

CARLO MIGLIACCIO

La musicologia filosofica di Vladimir Jankélévitch



Abbreviazioni impiegate nel testo:

MH = V. Jankélévitch, *La musique et les heures*, Seuil, Paris 1988

PL = V. Jankélévitch, *La présence lointaine*, Seuil, Paris 1983

Ciò che colpisce maggiormente il lettore e lo studioso che si avvicina al pensiero musicologico di Vladimir Jankélévitch, è indubbiamente la drastica parzialità delle sue scelte e dei suoi approcci, sia dal punto di vista geografico sia da quello storico. Il suo ambito di interesse è volutamente limitato alla musica francese, russo-slava e spagnola, in un arco di tempo che va dal 1800 al 1940 circa. Vi è qualche strappo alla regola grazie a sporadici riferimenti a musicisti italiani, anche settecenteschi o a qualche autore delle avanguardie post-belliche. Ma il fatto più eclatante in Jankélévitch è sicuramente l'assenza pressoché completa della musica tedesca e austriaca. Questo fatto, che indubbiamente potrebbe porre pesanti riserve sulla correttezza e sul valore critico della musicologia di Jankélévitch, tuttavia diviene un elemento significativo nella comprensione dell'originalità e della peculiarità del "taglio" musicologico proposto dal filosofo francese. Il primo passo per motivare una simile prospettiva e per rintracciarne un possibile percorso teorico, è la contestualizzazione storica del pensiero e della figura di Jankélévitch. Vissuto tra il 1903 e il 1985, era figlio di ebrei russi naturalizzati francesi (il padre, Samuel, era fra l'altro un eminente studioso della filosofia tedesca, nonché primo traduttore di Freud in francese). Compiuti gli studi filosofici all'Ecole Normale Supérieure, Jankélévitch sostiene il dottorato in filosofia con una tesi sul pensiero dell'ultimo Schelling. Lavora inoltre su Bergson e Guyau, su Simmel e sui mistici russi e, in campo musicologico, su Fauré e Ravel.

Lo scoppio della guerra interrompe, momentaneamente ma bruscamente, la brillante carriera universitaria di Jankélévitch: si arruola prima nell'esercito francese e, all'occupazione, nelle file della Resistenza. Già nel 1934 era affiliato al Fronte popolare, conscio del pericolo che "il fascismo, la brutalità e lo spirito totalitario fanno correre al pensiero". Egli subisce i tragici eventi storici non solo a livello fisico e personale (viene ferito a Mantes, durante l'avanzata tedesca; gli viene inoltre revocato l'incarico d'insegnamento in quanto non naturalizzato francese fin dalla nascita), ma soprattutto soffre della sorte del popolo ebraico vittima dell'Olocausto. In tal senso condivide le preoccupazioni del suo maestro Henri Bergson, che ai tempi della prima Guerra mondiale aveva fatto coincidere la difesa dei confini francesi con la salvaguardia dei valori spirituali di libertà e democrazia; e che, all'inizio della Seconda guerra, poco prima di morire, rinuncia a convertirsi al

Cattolicesimo per solidarizzare con il suo popolo oppresso.

La guerra e l'occupazione, vanno quindi considerati come una "svolta", decisiva nella vita di Jankélévitch, una dura prova per la sua esistenza che ha grandemente influenzato l'evoluzione del suo pensiero filosofico-musicale. Ma se per altri intellettuali la coscienza di questa sofferenza si poteva tradurre in opere cariche di denuncia, di angoscia e di impegno ideologico, in Jankélévitch al contrario, vi fu un forte e attivo impegno civile, ma la completa assenza di esplicite affermazioni di principio. I suoi testi sembrano infatti eludere pudicamente la pesantezza delle questioni metafisiche fondamentali. Notiamo per esempio che le tematiche da lui approfondite in questo periodo sono *La menzogna* (in un saggio scritto nel 1940 durante il ricovero all'ospedale di Marmande), *Il malinteso* (1941), *La semplicità* (1943, dedicato a Bergson). Sul piano musicologico, si occupa del *Notturmo* (1942), e poi specificamente di Chopin, Listz, De Falla, Bartok, Debussy, in saggi apparsi immediatamente dopo la liberazione, quando gli fu affidata la direzione dei programmi musicali di Radio Tolosa-Pirenei. In generale i suoi gusti musicali palesano una forte affinità ideale con tutte le correnti antiaccademiche, antiwagneriane e antidindyste, della Francia dei primi anni del secolo. Paragoniamo ora questa attività di Jankélévitch a ciò che per esempio Debussy faceva durante il periodo della Prima Guerra mondiale: componeva le anodine sonate per diversi strumenti, curava pazientemente l'edizione delle Sonate di Bach e degli Studi di Chopin; su questo modello, egli stesso scriveva i suoi dodici Studi per piano. Nel frattempo il suo amico Igor Stravinskij - il quale gli scriveva dalla Svizzera dicendo: "I crucchi possono star sicuri: non darò loro la soddisfazione di diventare matto, e neanche lei" - iniziava la sua svolta neoclassica, culminante, nel 1920, con il solare balletto- *masquerade Pulcinella*. E Maurice Ravel, che si era arruolato nonostante le precarie condizioni fisiche allo scopo di combattere "per l'Internazionale e per la Pace", nel 1917, una volta riformato per il peggioramento della sua salute e appresa la notizia della morte di sette suoi commilitoni e amici, dedica alla loro memoria le serene e ridenti danze del *Tombeau de Couperin*, un omaggio, secondo le sue parole, "all'intera musica francese del XVIII secolo".

Anche i musicisti del Gruppo dei Sei furono estremamente prolifici nel periodo immediatamente successivo alla guerra, precisamente dopo la pubblicazione di *Le Coq et l'Arlequin* di Cocteau; di composizioni come *Cocardes*, (si notino i titoli) *Le Boeuf sur le toit*, *Le mariées de la tour Eiffel*, dice Jankélévitch: "Questa specie di incredibile candore, ingenuo come l'aurora, è infatti comune alla maggior parte delle musiche scritte in Francia dopo l'incubo della prima guerra mondiale: l'album in cui sei musicisti si intendono per cogliere in mazzo nient'altro che i fiori più ingenui, i pensieri più frivoli, inespressivi, superficiali (...) esprime la distensione di un dopoguerra interamente votato, dal suo primo risveglio, ai giochi puerili e alle schermaglie ingenuie" (MH, 40-41).

Il *Pendant* fra Jankélévitch e questi musicisti è molto forte, e la sofferenza pudicamente celata del filosofo che passeggiava amabilmente per i boulevards e frequentava i caffè di Toulouse non può che collegarsi a ciò che questi artisti recepivano nel loro intimo e, come antenne sensibilissime, sublimavano nella loro attività creativa, nella loro tecnica, nel loro percorso compositivo: qui ci proponiamo di individuare questo percorso comune, che va dall'occultamento al disvelamento, dall'illusione alla disillusione, dalla finzione alla verità.

Punto di partenza della loro musica è il rifiuto della forma e dell' "eloquenza" musicale della

tradizione sonatistica classica e tardoromantica, ossia della concezione della musica sia come sviluppo logico-dialettico di un'idea sia come "espressione" in suoni di un contenuto retrostante. Alla musica discorsiva e concettuale essi oppongono la tecnica dell'interruzione, dell'incoerenza e della brachilogia; è quello che Jankélévitch chiama "regime della serenata interrotta": quando le melodie cominciano a tendere verso il *Pathos* espressivo, Debussy le interrompe con qualche improvviso frastuono o con una fanfara lontana. Il *Legato* pianistico e l'omogeneità orchestrale si tramuta negli *Staccati* e nei *Pizzicati* di una popolaresca chitarra, e la pomposa accordalità in un susseguirsi di balbettanti noticine ribattute. La stessa temporalità, prima costituita da slanci passionali e da atteggiamenti ispirati, si raffredda nella nuda meccanicità del tempo metronomico o nell'ossessiva insistenza delle ripetizioni.

Erik Satie in particolare è per Jankélévitch il campione di una serie di camuffamenti e finzioni, finalizzati a distogliere la musica da ogni soggettivistica compiacenza: vi è in Satie un gusto per il circo, per le marionette e gli automi. Spesso Satie fa apposta ad apparire noioso e fastidioso, o a darsi arie da ipocrita, come un ciarlatano o un prestidigitatore; la sua volontà, un po' ascetica e quasi masochistica, di sottrarsi all'estetica accademica, giunge all'insolenza e al sacrilegio nei confronti della melodia romantica e fa sì che egli provi un "piacere diabolico" a irritare coloro che potrebbe invece facilmente accattivare (MH, 59). Similmente Déodat de Séverac e Mompou, secondo Jankélévitch, amano apparire volgari, in virtù di quello spirito di rinuncia e di litote che si può chiamare "le bon mauvais goût"; e anche Debussy si divertiva spesso a riprodurre melodie bandistiche e jazzistiche, o gli scherzi ridanciani dei guitti d'osteria. Invece di costruire una sinfonia in quattro movimenti - come d'altronde erano in grado di fare - questi musicisti preferiscono comporre piccoli pezzettini, semplici e banali, privandosi così delle "comodità dei discorsi lunghi e amplificati" (PL, 157).

In Rimski-Korsakov, oltre allo spirito della "burla", troviamo delle autentiche "diavolerie", che non hanno niente a che vedere con il diabolismo romantico e con la metafisica manichea del male: il diavolo di Rimski, dice Jankélévitch, è un "Satana da operetta" (MH, 169), mentre il suo Mefistofele "è il genio della contraffazione, della parodia e dell'imitazione caricaturale" (MH, 170). Come il maligno, così anche le divinità vengono calate dalle vette dell'Olimpo o della teologia speculativa, per essere ridotte all'ingenuità dei giochi d'infanzia o delle creature aeree dei *Préludes* di Debussy. La predilezione per travestimenti, parodie e tragedie in pupazzetti rappresenta, in Satie, Séverac, Ravel, Stravinskij, Casella, un humour musicale che è "una forma dell'alibi e del pudore" (PL, 134), un'attitudine *Naïve* che si oppone alla seria magniloquenza del *Wort-Ton-Drama* wagneriano, all'accentuata passionalità del melodramma italiano, agli sfarzi del *Grand Opéra* francese, cioè alle rappresentazioni di una cultura fine-secolo che intendeva rimuovere in musica la propria cattiva coscienza. Per i musicisti dei primi decenni del secolo rifiutare questa cultura voleva dire o impegnarsi in una lotta impari o rinchiudersi solipsisticamente nell'angoscia e nel nichilismo; significava o cercare direttamente la via della verità o adeguarsi alle regole del mercato.

È per questo che tali musicisti hanno una sorta di "fobia sospetta del piacere", di quel piacere falso e allettante che la cultura dominante tende a somministrarci. È per questo che essi disdegnano spesso il piacere e si mostrano severi, caricandosi in questo modo della falsa austerità, che per autocompiacenza si ritiene vera: fanno finta di essere austeri per difendere i diritti del vero piacere che è stato così malamente mortificato.

Inoltre, il dolore divenuto mero esercizio estetico, la sofferenza divenuta professione e addirittura fonte di piacere, la morte e l'eroismo esposti come oggetti di applauso, tutto ciò è solo impostura, a cui Jankélévitch oppone la frivolezza, l'ornamento e l'edonismo anche banale. Al posto di una serietà come farsa e beffa, Jankélévitch preferisce un'ironia trasgressiva o una finzione ulteriore che potrà meglio servire la serietà dell'intenzione.

L'artista che a quell'epoca voleva essere sincero poteva rischiare di svendere la propria virtù e sottomettere la propria ragione alle dipendenze dell'irrazionalismo imperante. L'uscita da questa *Impasse* per Jankélévitch si gioca allora su un fulcro molto sottile attorno al quale ruota il capovolgimento dell'ironia in serietà, dell'ostentazione delle false verità nello smascheramento delle vere finzioni e quindi nell'emergenza di una verità "più profonda e più segreta"(MH, 69). Si tratta del momento in cui la *Pars destruens* musicale, che aveva neutralizzato il senso dell'espressività romantica, si trasforma in *Pars construens*, ossia in inedita e creativa donazione di senso, capace di dare all'espressività musicale un valore diverso.

La volontà d'essere inespressivo - dice infatti Jankélévitch - diviene "desiderio di esprimere qualcos'altro che l'inesprimibile verità"(MH, 23). L'humour che per esempio Jankélévitch riscontra in Bartók e Stravinskij è, certo, una parodia della grazia, ma "forse nel nome di una grazia invisibile"(MH, 171).

Il pudore della finzione - così come Jankélévitch lo prospetta - si presenta allora come una terza strada rispetto all'alternativa del rifiuto e dell'adeguazione, ed è una risposta diversa al cruccio di Adorno, secondo cui dopo Auschwitz non sarebbe più possibile comporre un pezzo in Do maggiore (che è anche il grande tema post-idealistico ed esistenzialistico della morte dell'arte, dell'impossibilità sartriana di fare della letteratura). Invece l'esponente di irrealtà, di cui i musicisti investono anche le espressioni linguistiche e stilistiche più obsolete, riesce a preservare la musica da ogni compromesso ideologico, da ogni pericolo di sottomissione all'esistente.

C'è sempre, in Jankélévitch, l'avversione per l'irrazionale abbigliato da razionale, della cattiveria imbellettata, dell'illogico mascherato da logico: è per questo che egli, seguendo Nietzsche, preferisce che il razionale sia nascosto, sottratto alle tentazioni della ragione borghese e tolto dal pericolo di compiacenza. La maschera, quindi, acquisisce il potere di smascherare, la finzione di far cogliere la verità e, soprattutto, l'assenza di realtà e di razionalità finisce per essere indice di una ragione che, come la città invisibile di Kitez dell'opera di Rimski-korsakov, si mostra capovola al nostro sguardo. Ed è così che in Satie, maestro di quella che Jankélévitch chiama "scuola del *Dégrisement*", si assiste sia alla "caduta dell'ideale nel reale e della poesia nella quotidianità prosaica"(MH, 32), sia alla ricerca di un'ingenuità che è autentico "infantilismo", candore incredibile, ingenuo come l'aurora", che fa assomigliare il musicista a un bambino che piange e la sua musica al sole che sorge nell'alba di un giorno nuovo. Nell'*Eveil de Pâques* di Déodat de Séverac si odono "le campane dell'avvenire, della promessa e della speranza"(PL, 142), proprio come nella Kiev di Musorgskij e nella città di Kitez di Rimski-Korsakov il suono dei mattinali non creano un mero effetto pittoresco, ma costituiscono i suoni di una città invisibile, "pneumatica", di un luogo collocato in uno spazio lontano e, dice Jankélévitch, "profondamente umanizzato"(PL, 143).

Gran parte delle riflessioni filosofiche ed estetiche di Jankélévitch sono attraversate da una domanda

decisiva: come è possibile il passaggio infinitesimale dalla diffidenza - nei riguardi di tutti i truffatori che ci circondano - a una possibile fiducia, verso tutti coloro che, pur camuffandosi, ci mostrano d'altronde una finzione esponenziale, la finzione della loro finzione? Non sono questi che, rifiutandosi di abbassare le loro maschere, meglio riescono a denunciare le vere imposture? Si tratta, in Jankélévitch, di una sorta di trasfigurazione, una sottilissima inversione, che può aprire un diverso ordine, in cui ogni azione, morale o estetica - e persino l'atto di nascondersi, di sottrarsi - non cade più nel pericolo continuamente risorgente di essere di nuovo fraintesa.

La musica sperimenta al suo interno i momenti di questa inversione, e diviene perciò un privilegiato strumento concettuale, sia metafisico - per il particolare rapporto che essa instaura con la realtà -, sia etico - per la sua concomitanza con la drasticità e l'urgenza dell'azione morale. E questa inversione non si situa lungo un percorso rettilineo, ma nella coesistenza di termini contraddittori (amfibolia): come nella vita morale l'azione si situa al limite della tangenza dell'ostacolo che impedisce con l'organo che favorisce, così la musica rimane in una condizione di medietà tra silenzio e sonorità, tra ineffabilità e linguaggio, tra realtà e finzione. Il rapporto negativo tra musica e realtà non è né un superamento (come in Hegel) né un allontanamento (come in Schopenhauer). La musica per Jankélévitch non annulla la realtà, ma la dissimula, la maschera, per sottrarla agli assalti di coloro che vogliono surretiziamente impadronirsene.

Cosciente della saturazione concettuale a cui la modernità ha costretto il pensiero, Jankélévitch ritrova nella musica la vitalità e la concretezza a cui la parola tende come proprio limite intangibile e inconcepibile. La musica serve a disvelare con più efficacia e immediatezza le verità nascoste, i malintesi sottaciuti, poiché essa, in quanto temporalità fungente, è momento primario, antepredicativo e precategoriale del pensiero, l'atto della sua formazione prima che esso si obietti in un risultato linguistico e formale.

Il singolare viaggio, a cui la musica conduce, è rappresentativo allora delle peregrinazioni a cui la metafisica è costretta nell'epoca del suo massimo smarrimento: è un' "odissea" che parte dall' "ordine del malinteso", in cui si collocano gli inganni che hanno avviluppato la coscienza, per giungere al momento in cui è possibile che quei nodi, prima così ingarbugliati, si scioglano e che la verità, prima ritenuta sospetta perché ideologica reificazione o perché forma esponenziale di una nuova mistificazione, si mostri nella sua purezza incontaminata. È in questo momento sorgivo che è possibile più che altrove recuperare un ambito di senso, prima dimenticato; è questo il punto focale in cui l'ineffabilità musicale si tramuta in significazione, in cui la disperazione può aprirsi all'innocenza ulteriore e alla possibilità dell'utopia.

Il contenuto del presente saggio è stato proposto al Convegno della **Società Italiana di Musicologia**, Fiesole, 21 settembre 1996

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

Anno I - 1997

Ultimo aggiornamento (Last updated): **31 dicembre
1997**

Indice degli argomenti

E' possibile salvare direttamente gli articoli in forma compressa facendo click sul simbolo
To download zip-compressed articles please click on the symbol



 Nicola Pedone

[Cronache da Gargnano sul Garda](#)

L'incontro tra psicologi della percezione, etnomusicologi e filosofi a Gargnano

 Cristina Palomba

[Pierre Schaeffer: Alla ricerca dell'oggetto sonoro](#)

 Ernesto Mainoldi

[Musica e natura, suono e silenzio](#)

 Carlo Serra

[Ritmo e ciclicità nella cultura sciamanica](#)

 Tim Hodgkinson

[Improvised Music and Siberian Shamanism](#)

- [traduzione italiana](#) a cura di Cristiana Borella

 Giovanni Piana

[I compiti di una filosofia della musica](#)

[brevemente esposti](#)



Alessandra Lazzerini Belli

[Hegel e Rossini](#)

["Il cantar che nell'anima si sente"](#)

Bibliografie



Alessandra Lazzerini Belli

[Hegel e la musica](#)



Francesca Dell'Acqua

[La Musica nel X Congresso Mondiale di Sanscrito](#)

[Corrispondenza da Bangalore](#)



Carlo Serra

[Sull'improvvisazione](#)

[Segnalazioni](#)



Festival Berio

Milano Musica 1996

Outis: Appunti per una discussione

- Livia Sguben
[Premessa a "Outis"](#)
- Antonio Somaini
[Recensione dell'azione musicale "Outis" di L. Berio](#)
- Giovanni Piana
[Riscoperta dell'allegorico](#)
- Carlo Migliaccio
[Osservazioni su "Outis" di L. Berio](#)
- Carlo Serra

[Domande su "Outis"](#)

- Elio Franzini

[Il simbolo nell'arte](#)

Nicola Pedone

[Osservazioni sulla **Sequenza XII** per fagotto di Luciano Berio](#)



Livia Sguben

[Leibniz e la moderna pratica musicale](#)



Carlo Migliaccio

[La musicologia filosofica di Vladimir Jankélévitch](#)



Giovanni Piana

[Elogio dell'immaginazione musicale](#)

Bibliografie



[La fenomenologia della musica negli Stati Uniti](#)

[Ritorna alla testata / Home](#)

[Libro dei Visitatori](#)



De Musica



[Guest Book](#)



Cronache da Gargnano sul Garda

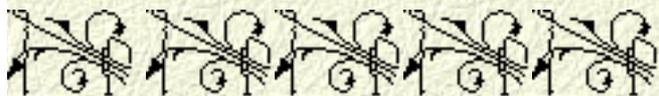


Nicola Pedone

L'incontro tra psicologi della percezione, etnomusicologi e filosofi a Gargnano

Palazzo Feltrinelli 29 Settembre-1 ottobre 1997

Succede a volte, anche se questa non la norma, che un convegno organizzato in ambito accademico abbia alla fine poco di accademico. Può capitare persino che le relazioni vengano ascoltate con attenzione, che da queste nascano dibattiti anche vivaci, e che al termine dei lavori ci si scambino, insieme ai ringraziamenti di rito e ai saluti, informazioni, materiali, bibliografie. Se poi l'incontro riguarda problematiche di filosofia della musica, può anche accadere che al termine di fitte «sessioni di lavoro» i congressisti - illustri cattedratici e più giovani laureandi o laureati - si spoglino dei loro panni teoretico e, estratti gli strumenti, si raccolgano da musicisti «pratici» intorno a una sonata da camera di Corelli o ad un concerto di Bach. Questo, in poche battute, il clima che tra il 29 settembre e il 10 ottobre scorsi ha caratterizzato nel Palazzo Feltrinelli di Gargnano, il primo convegno del Seminario Permanente di Filosofia della Musica, organizzato dalla cattedra di Filosofia Teoretica dell'Università Statale di Milano con la collaborazione delle Cattedre di Estetica II e III e della Cattedra di Logica II. Questo incontro è stato reso possibile dal sostegno del Dipartimento di filosofia e del Rettorato dell'Università degli Studi di Milano.



Il Seminario è giunto ormai al suo quinto anno di attività e si pone come momento di confronto e di discussione intorno a tematiche filosofico-musicali tradizionalmente poco dibattute nel nostro paese. Se inizialmente ad animare il Seminario erano per lo più laureati e laureandi che, a partire dalla metà degli anni Ottanta, avevano cominciato a seguire i corsi di Filosofia Teoretica tenuti da Giovanni Piana dedicati all'argomento, ben presto il gruppo doveva allargarsi, fino a interessare non solo laureandi provenienti da altre cattedre, ma anche altri docenti, studenti dei Conservatorio e giovani compositori. Questa convergenza di esperienze culturali e professionali diverse è stata fin dall'inizio la ricchezza del Seminario e ha determinato una reale apertura disciplinare – vero antidoto alla

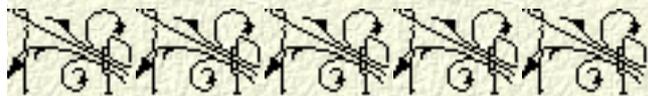
stagnazione dottrinarica – che ha improntato di sé anche i giorni del convegno di Gargnano. Il quale, dunque, non è stato solo l'occasione per un bilancio «interno» di un'attività ormai pluriennale, ma ha offerto anche la possibilità di incontrare realtà esterne, frutto di approcci e metodologie spesso differenti, ma proprio per ciò molto stimolanti.



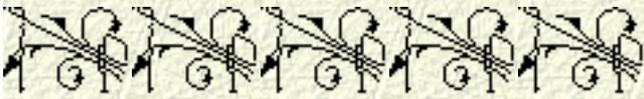
La prima giornata del convegno è stata dedicata a comunicazioni del Seminario con interventi a carattere prevalentemente teorico (Augusto Mazzoni: *L'estetica musicale di Hans Mersmann*; Carlo Migliaccio: *Il tempo musicale in Jankelevitch*; Nicola Pedone: *Lo spazio nella fenomenologia della musica di Alfred Schütz*), ma anche considerazioni riguardanti il pensiero e l'opera di musicisti: Mozart (Davide Malvestiti: *Goethe e Mozart, Riflessioni sulle «Affinità elettive» e «Così fan tutte»*) e Livia Sgubon: *Considerazioni sul «Don Giovanni» intorno al tema del sublime*), Stravinskij (Emanuele Ferrari: *Espressione e significato nell'estetica di Stravinskij*) e Coltrane (Carlo Serra e Marco Camerini: *Relazioni scalari e spazio sonoro in John Coltrane*). In connessione con gli interventi su Mozart, sono stati presentati in videoregistrazione l'ouverture del Don Giovanni di Mozart nella realizzazione cinematografica di Sellars e il finale del Ratto dal Serraglio, recentemente presentato al Festival di Salisburgo 1997 (regia di Alexandre Tarta) con il notevole inserimento del flauto *ney*, suonato da Kudsi Erguner.



Giornata a tutti gli effetti centrale è risultata la seconda, con una sessione etnomusicologica e una psicologica. Se Tullia Magrini con la relazione *L'identità complessa dell'etnomusicologia* ha fornito un ricco quadro storico-critico circa lo statuto interdisciplinare concernente l'ambito etnomusicologico, Ignazio Macchiarella ha affrontato un aspetto più applicativo illustrando con la relazione *Rapporti fra musica colta e musica di tradizione orale* alcune sue recenti ricerche. All'interno di questo ambito sono state svolte altre comunicazioni del Seminario da parte di Ernesto Mainoldi (*Tra filosofia della musica e studi etnomusicologici*), Giovanni Piana e Francesca Dell'Acqua (*La serie delle serie dodecafoniche e il triangolo di Sarngadeva*) e Giacomo Di Vittorio (*Analisi strutturale dei miti in Levi-Strauss e nella musica di Wagner*).



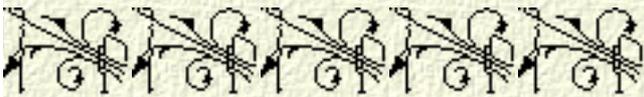
Nella sessione psicologica Giovanni Vicario e Massimo Grassi hanno illustrato alcuni risultati di una serie di ricerche sperimentali sullo «spazio tonale» che hanno dato luogo ad uno stimolante dibattito sulla ricezione degli intervalli e dei loro rapporti. Paolo Bozzi a sua volta ha illustrato un progetto di sperimentazione in corso di svolgimento nella sua relazione *Una strana storia sull'interpretazione*, mentre Giuseppe Porzionato ha ripercorso alcune tappe importanti della propria ricerca in un variegato e suggestivo intervento sul tema *Aspetti biologici e psicologici della percezione e dello sviluppo musicali*.



Ad attestare l'interesse verso i rapporti tra ambito musicale e ambito della visione, oltre ai materiali mozartiani presentati nella prima giornata, sono state proposti due notevoli video dei *Quadri di una esposizione* di Mussorgsky: la realizzazione in balletto ad opera del gruppo Momix e quella grafico-coloristica di Kandinsky secondo la ricostruzione del Rote Kreis con la regia di Helmut Rost.



L'attenzione che il Seminario ha dedicato fin dal suo nascere alla musica contemporanea, con i suoi innumerevoli motivi di riflessione filosofica, spiega l'intervento di due compositori ai lavori di Gargnano. Alessandro Melchiorre, nella giornata di apertura, ha presentato brani da *Unreported Inbound Palermo*, su testo di Daniele Del Giudice, un'opera ispirata alla tragedia di Ustica, eseguita per la prima volta in forma di concerto alla Biennale di Venezia nel 1995 e successivamente ampliata e rappresentata in Germania nel 1997, in forma di allestimento teatrale (a tale realizzazione si riferivano i filmati presentati al convegno).



Fabio Vacchi, nella giornata conclusiva, ha invece proposto all'ascolto la registrazione di tre brani tra loro intimamente connessi, incentrando poi l'intervento successivo proprio sul principio della variazione musicale e, più in generale, della filiazioni delle idee musicali, principio presente in maniera sempre feconda anche nella musica del nostro tempo: da un tema contenuto nel *Notturmo concertante* per chitarra e orchestra del 1994 nasce, infatti *Dai calanchi di Sabbiuno* in versione prima cameristica (1995) poi per grande orchestra (1997). Ancora di Vacchi il brano che ha chiuso idealmente il convegno, *In alba mia, dir*, questa volta eseguito magistralmente dal vivo dal violoncellista Guido Boselli.

Nicola Pedone



[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

Cristina Palomba



Pierre Schaeffer:

alla ricerca dell'oggetto sonoro

Nell'agosto del 1995, all'età di ottantacinque anni, è scomparso Pierre Schaeffer, uno dei protagonisti di maggior rilievo della sperimentazione musicale degli Cinquanta-Sessanta, creatore della musica concreta e dell'oggetto sonoro, troppo presto dimenticato dal mondo musicale. Vorremmo qui tentare di raccogliere l'importante eredità teorica di Schaeffer, riproponendo un percorso sintetico tra i principali temi del suo libro più importante, il *Traité des objets musicaux*, che oltre a racchiudere il suo lavoro di musicista, filosofo e sperimentatore, presenta in modo completo la nozione di oggetto sonoro e le basi teoriche della musica concreta.

1. La forza della premessa teorica

Sottolineiamo per prima cosa l'importanza e la forza della premessa teorica di Schaeffer, esplicitata ampiamente nel *Traité des objets musicaux* ma già presente negli scritti e nell'attività pubblica, radiofonica e musicale dell'autore.

Schaeffer ritiene che la produzione musicale del Novecento ci porti inevitabilmente alla necessità di una revisione, di un ripensamento di tutto il sistema musicale occidentale, polveroso e ormai sclerotizzato, incapace di condurre gli artisti su strade nuove: un sistema che non è più in grado di sfruttare i materiali con i quali è costruito ma è solo capace di riflettere sulla propria sintassi.

Questa crisi profonda del musicale è fortunatamente accompagnata da tre fatti nuovi, che possono portare spunti di riflessione e quindi la possibilità di un rinnovamento: una novità di tipo estetico, una di tipo tecnico e la nascita dell'antropomusicologia.

