiamo anche bene come l'organizzazione imponga dei vincoli. Vincoli che moderano le potenzialità di ogni parte e che pur tuttavia fanno risaltare nel tutto quelle funzioni che senza un'organizzazione non esisterebbero.

È interessante allora spostare la nostra indagine sulla musica che non si serve di suoni pre-formati o pre-dati — come nella musica strumentale — ma studiare quella musica in cui il compositore deve “comporre” anche il suono servendosi di uno strumento — il computer — che musicale non è. Secondo quali criteri formativi e organizzativi stabilirà le relazioni tra le parti il cui grado di autonomia o di dipendenza sarà lui a scegliere? Ed eccoci al ritorno dell'osservatore. L'osservatore in musica può essere a) lo *sperimentatore* che si occupa di psicoacustica e il cui compito è quello di distinguere nettamente la sorgente dal fruitore stabilendo tra i due un rapporto di causa-effetto, di stimolo-risposta, univoco e assoluto. È un caso di conoscenza “manipolatrice” attuata in uno spazio di vita chiuso dal resto dell'ambiente. Questo è il raggio d'azione della psicoacustica “classica”, diretta emanazione della fisica “classica”, che dovrà lasciare il posto ad un tipo di approccio cognitivo che tenga presenti, e non separate, le varie modalità della percezione; b) l'*ascoltatore* che da elemento finale, ricettore passivo, si trasforma in fruitore attivo che rivive in sé ciò che ascolta fornendo all'opera le ragioni del suo esistere e, al tempo stesso, rimanendo modificato dal processo musicale; c) il *compositore* che diventa, in questo contesto, il *concettualizzatore*, colui cioè che deve acquisire una consapevolezza profonda del suo fare, tesa ad un “ritorno all'aspirazione autentica della verità”.

La musica non può scoprire solo al suo interno ragioni di sopravvivenza, ma forse lo potrà fare meglio recuperando quella funzione di integrazione che le è sempre stata propria. Se *computare* (cum-putare) significa considerare le cose nel loro complesso potremo, più propriamente, parlare di “musica computata”, di una musica cioè che racchiuda il senso di più cose, piuttosto che assumere la “computer music” come una musica riferentesi ad un tipo specifico e ristretto di musica il cui connotato è dato solo dal mezzo utilizzato.

Elementi relativi alla fase naturale, tecnologica e integrativa dell'evoluzione culturale:

NATURA:	TECNOLOGIA:	INTEGRAZIONE:
ambiente acustico	ambiente elettroacustico	ambiente integrato
Ascoltatore	Consumatore	Partecipante
Comunità	Mercato	Telecomunicazioni
Valori basati sull'uso	Valori basati sullo scambio	Valori basati sulla informazione
Complessità	Complicazione	Strategia della complessità
Coerenza	Contraddizione	Integrazione
Equilibrio, armonia	Sproporzione, contrasto	Relazione
Limiti	Non-limiti	Contesto

RICERCA

Risolvere le contraddizioni
Cercare l'unità attraverso le differenze

PROGETTO

Analisi
Mutamento-ottimizzazione
Alternative