Per quanto riguarda l'estetica Schaeffer sostiene che assistiamo a una libertà sempre più grande e che questa libertà reclama regole, ma non c'è ancora stata un'operazione che abbia messo ordine in questa nuova estetica.

«Il secondo fatto è l'apparizione di tecniche nuove. Poiché le idee musicali sono prigioniere, più di quello che si creda, dell'apparecchiatura musicale, come le idee scientifiche lo sono dei dispositivi sperimentali. (...) Invece di allargare le possibilità della creazione, come ci saremmo potuti aspettare, le apparecchiature moderne sembrano suscitare degli specialismi, o delle eccentricità al margine della musica vera e propria»^[1] .

Il terzo fatto riguarda «una realtà molto antica, in via di estinzione sulla superficie terrestre. Si tratta delle vestigia delle civiltà e delle geografie musicali diverse da quella occidentale. Questo fatto non sembra ancora aver l'importanza che merita presso i nostri contemporanei»^[2]. Questi linguaggi, non ancora compresi e decifrati dalla musicologia occidentale che utilizza schemi e sistemi di notazione occidentali inadeguati alla comprensione di una musica diversa, potrebbero darci la chiave di un universalismo musicale.

Le tre impasse della musica occidentale secondo Schaeffer sono quindi l'inadeguatezza del sistema di notazione a rendere conto della generalità del mondo musicale; la scomparsa delle fonti strumentali con l'avvento del nastro magnetico; la nostra ignoranza del linguaggio musicale. Il *Traité* cerca di rispondere proprio a questi tre punti: tenta di creare una notazione che possa rendere conto della generalità dell'universo sonoro (ossia dei suoni e dei rumori); insegue il miraggio di un ritorno all'importanza dello strumento musicale, non in quanto oggetto o fonte da cui proviene il suono, ma in quanto momento indissolubilmente legato alle scelte del compositore, momento in cui la natura peculiare di un certo strumento musicale interagisce con la volontà creatrice dell'artista; ricerca una definizione di musica che non escluda il problema dell'universalismo del linguaggio musicale.

2. Dalla riflessione sull'ascolto all'oggetto sonoro

Il secondo spunto che vorremmo raccogliere riguarda la riflessione di Schaeffer sull'ascolto. L'autore prende le mosse da uno strumento novecentesco, l'unico veramente nuovo: l'invenzione della registrazione musicale, l'invenzione più rivoluzionaria di tutti i tempi. La possibilità di registrare il suono apre orizzonti mai intravisti prima in tutta la storia della musica, ma le attenzioni dei contemporanei sono invece rivolte all'aspetto tecnico piuttosto che alle applicazioni generali.

La prima cosa che ci deve meravigliare è il fatto che si possa trasformare un campo acustico a tre dimensioni in un segnale meccanico a una dimensione che ci permette comunque, anche se realizzato in modo grossolano, di riconoscere il contenuto semantico del messaggio. Abbiamo per esempio la possibilità - anche nella registrazione più distorta - di riconoscere il timbro di una voce umana o di uno strumento musicale.

Ma esaminiamo più da vicino alcuni aspetti della riproduzione del suono: immaginiamo un'orchestra che suona in una sala. Più tardi, incisa su disco, risuona nel salotto di un ascoltatore cui è stato fatto

credere, per ragioni commerciali, che con quell'impianto è come se l'orchestra suonasse nel salotto di casa sua. L'attenzione è puntata sulla fedeltà, e non si è fatto alcun cenno al fatto che la registrazione musicale è una trasformazione, la sostituzione di un campo sonoro a un altro.

Proviamo a chiarire l'equivoco partendo da un paragone che potrebbe essere illuminante per il problema dell'ascolto: tentiamo un confronto tra acustica e ottica. Due grandi differenze separano l'esperienza dei fenomeni luminosi da quella dei fenomeni sonori. Per prima cosa, gli oggetti visivi non sono fonti di luce ma oggetti che vengono illuminati dalla luce. Per il fenomeno sonoro non è così: il suono proviene da una fonte e l'attenzione è tutta rivolta a questa fonte [3]. Il suono è sempre stato legato al fenomeno energetico che lo faceva nascere, tanto da essere confuso con lui. Inoltre questo suono è fugace, evanescente, ed è percepibile da un unico senso, l'udito. L'oggetto visivo invece è un fenomeno più stabile: non può essere confuso con la luce che lo illumina, è percepibile da più sensi, non svanisce. Con la registrazione del suono ci troviamo davanti a un nuovo fenomeno, quello della materializzazione del suono: in questa nuova esperienza il suono non è più evanescente e prende le distanze dalla sua causa, acquista stabilità, può essere sottoposto a manipolazioni.

Ma nemmeno questo avvenimento della registrazione sembra aver spostato l'attenzione dal suono segnale al suono vero e proprio. Inoltre nessuno si è mai posto la domanda più ovvia ma che è anche quella più essenziale: che cosa succede quando ascoltiamo un suono registrato invece di un suono dal vivo? Che cosa è successo al suono durante la registrazione?

Per prima cosa, durante una registrazione ha luogo una trasformazione di uno spazio acustico a quattro dimensioni (tre dimensioni spaziali più l'intensità) in uno spazio a una dimensione (monofonia) o a due dimensioni (stereofonia).

«Supponiamo un solo microfono: è il punto di convergenza di tutti i raggi che arrivano dai punti sonori dello spazio circostante. Dopo le diverse trasformazioni elettroacustiche tutti i punti sonori dello spazio iniziale si troveranno condensati nella membrana dell'altoparlante. Questo spazio è sostituito da un punto sonoro, il quale genererà una nuova ripartizione sonora nel nuovo spazio del luogo d'ascolto»[4].

La disposizione degli strumenti nello spazio iniziale non è più percepibile nel punto sonoro se non sotto forma di intensità: nell'altoparlante il suono non è più o meno lontano, più o meno a destra o a sinistra, più o meno forte. Questo fenomeno, puramente fisico, va collegato allo spazio soggettivo dell'ascolto: l'ascoltatore diretto, quello che siede davanti all'orchestra in una sala da concerto, ascolta con le sue due orecchie e il suo ascolto è accompagnato anche da altre percezioni concomitanti. L'ascoltatore indiretto, seduto nel suo salotto davanti ad un apparecchio in grado di produrre suoni, ascolta anche lui con le sue due orecchie, ma tutti gli altri fenomeni di contorno sono assenti.

Ci troviamo quindi davanti a due ascolti profondamente diversi di cui vogliamo sottolineare in particolare due aspetti:

a) un aspetto soprattutto fisico: nell'ascolto indiretto appare una riverberazione apparente non riscontrata nell'ascolto diretto;

b) un aspetto psicologico: la messa in valore nell'ascolto indiretto di suoni che non avrebbero mai colpito la nostra attenzione durante l'esecuzione dal vivo e, d'altra parte, la confusione che si crea nel riconoscere gli strumenti musicali quando non abbiamo la possibilità di osservare gli esecutori.

Vediamo di spiegare meglio che cosa intendiamo con riverberazione apparente: il nostro ascolto è dotato di un potere di localizzazione. Nell'ascolto diretto il suono viene percepito in due modi: viene localizzato dall'ascolto diretto (il suono proviene dalla fonte da cui è emesso), ma a questo si somma il suono riflesso (o suono riverberato) che proviene da tutta la stanza. Il nostro ascolto fa la somma tra suono localizzato e suono riflesso: il suono riflesso aumenta il volume del suono, ma non impedisce all'ascoltatore di identificare la direzione della fonte sonora, e inoltre le riverberazione amalgama e arricchisce i suoni.

Ma se sostituiamo le nostre due orecchie con un microfono, questo capterà indistintamente il suono diretto e quello riflesso, li sommerà e inoltrerà così nell'altoparlante un prodotto che non è stato selezionato come lo sarebbe stato dal vivo.

Proviamo ora a esaminare il secondo aspetto, quello psicologico: in una registrazione sentiamo molte cose che non avevamo sentito nell'ascolto diretto: rumori di fondo, rumori parassiti, errori dell'orchestra, la tosse del vicino, ecc. La macchina ha registrato tutto, le nostre orecchie non lo avevano fatto nella sala da concerto: durante l'ascolto hanno selezionato tra migliaia di informazioni diverse quelle che ritenevano interessanti.

Dopo tutto questo possiamo ancora parlare di fedeltà della registrazione? Dopo le prove che abbiamo appena portato sulla trasformazione che subisce un brano musicale quando viene registrato, pensiamo ancora che il concetto di fedeltà sia corretto? Eppure, la riproduzione ci sembra perfetta.

Come è possibile? La verità, dice Schaeffer, è che i musicisti non hanno orecchio: sono abituati a fare musica, a pensarla, a scriverla, a immaginarsela, ma non sono abituati a rivolgere la loro attenzione all'oggetto sonoro in quanto tale. Schaeffer sostiene che gli unici in grado di ascoltare l'oggetto sonoro sono i tecnici del suono. La registrazione di un brano musicale non è in realtà una riproduzione fedele, ma una ricostruzione: è il risultato di una serie di scelte, di interpretazioni che i dispositivi di registrazione rendono possibili e necessarie. Il tecnico del suono è quello che esegue questa ricostruzione e che deve quindi in continuazione comparare il piano della realtà (il suono diretto) con il piano della riproduzione, in certo senso dunque con il piano della finzione, e per riprodurla deve porsi delle domande su com'è questo suono vero, reale, che deve essere riprodotto artificialmente.

Il discorso di Schaeffer sul potere della registrazione ci porta a considerare il problema dell'oggetto sonoro, problema che emerge grazie alle tecniche di registrazione e alla possibilità di ascoltare un suono senza vederne la fonte. Questa riflessione sul suono in quanto tale non è però appannaggio solo del tecnico del suono - si tratterebbe di un'élite - ma è alla portata di tutti attraverso un'invenzione diffusa in tutte le case del ventesimo secolo: la radio. E per questo nuovo tipo di ascolto che la radio ci propone abbiamo già pronto un nome, un antico neologismo: acusmatica.

Acusmatico era il nome dato ai discepoli di Pitagora che ascoltavano le lezioni del maestro da dietro

una tenda, senza vederlo[5]. Questo termine lo possiamo utilizzare per la radio e per la registrazione del suono che «restituiscono all'udito la totale responsabilità di una percezione che normalmente si appoggia ad altre testimonianze sensibili.» [6].

La situazione acusmatica rinnova il modo di intendere: isolando il suono dal complesso audiovisuale di cui faceva inizialmente parte, crea delle condizioni favorevoli per un ascolto che si interessa al suono in se stesso. Una precisazione è necessaria: non si tratta di sapere come un ascolto soggettivo interpreti la realtà, ma l'ascolto stesso diventa il fenomeno da studiare. La domanda che dobbiamo fare a colui che ascolta il suono senza fonte è 'che cosa senti?' e con questa domanda gli chiediamo di descrivere la sua percezione.

Cerchiamo ora di capire quali sono le caratteristiche di un ascolto acusmatico che si verifichi nelle condizioni attuali, ossia che cosa succede quando ci poniamo di fronte a un impianto stereofonico e ascoltiamo i suoni senza poterne vedere la fonte, proprio come i discepoli di Pitagora ascoltavano il maestro nascosti dietro la tenda.

1. Di norma, anche se non ce ne rendiamo conto, riconosciamo la fonte sonora con l'aiuto della vista: nell'ascolto acusmatico questo soccorso viene meno e confondiamo i timbri dei diversi strumenti, scoprendo che quello che pensavamo di ascoltare, in realtà lo vedevamo.
2. A forza di ascoltare oggetti sonori le cui cause sono occultate, siamo inevitabilmente portati a disinteressarci delle fonti per rivolgere esclusivamente la nostra attenzione agli oggetti sonori in quanto tali. Il segnale lascia il posto all'oggetto sonoro.
3. Abbiamo inoltre la possibilità di riascoltare l'oggetto sonoro nelle stesse condizioni fisiche e in questo modo possiamo comprendere meglio la soggettività del nostro ascolto: abbiamo cioè la possibilità di osservarci ascoltare e possiamo studiare come l'oggetto sonoro cambia in funzione della mutata intenzione d'ascolto.
4. Abbiamo la possibilità di manipolare l'oggetto sonoro attraverso il nostro apparecchio: registrarlo più volte, ascoltarlo con maggiore o minore intensità, dividerlo in pezzi, ecc.

Comincia a delinearsi una definizione di oggetto sonoro: è ogni fenomeno e avvenimento sonoro percepito come un tutto coerente e ascoltato in una situazione acusmatica, indipendentemente dalla sua provenienza e dal suo significato.

Quello che Schaeffer si propone di fare è di mettere tra parentesi ogni riferimento alle cause strumentali e a ogni significato musicale già dato, dunque ogni forma di condizionamento culturale, per consacrarsi esclusivamente all'ascolto. Per lui il magnetofono ha per prima cosa la virtù della tenda di Pitagora: crea dei fenomeni nuovi da osservare, soprattutto crea delle condizioni nuove di osservazione. La nuova tecnica musicale del Novecento legata alle apparecchiature elettroniche serve molto più ad ascoltare i suoni che a produrli.

Abbiamo fornito una seppur vaga definizione di oggetto sonoro ed ora dobbiamo mostrare come si arriva alla percezione di questo misterioso oggetto sonoro. Cerchiamo di costruire un percorso ideale di ascolto:

1. Il silenzio è rotto da un avvenimento sonoro: io ascolto l'avvenimento, cerco di identificarne la

fonte. Il suono è *indice* di qualcos'altro. Ci troviamo di fronte a un ruolo molto primitivo della percezione: capire qual è la causa di un evento sonoro può aiutarmi a individuare un pericolo o guidarmi in un'azione.

2. Io *capisco*, ossia nel suono cerco un contenuto. Metto in atto, in questo modo, un confronto con delle nozioni extrasonore: il suono non è altro che un segno che mi rinvia a un senso. Non ascolto l'oggetto sonoro, ma decodifico un linguaggio.

Ma se io abbandono sia gli indici sia il senso, che cosa rimane? Se noi non accettiamo di dividere l'ascolto in avvenimento e senso, allora posso percepire ciò che costituisce un'unità originale, cioè l'oggetto sonoro che è rappresentato dalla sintesi di percezioni solitamente dissociate.

Si tratta quindi di abbandonare l'atteggiamento naturale e di adottarne uno artificiale: l'ascolto acusmatico che ci guida verso l'ascolto dell'oggetto sonoro si delinea allora come un ascolto ridotto in senso husserliano, un ritorno alle fonti, una liberazione dai condizionamenti derivati dal contesto culturale o dall'abitudine a una certa pratica. La realtà viene ridotta a un campo di dati fenomenologici.

3. Fenomenologia dell'oggetto sonoro

Abbiamo più o meno definito che cos'è l'oggetto sonoro: si tratta ora di trovare i criteri che ci possano aiutare a descrivere e definire l'universo dei suoni. Per adesso abbiamo solo isolato un concetto: tutta la difficoltà sta nel creare la grammatica che ci permetterà di descrivere questo oggetto sonoro.

Secondo Schaeffer alla base della nostra attività percettiva si trova la coppia oggetto/struttura. Per *oggetto* utilizza una definizione di Husserl tratta da *Logica formale e logica trascendentale*:

«L'oggetto è il polo d'identità immanente ai singoli vissuti, ed è peraltro anche il polo trascendente nell'identità che li sovrasta» [7].

Per *struttura* utilizza una definizione tratta dal *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* di Lalande. E' la definizione di forma:

«Le forme sono degli insiemi, che costituiscono unità autonome, manifestano una solidarietà interna e hanno leggi proprie. Ne consegue che il modo di essere di ogni elemento dipende dalla struttura dell'insieme e dalle leggi che la governano. Né psicologicamente né fisiologicamente l'elemento preesiste al tutto».

Si tratta ora di applicare questo concetto di struttura alla musica. Schaeffer ci fornisce tre esempi:

1. Un esempio classico di forma (o di struttura) è quello della melodia, che non è possibile ridurre alla successione delle note che la compongono. Le note possono essere considerate gli elementi costitutivi ma se rivolgo una particolare attenzione alla nota isolata, mi rendo conto che questa può apparirmi a sua volta una struttura, in quanto possiede una sua organizzazione interna. La diversità che esiste tra una melodia e una nota quando vengono considerate in quanto strutture, dipende dal livello di complessità.
2. Pensiamo adesso a una macchia di colore che campeggia su un foglio bianco. Trasportiamo la

metafora figura-sfondo nel campo musicale: tutte le volte che faccio delle scelte di ascolto, le faccio a partire da un campo molto vasto che è rappresentato da tutto il mondo che mi circonda con i suoi rumori in cui io ritaglio (o circoscrivo) solamente quello che mi interessa. Ma questo binomio figura-sfondo è a sua volta una struttura i cui elementi sono legati indissolubilmente, e non solo: sono in antagonismo. Posso scegliere di ascoltare una conversazione che si svolge con una musica in sottofondo: se ascolto la musica non potrò più ascoltare la conversazione. E questo antagonismo lo ritroviamo anche nella coppia nota/melodia: se ascoltiamo la melodia, non cogliamo le note come fatti isolati e se ci concentriamo sui singoli elementi-note, la melodia si dissolve.

3. Prendiamo infine un caso molto particolare di melodia, quello della scala musicale. Ascoltiamo una scala, la percepiamo come una melodia. Ma nel caso in cui, per esempio, all'interno di un brano in tonalità di sol maggiore dimentichiamo di eseguire l'alterazione in chiave, percepiamo una stonatura, qualcosa di anomalo all'interno della melodia. La scala musicale è una struttura che condiziona la nostra percezione anche se noi non percepiamo direttamente la scala: è una struttura di riferimento, rappresenta il codice attraverso il quale io ascolto e decodifico la melodia.

Ci troviamo così di fronte a una catena infinita oggetto/struttura che caratterizza tutte le nostre percezioni: ogni oggetto è percepito come oggetto soltanto in un contesto che lo ingloba, in una struttura; ogni struttura è concepita come struttura di oggetti costituenti; ogni oggetto della nostra percezione è contemporaneamente un oggetto percepito come unità in una struttura, ed è struttura in quanto è composta da più oggetti. Questa catena ha però un limite ben definito nel sistema musicale occidentale: la nota è l'oggetto, il più piccolo elemento significativo. Schaeffer si rifiuta di considerare la nota come punto d'arrivo poiché vuole affrontare la catena oggetto/struttura dal punto di vista puramente percettivo e non da quello culturale.

Ma se rifiutiamo la nota, dobbiamo comunque affrontare il problema del reperimento di unità sonore all'interno della totalità del mondo sonoro, di un criterio che ci permetta di segmentare il flusso dei suoni. Schaeffer si rivolge alla linguistica e in particolare alla fonologia.

Come è possibile reperire delle unità sonore all'interno di un discorso? La prima suddivisione a cui pensiamo è quella delle parole che nella nostra lingua ci appare evidentissima. Ma se ascoltiamo una lingua straniera, allora non ci è possibile distinguere una parola dall'altra: la lingua ci appare come un flusso di cui non siamo in grado di cogliere la minima articolazione. Siamo in grado di farlo solo quando possiamo ricorrere al senso. Non saremo in grado nemmeno di cogliere i fonemi, poiché essi sono, proprio come le parole, relativi alla loro funzione nell'insieme del sistema di una lingua.

Come nella lingua i parlanti sono in grado di riconoscere un certo fonema, così i membri di una particolare civiltà musicale sono in grado di riconoscere i tratti pertinenti (quelli che hanno una funzione nella struttura, cioè quei fonemi che vengono riconosciuti perché hanno una funzione rispetto al significato) e di essere sordi a quelli non pertinenti. Schaeffer ricorda, per esempio, come noi non sentiamo il rumore dell'attacco in un suono, che a volte è molto più forte del suono stesso. L'esempio dei fonemi ci conferma così l'insensibilità a delle variazioni acustiche, a volte veramente notevoli.

Cerchiamo ora di applicare questo discorso al nostro problema musicale: i tratti pertinenti saranno quei valori che emergono da più oggetti raggruppati in una struttura e costituiscono gli elementi del

discorso musicale astratto; gli altri aspetti, non pertinenti nella struttura musicale ma che costituiscono per così dire la sostanza concreta, prendono il nome di caratteri.

Il valore, naturalmente, comincia a esistere in quanto tale solo nel momento in cui ci sono più oggetti e questi oggetti si differenziano in base alla variazione di una proprietà comune. Questa relazione valore/carattere postula che il valore non è una proprietà fissa degli oggetti ma piuttosto una funzione che può variare a secondo del contesto, del sistema, delle regole compositive, ecc. Quindi quando ascoltiamo dei caratteri, possiamo sempre immaginare che essi abbiano la possibilità di trasformarsi in valori in un'altra struttura, proprio come una variante fonetica diventa, in un'altra lingua, un fonema distinto.

Su queste basi teoriche prenderà l'avvio il progetto del solfeggio sonoro generalizzato, un tentativo di descrivere l'intero mondo sonoro a partire dal campo dei dati fenomenologici a cui Schaeffer ha tentato di ridurre l'universo musicale.

Si tratta di cercare di descrivere un suono senza utilizzare l'analogia o la sinestesia, ma costruendo un vero e proprio vocabolario tecnico peculiare che traduca fedelmente la trama, il materiale, il corpo del suono e che possa rendere conto della generalità dell'universo sonoro.

Il progetto, non completamente realizzato e con dei difetti strutturali profondi, verrà utilizzato nelle classi di musica elettroacustica ma non sarà mai considerato nella sua portata 'universalistica', cioè come nuovo alfabeto in grado di far scaturire una musica nuova.

4. Conclusioni

Ci si aspettava da quest'opera un grande dibattito: nel 1966, l'anno della sua uscita, gli argomenti che affrontava erano di grande attualità e la discussione sulla musica contemporanea era estremamente vivace. Il *Traité* invece lascia dietro di sé un grande silenzio: non riceve critiche aspre, ma non suscita neppure adesioni, non fa proseliti. I motivi possono essere molteplici e noi vogliamo citarne solo alcuni: la mole del trattato, la difficoltà di lettura, l'approccio interdisciplinare, la lentezza dimostrativa, l'uso di dottrine filosofiche ormai in decadenza in Francia nel periodo di uscita del libro.

Neanche la musica di Pierre Schaeffer ha avuto, proprio come il *Traité* e il suo autore, una grande fortuna: dopo il relativo successo dei primi concerti di musica concreta agli inizi degli anni Cinquanta, dovuto soprattutto alla novità e all'aspetto rivoluzionario dei suoi propositi, la musica concreta è sparita dalle scene europee senza lasciare eredi.

A Schaeffer si pensa come a un musicista legato a un certo tipo di musica d'epoca. Eppure noi crediamo nel *Traité* compaiano temi che sarebbe valsa la pena di non lasciar cadere.

Pensiamo per prima cosa al problema della percezione musicale: quando Schaeffer lavora alla sua monumentale opera la psicologia della forma era già stata quasi completamente abbandonata e prima di Schaeffer poco applicata al campo musicale. Quello che sembra rilevante, non è tanto l'applicazione della *Gestalt* alla percezione musicale, ma il significato che questa operazione comporta in Schaeffer.

Alla base della ricerca dell'autore c'è il desiderio di una rifondazione del musicale che consenta alla musica del Novecento di superare il momento di grave crisi in cui versa: l'accusa principale dell'autore è un'accusa di intellettualismo, di una ricerca rivolta solo alle strutture astratte in dimenticanza dell'aspetto percettivo, l'aspetto concreto del fenomeno musicale. Questo intellettualismo è il primo responsabile secondo Schaeffer di una incomprendibilità della musica: solo un'attenzione nei confronti delle strutture musicali percepite permetterà alla musica di 'parlare' agli uomini, di comunicare di nuovo con essi. Il tema della *Gestalt* ci sembra rivolto proprio a questo: un'analisi della struttura di percezione può portarci a capire come costruire la musica del futuro, una musica che deve prendere le mosse dalle capacità del nostro orecchio, dalla nostra possibilità di individuare le strutture d'ascolto.

Vogliamo anche raccogliere i temi dell'ascolto ridotto e dell'oggetto sonoro: queste sono le due nozioni-cardine di tutto il *Traité*, le nozioni dalle quali prende avvio la riflessione e attraverso le quali Schaeffer costruisce il suo edificio teorico. Sono in certo senso due concetti originali, anche se dichiarano apertamente la loro filiazione da Husserl e dalla fenomenologia.

Cominciamo dall'*ascolto ridotto*: nel suo significato generale, legato all'esperienza acusmatica, è un'immagine di grande fascino e che inizialmente sorprende favorevolmente il lettore. Sembra aprire prospettive mai intraviste fino ad ora, un approccio al mondo non solo musicale ma anche sonoro che non avevamo mai immaginato.

Se però ci avviciniamo a questa tematica con un occhio un po' più analitico, scopriamo subito che non siamo in grado di dire che cosa sia questo atteggiamento dell'ascolto ridotto.

Secondo Schaeffer consisterebbe in una operazione di decondizionamento dal nostro atteggiamento naturale (l'atteggiamento naturale consiste nell'attenzione verso il senso e verso gli indici): ma questo decondizionamento non sappiamo in che cosa consista. Come possiamo fare astrazione del senso e del riferimento alla causa energetica? Attraverso quale operazione? Che cosa dovrei 'sentire'? Come faccio a sapere quando sono in presenza di un oggetto sonoro? E se per caso non riuscissi a 'sentirlo'? Schaeffer ha creato una parola nuova, ma non ha saputo spiegarci che cosa la parola descrive, non ci ha messo in grado di imparare che cosa la parola descriva.

La nozione di ascolto ridotto non è però semplicemente un concetto vuoto, inutile: ha una sua funzione, più evocativa che logica o metodologica. Schaeffer, sempre in bilico tra molte discipline, alla fine ci appare come un inventore di storie, di suggestioni, un letterato, più che un filosofo. Infatti se l'ascolto ridotto dal punto di vista metodologico non spiega quello che dovrebbe spiegare, ci spinge comunque a prendere in considerazione il problema, sposta la nostra riflessione sulle modalità di ascolto. La sola evocazione dell'ascolto ridotto ci fa assumere un atteggiamento nuovo nei confronti del suono: un atteggiamento di attenzione maggiore, di stupore, di curiosità, come se ci trovassimo davanti a qualcosa di inesplorato, qualcosa di mai udito prima. «Un parola nuova è come un seme fresco gettato nel terreno della discussione»^[8].

Anche la nozione di oggetto sonoro sottoposta ad analisi mostra ampiamente le sue falle: infatti l'oggetto nella sua prima definizione designa una relazione con il soggetto. Nella sua seconda accezione il concetto viene fissato invocando la pregnanza delle forme: l'oggetto viene definito a

seconda della sua capacità di isolarsi rispetto a uno sfondo, di costituire un'unità percettiva. Nel passaggio dal sonoro al musicale, l'oggetto subisce un'altra trasformazione: l'oggetto sonoro acquista una funzione musicale, diventa un'unità funzionale. I tratti distintivi diventano pertinenti, l'oggetto sonoro diventa oggetto musicale. Ma nella nozione di oggetto, la pretesa era proprio quella di descrivere l'organizzazione percettiva senza tener conto della funzione nella catena sonora: nel momento in cui l'oggetto diventa oggetto musicale, non può essere più considerato come unità percettiva, ma diventa unità funzionale. Malgrado questo la nozione di oggetto sonoro, come quella di ascolto ridotto, sposta la nostra attenzione, ci apre nuove prospettive: il suono, da sempre considerato come 'qualcosa che rimanda ad altro', si libera dal suo legame con l'evento energetico che lo genera per diventare oggetto della nostra percezione, e in quanto oggetto è analizzabile e descrivibile.

Prendiamo infine in considerazione il progetto del solfeggio generalizzato: ci troviamo in grande imbarazzo nel dare un giudizio su un progetto che non è stato portato a termine e che a noi risulta di difficile comprensione a causa della mancanza totale di ascolto e pratica.

La morfologia e la tipologia degli oggetti sonori vengono considerate dai musicisti che si occupano di musica elettroacustica di grande utilità: noi però crediamo che il progetto di Schaeffer non voglia limitarsi ad essere una tecnica di descrizione adatta a un certo tipo di musica che si produce al di fuori di ogni notazione come quella prodotta in studio dal *Group de Recherches Musicales* (GRM). Pensiamo di poter affermare che la ricerca di Schaeffer fosse rivolta a un ripensamento molto più generale del sistema musicale occidentale e che il fine del solfeggio generalizzato, come lui stesso d'altra parte dichiara più volte nel corso del libro e nella sua lunga carriera di scrittore e ricercatore, sia quello di poter rendere conto di ogni tipo di musica, di poter descrivere la musica al di là della sua provenienza, della sua notazione particolare. Sembra che ci troviamo davanti alla ricerca di un linguaggio musicale universale, che precede i linguaggi musicali particolari. Per esprimerci utilizzando il dualismo caro a Schaeffer, un linguaggio che sia più vicino al polo naturale che a quello culturale. Se così fosse, dovremmo chiederci se si tratterebbe ancora di un linguaggio o se ci troveremmo in uno stadio prelinguistico. Ma questa domanda rimane senza risposta poiché Schaeffer non ha definito che cosa sia il linguaggio (cosa che ci sembra fondamentale nel momento in cui si vuole istituire un parallelismo) né ha risolto in modo esaustivo la comparazione tra musica e linguaggio.

Il *Traité* dunque è una costruzione disseminata di incompletezze, incongruenze, problemi mal posti o irrisolti. Certamente l'ambiziosità del progetto e la pretesa di interdisciplinarietà sono tra le cause di una, più volte lamentata, mancanza di chiarezza: uno dei problemi di questo libro è che è troppo lungo, troppo vasto, troppo ambizioso.

Malgrado tutti questi rimproveri, siamo convinti che il lavoro di Schaeffer non debba essere dimenticato da coloro i quali affrontano la riflessione teorica sulla musica: le problematiche proposte dall'autore hanno in certo senso acquisito oggi maggiore attualità di quanto fossero al tempo della pubblicazione del *Traité*. Sicuramente il lettore degli anni Novanta troverebbe molto invecchiate le parti di psicoacustica e anche quelle sul lavoro in studio: i mezzi tecnici a nostra disposizione sono enormemente cambiati. Ma non crediamo che il *Traité* debba essere letto come un manuale che guidi la composizione di opere elettroacustiche, né pensiamo che possa essere in generale un manuale che possa interessare il compositore, sempre più rivolto verso gli aspetti artigianali, legato alla prassi compositiva, operativa. Crediamo invece che l'ipotetico lettore degli anni Novanta possa essere il

filosofo, il teorico della musica, colui al quale insomma è affidata la riflessione teorica sull'universo musicale.

Nel *Traité* troverà non solo un'importante testimonianza storica di quello che è stato il movimento concretista in Francia e tutta la temperie culturale di quegli anni, comprese le problematiche legate alla nascente musica elettronica, ma anche e soprattutto una grande voglia di rinnovamento, al di là della musica che in quegli anni Schaeffer componeva. Un rinnovamento che prescinde dalle circostanze storiche in cui il progetto è stato pensato e realizzato. Un'opera quindi che è nello stesso tempo molto datata e fuori dal tempo.

Per quanto riguarda le accuse di nostalgia e di reazione che sono state fatte a Schaeffer dagli stessi membri del GRM, non possiamo trovarci d'accordo. Il grande amore di Schaeffer per Bach e per la musica del passato in generale non hanno niente a che vedere con la sua riflessione sul rinnovamento del musicale. Se Schaeffer parla ancora di scale musicali, non è a causa di nostalgie nei confronti del passato musicale: siamo piuttosto inclini a credere che questo insistere sulle scale, cioè sulla struttura di riferimento, derivi da una convinzione teorica profonda che ha cercato di mostrare nel *Traité* ricorrendo alla psicologia della forma e alla nozione di campo percettivo naturale dell'orecchio: la musica, secondo Schaeffer, deve essere per prima cosa verificata dall'orecchio, dall'attività percettiva, che ha delle leggi di strutturazione dalle quali non possiamo prescindere.



[Cristina Palomba](#)

NOTE

[1] Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris 1966, pagg. 16-17. 

[2] *ibid.* pagg. 17-8. 

[3] Noi pensiamo che questo atteggiamento derivi soprattutto dal fatto che il suono è per prima cosa un segnale: «Quando si ode un suono, l'istanza di identificare la cosa la cui esistenza è in qualche modo implicata in esso è tanto immediata e spontanea da far pensare che una simile istanza si radichi in profondità nel tessuto percettivo. (...) L'udire non si arresta dunque presso il suono, ma da esso lascia la presa per attivare quelle funzioni che subito si tendono per afferrare la cosa che nel suono si annuncia. Così, ciò presso cui indugia il nostro sguardo non è la mano tesa a indicare, e anche l'udire del suono che è soprattutto un segnale è un udire sfuggente, come lo sguardo dalla mano nella direzione che essa indica.» Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano, 1991, pagg. 75-6. 

[4] Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, cit., pag. 77. 

[5] Vorremmo sottolineare come Pierre Schaeffer insista sul senso iniziatico di questa esperienza che mette l'ascoltatore in grado di prendere coscienza della sua attività percettiva e dell'oggetto sonoro. 

[6] Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, cit., pag. 91 

[7] Edmund Husserl, *Logica formale e logica trascendentale*, Laterza, Bari 1966, pag. 203. 

[8] Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, Surkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, trad. it. *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano, 1980 pag. 19. 

Questo testo è stato pubblicato nella rivista «Musica/Realtà», Anno XVIII, n. 52 - Marzo 1997 Editore dalla Libreria Musicale Italiana, pp. 65-78

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

Ernesto Mainoldi

Musica e natura, suono e silenzio

Il suono dei parchi: sotto questo titolo suggestivo si è tenuto a Torino, tra il 21-22 marzo 1997, un convegno organizzato dall'Associazione "La Nuova Arca".

Muovendo dal problema della conservazione dei parchi naturali e dei rapporti tra tecnologia e ambiente, il dibattito ha dato vita a un'accesa discussione sui rapporti tra suoni prodotti dal mondo tecnologico e suoni naturali. La musica, di conseguenza, è venuta a trovarsi in mezzo a questi antistanti poli, da una parte rivendicata da chi la vorrebbe mero artificio umano, risultato di un'interazione di conoscenze empiriche e di tecnologie atte alla produzione del suono, dall'altra come un'arte che ha sempre cercato un rapporto di tipo imitativo con la natura, ricordandosi i vari esempi tratti dalla letteratura musicale (dalla Sesta Sinfonia di Beethoven a Olivier Messiaen). In tale accezione naturalistica si sottintenderebbe la volontà di plasmare il suono come se fosse un'energia naturale grezza - vuoi una roccia piuttosto che una fonte d'acqua silvana - in attesa di un atto "demiurgico" portato dall'artista-artefice. Sul versante opposto, ossia quello della concezione dell'arte come espressione della *vis* tecnologica prodotta dall'agire umano, si rileverà una sorta di inerziale tendenza alla produzione, in non importa quale forma - cioè a prescindere da un qualsiasi rapporto imitativo.

Si potrà osservare che due posizioni siffatte porterebbero a non piccole conseguenze nella formazione di una concezione della storia della musica: da una parte una storia condotta dall'evoluzione della forma, parallelamente all'evoluzione del rapporto percettivo di tale forma (ciò che costituirà oggetto dell'estetica); dall'altra una storia qualitativamente leggibile secondo ciò che muove la percezione della forma, ovvero secondo un rapporto con ciò che guida la nascita della forma (portando alla costruzione di una metafisica dell'arte, o nel caso migliore alla comprensione della metafisica dell'arte).

In merito a una certa incompletezza insita nella visione "tecnicistica" della musica si è fatto osservare, nel corso della discussione, che un simile tipo di concezione non tiene conto della musica vocale, la cui priorità sulla musica strumentale - almeno nelle tradizioni musicali più antiche - è cosa assodata, al pari del suo essere espressione spontanea a prescindere da un problema tecnologico, cioè l'essere il canto *Urtypus* dell'arte musicale. A questa osservazione è stato risposto che anche la gola e le corde vocali altro non sono che uno strumento tecnico, sicché la musica vocale non potrà sfuggire a detta prospettiva "tecnologica": da qui si è arrivati a negare la possibilità di un legame "profondo" tra musica e linguaggio, proprio perché la musica, sfuggendo al complesso "meccanismo" mentale di produzione del significato, si pone in attività esclusivamente sul piano della produzione tecnologica, il cui fattore propulsivo sarà chiamato "creatività". Seguendo questo ragionamento "creatività" e "significato" si troveranno contrapposti con tutta evidenza, onde sarà il "significato" a sovrapporsi in seconda istanza alla "creatività" quale necessario tramite ermeneutico, unico capace di conferire "senso". Per contro, seguendo la concezione imitativa, il senso sarà già insito nella forma creata, giacché in essa è posta l'imitazione di un'idea - intesa questa come forma imitativa di una potenza dell'Intelletto -, la quale viene ad essere in atto non sul piano della creatività, bensì già su quello del

significato, ancorché tale significato resti impalesato a un approccio estetico o fenomenologico. Qui l'ermeneutica assumerà valenza di rivelazione del significato, ossia traduzione dal significato dell'idea a significato coglibile dal pensiero dialogico.

Non a caso è stata ricordata, sempre a proposito del rapporto musica-natura, l'antica concezione cosmogonica (la quale si può far risalire per quanto riguarda la filosofia occidentale al *Timeo* platonico), per cui la musica costituisce un'imitazione delle operazioni con cui il Demiurgo ha disposto l'Universo, trovandosi dunque ad essere accidentalmente apparentata con la *natura naturata*, giacché essa stessa è imitazione diretta delle cause e delle leggi che soggiacciono all'operare della natura.

Da queste due posizioni - e in particolare da quella "tecnicistica" - sono seguite le immancabili prese di posizione e conseguenti proposte volte a "migliorare le cose", tratto inconfondibile di ogni qualsivoglia discussione animata da sentimenti progressisti. Come sintesi estrema è arrivata la proposta di rendere maggiormente "fruibili" i parchi naturali dotandoli "magari" di sistemi elettroacustici per la diffusione del suono - idea che ha scatenato cori di disappunto.

Sul versante "naturalista" - dimentico di tutta la portata che il termine 'imitazione' necessariamente viene a implicare (al quale abbiamo sopra vagamente accennato) - si è peraltro fatto ricorso al consueto processo di spiegare la musica attraverso accostamenti *immaginali*: significativi gli esempi chiamati in causa come brani ispirati a "fatti" di natura, *Ionisation* e *Density 21,5* di Edgard Varèse, dove il primo titolo allude al processo chimico della ionizzazione, mentre il secondo alla densità del platino, materia di cui era fatto il flauto che suonò in prima esecuzione l'opera. In questi casi l'imitazione diviene di tipo visuale, è volta a evocare un'immagine o un modello, onde il processo di costruzione del significato risulterà non auditivo, richiamandosi così a quel processo di evocazione visuale attraverso le note che animava le già ricordate "imitazioni" di Beethoven e Messiaen.

Sembra affatto distante la concezione chiave della prospettiva metafisica e artistica tradizionale, per cui l'imitazione nell'arte deve evocare attraverso la forma ciò che è al di là della forma: *ars imitatur natura in sua operatione*. L'imitazione musicale, in tale accezione non sarà semplice suggestione visuale, bensì effettiva presa di possesso attraverso l'udito - e solo quello - della potenza insita nel suono: il suo *ethos* o energia "che affascina" (secondo la definizione indiana del modo musicale - il *raga*).

Si vedrà che l'impostazione arcaica del concetto di imitazione possa giungere a dare una spiegazione essenziale e unitaria a domande del tipo: la musica veicola un significato, ovvero un seme di conoscenza, così come avviene con la parola? Quale è la vera origine della musica? Il suono ha una forza? E se sì, a quali leggi risponde? Tali domande - tanto usuali nei trattati di musica greci, medievali, indù o taoisti, quanto univoca è la soluzione da essi fornita - appartengono al novero dei quesiti normalmente rifiutati dalla convenzionale discussione filosofica moderna, in quanto non rientranti nelle possibilità del discorso epistemico razionale, sebbene la questione risulti facilmente ovviabile ricordandosi del seguente detto: "Se non puoi rompere un uovo con una piuma, usa il martello". E non sfuggirà che la piuma-penna è lo strumento tradizionale della scrittura, mentre il martello è produttore di suono.

Anche se si penserà che il discorso sulla musica possa prescindere dal problema dell'imitazione e

dunque del significato (laddove il significante o imitante è la musica *tout court*), e dunque si penserà di aver risolto la legittimità del quesito attraverso il filtro degli studi antropologici e storici con cui si assume una conoscenza come data per acquisita definitivamente e la si colloca nello spazio e nel tempo, evitando in questo modo di comprenderla, ossia di *collocarla* in sé - tutto questo con abile ricorso alla categoria di relazione -, ebbene la più secca smentita verrà dalla continua ricerca di sempre nuove soluzioni all'interno del discorso relazionale, ciò che ricorda il continuo proliferare delle teste dell'Idra di Lerna...

A chi ambisca a far cessare tale proliferazione l'indicazione del medievale Boezio: "chi vuol comprendere la musica scenda in se stesso".

Altro tema di non poco conto dibattuto in seno a questo convegno è stato quello del silenzio. Anche qui non è mancato il consueto dividersi in due fazioni, pro e contro. Da una parte si veniva a elogiare il silenzio quale aspetto "sonoro" intrinseco e maggiormente allietante di un ambiente naturale incontaminato, mentre sull'altro versante veniva lanciata la lapidaria affermazione per cui il rumore è vita, il silenzio morte. Al di là di questa chiusura del dibattito, non sarà ingeneroso lamentare la povertà speculativa con cui il pensiero filosofico moderno ha saputo "mettere tra parentesi" il concetto di silenzio - il quale a ben vedere è un concetto metafisico ancor prima che percettivo. Conseguente a ciò, ma ancora più impellente di presa di coscienza, è il fatto che il pensiero occidentale, e dunque l'uomo occidentale, ha perduto ogni memoria della *tecnica del silenzio*, ovvero non è più capace di "produrre" silenzio, in ciò non solo ignorando quanto la ricca tradizione medievale di pensiero filosofico e mistico ha insegnato in proposito, ma anche tralasciando - nel suo orgoglioso provincialismo intellettuale - ciò che le formulazioni filosofiche di altre aree geografiche potevano aggiungere di pregnante: ad esempio la dottrina del *Nada* o il fondamentale insegnamento esposto nella *Mândukya Upanisad* - per fermarci solo a due esempi ripresi dalla tradizione indù.

Giunti a concludere vogliamo chiederci se la discussione intorno ai temi proposti al convegno di cui abbiamo brevemente riferito si possa riassumere più vantaggiosamente attraverso queste ultime considerazioni sul silenzio, così come a rigore dovrebbe essere per qualsiasi discorso sulla musica, e in definitiva per ogni forma di musica, lasciando in tal modo il silenzio padrone del suo misterioso *ethos*. Questo non solo perché la civiltà in cui viviamo volge sempre più a essere una macchia di rumore, ma soprattutto perché il silenzio secondo natura, oggidi perduto, non è che un riflesso dell'incapacità di ricreare in sé il Silenzio.

Un monaco del deserto di Scete vissuto sedici secoli addietro lasciò detto, di là dalla coltre di silenzio in cui seppe avvolgere la sua figura, tali parole: "Quali che siano le tue pene, la vittoria su di esse sta nel silenzio".

Relazione tenuta al Convegno Internazionale
 " *Il suono dei parchi. Accordi incidentali*"
 Torino, Auditorium della Rai-Tv, 21-22 marzo 1997
 organizzato dall'Associazione "La Nuova Arca"

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)



Carlo Serra

RITMO E CICLICITA' NELLA CULTURA SCIAMANICA.

Per **TIM HODGKINSON**

Premessa

Ritmo e ciclicità sono due concetti che, musicalmente, possono assumere valenze diverse quando entrano in contatto fra loro. In generale, con il termine ritmo, indichiamo un succedersi regolare nel tempo di suoni, cadenze, movimenti. In termini musicali, questa nozione viene ulteriormente specificata, in molteplici direzioni: con il termine ritmo indichiamo la successione degli accenti e la loro posizione nella frase musicale, oppure, più semplicemente la struttura di una battuta musicale.

All'interno di queste due caratterizzazioni della nozione di ritmo, è centrale l'idea che la parola tenda a designare lo svolgersi di fenomeni secondo un determinato ordine e intervallo. La ciclicità indica le modalità del ripetersi periodico del fenomeno ritmico, e queste ciclicità possono avere andamenti periodici omogenei e regolari oppure presentarsi in modo irregolare o asimmetrico. Queste irregolarità cicliche possono avere un forte significato espressivo, in particolare quando subentrano all'interno di una periodizzazione regolare, modificandola. Si tratta di strutture che rompono una regolarità data e proiettano il discorso ritmico verso delle periodizzazioni irregolari ma riconoscibili. Potremmo parlare di una trasformazione di un ordine dato, attraverso una diversa articolazione degli elementi che lo costituiscono.

In questo modo si passa da strutture caratterizzate ritmicamente da una forte omogeneità interna ad aggregati connessi fra di loro attraverso un ordine ciclico che ne scandisce i momenti, ponendone alcuni in primo piano rispetto agli altri, secondo un processo di differenziazione interna. Ma questo tipo di situazione tende a trasformare la stessa nozione di ritmo, rimodellandola su quella di ciclicità. La periodicità delle strutture cicliche assorbe l'andamento ritmico, ne ricostituisce la funzione a partire dalle proprie regolarità interne, le dispone sul piano temporale secondo la propria articolazione. Si tratta quindi di un problema che ha a che fare con la strutturazione stessa dell'idea di ritmo, con l'andamento delle sue possibili varietà a partire dalla disposizione degli elementi che ne costituiscono l'articolazione ed il possibile riconoscimento a livello percettivo. Nella musica degli sciamani siberiani è possibile incontrare questo fenomeno all'interno di una cultura che ha una visione magica del mondo della natura.

Nel saggio seguente ho cercato di trattare il tema a partire da un denso scritto di Tim Hodgkinson sulla dimensione ritmica della musica degli sciamani siberiani ([Improvised Music and Siberian Shamanism](#)). Per far questo ho cercato di presentare le relazioni fra improvvisazione e pratiche sciamaniche a partire dal punto di vista dello stesso Hodgkinson, ampliandone i riferimenti in una discussione dei problemi connessi alla dimensione della spazialità all'interno della performance, andando oltre l'analisi della ritualità dello stesso Hodgkinson ma non uscendo dai suoi presupposti.

In un secondo momento ho cercato di mettere in primo piano il significato espressivo che può assumere l'irregolarità ritmica all'interno delle cerimonie sciamaniche. L'idea che sta sullo sfondo è quella che il venir meno della regolarità ritmica in una cultura che tematizza in modo molto esplicito una interpretazione ciclica della componente magico-naturalistica nella propria ritualità, abbia un potente significato simbolico che permea di sé alcune pratiche musicali costitutive delle cerimonie con il tamburo. Il vero oggetto è la funzione simbolica del ritmo nella rappresentazione metaforica del concetto di natura, una rappresentazione che nella cultura sciamanica trapassa in direzione del magico a partire da un piano dell'esperienza in cui le regolarità sono ampiamente esplicitate verso una caratterizzazione dalle forti irregolarità interne.

Queste irregolarità vengono ad emergere nel cerimoniale sciamanico

attraverso un uso libero della componente ritmica, che si sviluppa in modo imprevedibile attraverso l'esibizione di una musica che è attraversata da grandi polivalenze ritmiche. In questo modo la discussione ha toccato una possibile caratterizzazione semantica di quella esperienza musicale, a partire dalla constatazione che gli autori che hanno studiato il fenomeno parlano di una riconoscibilità della struttura ritmica di quelle musiche, meglio di una sua centralità.

Si tratta, naturalmente, solo di un commento, ma è stato possibile fare delle osservazioni su alcuni strumenti metodologici utilizzati da Tim Hodgkinson, in particolare su alcuni problemi di senso dell'esperienza della natura e della ritualità. D'altra parte, nel momento in cui si è affiancata all'interpretazione di Hodgkinson la ricca analisi etnomusicologica del saggio di Rouget "Musica e trance", non è stato possibile non sviluppare alcune riflessioni sul metodo utilizzato in quell'opera, a partire dalle stesse problematiche sviluppate dall'improvvisatore inglese.

Nel corso della discussione diventa centrale il problema delle ciclicità ritmiche. Tale aspetto della musica siberiana viene utilizzato da Hodgkinson come uno spunto per una serie di riflessioni teoriche sull'esperienza della musica, che tendono a trasformarsi in una serie di impegnative tesi di tipo analitico. Per questo motivo, il commento dovrà soffermarsi criticamente su alcuni presupposti ermeneutici che hanno una ricaduta notevole sulla ricostruzione della nozione di esperienza della musica in relazione al mondo del sacro. Il radicalismo che muove Hodgkinson, lo spinge a prese di posizione che hanno una presa profonda sul tema della funzione del ritmo nella musica che accompagna la trance dello sciamano. Il concentrarsi dell'autore su questo tema tende a lasciare in ombra numerosi aspetti della cerimonia, che vanno dalla dimensione vocale a quella della danza, prese in considerazione solo rispetto al loro correlarsi alle tematiche inerenti al ritmo. Questa prospettiva nasce dalla esigenza di confrontarsi, in primo luogo, con le peculiarità dell'approccio improvvisatorio alla dimensione della ritualità. Per questo motivo, nella seconda parte di questo commento, ho cercato di mostrare come l'impostazione di Hodgkinson si possa integrare ad una prospettiva più strettamente etnomusicologica, quale è quella offerta da Gilbert Rouget, e possa in qualche modo metterne in luce aspetti problematici, proprio per il suo partire da una profonda comprensione della dimensione musicale del problema della ritualità. In questo modo la discussione è venuta allargandosi in direzione di un versante etnomusicologico più stretto, per tentare di vedere quali elementi comuni potessero presentare linee interpretative così lontane.

E' stato piuttosto curioso trovare una gamma di punti di contatto fra i due approcci, che partono da posizioni radicalmente diverse a livello metodologico, ma si incontrano nel mettere in mostra la centralità che assume la dimensione metaforica della nozione di ciclicità all'interno di simili rituali. In tali ricostruzioni gli autori tendono a indicare delle prospettive simboliche di notevole suggestione: di qui l'esigenza di una serie di discussioni, che sono state accennate all'interno del commento.

Per questo motivo, è stata messa in primo piano, oltre alla nozione di ciclicità, esplicitata con frequenza dagli autori, quella di poliritmia, che viene solitamente messa in secondo piano quando si parla dello sciamanismo siberiano, ma che ha il pregio di evidenziare alcuni assi portanti del concetto di scansione ritmica presente in questa musica. In particolare, parlerei di una poliritmia di tipo orizzontale, basata non tanto sulla sovrapposizione di metri e di ritmi, ma su una sorta di succedersi irregolare di ritmi diversi in una struttura di tipo ciclico.

I

Non è raro che un improvvisatore cerchi di documentare attraverso scritti teorici fasi specifiche della propria ricerca o momenti della propria produzione musicale. È già meno frequente imbattersi in una proposta di tipo teorico più articolata, che cerchi di scendere più nel dettaglio delle pratiche musicali, quasi che il momento analitico che si lega ad una produzione musicale di tipo improvvisatorio dovesse essere nascosto dietro a dichiarazioni di tipo genericamente "poetico" o su di una presunta estemporaneità della performance, a cui è spesso difficile credere. D'altra parte, non possiamo negare che, quando l'improvvisatore cerca di richiamare sulla propria produzione teorica l'interesse della critica, questa si comporta in modo assolutamente insufficiente a caratterizzare o a valorizzare ciò che l'improvvisatore propone come riflessione sul proprio lavoro: l'esempio caratteristico è la relativa mancanza d'interesse che ha accolto gli scritti teorici di Anthony Braxton, o la scriteriata adesione alle dichiarazioni programmatiche degli improvvisatori, i quali tendono spesso ad esprimersi con un linguaggio di origine poststrutturalista, che spesso rassicura la critica, nel quale si avverte più di un disagio teorico, legato all'uso di parametri linguistici che tendono ad allontanare sensibilmente il significato di una pratica che, nella sua fluidità, soffre molto quelle categorizzazioni così rigide. Di fatto, in questo panorama, l'articolo di Tim Hodgkinson *Improvised Music and Siberian Shamanism* sembra aprire una prospettiva abbastanza inedita in ordine al metodo elaborato nelle ricerche, anche se non riesce ad evitare alcuni equivoci, su cui mi vorrei soffermare alla fine, in merito alla nozione di esperienza.

In questo testo, Hodgkinson analizza il tema dell'improvvisazione all'interno del mondo musicale degli sciamani, un mondo con cui è entrato in contatto diretto durante una tournée in Siberia, attraverso l'incontro con un gruppo di musicisti locali. Il fatto che preme sottolineare è che questa ricostruzione parte proprio da un problema di pratica musicale, ovvero cerca di individuare con

chiarezza la funzione del ritmo nella pratica improvvisatoria degli sciamani. In effetti, su questo problema sono state proposte varie posizioni interpretative, che vorremmo ricondurre ad una generica contrapposizione fra un'impostazione antropologica, che vede nelle oscillazioni ritmiche della musica dello sciamano solo un momento di pura estasi religiosa, rispetto al quale non ha molto senso porsi domande di tipo musicale, ed una prospettiva etno-musicale tutta tesa a cogliere regolarità di tipo ciclico nella scansione del ritmo dello sciamano. È chiaro che entrambe le posizioni hanno numerosi motivi a cui appigliarsi per spiegare i fenomeni musicali secondo la propria prospettiva, e che anzi si possono trovare motivi di interesse teorico in entrambe, e non sono mancati tentativi per trovare spiegazioni del fenomeno che, dall'esterno, hanno cercato di congiungere in una prospettiva unitaria le due possibili vie interpretative.

A sua volta, lo stesso Hodgkinson ha una competenza antropologica che traspare in molti aspetti del suo linguaggio descrittivo, e quindi la situazione dell'osservatore si presenta subito come particolarmente complessa: non è un ricercatore di antropologia in senso stretto, non è nemmeno un etnomusicologo che lavori sul campo ma, un musicista che, spinto da una propria istanza di ricerca, vuole porsi in contatto con una materia estranea, e far valere delle competenze estremamente specifiche a partire dalla pratica improvvisatoria, un campo completamente diverso. Vi è un'altra componente che viene a complicare, e, naturalmente, arricchire il quadro: Hodgkinson non cerca di lavorare su forme di sincretismo linguistico di tipo musicale, il che implica che egli non cerchi equivoci punti di contrasto fra diverse tradizioni musicali, ma cerchi luoghi di vicinanza a partire da pratiche improvvisatorie che hanno un sottofondo comune in una prospettiva di tipo problematico legata alla costituzione di un linguaggio musicale.

La prima nozione che viene rivisitata è quella di ritualità: infatti il contributo di Hodgkinson parte da una discussione sul significato del concetto di trance in musica. Il lettore non si attenda qui una riflessione sul problema in termini generali, in quanto il nostro musicista cerca di spiegare attraverso quali pratiche gli improvvisatori cercano di ritrovare una dimensione di concentrazione e di spiazzamento, rispetto al rituale del concerto. Il parallelismo con le pratiche sciamaniche viene giocato su due piani: quello della crisi e quello della improvvisazione. La tematica della crisi si lega al fatto che lo sciamano giunge alla cerimonia, dopo una lunga fase preparatoria, in cui matura una vera e propria crisi psicologica, che gli permette di entrare in contatto con il mondo degli spiriti. Per poter accedere a questa dimensione, di cui la cerimonia rappresenta il momento narrativo, lo sciamano si trova a rinunciare alla sua personalità comune attraverso una crisi o una malattia. Il carattere improvvisatorio si connette proprio alla dimensione individuale della crisi e della narrazione. Vi è così, una sorta di messa tra parentesi di quelle che sono le strutture consolidate del suo comportamento, allo scopo di poter entrare in una dimensione del sacro che viene teatralizzata.

Muovendo da questa analogia, Hodgkinson racconta il tipo di rituale elaborato dai musicisti: assistiamo, in primo luogo, ad una drammatizzazione della dimensione spaziale del luogo della performance: sin da quando si trovano nei camerini, i musicisti si muovono al buio, cercando di ostacolarsi a vicenda attraverso l'interposizione di oggetti, oppure osservano dei lunghi momenti di silenzio, allo scopo di facilitare la concentrazione, in una sorta di attesa di un momento di inizio del concerto in cui vengano allentati i legami abitudinari di tipo percettivo. Sarebbe facile far notare che questi atteggiamenti ritualistici hanno un significato meramente psicologico, e che questo richiamo alla ritualità nulla aggiungerebbe alla sostanza musicale del discorso, riducendosi ad una propedeutica che non ha attinenza al discorso specificamente musicale. Queste osservazioni, per

qualche verso giustificate, ci farebbero però perdere la sostanza del problema, perché il racchiudere questo tipo di ritualità all'interno di uno schema meramente psicologico significherebbe perdere di vista il fatto che il rituale, abbinandosi ad una specifica valorizzazione immaginativa della dimensione del concerto, diventa un momento pregnante della specificità del discorso musicale, specificità che parte da una progettualità in cui la prima nozione che viene rivisitata è la stessa idea di pratica musicale, cui spesso si abbina una drammatizzazione delle potenzialità acustiche della sala del concerto.

Il fatto che una pratica improvvisatoria passi attraverso questi rituali indica come il momento musicale attinga ad una immediata metaforizzazione di tipo simbolico del concetto di pratica strumentale e di luogo. Il lavoro preparatorio nel camerino, in una dimensione di allentamento delle strutture di tipo percettivo, è una sorta di momento preliminare di tipo psicologico all'avvio di quelle pratiche sonore. L'idea che una prefigurazione dello spazio circostante in un camerino divenga una propedeutica preparatoria al concerto porta in primo piano la nozione di luogo come metafora di uno spazio ricostruito sul piano sonoro: più esattamente, si cerca di ricostruire le coordinate spaziali attraverso dei riferimenti di tipo uditivo. Sembra così che tutta una pratica musicale attinga a delle funzioni immaginative che comprendono, in modo evidente, anche il luogo del concerto, non meno delle pratiche musicali stesse. Una alternativa di tipo sociologico, che portasse a vedere in queste pratiche una forma di teatralizzazione estrinseca, non potrebbe cogliere la ricaduta molto specifica che queste pratiche hanno sul terreno puramente musicale. L'analisi dello spazio sonoro, o la pratica di manipolare i volumi a partire dalle potenzialità acustiche di una sala non sono, evidentemente l'estrinsecazione di procedimenti meramente fisico-acustici: dietro a questo aspetto ineliminabile nella costruzione dei suoni, se ne cela uno non meno importante: la possibilità di manipolare e di accedere direttamente alle potenzialità acustiche di un luogo, cioè di manipolare il rumore, rimodellandolo a partire dalla forma di una parete, senza porsi, necessariamente, alla ricerca di un suono che sia semplicemente funzionale a livello ricettivo, oppure studiando la possibilità di costituire durate specifiche nella manipolazione dell'onda, oppure cercare una prospettiva da cui far emergere progressivamente i caratteri di profondità di un suono, o di appiattirli: si tratta di un insieme di pratiche in cui la componente fisico-acustica legata all'equalizzazione di un ambiente entra in un rapporto di tipo dialettico con le potenzialità immaginative legate all'alterazione artificiale del suono, a partire da una radicale discussione del rapporto fra suono e rumore.

In qualche modo, la dimensione ricettiva legata all'ascolto, il concentrarsi sul luogo del concerto come cavità risonante, riporta un dato empirico verso una interpretazione fenomenologica[1]. Il momento preparatorio del concerto in camerino, si scinde così in due momenti, in cui una riflessione sul musicale, si connette ad una riflessione sulle possibili condizioni di ricettività della musica, di valorizzazione preliminare del momento della ricezione. La riflessione preliminare al concerto, in questa dimensione rituale, è una sorta di rassegna delle possibili configurazioni problematiche che si connettono, in primo luogo, alla dimensione dell'ascolto. All'interno di questa riflessione, diventa pregnante una messa in discussione di quella che la stessa pratica strumentale, dal lavoro sulle accordature a quello sulle tecniche. Il momento improvvisatorio parte con una radicale messa in discussione del mondo delle pratiche strumentali in senso lato: si progetta una performance in camerino, avviandosi ad una sorta di rassegna di strategie strumentali, spesso non ortodosse, per introdurre elementi di varietà nella dimensione improvvisatoria.

La dimensione di ricerca timbrica diviene una ricerca sul rapporto fra suono e rumore, indebolendo,

per quanto possibile, questa fondamentale distinzione, in una direzione di tipo espressivo, in cui il momento del rumore viene valorizzato come metafora del recupero di una dimensione materica.

L'idea del concerto improvvisato come percorso immaginativo viene ulteriormente suggerita dalla metafora della mosca cieca, che qui viene a subire una caratterizzazione potente: si propone di immaginare la preparazione al concerto come uno smarrirsi in un luogo sconosciuto ad occhi bendati. Anche qui il senso complessivo dell'esperienza non va appiattito in una prospettiva banalmente psicologica, vale a dire che il percorso non viene effettuato grazie ad un generico richiamo ad altre facoltà, ma che il senso di un percorso di tipo visivo permane, naturalmente, anche con gli occhi bendati. Questa immagine, che fa sempre capo alla dimensione rituale, ci proietta verso l'uso, spesso non ortodosso, delle diverse tecniche strumentali nella musica improvvisata, un uso che spesso si cerca di distinguere dalle pratiche strumentali più ortodosse, proprio per la estrema duttilità della ricerca sui materiali[2]. Il parallelo, giocato con grande incisività, non impedisce ad Hodgkinson di utilizzare espressioni ingenui, a volte fuorvianti, ma ci prepara significativamente a quello che sarà il suo approccio alla musica degli sciamani, fermo restando il salto fra una prospettiva di tipo estetico ed una dimensione di tipo religioso. Anche su questa distinzione, fatta in relazione ad una pratica musicale, non sarà possibile non spendere qualche osservazione critica, perché risulta fin da ora come la stessa impostazione dell'autore non permetta una distinzione meramente d'uso fra due tipologie musicali, a pena di notevoli contraddizioni.

La domanda da cui muove la ricerca di Hodgkinson sembra essere quella di focalizzare una possibile correlazione fra l'attività dello sciamano e quella del musicista. A partire dall'esperienza del free jazz, infatti, la caratterizzazione di tipo ritualistico è divenuta oggetto di numerosi tentativi di rivisitazione poetica del momento improvvisatorio. Si tratta di una esperienza con cui si è confrontata una notevole parte di quella che è stata l'avanguardia culturale degli anni sessanta: nell'esperienza teatrale come in quella pittorica, il richiamo alle pratiche improvvisatorie si è fatto sentire con particolare evidenza, ed il recupero, spesso in tono sottoculturale, di studi di origine antropologica o psicoanalitica, ha in qualche modo determinato un'atmosfera che nasceva all'insegna di una serie di interessanti esperimenti, in cui la tematica del corpo e della trance, venivano, spesso in modo equivoco, ricondotti alla nozione di improvvisazione. In questo contesto, alcuni musicisti, fra cui Albert Ayler, hanno cercato di ricostruire una nozione di performance musicale, in cui la dimensione ritualistica della musica doveva passare attraverso una rievocazione del carattere stregonesco della cerimonia iniziatica: questo tipo di ricerca comportava la valorizzazione di alcuni elementi della sintassi musicale, e la ricerca di elementi musicali comuni a culture diverse: in questa prospettiva, il recupero e la problematizzazione di forme culturali marginali diventavano un momento importante nella riacquisizione della identità culturale da parte di musicisti che si trovavano a lavorare con materiali relativamente poco valorizzati dal mondo musicale che li circondava. Questo tipo di scelte implicava, da parte dei musicisti, una sorta di lavoro di rievocazione di pratiche musicali del passato, in una prospettiva fortemente idealizzata e metamorfica. In questo senso, vanno rilette quelle operazioni di rivisitazione, spesso problematica, di forme tradizionali, come il gospel o il Rythm and Blues.

Un progetto di recupero di questa portata non poteva che mettere in primo piano forme di sincretismo linguistico, che si legavano ad una tendenza, tipica delle forme improvvisatorie, alla stilizzazione della sintassi musicale. Anche in questo caso, i danni di un approccio sociologico a queste costruzioni musicali si sono fatti sentire in modo pregnante: non aveva senso, infatti, analizzare queste

aggregazioni di forme linguistiche diverse attraverso un appiattimento sui criteri di uso, o, peggio ancora, su di un modello di comportamento antropologicamente orientato, senza capire che quelle forme traevano giovamento proprio dal gioco del mettere insieme elementi provenienti da diversi contesti musicali, a partire dalle possibilità grammaticali inscritte negli elementi scelti. L'utilizzo della modalità in Coltrane o l'apertura alla frammentazione ritmico-armonica in Charles Mingus nascevano proprio dal bisogno di appropriarsi, nel modo più spregiudicato possibile, di elementi provenienti da tradizioni musicali diverse, in forza di una progettualità compositiva che le riportava all'interno di un sistema musicale teso a trasformarle dall'interno. In questo modo nasceva una dimensione improvvisatoria al cui interno le regole di costruzione del discorso oscillavano liberamente, scegliendo elementi diversi che ne modificavano la grammatica. L'uso di tecniche diverse, allora, andava in una direzione, che comprendeva un progetto complessivo di assimilazione di elementi stilistici provenienti da grammatiche diverse, in un'ottica di costruzione stratificata dell'oggetto musicale, secondo una procedura di riappropriazione e fusione di stili diversi, che connota lo sviluppo del jazz fin dalle sue origini.

In questo quadro, il momento della performance e la dimensione ritualistica tendevano a confondersi. Non è poi fuori di luogo notare come il riappropriarsi della dimensione della Trance, riconnettesse il musicista a pratiche che si erano conservate all'interno della migrazione dei gruppi etnici di cui questi musicisti facevano parte; del resto, un forte richiamo alla dimensione del magico si avverte con evidenza nei racconti di "Jelly Roll" Morton, che ricostruiscono, in prima persona, l'ambiente in cui l'idioma jazzistico si andava sviluppando. Del resto, l'interesse che guidava i musicisti jazz verso il recupero di queste componenti rituali all'interno della loro ricerca improvvisatoria non era ovviamente slegato all'interesse per la costruzione di strutture di tipo formale, che permettessero di dare un ordine di scansione temporale alle loro ricerche: l'utilizzo di una tipica struttura ad arco, con un momento di climax ascendente in cui si potessero raccogliere tutte le tensioni ritmiche o armoniche che accompagnavano la performance, permetteva un andamento in qualche modo prestabilito a tutta quella che era l'organizzazione drammatica della performance stessa. Inoltre, il lavorare sull'ispessimento ritmico, o sul condensarsi degli eventi verso un momento apicale nell'esecuzione, poteva permettere un'applicazione di quel modello anche alla pratica degli assolo, e aprire il discorso verso sfasature dinamiche, che si integravano assai bene nello sviluppo drammatico teso ad un momento catartico, raggiunto il quale la linea discendente della tensione costitutiva del brano permetteva il coordinarsi delle linee sviluppate dai singoli improvvisatori. Da questo punto di vista, il richiamo alla ritualità tende a scivolare sulla possibilità di una costruzione musicale che a livello elementare tende già a muoversi in direzione di una sommatoria degli elementi di possibile sviluppo, attraverso le regole di una struttura architettonica di tipo elementare: non è solo una questione linguistica, ma la scelta di uno schema elementare che permetta una possibile forma di organizzazione degli eventi.

La debole forma di articolazione che abbiamo presentato può non essere l'unico modello improvvisatorio legato alla valorizzazione immaginativa del momento rituale, ma si riscontra con una certa frequenza alla base di moltissime pratiche artistiche di quel periodo, e non sarebbe giusto lamentarsi della sua genericità, che anzi ne garantiva una notevole flessibilità nelle applicazioni e profonde variazioni legate alla possibilità di portare elementi di diversificazione, spostando il focus sulla possibilità di utilizzare una diversa gerarchizzazione degli elementi su cui lavorare: ritmo, intensità, timbro, eccetera.

Hodgkinson, correttamente, tende a diffidare dalla poetica che pone la nozione di ritualità come determinata unilateralmente da questa prospettiva, e cerca di non cadere nella trappola che l'assunzione generica di questi modelli comporta; tuttavia avvertiamo come lo sfondo di problemi tratteggiato fin qui in modo molto generico possa essere alla base di alcune impennate polemiche, da cui lo scritto è percorso: la ricerca improvvisatoria non può appiattirsi su di un parametro, per quanto duttile esso possa essere, e le notevoli ricerche che l'improvvisazione ha svolto a ridosso delle tecniche legate alla musica contemporanea ne sono una prova eloquente. Nello stesso tempo, quel modello ad arco ha continuato ad esercitare una attrazione irresistibile sui musicisti, e verrebbe da chiedersi se poi questa forma elementare debba necessariamente connettersi alla dimensione ritualistica, o se questa dimensione non sia in realtà una potente suggestione immaginativa. Un testo che potrebbe essere consigliato per entrare nello spirito della discussione sullo studio delle pratiche rituali, è il diseguale saggio di Georges Lapassade "Saggio sulla trance", dove una nitida esposizione delle tematiche di una ricerca antropologica sulla ritualità legata alla trance trova un significativo ostacolo nella ridondanza linguistica dell'autore, peraltro molto interessante per delineare il tipo di ricezione che queste analisi del rapporto fra rappresentazione del rito e configurazione della socialità, legate a delle posizioni antropologiche, avevano in quel periodo. I risultati di queste ricerche entravano poi con molta vivacità nel dibattito culturale sulle pratiche artistiche.

Rimane comunque il sospetto che il rifarsi a questo modello non sia tanto legata al fatto che la progressione verso il momento catartico sia un procedimento tipizzante dal punto di vista culturale, ma che questo procedere abbia strettamente a che vedere con la grammatica della possibilità rappresentativa della costruzione drammatica e che, in questo senso, non sia tanto un modello da riconoscere quanto una sorta di regola di costruzione, rintracciabile nelle modalità specifiche della apprensione immaginativa che le varie forme culturali analizzate da Lapassade realizzano all'interno del cerimoniale; questo tuttavia imporrebbe alla ricerca un tentativo di comparazione non tassonomica, ma tesa ad individuare le specificità grammaticali, oltre che le regole generali di differenziazione per modelli culturali. Rintracciare un modello generale è molto importante, ma lo studio delle sue variabili non può ridursi ad un'analisi di tipo contestuale.

II

Una volta richiamati questi elementi, che costituiscono lo sfondo in qualche misura non dichiarato di questa discussione, sarà il caso di delineare il piano su cui Hodgkinson cerca di proporre il suo parallelismo fra dimensione musicale e prospettiva sciamanica. Innanzi tutto, egli tende a costruire un parallelismo tra l'atteggiamento del musicista e quello dello sciamano, nel senso che entrambi ricorrono ad una sorta di capacità di attingere a componenti diverse, a livello di pratiche possibili, nella costruzione dell'esperienza artistica: in questo senso egli parla di "meta-abilità" (meta-skill), intendendo con questo termine una sorta di capacità di orientarsi fra tecniche diverse nel momento della performance.

Già a questo primo livello, ci sembra che Hodgkinson incorra in un equivoco piuttosto pesante: infatti, se la tecnica musicale è un fatto eminentemente linguistico, come sembra ipotizzare il termine usato da Hodgkinson, non si comprende come sia possibile entrare in una dimensione metalinguistica, nel momento in cui si cerca di passare da una tecnica ad un'altra, in quanto si rimane all'interno dello stesso insieme di pratiche linguistiche; in altri termini, sembra che più che ad un

corpo di pratiche, a cui la ricerca musicale fa esplicitamente riferimento, Hodgkinson veda il passaggio da una pratica ad un'altra come un problema di competenze di tipo informativo, ed in questo modo rimane aggrovigliato all'interno di una equivoca assimilazione del processo di riflessione musicale sui materiali ad un mero processo di appropriazione linguistica.

La musica non è analizzabile solo attraverso dei riferimenti di tipo linguistico, ponendo sullo sfondo tutto quell'insieme di pratiche che partono da una problematizzazione fenomenologica del materiale musicale stesso, come dimostrano le pratiche improvvisatorie viste all'inizio dell'articolo. Potremmo parlare di un atteggiamento esemplaristico da parte dell'improvvisatore, rispetto alla sua pratica.

L'improvvisazione, quando elabora dei modelli formali, per inglobarli all'interno delle proprie ricerche, tende ad una sorta di raffinamento del materiale di partenza e delle regole di costruzione attraverso cui riordinarlo. Per questo motivo, nella dimensione improvvisatoria gli schemi costruttivi tendono a presentarsi in modo particolarmente trasparente: si parte da materiali caratterizzati da relazioni immediatamente riconoscibili, la regola si muove a partire da articolazioni che vogliono essere semplici, per poter essere applicate. Ma questa ricerca stilistica, non è una ricerca volta esclusivamente a dei procedimenti di tipo schematizzante, secondo un modello convenzionalistico: si tratta di procedure di tipo costruttivo, in cui la prospettiva grammaticale attraverso cui si guarda alla relazione tra elementi del linguaggio musicale (relazioni armoniche, timbriche, cadenzali o anche rumoristiche) effettua delle scelte a partire da dati fenomenologici, che fanno capo ad un ascolto che cerca le relazioni interne ai materiali, più che a dei criteri classificatori di tipo convenzionale.

Questo vale anche per quella particolare pratica che è la lettura delle partiture. Lo stesso dato informativo si modella a partire da una ricognizione di tipo percettivo. Le competenze informative che costituiscono la pratica musicale, partono da dei dati percettivi che non si riducono ad elementi di tipo segnico, che, al massimo, hanno una funzione trascrittoria, di procedure che si articolano su di un livello diverso: in una prospettiva si confonde una procedura esplicativa con l'oggetto su cui essa si appoggia. La stessa metafora della mosca cieca non si riduce ad una forma di estraniamento linguistico. La cosa colpisce anche perché Hodgkinson ha in mente un parallelo con le pratiche dello sciamano, parallelo che egli in qualche modo vede pericolosamente equivoco, dal momento che non è disposto ad appiattare la pratica magica dello sciamano in una prospettiva di tipo linguistico. Insomma, mentre la competenza musicale dell'improvvisatore potrebbe essere analizzata in termini di semplice competenza linguistica, e questa è una posizione che ha in sé numerose equivocità, quella religiosa dello sciamano se ne sottrae: il problema quindi ha già preso una direzione equivoca, perché se teniamo ferma questa distinzione potremmo, in ultima analisi, incorrere in un pericoloso abbaglio ideologico, relegando la dimensione sacrale della pratica sciamanica in una prospettiva che pone la soggettività all'interno di una visione del Sacro, escludendo qualunque possibilità di riconoscimento di un terreno comune con quella del musicista. Ma, in una impostazione di questo tipo, diventa difficile mettere in parallelo qualunque pratica in generale, in quanto la specificità linguistica chiude ogni ambito di esperienza possibile all'interno di un tessuto che è, in ultima analisi, di tipo convenzionale e tende ad includere ed organizzare ogni tipo d'esperienza all'interno di schemi esclusivamente linguistici. Schemi linguistici che avrebbero un peso eccessivo anche all'interno di una ricerca su una specificità culturale.

Detto questo, dobbiamo ora ricostruire i criteri attraverso cui Hodgkinson cerca di ricostruire l'identità dello sciamano. Il punto di partenza, sembrano essere i fondamentali studi sullo

Sciamanismo siberiano svolti da Czaplicka, in cui si cerca di connotare l'identità dello sciamano come una figura intermedia tra mondo naturale e mondo soprannaturale, una sorta di mediatore fra due mondi che sono strettamente connessi fra di loro, in qualche misura fusi uno dentro l'altro. Uno sciamano è colui che, in possesso di alcune pratiche che lasciano spazio, nella loro ritualizzazione a momenti di tipo improvvisatorio, media fra le due dimensioni, più precisamente, le connette esplicitamente. Non è possibile qui addentrarsi nei dettagli della funzione dello sciamano e di quello che è il suo complesso tragitto di formazione, ma bisogna pur dare qualche elemento per comprendere meglio le peculiarità di questa figura.

Innanzitutto, va subito chiarito che la ritualità sciamanica, ed il conseguente raggiungimento della trance, si muove all'interno di una prospettiva non metafisica, ma fundamentalmente umana. Nella dimensione religiosa del mondo dello sciamanismo siberiano non si distingue fra un livello puramente materiale ed una dimensione spirituale: tutto è percorso da una medesima vita, e così tutto il mondo è percorso da elementi animistici, che si differenziano fra di loro quanto al grado ed alla posizione specifica che occupano nella dimensione magica. In questa dimensione simbolica, il mondo umano e quello animale sono attraversati, e a tutti i livelli, da una dimensione spirituale che si manifesta soprattutto attraverso la pratica magica. In questa pratica, gli oggetti stessi vengono ad assumere valenze magiche. Lo sciamano agisce in vista del conseguimento di benefici per l'uomo. La sua funzione è quindi quella di mediare fra dimensione naturale e soprannaturale, in vista di qualche beneficio per la comunità umana di cui fa parte. Si tratta quindi di un'attività caratterizzata da una forte ambivalenza, in quanto lo sciamano opera all'interno di una comunità che, in qualche modo, lo delega ad una forma di costante mediazione fra elemento magico e momento pratico. In questo senso, la soggettività dello sciamano è, per così dire, sempre in primo piano, perché non si connette solo ad un corpo dottrinale ben organizzato, ma ad un tessuto di pratiche che, in qualche modo, vanno organizzate autonomamente.

È anche per questo motivo che, nei rituali sciamanici, gli studiosi tendono a riconoscere una scansione degli eventi piuttosto libera, con transizioni poco prevedibili da un momento ad un altro. Si tratta, insomma, di una ritualità in cui la scansione degli eventi viene, in primo luogo, a dipendere dalla personalità dello sciamano, dalla qualità delle sue visioni, e dal rapporto che egli ha con le proprie capacità di mediazione con il mondo degli spiriti. Il fatto che siamo all'interno di una pratica magica non esclude così la dimensione improvvisatoria, ma il momento improvvisatorio è già tutto dentro la grammatica di questa esperienza.

Potremmo forse dire che di fronte a questa particolare accezione del Sacro, la componente rituale implica un ausilio immaginativo legato alla dimensione improvvisatoria, e che, in questa direzione, la centralità della posizione soggettiva dello sciamano si trova ad attingere ad un insieme di pratiche e conoscenze la cui articolazione, nella messa in atto del cerimoniale, si avvale di una certa libertà, legata all'emergere della componente magica all'interno del percorso rituale. Il problema con cui Hodgkinson intende confrontarsi è proprio quello della funzione della musica all'interno di questa dimensione del Sacro. La domanda di partenza è così scomponibile in due momenti: in primo luogo se sia possibile individuare una funzione specifica della musica all'interno della ritualità sciamanica, in secondo luogo quale possa essere la forma specifica che la caratterizza (defining quality); in un primo momento la risposta a queste domande viene individuata nella particolare forma di scansione ritmica che caratterizza l'uso del tamburo nel rituale, in quanto nella musica dello sciamano il ritmo sembra cambiare in modo costante ed imprevedibile. Vi è infatti una distinzione fra l'andamento

ritmico nelle musiche legate alla dimensione rituale della trance, che sono caratterizzate da un costante intensificarsi del ritmo accompagnato da un continuo incremento del volume (sembra un modo diverso per riferirsi alla struttura ad arco di cui parlavamo prima), ed il libero articolarsi degli accenti nella pulsazione ritmica dello sciamano siberiano; sembra anzi che non si possa parlare in senso stretto di pulsazione ritmica, piuttosto di un procedimento a fasi irregolari, in cui è difficile riconoscere un andamento ritmico legato a regole determinabili.

L'assenza di schemi ritmici, nota Hodgkinson, non può neppure essere spiegata ricorrendo all'idea di una trasformazione costante della metrica per sommatoria, in quanto la distribuzione degli accenti sembra cadere liberamente, generando una sensazione di imprevedibilità.

III

Questo tema ha sempre incuriosito gli studiosi dello sciamanismo siberiano, e vorrei quindi soffermarmi molto brevemente, a partire dal tamburo, che è caratterizzato da un simbolismo piuttosto complesso.

È interessante che, fin dalla sua costituzione materiale, il tamburo si ricolleggi alla funzione di mediazione dello sciamano. Infatti, gli studi etnologici hanno rilevato che il legno della cassa del tamburo, nella credenza sciamanica, è costruito simbolicamente con lo stesso legno dell'albero cosmico, ossia quell'albero che rappresenta il centro del cosmo. La costruzione del tamburo, la selezione del materiale e, soprattutto, la pratica strumentale richiedono un processo di formazione complesso, legato alla valorizzazione delle capacità spirituali dello sciamano; d'altra parte il tamburo accompagna lo sciamano nell'evocazione degli spiriti, quindi il battimento del tamburo è il fulcro rituale della cerimonia; l'incostanza ritmica va vista all'interno di questa specifica valenza simbolica, che si connota come pratica specifica. In questo senso, nota anche M. Eliade[3] il gesto di battere il tamburo ha la funzione di portare lo sciamano al centro del cosmo. Il tamburo, con il suo ritmo, conduce lo sciamano in un viaggio che viene rappresentato come un percorso di avvicinamento alle radici dell'essere. A livello simbolico, il ritmo del tamburo sottolinea le varie fasi del percorso dello sciamano, e quindi si trova a dover raccontare un'avventura spirituale che non può essere determinata in una configurazione ritmica di tipo rigido, in quanto è in gioco la soggettività dello sciamano, che si misura, diremmo in prima persona, con la dimensione della ascesa al centro del cosmo. Questo aspetto è così importante da permeare anche la ritualizzazione dei legni del tamburo e delle pelli, dato che si tratta di un percorso magico.

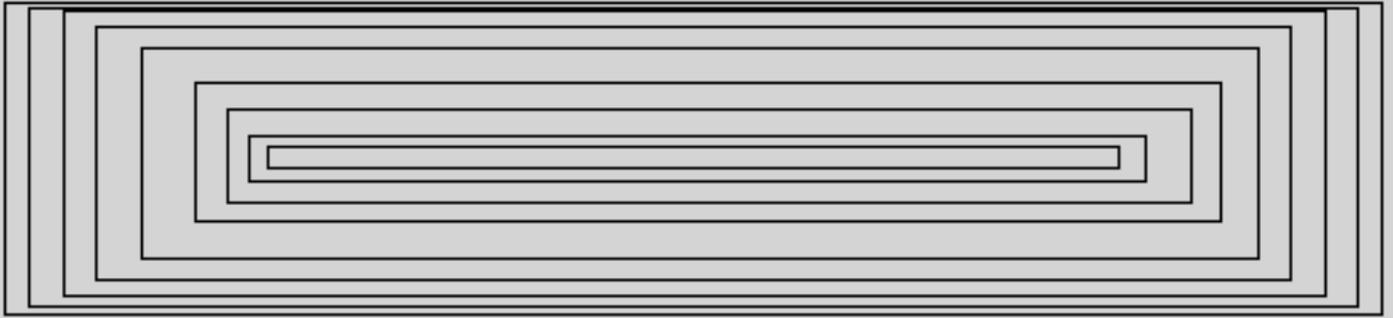
In questo senso Hodgkinson spiega di aver ritenuto che la funzione della libera fluttuazione ritmica fosse quella di disorientare gli spettatori per facilitare il momento di identificazione del pubblico con gli spiriti che lo sciamano incontra durante il suo avvicinamento al centro del cosmo. A partire dalla stretta connessione che unisce l'organizzazione del campo nozionale all'esperienza dell'articolazione temporale (questo sarebbe il motivo per cui viene citato lo studio di R. Ornstein)[4], il venire meno della regolarità del flusso ritmico, e quindi della possibilità di riconoscere un'unità di raggruppamento stabile, svolgerebbe la funzione di indebolire i nessi di senso ordinario e di permettere una identificazione con lo sciamano. In questa interpretazione del cerimoniale, ricorda Hodgkinson, avrebbe avuto un forte peso un'equivoca riduzione del problema legata all'analisi del mondo sciamanico secondo prospettive di tipo psicologico. Al tempo stesso, Hodgkinson trova

equivoca l'assimilazione delle ritualità sciamaniche al mondo dell'arte. In altre parole, non sarebbe possibile assimilare le pratiche rituali dello sciamano a delle tecniche artistiche, in questo gioca un pregiudizio che tenderebbe a confondere elementi di psicologia dell'arte con una dimensione rituale legata al sacro. Ma già a questo livello, viene spontaneo chiedersi se non sia ancora più equivoco voler mettere da parte un problema legato al senso dell'esperienza della sfasatura ritmica per mantenere una corretta separazione fra momento estetico ed apertura della dimensione del sacro. Risulta infatti difficile dimenticare, anche uscendo da un'interpretazione troppo riduttiva dal punto di vista psicologico come quella suggerita da Hodgkinson a partire dal testo di Ornstein, che in realtà il senso della sfasatura temporale comporta, di per se, un allentamento dei nessi di senso dell'esperienza di un vissuto, in qualunque prospettiva ci si decida di porre. Non è privo di senso che l'alterazione del nesso temporale possa suggerire un disorientamento, uno scompaginamento dell'ordine di relazione degli eventi, al di fuori della componente meramente psicologica dell'esperienza. Su questo lo stesso Hodgkinson sarebbe d'accordo.

Potremmo dire che già questo momento è comune alla performance come alla dimensione rituale, senza perdere nulla della loro differenza specifica. In altre parole, forse il problema non sta nel fatto che la sfasatura ritmica nasca dal bisogno di produrre sul pubblico un "effetto calcolato", ma nella ineliminabilità di questo correlato al momento di quella specifica ritualità, come una sorta di caratterizzazione dell'esperienza della processualità di tipo temporale, che ha luogo nelle soggettività dei partecipanti. Insomma, perché si possa creare un ritmo irregolare, si deve pur avere una esperienza di una scansione ritmica regolare, anche per chi la recepisce, indipendentemente dalle competenze specifiche di chi suona o di chi ascolta. A questo proposito, Hodgkinson cita la musica non sciamanica dei popoli sciamanisti. Riconoscere una scansione come scansione irregolare, significa partire dal riconoscimento, più o meno marcato, di una struttura che svolge una funzione ritmica: si tratterà di trovare una metodologia atta a determinarla meglio, ma si parte comunque da qualcosa che è stato riconosciuto.



DUE DIVERSE DIMENSIONI RITMICHE DELLO SPAZIO:



Propongo questa immagine, non potendo avvalermi di esemplificazioni sonore, per evidenziare come la nozione di ritmo giochi all'interno della nozione di spazio, una funzione d'articolazione del contesto dell'esperienza, che rimane irriducibile alla dimensione linguistica. L'articolazione spaziale del medesimo intervallo, scandita in modo diverso, determina percorsi d'esperienza completamente diversi.

Questa prima obiezione sembra comunque non intaccare l'interesse che suscita la seconda osservazione che Hodgkinson compie quando, dopo aver sostenuto che la fluttuazione ritmica non vuol produrre effetti sul pubblico, osserva che comunque viene implicata una relazione diretta fra lo stimolo sensoriale prodotto dall'attività percussiva ed una "sequenza di stati psicologici" che si coordinano nella mente dello sciamano. In questo senso, gli stati d'animo dello sciamano vengono in qualche modo condotti e regolati dai cambiamenti di tempo e di intensità del ritmo. Qui si aprono diversi problemi, che meritano di essere evidenziati, poiché il coordinarsi degli stati d'animo rispetto alle mutazioni ritmiche, anche se non va ricondotto ad una dimensione puramente estetica, sottintende un'irriducibilità del momento fenomenologico, all'interno della possibilità rituale dello sciamano. Infatti se è possibile comprendere l'atteggiamento di Hodgkinson, nel non voler assimilare questa dimensione della fruizione della musica a quella del concerto collettivo improvvisato, rimane aperta la possibilità che ci si trovi di fronte ad una pratica musicale che se, in qualche modo, viene totalmente riassorbita dall'emergere del magico, a sua volta ne condiziona i modi del manifestarsi.

All'interno di questa dimensione rituale, abbiamo una caratterizzazione immaginativa che all'ascolto di un suono (momento fenomenologico) fa corrispondere un livello di consapevolezza di una trasformazione dell'interiorità in senso magico. Se gli strumenti musicali non si rivelano sufficienti alla comprensione della complessità del fenomeno rituale, tuttavia questa eccedenza di senso si lega concretamente ad una pratica musicale, anche se viene connotata con molta forza verso una dimensione semantica che trova il suo senso compiuto solo all'interno del rito stesso. In questo senso non si tratta di chiudere la dimensione del rituale sciamanico all'interno di categorie analitiche totalmente estranee, ma di rendere conto di un concreto aspetto di un'esperienza che, in qualche modo, è già aperta nella sua dimensione di senso. È possibile allora provare a spingerci oltre, riguardo alla funzione del ritmo. Se la scansione ritmica facilita le identificazioni dello sciamano, tutto ciò mostra che la scansione irregolare viene valorizzata proprio per il suo potere di far accedere alla dimensione di una discontinuità in cui i nessi di senso vengono interrotti, proprio a partire dalla discontinuità temporale che ad essa si correla.

Non è una questione di psicologia del vissuto, ma una pratica rituale che valorizza, a livello immaginativo, la dimensione della discontinuità. In altri termini, non sembra indispensabile appiattare il problema della libera fluttuazione del tempo dal punto di vista ritmico esclusivamente sulla dimensione psicologica della percezione alterata del tempo da parte del pubblico. Il fatto che il ritmo scandisca l'andamento di un brano musicale, ne determini il periodare, ne stabilisca l'articolazione non significa ancora che esso possa essere determinato da una dimensione esclusivamente psicologica, pena la perdita delle sue funzioni specifiche all'interno della sintassi del brano. Non è necessario invischiarsi in opzioni così pesanti di tipo psicologico, vista la dimensione metaforica che gioca a questo livello di analisi. Si dovrebbe invece parlare di una componente espressiva legata all'irregolarità ritmica, e questa componente espressiva ricade comunque su coloro che partecipano alla cerimonia. È corretto notare che qui non si parla certamente di pubblico, ma non si può comunque negare che la forte espressività di questa musica crei dei coinvolgimenti collettivi.

Se lo sciamano, battendo sul tamburo, si ritrova al centro di un universo metamorfico, la discontinuità ritmica ne accompagna la possibilità di identificazione con le diverse figure di un mondo in costante trasformazione ciclica. Potremmo definire questa relazione come una relazione simbolica, che parte da un dato fenomenologico di tipo strutturale, in una forma rituale. Lo stesso Hodgkinson non riesce a sottrarsi al fascino di questa prospettiva, quando fa intervenire una serie di categorie esplicative che cercano di ricondurre la dimensione magica dello sciamano alla categoria del vedere, intesa come capacità di avere visioni. Ancora, ad un momento fenomenologico, corrisponde una interpretazione metaforica: avere visioni, a partire dall'atto del vedere, è un emergere di una struttura ermeneutica che solo indirettamente può essere ricondotta all'atto del vedere. Ma questa metaforizzazione, che si stacca dalla dimensione percettiva, fa emergere ulteriormente i legami fra momento percettivo e dimensione metaforica: non possiamo dire che il dato fenomenologico viene ripreso su di un altro livello, ma che si apre una dimensione del Sacro dove la metafora ed il simbolo tendono a muoversi autonomamente rispetto al dato percettivo. Al tempo stesso, alla dimensione della visione, si affianca il momento fenomenologico dell'organizzazione della cerimonia attraverso la dimensione del ritmo. A partire da una serie di colloqui con vari officianti, Hodgkinson. rileva che tutta l'attività dello sciamano si lega alla sua capacità di poter seguire le proprie emozioni, che vengono ricondotte alla descrizione visiva di fasi psicologiche. Anche qui, si cerca di evidenziare come l'attività percussiva sia utilizzata come strumento "psicologico", per intensificare l'evocazione delle immagini da parte dello sciamano, sottolineandone la "valenza emotiva e/o semantica", ed insistendo sul rischio di

assimilare questa funzione della musica a livello immaginativo ad una tecnica di tipo occidentale, caratterizzata da un livello di ricostruibilità, passo dopo passo. E Hodgkinson insiste in questa corretta difesa della dimensione magica dello sciamanismo, conducendo un parallelo fra l'attore che recita la parte dello sciamano, ma che è privo di una capacità di evocare visioni interiori, e lo sciamano vero e proprio, che non è nemmeno assimilabile al musicista. Ma questa mancata assimilazione dello sciamano al musicista pone dei problemi, perché se la cerimonia del tamburo fa parte delle pratiche dello sciamano, che ne adotta altre, questa caratterizzazione attraverso il musicale ha un significato specifico, proprio perché si lega ad una interpretazione magica del concetto di ritmo., che richiede l'adozione di tecniche particolari, a loro volta legate alla capacità di alternare misure ritmiche differenziate.

Vi sono alcune descrizioni del modo in cui lo sciamano suona i tamburi, ed una delle più interessanti è quella di Ken Hyder, il batterista con cui Hodgkinson ha effettuato il suo giro di concerti per la Siberia. Egli nota che gli Sciamani fanno un uso estensivo dell'improvvisazione, allo scopo di disorientare il senso del ritmo di chi ascolta, partendo spesso da una scansione di quattro per battuta, tipica degli Indiani d'America. Nello sviluppo dell'improvvisazione, questa base passa sullo sfondo ed il tempo comincia a fluttuare liberamente, attraverso continui accelerando e decelerando; a quel punto del rituale, lo sciamano comincia a far cadere liberamente gli accenti, e questo accentua il senso di sospensione temporale. Mentre suona il tamburo, egli fa oscillare il proprio corpo, ornato di campanelli e pezzi di metallo, che interagiscono così con la libera fluttuazione del ritmo. Se consideriamo che il tamburo, a livello immaginativo, assume il valore del cavallo, comprendiamo meglio come l'oscillazione ritmica e quella del corpo alludano esplicitamente alla migrazione dell'anima dello sciamano. In questo senso, la ritualizzazione attraverso il ritmo indica una specifica via d'accesso al sacro, e si differenzia da tutte le altre cerimonie rituali siberiane. È difficile sfuggire alla suggestione che l'irrompere del ritmo coincida con l'irrompere del sacro, ed abbia una sua gradualità che si rovescia sugli ascoltatori, i quali vengono continuamente sollecitati a riconoscere figure ritmiche, presentate in modo tale da non poter essere individuate in modo stabile.

Nella narrazione di Hyder, si crede di aver individuato una pulsazione e quella cambia, si riconosce un metro e questo metro si trasforma. La capacità dello sciamano di far entrare in collasso la dimensione spazio-temporale del momento della costituzione percettiva è legata ad una tecnica musicale che fa emergere elementi riconoscibili dal flusso ritmico, una tecnica che pratica una grammatica del primo piano e dello sfondo, dell'emergenza e dell'occultamento nel riconoscimento delle figure ritmiche. Questa direzione musicale, che mira all'indebolimento del *principium individuationis* [5], viene paragonata alla tecnica di Sunny Murray, il batterista di origine pellerossa che aveva lavorato proprio sulla tecnica di scomposizione ritmica già ai tempi delle sue collaborazioni con Ayler [6]. La pulsazione ritmica libera si lega così ad una ciclicità nascosta, ma operante, nella riflessione rituale: così non è esagerato dire che la variazione ritmica diviene la condizione di possibilità per l'identificazione di cui narra il rito. Ne deriva che un problema musicale prepara l'accesso ad una dimensione mistica, in cui la tematica ritmica viene ripresa a livello metafisico nelle varie identificazioni dello sciamano, che scandiscono il rituale imprevedibile della cerimonia. Ma questo aspetto coglie solo una parte del problema. Dobbiamo interrogarci sul significato di una musica, che presenta tanti riferimenti al ritmo, ma al suo interno si esprime in modo tale da non farsi riconoscere in un ritmo specifico.

Viene immediato pensare che faccia parte della regola di costruzione di una musica che parla il linguaggio della ciclicità il fatto che essa non possa coincidere mai con un ritmo dato una volta per tutte, pena la perdita del suo oggetto. Se una musica diventa una riflessione sulla funzione del ritmo, nelle sue condizioni di possibilità c'è quella di non coincidere con un ritmo dato. Si tratta di una forma di esemplarismo, che guarda alle condizioni dell'esperienza, e propone caratteristiche figure incomplete, che alludono, nel loro insieme, alla possibilità del ritmo in generale. Questo aspetto esemplaristico, che fa tutt'uno con la dimensione della estemporaneità, è quello che connette l'esperienza del sacro a quella dell'improvvisazione, ma è anche la caratteristica specifica dei percorsi improvvisatori. Verrebbe voglia di dire che la musica guarda sempre alle condizioni di possibilità, interrogandole, in tutte le dimensioni improvvisative. Questo spiega anche il peculiare aspetto sperimentale del gioco improvvisatorio, e la complessa rete di connessioni a cui l'ascolto, durante la performance, deve fare capo. L'improvvisazione, o la musica in generale, vuole pensare in grande, ed esibisce pensieri specifici che, grazie alla loro incompletezza, possono alludere alla dimensione della costituzione di senso dell'esperienza. È chiaro che solo in questo senso la specificità coincide con l'incompletezza.

Note

[1] In generale, nelle pratiche improvvisatorie, assume un significato centrale il lavoro sulla amplificazione della sala. La preparazione acustica dell'ambiente deve confrontarsi con problemi tecnici e dimensioni espressive. L'idea che sta dietro alla drammatizzazione delle potenzialità acustiche della sala è proprio quella della massima enfattizzazione del concetto di risonanza. L'intera sala assume le caratteristiche di un ambiente risonante, e il percorso all'interno della sala diventa una esplorazione nella risonanza. Ho verificato personalmente questa suggestione interpretativa all'interno di alcuni lavori recenti di Hodgkinson con il gruppo di improvvisatori italiani "Ossatura".



[2] È interessante notare che una delle pratiche da Hodgkinson sia quella di avvalersi di modulatori ad anelli con cui interviene direttamente sui propri strumenti, proprio nel tentativo di rimodellare il suono complessivo della performance. Capita anche che intervenga sulla voce della cantante deformandola a scopo espressivo, anche in ambiti non improvvisatori. In altre situazioni si tende a riaccordare il proprio strumento, lavorando così, in modo più esplicito, sulla dimensione intervallare: una procedura di questo tipo, che tematizza il problema della costituzione del suono si lega così alla possibilità dell'esplorazione del materiale sonoro, a livello di costituzione fenomenologica. 

[3] M. Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, 1951; trad. it., Lo Sciamanismo e le tecniche dell'estasi, Roma, 1992, 192-201. 

[4] Cfr. R. E. Ornstein, *On the experience of Time*, Baltimore, Penguin Books, 1970. 

[5] Questa espressione è impegnativa, ma potrebbe essere usato per una serie di problemi

fenomenologici, che la sfasatura ritmica porta con sé. Abbiamo una ritenzione di una scansione, che si accavalla all'articolazione della successiva, diversa dalla prima. La sintesi passiva che ci spinge a riconoscere una prima scansione, viene a perdere di presa nel momento in cui se ne presenta una seconda, ed abbiamo così un carattere di instabilità che accompagna l'organizzazione temporale dell'ascolto. Il vero problema sta nel momento analitico del confronto fra le due scansioni, perché viene sempre a scivolare in avanti. Lo scivolamento ritmico sottintende che ci si possa aggrappare a qualcosa che ci viene costantemente sottratto dalla ciclicità irregolare dell'articolazione degli accenti.



[6] A proposito di questa analogia, bisogna ricordare che l'articolazione ritmica nella musica del quartetto di Ayler aveva varie configurazioni, in relazione alle scelte improvvisatorie del leader. Spesso accadeva che il materiale su cui veniva effettuata l'improvvisazione, fosse costituito da motivi popolari o da marce, che erano già ampiamente caratterizzati dal punto di vista ritmico. In questi casi, Murray tendeva ad ignorare la linea ritmica del brano, che era già sostenuta dagli altri strumenti, ed a costruire una vera e propria improvvisazione ritmica autonoma, spesso sovrapponendosi alle linee ritmiche portate avanti dagli altri strumentisti. Ne conseguiva un generale allentamento della periodicità ritmica, che non giungeva alla disgregazione totale per motivi metrici. La tensione ritmica così veniva a trasformarsi progressivamente, permettendo agli improvvisatori di non smarrirsi, oppure di ricorrere ai sottoritmi che Murray veniva costruendo. Joachim Ernst Berendt ha così cercato di descrivere questa particolare pulsazione ritmica: "<...>la musica di Murray<...>ha swing senza beat e senza battuta, senza metro e senza simmetria e senza tutto quello che in passato era stato considerato indispensabile per avere swing; essa ha swing semplicemente grazie al vigore e alla elasticità dei suoi archi tensionali" (Joachim Ernst Berendt, *Il libro del Jazz*, Milano, Garzanti, 1979). Il concetto di arco tensionale rimane in questi termini piuttosto ambiguo. L'arco tensionale va inteso come un criterio di tipo costruttivo, che permette ai musicisti di orientarsi all'interno delle strutture ritmiche irregolari. La pulsazione ha dei momenti topici, in cui il ritmo viene meno dal punto di vista della metrica della scansione, indebolendosi e giungendo quasi alla frammentazione. A questa fase, in cui la funzione di sostegno ritmico della batteria passa in secondo piano rispetto alla dimensione dell'assolo, vengono in soccorso gli archi tensionali, che garantiscono comunque una ciclicità ritmica, riconoscibile attraverso la possibilità della frammentazione. La frammentazione organizza il discorso musicale secondo dei conglomerati che permettono una strutturazione interna della articolazione delle diverse fasi ritmiche del brano, come in una divisione a pannelli di un disegno. Anche in questo caso, gli improvvisatori sono costretti a riorientarsi ritmicamente, senza smarrirsi all'interno del periodare irregolare della batteria, muovendosi su di un ritmo che corrisponde a ciclicità non sempre perfettamente riconoscibili, ma che devono garantire una continuità all'improvvisazione. Su questo piano, è evidente la continuità fra la dimensione ritmica della musica ayleriana e quella sciamanica, come una tematizzazione dell'idea di ritmo inteso come irregolarità ciclica. Ma limitarsi a questa specificazione, significherebbe non cogliere il problema che questa dimensione della scansione ritmica comporta rispetto al modello ad arco che ancora agisce dietro all'analisi del critico tedesco; è infatti evidente che la tensione fra le varie fasi del ciclo è implicitamente legata al fatto che si percepisce uno smarrimento delle regolarità della pulsazione ritmica, che ha un forte valore espressivo. La tensione passa proprio attraverso lo schema di una scansione regolare, attesa che viene a risolversi attraverso la esibizione delle irregolarità ritmiche e dei momenti di assolo del batterista, nell'affrancarsi dalla dimensione della scansione, avviandosi verso una ricostruzione non più ciclica attraverso l'irregolarità dell'assolo, che cade liberamente all'interno del brano. È allora evidente che non si tratta più solo di una scansione ritmica, ma di una

sottolineatura espressiva della mancanza di quella scansione. Siamo allora di fronte ad una dimensione narrativa in cui si passa da una ciclicità ad una perdita di quella ciclicità, ad una riorganizzazione strutturale dell'ordine della scansione ritmica, che ci permette di vedere come quella musica abbia swing, senza passare attraverso il beat. In realtà, esso riorganizza il beat, rompendo il tessuto di ciclicità regolari in cui è iscritto. Qui emerge la nozione di ritmo che la pratica improvvisatoria ha in comune, in senso più pregnante, con quella sciamanica: la possibilità espressiva offerta dal trapassare fra queste due diverse dimensioni della ritmicità 🚪

Continua

[§§ IV-VII](#)

Tim Hodgkinson

Improvised Music

and

Siberian Shamanism

...performance is special:
normal rational processes
would interfere with it.
The language of subjectivity
used by musicians protects
against such interference.
But it can also be read as making
explicit the parallel between
improvised performance
and certain types
of religious experience

[Résumé française](#)

[Italian Translation](#)

THE IMPOSSIBLE METHOD

While risking certain general conclusions, this article draws almost entirely on the personal experience of Ken Hyder and myself as improvising musicians. We have been working together since 1979. Near neighbours in South London, we met through a common interest in community politics and cultural action, and quickly discovered that we both enjoyed a good argument. Aware that improvised music often relies on the constant challenge of working in untried combinations of musicians, we set out to do exactly the opposite, and committed ourselves to long-term duo work.

Over years of playing and arguing and arguing and playing, two questions seem to have occupied us the most. The first is a question for any ongoing improvising duo: What can you carry forward from one playing session to the next, that does not compromise the improvisational activity? Can you get consistently good at improvising together without repeating yourselves by using conscious or unconscious rules?

The second was perhaps more peculiar to us and to a certain social" perspective we shared: What significance, if any, should be attached to the subjective language of improvising musicians? Despite more recent analytical tendencies in the practice of improvisation, the language used by musicians is still strongly influenced by a Free Jazz subculture with a distinctly 1960s discourse in which ideas of spontaneity and magic are important. Thus performance is special: normal rational processes would interfere with it. The language of subjectivity used by musicians protects against such interference. But it can also be read as making explicit the parallel between improvised performance and certain typos of religious experience.

"When he (a prophet) is inspired he becomes unconscious; thought vanishes away and leaves the fortress of the soul; but the divine spirit has entered there and taken up its abode; and this later makes all the organs resound so that the man gives clear expression to what the spirit gives him to say." (Philo, first century A.D., quoted in J. Jaynes.)

Making sense of this parallel now led us back to our first question. The quality of improvisation that we were looking for seemed to flow not from musical technique as such, but rather from some kind of meta-skill—an ability to draw instantly on an array of techniques to meet the precise demands of the moment. Was it, then, literally something to do with the state of mind of the players?

We had already started to focus on states of mind and psychological preparation when I remembered shamanism from my readings in anthropology. I remembered two important things; the importance attached to preparation for a shamanism performance; and the fact that shamanic performances, despite following a loose sequence of identifiable phases, were largely improvised.

It followed from this initial interest in shamanism as performance that we adopted the narrow, rather than the broad "New Age" definition of the term shamanism. The way we understood it, shamanism was a specific set of beliefs and practices in which a person became a shaman, or when following an illness and psychological crisis, and then shamanised, communicating with the spirit world on behalf of other members of the community by partially re-enacting this crisis in a dramatic scene usually involving drumming and vocalisation. More than most religious ritual, shamanic seances had a powerful personal and improvisational dimension. Moreover, in order to re-enter the special psychological state involved, the shaman had to prepare by getting rid, so to speak, of his or her normal everyday persona.

The broader definition of shamanism as any activity involving direct contact with the spirit world by any means whatsoever seemed, and still seems, to us far less useful. I'll therefore be using the terms shaman, shamanic, shamanise, etc., in the narrow sense in this article, and it will follow that the set of beliefs and practices I am writing about are very largely restricted to Siberian and other far-Northern cultures.

Following from our readings and discussions about shamanism, we began to use a preparation ritual prior to improvised performances. We would request a short period of time alone in a room back-stage. We would begin with a period of silence and darkness. During these moments we would allow our minds to empty themselves of all the chatter about taking care of the practical arrangements for the concert. For the non-performing reader, I should explain that getting ready for a concert involves juggling a great many details of different kinds almost up to the last minute. Are the lights right? Can I reach this microphone quickly? Why is it impossible to find a chair in this theater? Is there somewhere to put that cable so that we don't trip over it? It seemed to us desirable to go into an entirely different mental frame just before playing. The period of intense concentration on the practical preparations, immediately followed by the silence in the dark enclosed space seemed to be a way of dramatising this shit. It was as if the intensified mental chatter of getting ready for the concert stood for the mental chatter of normal everyday existence in general, so that by entering our performance silence we were silencing the inner voice that sustains the everyday persona. Very gradually we would break this silence, first by small sounds such as breathing sounds, then gradually making more sound and movement. We moved about deliberately putting chairs and other objects in the other's path. It meant that we had to use our senses to make sense of this environment, listening to sounds of the objects moving on the floor, figuring out where they were. The effect was one of planned disorientation. If you are suddenly whisked away blindfolded in a car and released into some strange environment you have to use all your senses to try to find out where you are. After this

process of sharpening our senses we felt very freed up. When we went on stage we felt we could do anything. We felt focused. Our reactions were sharper and as far as we could tell our music got better and more consistent as a result^[1]

IN SIBERIA

At the same time as we were applying these ideas to our playing, we started to get very curious about what shamanic performances really sounded like. Not only did these performances involve preparation and improvisation, they also involved music. We read ethnographic descriptions of these seances by such writers as Czaplicka and Jochelson who spoke about the extraordinary drumming and singing of the shamans, but it seemed very hard to actually hear anything.

By an extraordinary stroke of good luck, while visiting Moscow in 1989, I met Boris Podkosov from Khabarovsk in the Soviet Far East, and following from this meeting we were able to make several trips to Siberia to play improvised music, and to meet and interview shamans in the Republics of Buryatia and Tuva, and also briefly to visit the Sakha, or Yakut, Republic. All this depended on a remarkable set of circumstances which included the rapid liberalisation of the Soviet Union and the consequent growth of ethnic cultural nationalisms in Siberia with an emphasis on the recovery and nurturing of past tradition, as well as the emergence of a network of independent music promoters to replace the old state monopoly.

Is there a defining quality to shamanic music? Before we went to Siberia we thought there was, and that it hinged on the question of tempo. Unique among all kinds of music we'd previously met with, shamanic music apparently varied constantly in tempo. This distinguished it from trance or possession music, which typically works up to climactic extremes of speed and volume, as well as from non-shamanic musics of peoples with shamanic cultures, which typically conform to the steady tempo pattern of almost all folk musics.

We also noticed that the accents produced by a shaman playing the drum followed no clearly discernible pattern. We did have a conversation with a musicologist in Novosibirsk who tried to convince us that the shamans were deliberately playing in constantly varying meters of 13, 7 or 9 and so on. It seemed to us that this was most unlikely, and conversations with shamans later confirmed our view that accents are used freely during shamanic drumming.

But why, then, did the music of the shamanic performances constantly vary in tempo? We set off into the field with an idea, but were forced to abandon it. We thought that the function of music during shamanising was largely to disorientate listeners and participants through constant fluctuations of tempo. This idea owed much to Robert Ornstein's work in the 1960s on the experience of time. Ornstein had demonstrated the link between the experience of time-duration, and the way in which events are perceived, grouped, and stored as information. It seemed to us that where the grouping unit was constantly unstable—as with music of constantly varying tempo—the normal habitual modes of information-processing would become generally disturbed, and the subject would then become increasingly psychologically suggestible. Fluid tempo could then be hypothesised as the technique of the shaman for setting up the audience for successive psychological identifications with spirits

encountered on the shamanic journey.

The material on which we based this interpretation was extremely sparse. At the time we had only two recordings of actual shamanic performances, and our information about the survival of shamanism in Siberia led us to be pessimistic about getting any further material.

Going into the field was important not only in terms of gathering new information, but also in terms of challenging the way in which that information might be interpreted. Inevitably, as we listened to people talking about shamanism, the importance of their own descriptive language loomed larger, and our confidence in our own analytical terms correspondingly diminished.

As Western artists, we had assumed that shamanising would have some clear connection to Western art practice. We had unconsciously sought to break shamanising down into analytic categories which paralleled those of aesthetic or musicological analysis as they might be applied to an artistic performance. Consequently we'd been looking for artistic techniques, and we understood rhythmic disorientation to be such a technique.

After discussion with practitioners, however, it became clear to us that the primary reason for tempo fluctuation in shamanic seances was not to produce a deliberate effect on the audience. It transpired that shamanising involves the interaction between the drumming activity, producing a sensory input, and a sequence of psychological states in the mind of the shaman. These states are at least stimulated, if not regulated, by shifts in tempo and intensity of drumming. But the shaman is not using the drumming in order to reproduce the same psychological evolution in an audience. Consequently the description of shamanising as a performance – as in Western theater or music – is misleading. This non-performance aspect becomes even more marked when several people shamanise together, as sometimes happens. In these workouts, each person follows his or her own psychological evolution, and coordination of psychological states and, consequently, of drumming tempo is exceptional. There is clearly no sense of collective responsibility for a collectively produced "musical" output.

So what exactly is happening when a person shamanising speeds up and slows down their drumming?

"A composer can't do it; when you're overwhelmed with these feelings, a melody, or rhythm appears, to help you perform this feeling. There are no rules; it's in the nature of the person himself. And not an ordinary person; a shaman is not an ordinary person. The ritual depends for its form on the person who developed it." (Tuvan shaman.)

Several practitioners told us that shamanising involves following your feelings. We also heard a great deal of visual description of the psychological phases. That is, shamanising seems almost invariably to involve seeing. When, during an interview with Alexander Salchak, who specialized in acting the role of shaman the Tuvan theater, we asked whether people sometimes mistook him for a real shaman and invited him to their homes to shamanise, he replied, "A real shaman has to have an inner vision. I don't see, so I refuse."

It is tempting therefore to surmise that the drumming activity is a psychological tool for modifying the energetic substratum of emotionally and/or semantically valenced visual images occurring in the

mind of the shaman. Once again, however, there is a danger of importing inappropriate Western categories, only this time assimilating shamanism into psychology and not into art.

It is true that some Siberian shamans have stated to us an equivalence between shamanism and Western psychology. Nevertheless, I suspect that they would recognize the following distinction as fundamental. Considered as practitioner, the psychologist maintains unified and continuous conscious control, and the procedures of psychology in no way place this control in question. While it would certainly be incorrect to deny the shaman a priori any measure of conscious control, it is clear that the consciousness involved is not, and is not intended to be, unified and continuous in the sense of that of the psychologist.

The point here is to avoid assimilating the shaman's ways into, Western concept of techniques or tools whether in artistic or psychological context. It was indicated to us that a shaman's way shamanising is something akin to a negotiation between voluntary and involuntary aspects of cognition. Shamanising is conceived as providing a channel for a force that is not only in the shaman. As Ay-Churek, a practicing Tuvan shaman, put it: "I give energy to people through the drum, but I get energy from the spirits."

MYSTICISM IN MUSIC

We have found no easy way to inscribe the ways of shamanism onto the traditional map of Western musical practice and its aesthetic priorities. We cannot treat shamanism as a symbolic description of processes which make sense within the context of entirely different objectives.

I would like, at this point, to identify the two distinct approaches of Western music to mysticism.^[2] In the first, music takes the content of mystical belief as its own content. There is moment in the process of making the music when metaphysical beliefs are encoded into the music in such a way that they will have some manifest presence, significant for the composer, in the completed piece. By this I mean that the music wholly or partly consists in the performance or transmission of a ritual, or of a metaphysical structure. The clearest examples of this approach are those Western composers such as Olivier Messiaen who have encoded metaphysical structures into their work.

In the second type, the intervention of mysticism is primarily into the productive process as process. If we define rituals as those organized activities whose meaning derives from metaphysical considerations, then what we are speaking about here is the intervention of ritual into some dimension of music making.

This distinction can now be given several further dimensions. To begin with, mystical experience itself polarizes towards a revelation of divine order, on the one hand, and direct contact with a spiritual force or being on the other; the difference being that the former may provide a content which can be integrated into rational discourses, whereas the latter may be far more disruptive. But if we take a very broad anthropological perspective, the situation appears a bit different. What is disruptive for a settled agricultural society with a hierarchical priesthood is normal for a herding or hunting society with an egalitarian shamanhood. When Messiaen puts three massive chords to symbolise the

Holy Trinity, he doesn't seem to be compromising his musical structure; in fact he is subscribing to an ancient and once central tradition of Western music which goes back through the Renaissance musical languages to the Pythagorean theory of cosmic harmony, which Pythagoras in turn inherited from the first settled agricultural civilisations.

When, on the other hand, Albert Ayler (and I'm going to speak about Ayler's music rather than our own here) keens through his saxophone, he seems to be in an ecstatic state, and the music that he plays seems to belong to a world in which direct spiritual experience is a real possibility. He is taking the mystical dimension straight into the process of music-making, and this process is visible and audible because he is making the music right there in front of the audience or microphone.

It is of course possible to take sides on this question, and I can pretend for the sake of argument that Messiaen would have regarded Ayler's music as inferior because functional, that is, organized around priorities that could not be said to be really musical. But history, if nothing else, demands that we go beyond this position. Ideas, world interpretations, perceptual worlds, exist in relation to real human communities located in time and space. The Western world is relentlessly imposing itself on all the other human worlds on this planet. As individuals, we can't alter this process. But we can modulate what this world of ours is, we can ensure that the friction between worlds which should take place really does take place and that the other worlds are not simply crushed in silence.

From the point of view of the rational technological society, both the cosmic hierarchy that inspires Messiaen and the shamanic ecstasy that inspires Ayler are simply irrational superstitions. But both these kinds of mysticism are ways whereby a musical culture which addresses a Western audience can acknowledge other worlds lying beyond the pale of Western rational supremacism. The point is that the friction should be real, that the touching surfaces should not be dissociated from their roots in social life, and that the impact between different musical cultures should therefore be thoroughly worked through. Only in this way can we avoid the kind of impressionistic world music now being produced by some of our more careless contemporaries.

In fact, both Messiaen and Ayler are engaged in complex processes which involve the interplay between different modes of encoding and transmitting information. Mysticism is one possible intervening layer or phase in these processes. If, for a composer, this intervention might be a way of fine-tuning the work of composing, for an improviser it might be a way of fine-tuning the work of improvising. The difference is that in improvised music, the music is made in performance, and the intervention therefore happens in or around performance.

What I earlier called the traditional map of Western music has never explicitly acknowledged the negotiation between voluntary and involuntary aspects of cognition to which Siberian shamanism is akin. But this dimension is surely present in the origination of all kinds of music.

Perhaps a clue can be found in the following direction. While it, had been our mistake to think of shamanic music overly within the framework of Western music, we did after all take something out of the experience and apply it to our music. What we took was to do with the very close connection that shamanic philosophy draw between the natural environment and the inner states of a person's being. In the cultures of shamanism, listening to natural sound and becoming aware of inner

psychological states are intimately linked.

The kind of listening involved is quite different from the abstracted sensibility towards nature, whose variants are expressed in Western classicism or romanticism. It is a kind of listening which derives from the direct presence of the listener within nature as a person who needs to be able to grasp all the detail of natural sound in order to survive. This means that the organization of natural sound appears directly within the aesthetic of the music of shamanic cultures. When we played with some Yakut musicians we found that their aesthetic approach allowed them to apply the irregularities of nature to their music without any difficulty. In complete contrast to this, it is an axiom of Western musical aesthetics to distinguish musical sound from noise, not only by the regularity of the vibrations of musical tones but, more significantly, by the regularity of the relations between musical tones.

Let us imagine for a moment that the map of Western music is a map of the Western mind and that it reflects a reductive order, an imposition of consciousness on the entire matter of human life, and a tendency to substitute the necessarily selective and partial contents of this consciousness for the whole. Now imagine this map transforming itself, inscribing onto itself the natural lie of the land. The old map could never have acknowledged the wind, the birds, and the waterfalls; they simply do not elect to perform in a recognized musical key or rhythm. Yet in the context of a walk in the country, such natural sounds and their acoustic and temporal relationships seem to suggest patterns which in turn associate themselves with shifts in the way in which consciousness gains knowledge of the multi-faceted totality of the human mind.

It turns out that the way we can best integrate our Siberian experience into a continuation of our work here is by reference to those currents in contemporary music that address themselves to these questions of acoustic and psychological organization in the most radical way.

**The Author has added a Postscriptum
to Italian Translation - See it, please.**

NOTES

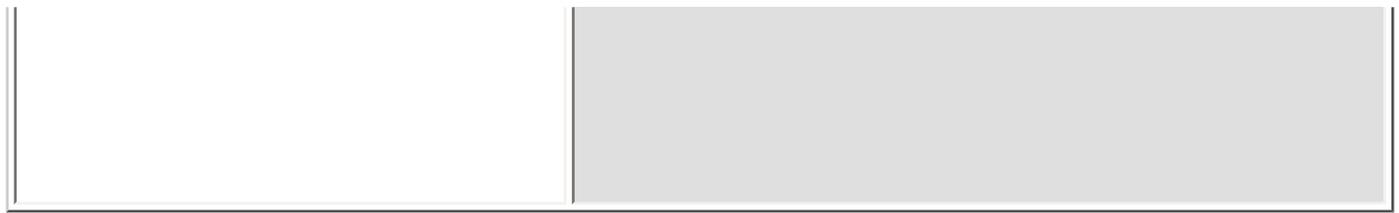
[1] There are countless examples of the ritualisation of performance within the world of classical music. I'm thinking of Glenn Gould warming his elbows, or Furtwängler refusing ever to rehearse on the day of a performance of the Ninth. 🏠

[2] Mysticism refers us to metaphysical regions, that is to say, to types of organization and experience which are only implicit in the structure of physical reality as known. It is typical of the discourse of mysticism that an explanation for the former in terms of the latter is neither provided nor regarded as desirable. That is to say that mysticism not only accepts but often welcomes the fact that its content is ultimately mysterious. Where this is expressed as a pseudo-rational discourse it becomes the equivalent of a reification of the limitations of reason and as such merely provides ammunition for the historical supremacy of rationalism. Where it is expressed as a placing of reason into nature

into an ecology of mind, it can be understood as rational in a broader sense. 



Tim Hodgkinson trained as an anthropologist before becoming a musician and composer. He has published articles in “Musica/Realtà” and the RE Quarterly. Last year he released *Each in Our Own Thoughts* a new CD of compositions, and in 1995 his pieces were performed in Nancy, Montepulciano, London and Trondheim.



BIBLIOGRAPHY

- CZAPLICKA, *Aboriginal Siberia*, Oxford, Clarendon Press, 1914, p. 235
- JOCHELSON, W., *Religion & Myths of the Koryaks*, p. 49
- ORNSTEIN, ROBERT E., *On the Experience of Time*, Harmondsworth, Penguin, 1969
- AYNES, JULIAN, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Boston, Houghton Mifflin, 1977

Résumé Français

Le mysticisme peut être investi dans le contenu de la musique ou dans le processus de sa réalisation. Cet article traitera du deuxième cas qui concerne l'expérience des musiciens improvisateurs Tim Hodgkinson et Ken Hyder. Pendant leur recherche pour trouver un façon d'improviser sans contrainte structurelle prédéterminée, ils se sont intéressés à l'état d'esprit de l'improvisateur et au chamanisme. Ils ont créé une sorte de préparation rituelle à leur performance en s'inspirant de ce qu'ils ont appris auprès des chamanes de Sibérie, spécialement en ce qui concerne le sens des fluctuations de tempi des musiques de chamanes. Ils ont découvert notamment que la musique chamanique se crée dans l'espace de l'oscillation entre une connaissance volontaire et une autre involontaire. Ils ont aussi découvert l'importance du rapport entre l'environnement naturel et l'état intérieur de la personne.

This essay was first published on MUSICWORKS 66, Fall 1996. The italian translation comes from ["Musiche"](#), N. 18, Spring 1997. We thank Tim Hodgkinson and Alessandro Achilli, co-editor of "Musiche" and author of the Hodgkinson's photo, for the permission of publishing

[Italian Translation](#)
Carlo Serra, [Ritmo e ciclicità nella cultura sciamanica](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

Tim Hodgkinson

Musica improvvisata

e

Sciamanismo siberiano

.. l'esibizione è un momento particolare: i normali processi razionali interferirebbero con essa. Il linguaggio della soggettività adottato dai musicisti fa da schermo contro tale interferenza. Ma potrebbe anche essere considerato un modo di rendere esplicito il parallelo tra pratica improvvisativa e certi tipi di esperienza religiosa

[English](#)

Il metodo impossibile

Pur azzardando qualche conclusione generale, questo articolo è basato quasi esclusivamente sull'esperienza personale mia e di Ken Hyder nella musica improvvisata. Lavoriamo insieme dal 1979: eravamo vicini di casa in un quartiere della parte sud di Londra e ci siamo conosciuti perché ci interessavamo entrambi di politica comunitaria e iniziativa culturale; presto abbiamo scoperto che avevamo in comune anche il gusto della discussione. Sapendo che la musica improvvisata è spesso imperniata sulla sfida costante di combinazioni insolite tra musicisti, ci siamo mossi nella direzione opposta impegnandoci in un progetto di duo a lunga scadenza.

In tutti gli anni passati a suonare e discutere e discutere e suonare, ci siamo posti soprattutto due domande. La prima vale per qualsiasi duo permanente d'improvvisazione: che cosa si può trasferire da una seduta alla successiva senza compromettere il carattere improvvisativo della musica? Se improvvisando insieme si usano regole consce o inconsce, si possono ottenere costantemente buoni risultati senza ripetersi?

La seconda domanda era forse più specificamente rivolta a noi e a una certa prospettiva "sociale" che condividevamo: quale rilevanza andava attribuita (ammesso che ne andasse attribuita una) al linguaggio soggettivo adottato dagli improvvisatori? Malgrado le più recenti tendenze analitiche nel campo dell'improvvisazione, il linguaggio usato dai musicisti è tuttora profondamente influenzato da una sottocultura free jazz con un'articolazione tipicamente anni sessanta, all'interno della quale le idee di spontaneità e magia rivestono un ruolo importante. Perciò l'esibizione è un momento particolare: i normali processi razionali interferirebbero con essa. Il linguaggio della soggettività adottato dai musicisti fa da schermo contro tale interferenza. Ma potrebbe anche essere considerato un modo di rendere esplicito il parallelo tra pratica improvvisativa e certi tipi di esperienza religiosa.

"Quando (un profeta) è ispirato perde conoscenza; il pensiero svanisce e abbandona la forza dell'anima; ma lo spirito divino vi si è introdotto e vi ha preso dimora; e ciò

farà risuonare tutti i suoi organi perché l'uomo possa esprimere chiaramente ciò che gli suggerisce lo spirito".[1];.

L'approfondimento di quel parallelo ci riportava alla nostra prima domanda. Sembrava che la qualità che cercavamo nell'improvvisazione non derivasse dalla tecnica musicale in quanto tale ma piuttosto da un qualche genere di meta-abilità: la capacità di attingere istantaneamente da una gamma di tecniche in grado di soddisfare le precise richieste del momento. C'entrava dunque in qualche modo lo stato mentale dei musicisti?

Avevamo già incominciato a concentrare la nostra attenzione su stati mentali e preparazioni psicologiche quando mi ricordai ciò che avevo letto sullo sciamanismo durante i miei studi di antropologia. Ricordavo due cose importanti: l'importanza attribuita alla fase preparatoria della cerimonia sciamanica e il fatto che tali cerimonie seguivano sì una sequenza non rigida di fasi identificabili ma erano in larga parte improvvisate.

Da quell'interesse iniziale per lo sciamanismo come rappresentazione seguì l'adozione da parte nostra dell'accezione ristretta (anziché di quella più ampia e new age) del termine sciamanismo. Per il modo in cui lo intendevamo noi, lo sciamanismo è un insieme specifico di credenze e di pratiche nell'ambito delle quali un individuo diventa sciamano, spesso dopo una malattia e una crisi psicologica, e quindi sciamanizza, ovvero comunica con il mondo dello spirito per conto degli altri membri della comunità, rappresentando parzialmente la propria crisi come in uno spettacolo teatrale, nel corso del quale fa generalmente uso di percussioni e vocalizzi. Le rappresentazioni sciamaniche posseggono una dimensione soggettiva e improvvisativa molto più forte che la maggior parte dei riti religiosi. Inoltre, per rientrare nella particolare condizione psicologica richiesta, lo sciamano deve predisporre liberandosi, per così dire, della propria normale personalità di tutti i giorni.

L'accezione più ampia – secondo cui lo sciamanismo è qualsiasi attività che implichi un contatto diretto con il mondo spirituale – ci sembrava, e ci sembra tuttora, assai meno valida. Perciò, in quest'articolo, userò le parole sciamano, sciamanico, sciamanizzare (e così via) nell'accezione ristretta; di conseguenza, l'insieme di credenze e di pratiche a cui farò riferimento sono in gran parte limitate alla cultura siberiana e ad altre dell'estremo nord.

Dopo le letture e discussioni sullo sciamanismo, incominciammo ad adottare un rito preparatorio prima dei nostri concerti di musica improvvisata. Chiedevamo di essere lasciati soli per breve tempo in un camerino. Per prima cosa stavamo in silenzio, al buio, lasciando che le nostre menti si svuotassero di tutte le chiacchiere relative ai preparativi pratici del concerto. Occorre precisare ai lettori non musicisti che i preparativi di un concerto comportano spesso la necessità di destreggiarsi fin quasi all'ultimo minuto tra un'enorme quantità di dettagli d'ogni genere. Le luci sono giuste? Il microfono è a portata di mano? È mai possibile che in questo teatro non si riesca a trovare una sedia? Non c'è altro posto in cui mettere quel cavo, in modo che non ci inciampiamo? Ci sembrava auspicabile entrare in una disposizione mentale totalmente diversa, subito prima di suonare. Ci pareva che far seguire alla fase di intensa concentrazione sui preparativi pratici un periodo di silenzio in uno spazio chiuso e buio fosse un modo di dare forma a quel cambiamento. Era come se il più intenso brusio mentale dei preparativi del concerto rappresentasse il brusio mentale della vita quotidiana in generale, cosicché entrando nel silenzio che precedeva il nostro concerto mettevamo a tacere la voce

interiore che sostiene la personalità di tutti i giorni. Rompevamo il silenzio molto gradualmente, prima con suoni fievoli (per esempio il respiro) e poi intensificando via via rumori e movimenti; ci aggiravamo per la stanza intralciandoci a vicenda e di proposito con sedie e altri oggetti: in tal modo dovevamo adoperare i nostri sensi per figurarci lo spazio circostante, ascoltando i suoni degli oggetti che si spostavano sul pavimento e cercando di individuare dove si trovassero. L'effetto desiderato era il disorientamento. Se tutt'a un tratto qualcuno ci bendasse e ci portasse via in automobile per poi rilasciarci in un ambiente estraneo, saremmo costretti a impiegare tutti i nostri sensi per cercar di capire dove siamo finiti. Dopo quel procedimento per aguzzare i sensi ci sentivamo molto liberati e, una volta sul palcoscenico, avevamo l'impressione di poter fare qualsiasi cosa: eravamo concentrati; le nostre reazioni erano più pronte e di conseguenza la nostra musica diveniva migliore e più coerente, almeno dal nostro punto di vista[2].

In Siberia

Contemporaneamente all'applicazione di quelle idee alle nostre esibizioni, cominciammo a sentire impellente la curiosità di sapere quale suono avessero realmente le pratiche sciamaniche. Tali pratiche non coinvolgono solo preparazione e improvvisazione ma anche musica. Avevamo letto descrizioni etnografiche di quei fenomeni fornite da studiosi come Czaplicka e Jochelson, che parlavano dello straordinario uso delle percussioni e della voce da parte degli sciamani, ma ci sembrava molto improbabile che riuscissimo ad ascoltare effettivamente qualcosa.

Grazie a un eccezionale colpo di fortuna, nel 1989 conobbi a Mosca Boris Podkosov di Habarovsk (sull'estremo margine orientale dell'Unione Sovietica) e in seguito a quell'incontro avemmo occasione di compiere diversi viaggi in Siberia per suonare musica improvvisata, conoscere sciamani e conversare con loro nelle repubbliche autonome di Buriati e di Tuva, e anche di visitare brevemente la repubblica autonoma di Iacuzia. Tutto ciò dipese da un formidabile insieme di circostanze, tra le quali la rapida liberalizzazione dell'Unione Sovietica – con il conseguente moltiplicarsi di nazionalismi culturali ed etnici in Siberia, particolarmente interessati al recupero e al mantenimento delle antiche tradizioni – e la nascita di una rete di impresari musicali indipendenti in luogo del vecchio monopolio statale.

Esiste una qualità che definisce la musica sciamanica? Prima di andare in Siberia credevamo di sì e immaginavamo che fosse legata alla scansione musicale del tempo. Tra tutti i generi di musica con cui eravamo venuti a contatto, la musica sciamanica pareva l'unica il cui tempo variasse costantemente. Ciò la distingueva dalla musica di trance o possessione (caratterizzata dal graduale raggiungimento del culmine di velocità e volume) e anche dalle musiche non sciamaniche dei popoli di cultura sciamanica, che hanno la caratteristica di conformarsi al modello a tempo costante di quasi tutte le musiche folk.

Notammo anche che gli accenti prodotti da uno sciamano mentre suona il tamburo non seguivano alcuno schema chiaramente individuabile. Per la verità, a Novosibirsk parlammo con un musicologo il quale cercò di convincerci che gli sciamani, mentre suonano, variano deliberatamente e costantemente il metro da tredici a sette a nove e così via. Ma ci parve un'ipotesi assai poco verosimile e le successive conversazioni con sciamani confermarono la nostra impressione che, percuotendo il tamburo durante il rito, usassero liberamente gli accenti.

Insomma, perché nella musica degli sciamani il tempo variava costantemente? Eravamo giunti sul campo con un'idea in proposito ma ci trovammo costretti ad abbandonarla. Credevamo che durante il rito sciamanico la musica avesse la funzione preminente di disorientare gli ascoltatori e i partecipanti con costanti fluttuazioni del tempo. L'idea doveva molto al lavoro svolto negli anni sessanta da Robert Ornstein sull'esperienza temporale; Ornstein aveva dimostrato l'esistenza di una connessione tra l'esperienza della durata temporale e il modo in cui gli eventi vengono percepiti, raggruppati e immagazzinati come informazione. Ci pareva che se l'unità di raggruppamento fosse stata permanentemente instabile – come una musica dal tempo costantemente variabile – i sistemi consueti di ordinaria elaborazione dell'informazione ne sarebbero stati generalmente disturbati e il soggetto sarebbe così divenuto via via più suggestionabile psicologicamente. Si sarebbe dunque potuto ipotizzare che la mutevolezza del tempo fosse una tecnica dello sciamano per avviare il pubblico alle successive identificazioni psicologiche con gli spiriti che avrebbe incontrato nel corso del viaggio sciamanico.

Il materiale su cui basavamo tale interpretazione era estremamente scarso. A quel tempo possedevamo soltanto due registrazioni di autentici riti sciamanici e le notizie che avevamo sulla sopravvivenza dello sciamanismo in Siberia ci rendevano pessimisti sulle possibilità di procurarci altra documentazione.

Recarsi sul campo fu importante non solo per raccogliere nuove informazioni ma anche per mettere in discussione il modo di interpretarle. Inevitabilmente, sentendo come le persone parlavano di sciamanismo, l'importanza del loro linguaggio descrittivo ci apparve sempre più lampante e parallelamente si affievolì la fiducia nel nostro apparato analitico.

Da artisti occidentali, avevamo immaginato che i riti sciamanici avessero qualche evidente punto di contatto con la pratica occidentale dell'arte. Pur senza volerlo, avevamo tentato di piegare lo sciamanismo a categorie analitiche prossime a quelle dell'analisi estetica e musicologica di una rappresentazione artistica. Di conseguenza, cercavamo tecniche artistiche e credevamo che il disorientamento ritmico fosse una di esse.

Tuttavia, dopo la discussione con gli officianti, ci risultò evidente che lo scopo principale della fluttuazione del tempo nei rituali sciamanici non è indurre nel pubblico un effetto calcolato. Scopriamo che la pratica sciamanica implica un'interazione tra l'attività percussiva (che produce uno stimolo sensoriale) e una sequenza di stati psicologici che avviene nella mente dello sciamano. Tali stati vengono senza dubbio provocati, se non addirittura regolati, dai cambiamenti di tempo e d'intensità dell'attività percussiva. Ma quell'attività non ha lo scopo di riprodurre nel pubblico quella medesima dinamica psicologica. Quindi, descrivere la pratica sciamanica come spettacolo, esibizione o rappresentazione è fuorviante. La differenza con il teatro o la musica occidentali diventa ancor più netta quando più persone assumano contemporaneamente il ruolo di sciamano, come talvolta accade. In quelle occasioni, ogni soggetto percorre la propria sequenza psicologica, e la coordinazione degli stati psicologici, e quindi dell'andamento percussivo, è eccezionale. Senza dubbio non esiste alcun senso di responsabilità collettiva anche se la "musica" è prodotta collettivamente.

Insomma, che cosa succede esattamente quando un individuo impegnato in una pratica sciamanica accelera e rallenta il tempo delle percussioni?

"Un compositore non può farlo; quando si è sopraffatti da quei sentimenti, si manifesta una melodia o un ritmo per aiutarci a esprimere quel sentimento. Non esistono regole; sta nella natura stessa della persona. Ma non di una persona comune: lo sciamano non è una persona comune. La forma del rito dipende dalla persona che lo celebra".[3].

Molti officianti ci hanno detto che l'attività sciamanica richiede di seguire le proprie emozioni. Abbiamo anche ascoltato una gran quantità di descrizioni visive delle fasi psicologiche. Come dire che, a quanto sembra, la pratica sciamanica coinvolge quasi invariabilmente l'atto di vedere. Durante un colloquio con Alexander Salchak – un attore che recita abitualmente parti di sciamano nei teatri di Tuva – gli abbiamo chiesto se gli sia mai capitato che qualcuno lo prendesse per un vero sciamano e lo invitasse a casa propria perché officiasse un rito sciamanico; la sua risposta è stata: "Un vero sciamano deve avere una visione interiore. Io non vedo e perciò mi rifiuto".

Si sarebbe perciò tentati di congetturare che l'attività percussiva sia uno strumento psicologico atto a modificare il sostrato energetico delle immagini visive a valenza emotiva e/o semantica che si presentano nella mente dello sciamano. Ma ancora una volta si correrebbe il rischio di importare categorie occidentali improprie, con l'unica differenza che questa volta lo sciamanismo verrebbe assimilato alla psicologia anziché all'arte.

&EGRAVE; vero che alcuni sciamani siberiani ci hanno indicato un'equivalenza tra sciamanismo e psicologia occidentale. Tuttavia, sospetto che concorderebbero sull'imprescindibilità della distinzione che segue: lo psicologo mantiene professionalmente un controllo consapevole unitario e continuo, che le procedure della psicologia non mettono mai in discussione; anche se sarebbe certamente scorretto negare a priori che lo sciamano eserciti una qualche forma di controllo consapevole, è chiaro che la consapevolezza in gioco non è unitaria né continua (e non è previsto che lo sia) nel senso di quella dello psicologo.

L'importante è evitare di assimilare i metodi dello sciamano a un'idea occidentale di tecniche o strumenti, non importa se artistici o psicologici. Ci fu suggerito che il modo di agire dello sciamano è in qualche modo affine a una negoziazione tra aspetti volontari e involontari della cognizione. La pratica sciamanica è intesa a fornire un canale a un'energia che non risiede solo nello sciamano. Ay-Churek, uno sciamano in attività a Tuva, ci disse: Do energia alle persone tramite il tamburo ma ricevo energia dagli spiriti".

Misticismo in musica

Abbiamo scoperto che non è facile inscrivere i metodi dello sciamanismo nella mappa tradizionale della pratica musicale occidentale e delle sue priorità estetiche. Non possiamo trattare lo sciamanismo come una descrizione simbolica di processi che avrebbero senso soltanto in una prospettiva totalmente diversa.

A questo punto, vorrei soffermarmi sui due distinti approcci della musica occidentale al misticismo [4]. Nel primo, il contenuto della credenza mistica viene accolto dalla musica come contenuto proprio. Esiste un momento, nel processo del fare musica, in cui le credenze metafisiche vengono

codificate nella musica in modo tale che all'interno del prodotto finito la loro presenza sarà manifesta e significativa per il compositore. Vale a dire che la musica consisterà interamente o parzialmente nella rappresentazione o nella trasmissione di un rito o di una struttura metafisica. Gli esempi più chiari di tale approccio si trovano in quei compositori occidentali come Olivier Messiaen, che hanno codificato strutture metafisiche nelle proprie opere.

Il secondo tipo di misticismo interviene principalmente nel procedimento produttivo in quanto procedimento. Se per rito intendiamo "un'attività organizzata il cui significato deriva da considerazioni metafisiche", allora stiamo parlando dell'intervento del rito in una qualche dimensione del fare musica.

Tale distinzione può adesso accogliere molte dimensioni ulteriori. Innanzi tutto, la stessa esperienza mistica si orienta nel primo caso verso una rivelazione dell'ordine divino e nel secondo verso il contatto diretto con una forza o un essere spirituale; la differenza è che nel primo caso può fornire un contenuto integrabile in discorsi razionali, mentre nel secondo può essere assai più dirompente. Ma se assumiamo una prospettiva antropologica molto ampia, la situazione appare leggermente diversa. Ciò che sarebbe dirompente in una società agricola statica con clero gerarchizzato è normale in una comunità di pastori o cacciatori in cui tutti gli sciamani sono allo stesso livello. Quando Messiaen adopera tre accordi solenni per simbolizzare la Santa Trinità non pare compromettere la propria struttura musicale; anzi, aderisce a una tradizione antica e un tempo molto importante della musica occidentale che risale alle forme musicali del Rinascimento e, ancora prima, alla teoria pitagorica dell'armonia cosmica, che Pitagora aveva a sua volta ereditato dalle prime società agricole stabili.

D'altra parte, Albert Ayler (parlerò qui della musica di Ayler piuttosto che della nostra) pare in stato di estasi quando trae un lamento funebre dal sassofono e la musica che suona sembra appartenere a un mondo in cui l'esperienza spirituale diretta è una possibilità reale. Ayler accoglie direttamente la dimensione mistica nel procedimento musicale, che è visibile e udibile perché avviene proprio lì, di fronte al pubblico o al microfono.

Certamente è possibile difendere l'uno o l'altro approccio e per amor di polemica potrei sostenere che Messiaen avrebbe considerato inferiore la musica di Ayler perché funzionale, ovvero organizzata su priorità che si potrebbero non ritenere propriamente musicali. Ma la storia – almeno quella – richiede che si vada oltre quella posizione. Le idee, le interpretazioni del mondo, i mondi percettivi esistono in relazione a comunità umane reali collocate in punti precisi del tempo e dello spazio. Il mondo occidentale si impone inesorabilmente su tutti gli altri mondi umani di questo pianeta. Come individui, non siamo in grado di modificare tale processo. Ma possiamo incidere su ciò che è questo nostro mondo, possiamo far sì che l'attrito che dovrebbe avvenire tra i mondi avvenga veramente e che gli altri mondi non siano semplicemente ridotti al silenzio.

Dal punto di vista della società razionale e tecnologica, sia la gerarchia cosmica che ispira Messiaen sia l'estasi sciamanica che ispira Ayler non sono altro che superstizioni irrazionali. Ma entrambi i tipi di misticismo sono strumenti che possono consentire a una cultura musicale che si rivolge a un pubblico occidentale di riconoscere altri mondi che si trovano fuori dai confini della supremazia razionale occidentale. L'importante è che l'attrito sia reale, che le superfici che vengono a contatto non siano scisse dalle loro radici nella vita sociale e che perciò quell'attrito tra diverse culture

musicali vada fino in fondo (anziché limitarsi a mescolare superficialmente le differenze). Solo così possiamo evitare una world music impressionistica come quella prodotta attualmente da alcuni dei nostri contemporanei più sconsiderati.

Per la verità, sia Messiaen sia Ayler si impegnavano in procedimenti complessi che contemplavano l'interazione tra differenti modalità di codifica e di trasmissione dell'informazione. Il misticismo è uno dei livelli o fasi che possono intervenire in quei processi. Se per un compositore quell'intervento può essere un modo per focalizzare il lavoro compositivo, per un improvvisatore può essere un modo per catalizzare la pratica improvvisativa. La differenza è che nella musica improvvisata la musica nasce durante l'esibizione e l'intervento avviene perciò all'interno dell'esibizione o intorno a essa.

Quella che ho chiamato sopra "mappa tradizionale della musica occidentale" non ha mai accettato esplicitamente la mediazione tra aspetti cognitivi volontari e involontari di cui è invece innervato lo sciamanismo siberiano. Ma tale dimensione fa certamente parte del procedimento creativo di qualsiasi genere di musica.

Forse si può trovare un indizio nella direzione che segue: anche se avevamo commesso l'errore di usare troppo le coordinate della musica occidentale per inquadrare la musica sciamanica, alla fine ricavammo qualcosa da quell'esperienza e l'applicammo alla nostra musica. Ciò che prendemmo aveva a che fare con la relazione strettissima che la filosofia sciamanica stabilisce tra l'ambiente naturale e gli stati interiori dell'essere di una persona. Nelle culture sciamaniche ascoltare un suono naturale e divenire consapevoli di stati psicologici interiori sono due azioni intimamente collegate.

Il tipo di ascolto in questione è del tutto differente dalla sensibilità astratta verso la natura di cui si trovano alcune varianti nel classicismo o nel romanticismo occidentali. È un tipo di ascolto che deriva dalla presenza diretta dell'ascoltatore nella natura, in quanto persona che ha bisogno di poter afferrare ogni dettaglio dei suoni naturali per sopravvivere. Ciò significa che l'organizzazione del suono naturale è parte integrante dell'estetica musicale delle culture sciamaniche. Quando suonammo con alcuni musicisti della Iacuzia, scoprimmo che il loro approccio estetico consentiva loro di applicare senza difficoltà alla propria musica le irregolarità della natura. Inversamente, è un assioma dell'estetica musicale occidentale distinguere il suono musicale dal rumore, non solo mediante la regolarità di vibrazione delle note musicali ma, più significativamente, mediante la regolarità delle relazioni tra le note musicali.

Immaginiamo per un istante che la mappa della musica occidentale sia una mappa della mente occidentale e che rifletta un ordine riduttivo, un'imposizione della coscienza su tutta la sostanza della vita umana e una tendenza a sostituire al tutto i contenuti necessariamente selettivi e parziali di tale coscienza. Adesso immaginiamo che quella mappa si trasformi, annettendo la configurazione naturale del terreno. La vecchia mappa non avrebbe mai potuto tenere conto del vento, degli uccelli e delle cascate, che semplicemente non scelgono di suonare su tonalità e ritmi riconosciuti. Eppure, nell'ambito di una passeggiata in campagna quei suoni naturali e le loro relazioni acustiche e temporali paiono suggerire schemi che a loro volta si associano a mutamenti nel modo in cui la coscienza diviene consapevole della sfaccettata totalità della mente umana.

A conti fatti, il modo migliore per integrare la nostra esperienza siberiana nel prosieguo del nostro

lavoro qui e ora è il contatto con quelle correnti della musica contemporanea radicalmente indirizzate verso tali questioni di organizzazione acustica e psicologica.

(Da "Musicworks", n. 66, autunno 1996 traduzione di Cristiana Borella

Post scriptum

Dato che ho scritto quest'articolo più di due anni fa e lo guardo oggi con occhi da estraneo, vorrei precisare il mio attuale punto di vista su alcune questioni.

Per quel che concerne la disposizione mentale dei jazzisti (e di alcuni altri musicisti): anche se resto dell'idea che non vada ignorato il contenuto mistificatorio presente nelle espressioni idiomatiche spontanee, credo adesso di essere stato fin troppo generoso nel riconoscere un significato oggettivo al soggettivismo del discorso jazz. Riferito all'atto di suonare, il concetto di "stato mentale" è una reificazione: è l'attività a produrre lo stato mentale e non il contrario. Se ciò è vero, l'introduzione di un discorso psicologico non fa altro che legittimare su un altro piano abitudini e limiti stilistici che andrebbero invece sottoposti a critica insieme a tutto il resto.

Se, in generale, pare che un certo grado di automistificazione sia funzionale alla produzione artistica (vedi Sun Ra, Boulez e altri), nel senso che la costruzione non può che venire prima di qualsiasi cosa, nel campo particolare dell'improvvisazione la componente critica deve ovviamente balzare in primo piano; sta lì la differenza tra la distribuzione di elementi nel tempo e la musica che realmente si dipana nel tempo.

Anche se a mio avviso alcuni aspetti del mio lavoro con Ken Hyder hanno tratto giovamento dall'adozione del discorso dello sciamanismo, non mi sentirei di estendere tale procedimento al di fuori di quel duo, perché parallelamente ha anche dato adito a una certa pigrizia e mancanza di rigore portandoci ad acquisire e rafforzare vicendevolmente abitudini e riferimenti stilistici all'interno delle nostre improvvisazioni. Quel duo e l'idea dell'improvvisazione musicale sciamanica sono per me interdipendenti e formano insieme uno specifico progetto di sperimentazione. Tale progetto arricchisce tutta la mia vita musicale in un modo che al momento non saprei spiegare chiaramente, senza però rappresentare una soluzione generalizzabile.

È forse interessante aggiungere che nel novembre scorso io e Ken abbiamo incominciato a impegnarci molto più a fondo in un'idea di mutamento continuo da cui potrebbe derivare l'abbandono degli elementi stilistici che finora hanno forse tenuto nascoste le più grandi potenzialità del duo.

Tim Hodgkinson, fine dicembre 1996

Note

[1] Filone, primo secolo d.C., citato da Jaynes (vedi bibliografia) 

[2] Esistono innumerevoli esempi di ritualizzazione del concerto nel mondo della musica classica: si pensi solo a Glenn Gould che si riscaldava i gomiti o a Furtwängler che immancabilmente rifiutava di provare nel giorno in cui doveva eseguire la Nona. 

[3] Sono parole di uno sciamano di Tuva. 

[4] Il misticismo ci rinvia a regioni metafisiche, ossia a tipi di organizzazione e di esperienza che sono solo impliciti nella struttura della realtà fisica conosciuta. È tipico del discorso mistico non fornire né considerare auspicabile una spiegazione valida dell'una nei termini dell'altra. Vale a dire che il misticismo non solo accetta ma spesso preferisce che il proprio contenuto sia fondamentalmente misterioso. Quando ciò viene espresso come un discorso pseudorazionale, diventa l'equivalente di una reificazione dei limiti della ragione e come tale non fa altro che fornire argomenti al predominio storico del razionalismo. Se invece viene espresso per collocare la ragione all'interno della natura, nell'ecologia della mente, può essere inteso come razionale in un senso più ampio. 

Bibliografia

- CZAPLICKA, *Aboriginal Siberia*, Oxford, Clarendon Press, 1914, p. 235
- JOCHELSON, W., *Religion & Myths of the Koryaks*, p. 49
- ORNSTEIN, ROBERT E., *On the Experience of Time*, Harmondsworth, Penguin, 1969
- JAYNES, JULIAN, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Boston, Houghton Mifflin, 1977 (tr. it. di Libero Sosio, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, Milano, Adelphi, 1984)
- "musiche" ha pubblicato due interventi di Ken Hyder sugli stessi argomenti dell'articolo di Hodgkinson: "Alla ricerca dello spirito" sul n. 10 (estate 1991) e "Spirit Music" sul n. 15 (primavera-estate 1994).



Tim Hodgkinson è nato a Salisbury nel 1949. Ha partecipato, come musicista, ad alcune interessanti esperienze musicali in ambito inglese, fra cui Henry Cow, The Work, lavorando anche nel mondo della improvvisazione e della composizione contemporanea. Si è laureato nel 1971 a Cambridge in Antropologia sociale. Per una visione d'insieme della sua attività, cfr. "Musiche" n. 18, Primavera 1997

Tra gli articoli di carattere musicale di Tim Hodgkinson si segnalano:

- "Sulla libera improvvisazione" in *Musica/Realtà* n. 15, Dicembre 1984.
- "*Musique Concrète* Introduction", "Pierre Schaeffer Interviewed by Tim Hodgkinson", "Technology and the Tradition of European Art Music" in *Rè Records Quaterly*, vol.2 n.1, Marzo 1987.
- "Sampling, Power and Real Collisions", in *Resonance* vol.5 n.1, 1996.

Questo saggio è stato pubblicato per la prima volta in MUSICWORKS, 66, Fall 1996. Esso viene ripubblicato in "De Musica" con il permesso dell'autore. La traduzione italiana è stata recentemente edita su "Musiche", n. 18, 1997. Questo numero della rivista può essere richiesto al seguente indirizzo rpe@tamnet.it. Per informazioni sull'attività della rivista "Musiche" si può scrivere a

musiche@tin.it Desideriamo ringraziare Alessandro Achilli, che è condirettore di "Musiche" ed è autore della fotografia di Hodgkinson, per averne autorizzato la pubblicazione.

[English](#)

Carlo Serra, [Ritmo e ciclicità nella cultura sciamanica](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

Giovanni Piana

I compiti di una filosofia della musica brevemente esposti



Parte prima
(Illustrativa)

Vi è un qualche vantaggio nei tempi drasticamente brevi assegnati talvolta, di necessità, ai relatori di incontri e di convegni. Si favorisce in questo modo o la scelta di argomenti nettamente delimitati e specializzati, oppure, in alternativa, il proposito di fornire una fulminea sintesi di impostazioni e di prese di posizione anche molto generali, imponendo una drastica semplificazione nei sostegni argomentativi e nell'illustrazione mediante esempi.

In questo secondo caso si corrono naturalmente molti rischi, esponendo il fianco alle critiche che si possono appuntare proprio sugli impoverimenti inevitabilmente indotti dalla semplificazione. Il vantaggio che se ne trae è tuttavia quello di stringere i propri pensieri intorno ai nodi che si ritengono realmente essenziali, rendendo possibile una valutazione della loro consistenza "a grandi linee".

Una parte importante della riflessione filosofica sulla musica deve oggi essere sviluppata, io credo, in stretta connessione con il problema di una teoria della musica: ma naturalmente una simile affermazione non può pretendere di avere un significato ben determinato se non è indicata almeno la direzione secondo cui si impiega l'espressione di "teoria della musica".

Le prime perplessità potrebbero essere sollevate intanto sull'impiego del *singolare*. Non si dovrebbe anzitutto, come è suggerito da molti, ritenere che l'espressione " *la* musica" sia impropria, e che ad essa si dovrebbe sostituire sempre il plurale "le musiche"? In corrispondenza alla riconosciuta molteplicità dei linguaggi musicali occorrerebbe allora fare riferimento ad una molteplicità di sistemazioni teoriche.

Io vorrei invece subito sottolineare con chiarezza e senza ambiguità questo punto: il riconoscimento di una molteplicità di linguaggi, e quindi eventualmente, di teorie corrispondenti – in un'accezione più o meno forte del termine – non interferisce in alcun modo o tanto meno preclude una prospettiva di discorso che, ponendo il problema di una teoria della musica voglia puntare l'attenzione *su aspetti di ordine generale*.

Si tratta di una questione che richiederebbe una discussione di grande respiro - certo, e tuttavia, una

volta che abbiamo deciso di andare dritti allo scopo, essa può forse essere delimitata e circoscritta sulla base di pochi esempi.

Si possono presentare le cose come se si trattasse di una semplice riflessione terminologica, che tuttavia, nonostante le prime apparenze, è in grado di fare intravedere direzioni di sviluppo non troppo ovvie e consuete.

Primo esempio:

Nell'ambito della teoria del linguaggio tonale sappiamo che la parola "tonica" ha un'accezione assai chiara e ben determinata: essa è una nota che ha una "importanza centrale" all'interno di un brano ed è questa importanza centrale che conferisce ad essa una funzione strutturante.

Sappiamo tuttavia anche che, se ci limitassimo ad una simile caratterizzazione, non potremmo certo pretendere di aver delimitato in modo adeguato la nozione di tonica nel linguaggio tonale per il semplice fatto che non abbiamo specificato condizioni importanti che riguardano i mezzi in cui questa "importanza" viene messa in rilievo e i modi specifici secondo i quali essa assolve una funzione decisiva nel conferire al brano musicale la sua unità e la sua articolazione.

Per dirla in breve, la tonica non è nulla senza la triade, e senza determinati modi di trattare la triade. Quanto meno sono dunque implicate determinate relazioni di consonanza e di dissonanza, e lo sono secondo un complesso piano di regole.

Una simile osservazione è assai più ricca di motivi di riflessione di quanto potrebbe a prima vista apparire.

A prima vista infatti sembrerebbe che ci limitassimo a constatare quanto sia generica la caratterizzazione della nozione di tonica proposta - sollevando nello stesso tempo l'esigenza di una caratterizzazione più precisa.

Ma non è difficile rendersi conto che quella prima caratterizzazione potrebbe essere considerata, non già come un mero indebolimento privo di interesse, della nozione pregnante e pertinente di tonica, ma come una caratterizzazione che, proprio per via della sua debolezza, pone il problema di un impiego più generale del termine e dunque della nozione corrispondente.

Il fatto è che possiamo se non altro immaginare diverse alternative possibili per far valere l'importanza di una nota e per dare ad essa una funzione strutturante. Ci potremmo chiedere se in presenza di una nenia elementare o di una cantilena articolata su tre o quattro note, nella quale viene fatta notare l'importanza di una nota attraverso la pura e semplice ripetizione, saremmo autorizzati a parlare di tonica oppure l'impiego di questo termine sarebbe da respingere come una *pura proiezione* di un quadro di idee del tutto estraneo all'oggetto musicale considerato.

A ciò credo si possa rispondere che la questione è per così dire nelle nostre mani. In effetti nessuno ci impedisce di usare il termine in una accezione più generale, non vincolata al linguaggio tonale. E che si può parlare di proiezioni o di ingiustificate interpolazioni interpretative solo se queste sono

dimostrabilmente presenti.

A mio avviso dopo circa un secolo in cui la musicologia stessa ha fatto una critica a fondo dei "pregiudizi" e degli "atteggiamenti proiettivi", sembra il caso di temere questo rischio meno di quanto giustamente lo si temeva una volta, e di vedere invece alcune giustificazioni per un impiego "esteso" dei termini.

Secondo esempio:

A titolo di secondo esempio potremmo far notare che certe relazioni che hanno un significato musicale ben determinato quando siano integrate in un complesso di condizioni aggiuntive, hanno comunque un significato anche fuori da quel contesto.

Così si parla di legame armonico tra due triadi, quando esse abbiano almeno una nota in comune.

Ci si deve allora concedere che se tra due triadi vi è un legame armonico, allora questo legame vi sarebbe comunque, anche se non vi fosse in generale qualcosa come il linguaggio tonale e le sue complesse regole di successioni delle triadi.

Relazioni come queste non sorgono *in virtù* di un riferimento linguistico, non sorgono cioè per il fatto di essere state oggetto di una regolamentazione in un linguaggio storico della musica.

Va la pena anche di notare che un simile legame è concretamente percepito, è un dato di fatto percettivo – e ci mancherebbe altro che non lo fosse!

Questa osservazione è portatrice di altri problemi rispetto all'esempio precedente, ma si ricongiunge con esso rafforzandone il senso per il fatto che anche in questo caso enunciamo una *possibilità* generale che riguarda ora la *connessione tra gruppi di suoni in successione*.

Il fatto che si tratti di una possibilità elementarissima non può naturalmente rappresentare una obiezione.

Anzi si potrebbe considerare questa "riduzione al caso elementare" come un vero e proprio metodo argomentativo: esso consiste nel ridurre un grande problema ad un caso minuto a cui l'interlocutore darà facilmente e un po' distrattamente il proprio assenso data la pochezza del caso, senza rendersi conto che sta contraendo un impegno forse indesiderato rispetto alla catena di ammissioni che a partire da quell'inizio potrebbe essere costretto a fare.

Terzo esempio:

Analogamente, ciò che chiamiamo ad esempio "nota vicina" oppure "nota di passaggio" sono da considerare delle semplici configurazioni percettive prima ancora di diventare nozioni significative rispetto a determinati contesti teorico-analitici.

Si può anche avanzare l'idea che tali strutture abbiano una ricchezza di significato che tende a superare la particolarità di quei contesti.

Forse, con la nozione di nota vicina e con quella di nota di passaggio non siamo obbligati a seguire una strada che ci conduce infallibilmente al linguaggio tonale, se non addirittura ad un modo particolare di analizzarlo.

È come se si indicasse, con parole come queste – forse con tutte le parole importanti della teoria musicale – un sentiero che tuttavia assai presto si trasforma, di biforcazione in biforcazione, in un labirinto di strade.

Quarto esempio:

Con la parola accordo, nel quadro della teoria del linguaggio tonale, si intende inevitabilmente la triade. In un'accezione un poco più ampia, *e non senza qualche problema*, una formazione di terze sovrapposte. *In questo linguaggio non vi sono comunque diadi.*

Soltanto attenendosi strettamente a questa nozione *speciale* di accordo si può parlare di "note omesse". Ecco un'altra nozione che assolve una funzione la cui importanza è difficile da sottovalutare nella *teoria* del linguaggio tonale e proprio a fini di mantenerne la compattezza e la coerenza.

Val la pena di richiamare l'attenzione su questo punto per il fatto che l'impiego di questa espressione viene proposto spesso senza alcuna discussione critica preliminare al punto da far sospettare che ci si renda ben poco conto di *quanta teoria sia in essa implicata.*

Al contrario sembra quasi che si enunci un *semplice dato di fatto*. Qui manca una nota. *Una nota è stata omessa.*

Analogamente talvolta potrebbe non essere facile spiegare ad un normale studente di conservatorio che senza Rameau *non ci sarebbero* i rivolti (se non in un'accezione del tutto diversa e riguardante unicamente la struttura formale dei rapporti intervallari).

Si avverte in casi come questi la necessità di un consolidamento *epistemologico* delle nozioni appartenenti alla teoria della musica. L'esigenza di un'epistemologia corrispondente alla teoria, che indaghi lo statuto dei concetti in uso, che sappia districare le componenti di ordine storico-linguistico da quelle di ordine propriamente concettuale, si fa sentire appena nell'affiorare di interrogativi subito messi da parte.

All'interno di interessi epistemologici la questione di una possibile generalità delle nozioni, che può prendere l'avvio anche soltanto da una semplice riflessione sulla terminologia, avrebbe subito particolare rilievo. Così potremmo decidere di impiegare la parola "accordo", come certamente siamo liberi di fare, per indicare un raggruppamento *qualsiasi* di suoni simultanei.

Se badiamo alla musica del Novecento, questa nozione potrebbe sembrare la più appropriata, anche se ovviamente, si cercheranno poi ulteriori differenziazioni ed eventuali tipologie – come fa

Persichetti nella sua *Armonia del ventesimo secolo* [1].

Sarebbe tuttavia del tutto sbagliato ritenere che ci troveremmo qui di fronte ad un' *altra* nozione *speciale* di accordo. Non vi è qui particolarità contro particolarità, ma piuttosto un impiego del termine nella sua accezione più ampia, che ci lascia liberi di fronte a possibili particolarizzazioni e specificazioni.

Che poi questa esigenza di generalità si presenti proprio all'interno ed a partire da una considerazione delle vicende della musica del nostro secolo è a sua volta significativo: queste vicende, infatti, ci propongono di continuo, secondo diverse angolature, l'invito a ripensare, non solo al problema della molteplicità linguistica, ma anche alla vecchia idea di una *grammatica generale*. Riportata entro un ambito musicale, questa idea sembra fare tutt'uno con il problema di una *sintassi della percezione* che è in qualche modo presupposta dalle sintassi dei linguaggi storici della musica.

Quinto esempio

Forse l'osservazione precedente può essere un poco chiarita dal nostro quinto ed ultimo esempio.

Una serie dodecafonica è anzitutto una serie di suoni; ma una serie di suoni è anche la scala di la maggiore, un modo gregoriano, un murchana o un raga.

Ora, una serie di suoni, considerati intanto nei loro rapporti di intervallo, *non è una delle tante cose che si incontrano per caso rovistando nella storia della musica*.

Una serie di suoni è anzitutto una serie – ed alle serie *in genere* spettano determinate possibilità di strutturazione e di organizzazione.

Dobbiamo allora distinguere due punti di vista che *non sono affatto tra loro in contrasto*.

Da un lato, badando alla storia della musica – dizione con la quale mi permetto di intendere la *storia universale della musica*, e non solo la storia della musica europea, come in genere si sottintende – possiamo scoprire in che modo gli uomini abbiano utilizzato le serie dei suoni per scopi espressivi; dall'altro, badando invece alla nozione di serie come tale, possiamo studiare le possibilità che sono inscritte nella nozione stessa di serie come nozione generale (o se vogliamo anche: matematico-formale), considerando nello stesso tempo quelle limitazioni, ma anche quelle possibilità aggiuntive, che derivano dal fatto che le serie che ci interessano sono costituite di suoni, cosicché saranno da considerare le relazioni peculiari che essi pongono in essere e i loro potenziali impieghi espressivi.

Questi due punti di vista non solo non sono tra loro in contrasto, ma si richiamano a vicenda. Da considerazioni come queste sorge infatti l'invito a indagare le scelte espressive anzitutto nei loro contesti specifici e specificamente storico-linguistici, ma anche a correlare tali scelte *a campi aperti di strutturazioni sonore possibili*.

A mio avviso sono proprio questi campi il tema effettivo sulla quale una filosofia della musica è chiamata anzitutto a riflettere.



Parte seconda (Polemica)

Naturalmente non è possibile pretendere che l'idea qui sommariamente abbozzata sia realmente chiara nella sua portata e nelle sue implicazioni. Qualcosa di più si può dire tuttavia sull'atteggiamento che sta alla sua base, cercando di riproporla, sempre con la massima schematicità, nei suoi impliciti risvolti critico-polemici.

Contro che cosa dunque si rivolgono le considerazioni precedenti (e naturalmente anche: *da quale parte è lecito aspettarsi delle critiche consistenti al punto di vista che stiamo sostenendo*)?

In esse si è fatta soprattutto notare, secondo diverse angolature, la possibilità di operare delle generalizzazioni terminologiche, e quindi, inversamente, di riunire sotto titoli unitari nozioni che possono poi ricevere specificazioni all'interno di linguaggi musicali essenzialmente diversi. È dunque possibile considerare eventuali stilemi storico-linguistici a titolo di *esempi* di strutture sonore che hanno le loro *possibilità logiche e fenomenologiche* determinatamente indagabili *come tali*. Ciò non significa che si possa pretendere di togliere le differenze che fanno parte della specificità storica di quella strutture: ma che ci si può avvalere, nella loro analisi, di criteri e categorie concettuali che non debbono essere obbligatoriamente dipendenti da questa specificità.

L'accento posto sulla *possibilità* è anche un accento tolto al *dato di fatto*.

Non si deve però troppo frettolosamente concludere che una simile affermazione ci metterebbe senz'altro sotto il dominio di un ingiustificato apriorismo, e conseguentemente del puro e semplice pregiudizio. È certo invece, per dirla con una immagine, che non ci piace più il gioco della mosca cieca; e tanto meno ci piace il fingere di giocare a questo gioco.

Vi sono libri di teoria della musica che cominciano in effetti ad occhi bendati. La "musica" - qual è mai il significato di questa parola? Chi ne sa nulla intorno ad esso? Dobbiamo andare ad interrogare la gente, ed essere pronti a qualunque risposta. Della quale bisognerà semplicemente prendere atto.

Sembra peraltro che si sia ormai accertato "che non è possibile parlare di musica senza riferirsi, anche in maniera sottintesa, al sonoro"; e quindi possiamo ammettere, "senza troppe preoccupazioni", che "il suono è la condizione minimale del fatto musicale"[2].

Il punto più importante di questa frase è, in tutta evidenza, l'inciso: "senza troppe preoccupazioni". Esso è la sintesi di una *forma mentis*. Guai a perdere la vigile coscienza che "qualsiasi tratto

presentato come universale lo è sempre per ipotesi, poiché la conoscenza delle civiltà musicali del mondo non è mai conclusa" [3]. E persino in quell'affermazione, in effetti piuttosto modesta, dobbiamo scorgere la presenza di un "universale musicale". Tuttavia, poiché si concede l'improbabilità di una sconfessione fattuale dell'ipotesi in essa formulata, possiamo almeno su questo punto lasciar da parte le nostre ansietà metodiche. Si trae così un respiro di sollievo. Almeno di questo non mi preoccupo "troppo".

Questo è appunto il gioco che non ci piace più: il far finta di non sapere ciò che si sa, il presentare delle ovvietà, di per se stesse assai poco significative, come se fossero inauditi reperti della ricerca empirica, ritenere che il pensiero sia realmente libero solo quando sia stato soppresso: tutto ciò ci sembra sbagliato, e ci sembra sbagliato proprio dal punto di vista di chi ha cuore la ricerca empirica e l'apprendere da questa ricerca. (Un esploratore non sa nulla del continente in cui approda, eppure, per quanto possa sembrare strano, egli ha sempre in mente già da prima qualcosa e non se ne va in giro a caso, scegliendo qualunque strada o un itinerario qualunque).

Un conto è del resto la ricerca empirica, un altro è la filosofia empiristica. A volte si avverte una certa incapacità a distinguere tra queste due cose. Un attacco alla filosofia empiristica viene preso erroneamente come un attacco alla ricerca empirica, e questo è naturalmente un errore che genera fastidiosi fraintendimenti.

Le nostre considerazioni precedenti perseguono in effetti lo scopo di sottrarsi a quello che potremmo chiamare il *circolo empiristico*: a differenza del *circolo ermeneutico* che conduce da senso a senso senza che si riesca a vedere su quali fatti i sensi siano innestati, il circolo empiristico conduce invece da dato di fatto a dato di fatto senza che fra l'uno e l'altro si possa intravedere un'effettiva relazione di senso.

Non si pensi che questo problema, in particolare nell'ambito della riflessione musicologica, sorga solo regredendo ad una era pre-idealistica e pre-storicistica, come il termine di empirismo farebbe sospettare. La questione è in realtà più complessa proprio per il fatto che lo storicismo nella fase della sua decadenza, quanto più rinuncia al sostegno ideale di una "filosofia della storia", finisce con il riscoprire, con maggiore o minore consapevolezza, i luoghi comuni delle filosofie empiristiche.

In Theodor Wiesengrund Adorno una filosofia della storia sorregge ancora, e con particolare pesantezza, l'interpretazione dei fatti che vengono risucchiati e dissolti in quella interpretazione. Anche il giudizio estetico si sente qui sicuro di sé e si abbatte sulla produzione musicale come una mannaia.

Invece, una posizione come quella di Carl Dahlhaus prende giustamente le mosse dal riconoscimento dell'insostenibilità di un simile orientamento intellettuale, ma sfocia in una sorta di compromesso tra storia e teoria in cui ciò che ho chiamato il circolo empiristico si ripresenta in tutta la sua evidenza ed esemplarità.

Due parole in proposito possono essere dette con riferimento al volume *Analisi e giudizio di valore (Analyse und Werturteil)* (1970), tradotto in italiano con il titolo di *Analisi musicale e giudizio estetico*, in cui la posizione dell'autore appare formulata con particolare chiarezza [4].

Naturalmente accennando alla tematica sviluppata in questo testo l'angolazione delle nostre considerazioni si sposta fortemente, poiché passiamo dalla problematica di una filosofia della musica intesa come una riflessione sulle sue nozioni costitutive alla questione della valutazione estetica che ha indubbiamente una rete di riferimenti concettuali diversamente orientati. Il punto di collegamento, al quale siamo qui interessati, è il modo in cui può presentarsi anche su questo terreno il problema di una fondazione teorica, e quindi quello del rapporto tra il "giudizio" ed una "teoria" del giudizio.

Carl Dahlhaus infatti si rende perfettamente conto della necessità di fare riferimento ad un qualche impianto teorico, tanto più nel momento in cui si vuole accedere al campo dell' *estetica musicale* intesa come luogo di emissione di giudizi di valore: il concetto stesso di giudizio di valore sembra imporre un simile riferimento.

Nello stesso tempo egli ritiene di non poter più ricercare questo impianto in una direzione idealistica perché ciò significherebbe ricadere in una forma di apriorismo estraneo alle cose stesse. Ed anche su questo punto non gli si può dare torto.

Ci si avvia allora alla formulazione di un insieme di criteri e di categorie generali del giudizio di valore, capaci di fornire nel loro insieme il profilo di una vera e propria teoria. Si tratta di criteri quali quello dell'originalità, della ricchezza di collegamenti motivici e di articolazioni, di buona qualità nella tecnica compositiva, di differenziazione, di integrazione, di compensazione e di qualche altro ancora. Il punto importante è in ogni caso il seguente: ciascun criterio viene proposto solo in quanto è possibile *fornire una documentazione fattuale del suo impiego*, anzi esso è in primo luogo e niente altro che un "documento storico". I meriti che sanciscono la sua dignità stanno di conseguenza tutti nella *frequenza* con cui esso ricorre nelle valutazioni e nell'esercizio effettivo della critica nel passato.

In base a considerazioni relative alla frequenza, Dahlhaus è persino disposto a riconoscere ad alcuni di essi un qualche grado di generalità che induce una vaga coloritura sovrastorica. Così accade, ad esempio, per ciò che egli chiama *compensazione*, quando osserva che la tendenza a compensare la complessità in una dimensione musicale con la semplicità in un'altra sembra dominare in ogni epoca. Anche questa generalità va dunque considerata come una mera circostanza di fatto (alcuni criteri sono più ricorrenti di altri). Talora si cerca addirittura di *rendere conto* di essa attraverso considerazioni di ordine psicologico e biologico - come quando si legge che "la differenziazione e l'integrazione, il diversificarsi molteplice delle parti di un tutto e la loro coesione funzionale, sono due aspetti del medesimo sviluppo che si intrecciano e completano: si tratta di una legge biologica che tende a estendersi alle opere d'arte, senza che tuttavia si possa stabilire se in campo estetico si tratti di una regola empirica o di un postulato, né se la sua sfera di validità sia storicamente illimitata ovvero compresa entro limiti precisi" [5]. Al di là di tutto, vi è in questa frase lo sdruciolamento dall'esistenza di una legge biologica - che viene avvertita evidentemente come un buon trampolino per effettuare il rischioso salto ad una generalizzazione - a quella pretesa tendenza della legge stessa "ad estendersi alle opere d'arte", che è pura fantasia speculativa dell'autore.

Va da sé infine che questi criteri che, in una considerazione autenticamente storica, riceverebbero senso, determinatezza e differenziazione secondo i contesti filosofici in cui sono di volta in volta inseriti, sono invece assunti in modo tale da renderli il più possibile indipendenti da questi contesti.

Questo indebolimento della loro consistenza storica è naturalmente connesso con l'esigenza di poter contare su qualche cosa di simile ad una teoria.

Ma si potrà mai soddisfare questa esigenza seguendo un percorso così contorto? In realtà, alla fine tra le nostre mani non vi è altro che un *centone di oggetti trovati*, di cose raccattate per istrada, ed anzi ci si deve fare un vanto di averle raccattate proprio di lì.

Dopo di che ci si avvia in modo del tutto conseguente a mostrare che ad ogni criterio può essere contrapposto il criterio che gli fa da esatto contraltare.

Questa circostanza è tanto insistita da concretizzarsi in *un vero e proprio stilema espositivo caratteristico*, nello stilema "ciò non significa che...". All'enunciazione di ciascun criterio segue inevitabilmente la frasetta "ciò non significa che..." – frasetta che introduce la formulazione del criterio opposto. Spesso anzi tali stilemi si susseguono l'uno all'altro formando urtanti *catene di affermazioni subito contraddette* [6].

Beninteso Dahlhaus non si fa per nulla sostenitore di una forma di relativismo scettico di fronte al giudizio di valore in ambito musicale. Quest'opera intende anzi mostrare *un possibile radicamento oggettivo del giudizio estetico in dati di fatto rilevabili analiticamente* anche se naturalmente *ciò non significa che...* i principi e i metodi dell'analisi stessa non si trovino già sotto qualche preconconcetto di ordine estetico, come viene ammesso fin dall'inizio.

Un simile andamento altalenante è la vistosa manifestazione di uno storicismo e di un empirismo che hanno smarrito la via.

Alla fine, tutto si riduce - indipendentemente dalle raffinate osservazioni di dettaglio, di cui, come sempre, anche questo volume di Dahlhaus è ricchissimo - ad una pura e semplice esibizione della varietà di risposte che sono state date al problema della valutazione estetica dell'opera musicale.

Queste risposte sono state in effetti molto varie. Ma una simile osservazione potrebbe essere solo l'inizio di una riflessione teorica, certamente non il suo punto di arrivo.

Nulla garantisce infine che questo modo di porre il problema, essendo libero da dogmatismi, rappresenti un atteggiamento di autentica apertura nei confronti della molteplicità linguistica. Talora può essere vero l'esatto contrario.

Può accadere infatti che, qualora non si reperiscano nessi storicamente documentati e veicoli materiali di comunicazione tra culture diverse, se ne decreti la reciproca inaccessibilità, essendo ogni nesso ideale interpretato in chiave di filosofia della storia di stampo idealistico e rifiutato come tale. Si tenderà quindi a sostenere, implicitamente o esplicitamente, che *ciò che è estraneo alla nostra tradizione può essere da noi rispettato e tollerato come qualcosa di essenzialmente altro, ma non autenticamente compreso*. Così la dichiarazione di Dahlhaus secondo cui "tra le culture giapponese, indiana ed europea occidentale non si può né stabilire un rapporto esteriore, empirico, né ideare un nesso interiore in base alla filosofia della storia" [7] – sembra, se è stata da me correttamente intesa, *escludere qualsiasi nesso*: ed all'interno della cultura italiana in particolare che, nel corso di un secolo

intero di rinnovamento delle idee intorno alla pratica ed alla teoria della musica, non ha saputo produrre nulla o quasi nulla di significativo sulle culture musicali extraeuropee, non solo dal punto di vista dell'analisi teorica, ma nemmeno dal punto di vista storico ed ancora più semplicemente *informativo*, queste parole suonano purtroppo come legittimazione di una situazione di arretratezza che io penso invece che possa e debba essere superata.

Note

[1] V. Persichetti, *Armonia del ventesimo secolo*, trad. it. a cura di F. Jegher e Luca Cerchiari, Guerini, Milano 1993. 

[2] J.J. Nattiez, *Musicologia generale e semiologia*, trad. it. a cura di R. Dalmonte, EDT, Torino 1989, p. 35. 

[3] *ivi*, p. 49. 

[4] C. Dahlhaus, *Analisi musicale e giudizio estetico*, trad. it. a cura di A. Serravezza, Il Mulino, Bologna 1987. 

[5] *ivi*, p. 50. 

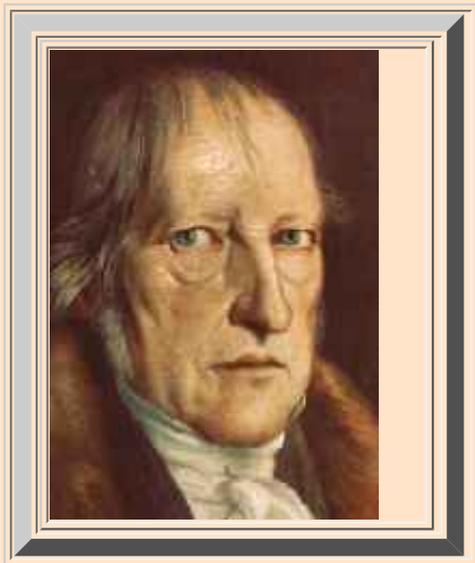
[6] Ad esempio: l'originalità, il nuovo è certamente un criterio di apprezzamento estetico; ma *ciò non significa che* "la dipendenza di opere musicali da modelli da imitare o emulare" non possa essere apprezzata esteticamente come espressione di un saldo senso della tradizione; d'altra parte, che questa dipendenza possa essere apprezzata in questo modo *non significa che* "non possa essere criticata come atteggiamento epigonale che tenta di sottrarsi alle esigenze estetiche del proprio del tempo" (p. 40). Oppure, in una citazione letterale: la "differenziazione materiale, vale a dire la ricchezza del lessico musicale costituito da modelli ritmici, accordi, figure dissonanti e raggruppamenti melodici, è senza dubbio un criterio superficiale, ma non per questo inutilizzabile. Esso non basta a fondare un giudizio estetico, ma non è giusto sottovalutarlo..." (p. 51). Gli esempi si potrebbero moltiplicare. 

[7] C. Dahlhaus - H.H. Eggebrecht, *Che cos'è la musica*, trad. it. a cura di A. Bozzo, Il Mulino, Bologna 1988, p. 11. 

Il contenuto di questo testo è stato proposto nel corso della Giornata di Studio sul tema «Estetica musicale e Filosofia della musica: passato, presente, futuro» promossa in data 30 aprile 1996 da «Il Saggiatore Musicale» in collaborazione con il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università

degli Studi di Bologna ed a cura di Giuseppina La Face Bianconi e Osvaldo Gambassi. A questa Giornata sono intervenuti Gianmario Borio, Enrico Fubini, Stefano Leoni, Maurizio Giani, Paolo Gozza, Giovanna Gronda, Roberto Miraglia.

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)



HEGEL E ROSSINI

«IL CANTAR CHE NELL'ANIMA SI SENTE»



Alessandra LAZZERINI BELLI

Le riflessioni di Hegel sulla musica di Rossini sembrerebbero a prima vista un tema del tutto secondario nell'estetica hegeliana, invece contengono, in nuce, molto più di quanto una rapida lettura possa rivelare. Se esaminate con accuratezza mostrano, in modo incisivo, la convinzione hegeliana circa la natura dialettica della realtà (in questo caso musicale). Si offrono anche come esempio efficace delle capacità interpretative che l'indagine idealistica mostra di possedere in campo artistico, non in tutti, ma certamente in molti casi. Se da un lato Hegel non ha saputo attribuire il giusto valore a Beethoven, al quale ha riservato solo «un eloquente silenzio» [1], dall'altro ha intuito la grandezza di Rossini con un acume ben più profondo del facile entusiasmo di molti suoi contemporanei. Anzi, si potrebbe dire, con verbo profetico, dal momento che Hegel ha rilevato, dentro l'arabesco musicale rossiniano, che apparentemente rimira compiaciuto solo se stesso, la presenza di una singolare capacità espressiva che, occultata per decenni da scialbe interpretazioni esteriori e di maniera, è diventata oggetto di studio e di rivalutazione solo nel XX secolo.

Nelle parole di Hegel su Rossini viene alla luce anche una sorta di dialogo: quello tra l'uomo Hegel - i suoi gusti, la sua possibilità di vivere piccole e grandi passioni, le sue preferenze musicali - e il teorico Hegel, che è tale proprio perché sa astrarsi da questi gusti e da queste passioni, e sa guardare all'universale. Dialogo, dicevamo, ovvero azioni e reazioni di un elemento sull'altro: il gusto e il piacere che costringono la teoria a esibire tutte le proprie risorse ermeneutiche, e viceversa la teoria che dà al gusto personale un fondamento sul quale poggiare, per non ridursi a evanescente momento soggettivo.

1. Dualismo delle riflessioni di Hegel su Rossini

Questo il giudizio di Hegel sulla musica di Rossini:

"Gli avversari screditano la musica di Rossini come un vuoto solletico dell'orecchio; ma se ci si familiarizza meglio con le sue melodie, allora questa musica è al contrario estremamente colma di sentimento, ricca di spirito, e capace di penetrare nell'anima e nel cuore, anche se essa non ha niente a che fare col genere del caratteristico, che piace specialmente al forte intelletto musicale tedesco. Infatti anche troppo frequentemente Rossini è infedele al testo e con le sue libere melodie si eleva così in alto che si ha allora la scelta se restare nell'argomento ed essere insoddisfatti della musica che non vi concorda più, oppure rinunciare al contenuto e privi di impedimenti ricrearsi alle libere ispirazioni del compositore e gioire con l'anima dell'anima che esse contengono" [2].

Non si tratta di un giudizio univoco, lineare, privo di problemi, dal momento che vi sono in gioco due possibilità di valutazione, e l'una è opposta all'altra: o la musica di Rossini non è affatto soddisfacente, oppure è quella che può dare all'anima vera soddisfazione. Strana incongruenza, soprattutto se si pensa che tutti gli altri grandi compositori citati nell'*Estetica*, da Palestrina a Bach, da Mozart a Weber, ricevono giudizi risoluti, a volte decisamente unilaterali, sicuramente non sottoponibili a ripensamenti. Qui invece Hegel appare, a tutta prima, indeciso. In realtà, il passo sopracitato cela la dialettica hegeliana in tutta la sua raffinatezza.

Analizziamo le singole frasi: 1) la musica di Rossini è «estremamente colma di sentimento». Questo enunciato potrebbe essere, senza eccessivo timore di forzature, la tesi.

Sempre pronta a ribaltarsi nel suo contrario, ed ecco infatti l'antitesi: 2) la musica di Rossini «non ha niente a che fare col genere del caratteristico [...] Rossini è infedele al testo», la sua musica «non concorda più con l'argomento» trattato. Tuttavia, proprio per questa infedeltà alle parole, si fa concreta la possibilità di: 3) «ricrearsi alle libere ispirazioni del compositore e gioire con l'anima dell'anima che esse contengono». Quale migliore sintesi? Ciò che la musica di Rossini fa risuonare non sono semplicemente o solamente i sentimenti, che una più intima adesione al testo porterebbe alla massima espressione individualizzante, ma è addirittura l'anima, il 'luogo' in cui i sentimenti vivono purificati dalle contingenze del quotidiano, e dove, abbandonata la pretesa di occupare ciascuno tutto lo spazio emotivo disponibile, ridivengono le qualità sentimentali di una personalità, i momenti di un io che ritrova sempre se stesso. E quest'anima, che si potrebbe definire 'risonante', è capace di entrare in contatto con l'anima 'udente' annullando, nel momento dell'ascolto, ogni rigidità, ogni barriera oggettiva.

Anche questa dissezione, tuttavia, non toglie al periodo hegeliano il suo carattere bivalente: la sintesi di cui è capace la musica di Rossini non è affermata come una conquista assoluta, raggiunta una volta per sempre. Le prime due alternative (la tesi e l'antitesi) non appaiono completamente superate (nel senso hegeliano del termine), ma capaci di ripresentarsi con forza. Sembra anzi profilarsi l'idea che la risoluzione del movimento dialettico dipenda dalla scelta dell'ascoltatore. È lui che deve decidere a cosa dare peso: se alla negligenza della musica nei confronti del testo e della situazione drammatica, o se alla possibilità che gli viene offerta di entrare in contatto sentimentale, simpatetico, con l'opera. Rossini avrebbe detto che è una questione di «logica del cuore», non di «logica dei concetti»[3].

2. 'Conversione' di Hegel alla musica di Rossini

Per circostanziare il rapporto tra Hegel e la musica di Rossini, è necessario riferirsi a un episodio particolare della vita del filosofo: il viaggio a Vienna dell'autunno del 1824. Hegel lascia Berlino, dove risiede e insegna dal 1818, per trascorrere a Vienna un periodo (anche se di soli sedici giorni) tra i più esaltanti della sua vita, come risulta dal tono entusiastico delle lettere inviate alla moglie: «finché avrò denaro sufficiente per pagare l'opera italiana e il viaggio di ritorno, rimarrò a Vienna!»[4]. È la possibilità di ascoltare l'opera italiana, interpretata da cantanti italiani, che ha attirato Hegel a Vienna. E la scelta non poteva essere più felice, perché la città è letteralmente invasa dall'opera italiana, da quando Rossini ha conquistato nel 1816 il pubblico viennese col *Tancredi*. Per farsi un'idea dell'italianismo di Vienna all'inizio del secolo XIX è sufficiente ricordare un acre giudizio che circolava all'epoca nei salotti:

"Mozart e Beethoven sono dei vecchi pedanti, la stupidità dell'epoca precedente ne godeva; soltanto dopo Rossini si sa cos'è la melodia. *Fidelio* è un'immondizia: non si capisce come ci si dia la pena di andare a sentirlo, per annoiarsi"[5].

Naturalmente non bisogna pensare che tutti i viennesi fossero così 'sordi' nei confronti della musica non italiana, tuttavia quella presuntuosa chiacchiera da salotto è la testimonianza di un clima, di un fervore appassionato, di un 'terremoto' che ha il suo epicentro in Rossini.

Non è un caso se, proprio durante questo soggiorno nella capitale austriaca, Hegel porta a compimento la sua personale 'scoperta' di Rossini. Non si pensi tuttavia a un 'amore a prima vista', quella di Hegel è piuttosto una passione che nasce lentamente, per gradi, che ha tanto più valore se si considera che egli ha già ascoltato opere di Rossini a Berlino, e conosce la professorale 'diagnosi' che è stata emessa dai critici berlinesi su di esse: vuoto interiore. Nonostante ciò, Rossini a Vienna conquista anche Hegel. Ripercorriamo le tappe di questa 'conversione'. Hegel arriva a Vienna carico di pregiudizi nei confronti di Rossini. Il primo impatto con la sua musica avviene tramite l'opera seria, il 23 settembre il filosofo scrive alla moglie di aver già ascoltato l'*Otello* e la *Zelmira*: «l'ultima mi ha però, soprattutto nella prima parte, annoiato molto»[6]. Un primo incontro non proprio entusiasmante, nonostante l'eccezionalità dei cantanti, che Hegel rileva, in questa e nelle altre opere alle quali assiste, con competenza e partecipazione: il soprano Joséphine Fodor-Mainvielle, il baritono Donzelli, il tenore Rubini, il basso Lablache, il basso Botticelli, il basso Cintimarra, il soprano Dardanelli.

Il 25 settembre è la volta di Rossini operista buffo: Hegel si reca a teatro per il *Barbiere di Siviglia*. Nessun accenno esplicito alla musica nelle lettere alla moglie, però a Hegel non devono essere sfuggite né la dinamica, né l'esuberanza dell'orchestra rossiniana. Non ne parla direttamente, ma qualcosa si può dedurre dalle lodi rivolte al basso Lablache:

"anche se l'intero coro canta con lui e l'orchestra irrompe con un fortissimo, lo si intende nel modo più chiaro, come se cantasse da solo, e tutto senza sforzo, senza gridare o urlare"[7].

Tuttavia Hegel non cambia parere su Rossini; anzi, la parola chiave per definire il rapporto con la sua musica è, ancora una volta, la noia: «i coniugi Parthej hanno aspramente criticato la musica di Rossini che talvolta, come musica, annoia anche me»[8].

Una reazione inconsueta quella di Hegel, fin troppo compassata rispetto al rabbioso diluvio di critiche che piove su Rossini da parte dei suoi detrattori, in genere smodati nel denigrarlo quanto i suoi sostenitori nel lodarlo. Si può dire che Rossini sia stato criticato un po' per tutto: per aver usato l'orchestra in modo assordante, per aver trasformato il ritmo in una frenesia da bacchanale, per aver abbandonato i tempi larghi, per aver sostituito alla semplicità antica una commistione di stili, per aver abusato nel citare se stesso, per aver mancato la corrispondenza tra musica e contenuto delle parole, per aver dato voce insomma «allo strepito e al fragore del presente»[9]. Lo stesso Rossini, ironico e compiaciuto al tempo stesso, dirà a Wagner, nel 1860, di aver temuto di morire per mano dell'infuriato pubblico italiano la sera della prima del *Barbiere*, e di esser stato definito dai francesi «Monsieur Vacarmini» (Signor Baccano)[10]. Rossini insomma suscita sempre grandi passioni, anche in negativo.

Invece Hegel non si scandalizza, non si stupisce, non si infuria, semplicemente si annoia. La noia è un concentrato di disgusto e di stanchezza che deriva dal percepire qualcosa come monotono, uniforme. Possibile che Rossini, che ha sconvolto tutti, amici e nemici, col suo spirito innovativo, sembri proprio a Hegel antiquato, insipido, incapace di meravigliare? Ma il vocabolario fornisce un'altra accezione della parola noia: essa può essere intesa anche come disappunto, insofferenza, disapprovazione dovuta a circostanze, situazioni, eventi contrari alle proprie attese. Con questo secondo significato forse abbiamo colto nel segno: Rossini è troppo 'nuovo', perché Hegel, che ha formato il suo gusto musicale sostanzialmente su Gluck, Mozart, e gli operisti italiani del Settecento[11], possa apprezzarlo subito.

Due giorni dopo però, nella lettera del 27 settembre, compare il primo indizio del cambiamento che si sta verificando in Hegel. Non è un commento a Rossini, bensì a Mozart, alle *Nozze di Figaro*, a ciò che finora è stato per Hegel il vertice dell'ideale musicale, il modello dell'equilibrio perfetto tra la forma e il contenuto. Sembra incredibile, eppure, dopo aver ascoltato Rossini, la musica di Mozart appare a Hegel «più trattenuta». E la parola non è usata in senso positivo, non esprime il sollievo di chi può finalmente far riposare le orecchie dopo tutti gli eccessi - nel ritmo, nella dinamica, negli abbellimenti - ascoltati. Esattamente il contrario: in quel «trattenuta» c'è una punta di rammarico, dovuta al fatto che non è possibile gustare, nella musica mozartiana, «i brillanti suoni che era così dolce sentire»[12].

Ed eccolo, Hegel, instancabile, il 29 di settembre, ancora a teatro, questa volta per il *Corradino cuor di ferro* (cioè la *Matilde di Shabran*). La metanoia è ormai compiuta: a Hegel ora la musica di Rossini sembra «fatta per il cuore». Il cuore dell'ascoltatore, che deve aprirsi ad essa, e il cuore dell'interprete-cantante, che deve saper penetrare di

sentimento la propria abilità, poiché in questa musica

"tutto è disposto in funzione non della musica in quanto tale, ma del canto per sé; la musica che deve valere soltanto di per sé, può anche essere solo suonata, essere suonata sul piano ecc..., ma la musica di Rossini ha senso solo se viene cantata"[13].

3. L'interpretazione vocale e il valore espressivo della musica di Rossini

Una composizione vocale è tale proprio perché viene musicato un testo, e quindi è soprattutto canto, eseguirla in versione esclusivamente strumentale equivale a snaturarla. Ma questo è solo il significato più evidente della frase sopra citata. Tra le righe di quel passo in realtà c'è qualcosa di più che un'osservazione scontata: la concezione rossiniana del canto, per la quale è impossibile scindere dal risultato espressivo l'esecuzione ineccepibile del cantante, trova qui la sua intelligibilità.

Quando Rossini ha occasione di descrivere ai suoi amici, riuniti a Passy, nel 1858, che cosa egli intenda per adeguata formazione vocale del cantante, si esprime così:

"si cominci con il lavorare esclusivamente sull'emissione pura e semplice del suono, l'omogeneità dei timbri, l'egualizzazione dei registri, questa sarà la base dell'apprendistato"[14],

sulla quale si innesterà poi l'acquisizione della tecnica. Se l'interprete non ha tali requisiti vocali, in parte naturali, in parte appresi, la musica di Rossini non può esplicitare al meglio le proprie potenzialità, dal momento che è scritta proprio con gli accorgimenti necessari a mettere in mostra queste qualità[15]. L'ideale rossiniano è realizzato da un suono sempre naturale e morbido, che non mostri sforzi, né durezza, privo di «ronzii» nelle zone gravi, e di «stridori da capponi sgozzati»[16], in quelle acute. Hegel si trova in perfetta sintonia con Rossini nel definire i canoni della bellezza vocale:

"Un aspetto fondamentale di questa bellezza è prima di tutto il materiale del suono come suono, il puro metallo, che non deve né inaspriarsi in una nuda acutezza e in una vitrea sottigliezza, né deve rimanere sordo o cupo, ma allo stesso tempo, deve dimostrare, in questo suono per così dire tenuto fermo in modo compatto, una vita interna e un tremito del risuonare, senza giungere al tremolo. Inoltre la voce deve essere prima di tutto pura, cioè accanto al suono in sé perfetto non deve farsi sentire alcun ulteriore stridore"[17].

4. La voce e l'interiorità

La bellezza del suono, alla quale il cantante deve sempre mirare, non può però essere ottenuta in modo completo, se la tecnica è disgiunta dalla volontà di farne un'espressione del sentimento. La tesi della qualità espressiva della voce, che è essenziale tanto per Hegel quanto per Rossini, perde in entrambi il suo carattere generico, per assumere le dimensioni di una presa di posizione sulla realtà. Le coordinate del discorso si spostano dalla semplice asserzione "la voce deve esprimere il sentimento", alla domanda, molto più impegnativa, circa la natura della realtà sentimentale che la musica sa rendere presente. In altre parole, o meglio con quelle di Rossini, non basta alla musica esprimere «le più minute e le più concrete particolarità degli affetti», perché essa «si propone un fine più elevato, più ampio, più astratto»[18]. Rossini evita la descrizione psicologica, e riserva alla musica un'oggettività, che è ottenuta dando suono a quelli che potremmo chiamare archetipi del sentimento, universali, rispetto ai quali le particolari situazioni affettive dei singoli individui sono semplicemente parti contenute. Per questo Rossini utilizza spesso strategie compositive che smantellano l'intelligibilità del testo, i cui dettagli diventano secondari; per questo a volte non si cura di interrompere lo svolgimento del dramma, creando isole musicali che vivono di una temporalità propria, quasi ferma, distaccata dal normale scorrere. L'attenzione a questi 'trascendentali' del sentimento forse spiega, con maggior profondità di quanto non faccia la supina adesione a un retaggio storico, anche l'uso di Rossini di riportare, nell'opera che va scrivendo, brani tratti da sue opere precedenti, che tanto scandalizza i suoi avversari, e banali giustificazioni trova troppo spesso nei suoi amici.

Per capire il legame tra la filosofia hegeliana e questo singolare modo di avocare alla musica il potere espressivo, bisogna partire da una premessa, che è solo apparentemente molto lontana, ovvero dal rapporto che Hegel ritiene unisca l'anima al corpo. Non si tratta di una relazione tra due sostanze «assolutamente indipendenti tra loro»[19]. Anima e corpo sono ovviamente due gradi di spiritualità diversi, ma sono una sostanza unica, costituita dal concetto nel suo essere altro (il corpo), e nel suo essere per sé (l'anima). Ciononostante la vita del corpo, fino a quando è limitata alla capacità di nutrirsi e di muoversi autonomamente, tiene occultata questa unità, non dà all'anima adeguata possibilità di manifestarsi. E solo tramite la voce che l'anima può emergere da questo suo essere sprofondata dentro la corporeità. Nella voce si produce:

"una corporeità ideale - per così dire - incorporea, qualcosa di materiale in cui l'interiorità del soggetto mantiene completamente il carattere di interiorità - l'idealità che è per sé dell'anima riceve una realtà esteriore che le corrisponde perfettamente, una realtà che viene superata al suo stesso apparire, poiché la diffusione del suono è al tempo stesso la sua scomparsa"[20].

La voce ha una corporeità incorporea, perché il suono è il risultato di «un tremito interno del corpo stesso»[21]. Il tremare non è un cambiamento di luogo, ma un movimento interiore, una tensione interna a ciò che vibra. La voce che emerge da questo tremito non vive nello spazio come i corpi, ma nel tempo, e quindi non si erge di fronte all'anima come qualcosa di contrapposto, non la aliena in un esser-altro. La corporeità della voce è oltremodo effimera, ma proprio perché la sua esistenza è fugace, tutta racchiusa in un apparire che è subito anche uno scomparire, essa rimanda a qualcosa attraverso cui è posta, ovvero a quella soggettività di cui la voce è «rappresentazione»[22], e di cui ha bisogno, come udito, come memoria, come senso intemo, per esistere.

La voce è rappresentazione del soggetto a due livelli: in primo luogo della struttura temporale della soggettività, e poi anche delle sue sensazioni. Per individuare il primo livello di tale capacità rappresentativa bisogna ricordare che per Hegel il soggetto, come il tempo, «mentre è, non è, e mentre non è, è»[23]. L'io non è che questo «vuoto movimento»[24]: nega se stesso per identificarsi con un pensiero, un desiderio, una volizione ecc., (mentre è quel pensiero, quel desiderio, quella volizione, non è io), e poi nega queste differenziazioni, per riconoscersi uguale a se stesso (mentre non è quel pensiero, quel desiderio, quella volizione, è io)[25]. Si tratta di una doppia negazione analoga a quella che dà origine al suono: il corpo che trema nega lo spazio (inteso come insieme di particelle situate esteriormente una all'altra, in posizione di quiete), e nega la prima negazione, tornando a ricomporsi in quiete, ma solo per un attimo, poi il gioco delle continue negazioni riprende nuovamente[26]. Ecco perché, considerata semplicemente come suono, la voce è manifestazione dell'io puro, dell'essenza temporale dell'io. Ma il riconoscimento di sé che la voce può offrire al soggetto va ancora oltre, a un secondo livello, poiché essa è espressione anche degli stati mutevoli dell'io. La voce non è un suono qualunque: essa è «espressione della sensazione, dell'autopercezione»[27], comunica il nostro dolore, la nostra sorpresa, la nostra gioia... Tuttavia, se ci si ferma a questo stadio, la voce è solamente grido, gemito, sussulto, riso, si limita alle «interiezioni[...] all'ah! e all'oh! dell'animo»[28], che sono le manifestazioni «di un'anima ancora rozza» [29] schiava delle passioni, vittima di esse in modo esclusivo e totale, senza altra volontà che la soddisfazione del proprio desiderio. Quando invece il suono della voce diventa canto, supera la semplice sensazione. Il canto nasce da una strutturazione operata sugli accenti emozionali della voce, in base al ritmo, alla melodia e all'armonia, i mezzi musicali che l'uomo ha costruito elaborando i dati naturali. Per questo nel canto il soggetto può riconoscersi come essere senziente, ma svincolato dal suo asservimento al sentire come istinto naturale, liberato dalla sua animalità, e aperto a un sentire tipicamente umano, che si orienta verso il pensare, e che dal pensiero è arricchito e potenziato, un sentire che sa elevarsi dalla schiavitù delle passioni, e sa contemplarne l'essenza. Anche Hegel, come Rossini, nega valore alla mimesi psicologica, se è intesa come compito precipuo del musicale, ed è piuttosto a favore della costituzione di un sentimento riscattato dalle contingenze del quotidiano, reso puro, ridato alla sua originaria incontaminatazza. Naturalmente questa liberazione dell'interiorità da ciò che la incatena e la svincola è capacità della musica intesa in senso complessivo, tuttavia la libertà cui può condurre il canto vero e proprio è maggiore, perché la voce non dipende da un materiale estemo al corpo, «nel canto l'anima risuona dal suo corpo proprio»[30].

"Il corpo è realizzazione dell'anima, non è puramente strumento di cui l'anima si serve per la propria realizzazione. E quindi a sua volta la voce non è uno strumento che l'anima ha, ma ne è il corpo vero, la sua realizzazione"[31].

Per questa ragione la voce assume nell'estetica hegeliana il valore di modello del suono. Rispetto agli strumenti musicali essa è il vertice ideale, contiene «la totalità ideale dei

suoni che negli altri strumenti si scompone solo nelle loro differenze particolari»[32]. La totalità di cui Hegel parla è ideale, non reale, e consiste nella possibilità di annullare la meccanicità del suono prodotto da strumenti[33]. In occasione di una lettera inviata al professor Ferrucci nel 1852, Rossini scrive che l'uso invalso di spingere il soprano, «la prima donna assoluta fino alla luna e il basso profondo nel pozzo», non è altro che «far vedere la luna nel pozzo»[34]. Non dice proprio, nel suo modo icastico e un po' canzonatorio, che non è necessario che tutti i suoni possibili siano realmente uditi, perché la voce mostri se stessa come luogo ideale del suono?

5. Il canto come simbolo dell'interiorità

Il procedimento che, nell'estetica hegeliana, conduce dalle interiezioni dell'animo al canto si chiarisce ulteriormente, se paragonato a quello che invece trasforma le stesse interiezioni in linguaggio. Tale approfondimento mette in luce la convinzione che Hegel e Rossini condividono sull'autonoma capacità di significazione della musica.

Il canto, per Hegel, è un simbolo del monosillabo passionale, ovvero dà a quest'ultimo una forma, grazie alla quale il soggetto coglie se stesso come capace di dar forma al proprio sentire. Solo nel canto «si ha la soggettività e indipendenza della forma»[35]. Ma questa forma non è, rispetto a ciò che plasma, qualcosa di totalmente estemo. Il simbolo infatti è interiormente legato a ciò che simboleggia. La ragione per cui una cosa è simbolo di un'altra sta nella natura di entrambe: esse hanno per lo meno un aspetto in comune[36]. Quindi il legame tra simbolo e simbolizzato non è posto in modo esclusivo dall'intelligenza umana, piuttosto è da essa scoperto e valorizzato. Altra è la via che conduce dalla voce, e dai suoi accenti, alla parola, ed è quella che elabora non il simbolo, ma il segno. Facendo del suono un segno l'uomo crea un'entità oggettiva, ben distaccata da sé. Quando è manifestata dalla parola, l'idea viene contemporaneamente svincolata dalla sua particolarità, dalla situazione immediata in cui è sorta, per assumere un valore universale, che la rende conservabile e comunicabile. Il segno è infatti convenzionale, esterno e indifferente a ciò che indica[37]. Non si deve pensare, tuttavia, che, essendo il canto simbolo dell'interno umano, il suo senso stia in qualcosa che lo precede - l'interiorità appunto, che i suoni si assumerebbero il compito di imitare - perché, invece, questo senso nasce col canto, con l'elaborazione sonora che il canto dà all'anima[38]. Se la parola e il discorso danno al suono una seconda esistenza «nell'universale»[39], il canto da parte sua fornisce all'interiorità l'occasione di rinascere dentro una forma, quella musicale, che la esalta, e al tempo stesso la modifica, arginandone gli aspetti incontrollati e gli eccessi individualistici e unilaterali. Questo non significa che l'interiorità venga ridotta dal canto a qualcosa di ragionevole, piuttosto esso la libera dal giogo di una passione limitante, per ridarla alla pienezza di un io colmo di sentimento.

In tutto il percorso concettuale fin qui compiuto non abbiamo incontrato alcun riferimento al testo verbale che viene musicato. La potenza espressiva del canto è considerata da Hegel un dato originario, solo successivamente va sollevato il problema della sua unione con le parole, e con l'orientamento che esse le conferiscono. D'altronde la distinzione simbolo/segno, usata per evidenziare le caratteristiche del canto e del discorso, mostra la loro diversità sostanziale in quanto a capacità espressive. Diversità che si manifesta anche quando musica e parole si associano per quelle forme o generi in cui alla musica è richiesta un'eloquenza simile a quella discorsiva. Questo succede, per esempio, quando il brano musicale deve esprimere oggetti, situazioni, eventi che vanno messi direttamente di fronte all'ascoltatore, che vanno fatti accadere, senza alcuna mediazione del sentimento soggettivo, perché possano presentare la loro intrinseca profondità, com'è il caso, afferma Hegel, di un *Crucifixus*. Anche in tali circostanze la musica comunica all'interiorità dell'ascoltatore solo la parte interiore dell'oggetto in questione, non la sua realtà esterna di fenomeno, ma il «suo significato ideale»[40]. Ne deriva che il legame posto tra la voce - e ancor di più il canto -, e la «regione» [41] dell'interiorità è antecedente a qualsiasi problema di interpretazione testuale, di necessità drammaturgica, di unità psicologica del personaggio, e può essere considerato la descrizione più adeguata possibile, e allo stesso tempo l'interpretazione più acuta, di un certo tipo di canto, quello che Rossini avrebbe definito «il cantar che nell'anima si sente»[42], ovvero il belcanto, che ha in Rossini il suo ultimo grande rappresentante.

A questo punto risulta chiaramente quale valore abbiano per Hegel la cantabilità della musica rossiniana, e l'attenzione che Rossini, cantante/compositore, riserva al canto, rendendolo significativo prima e, a volte, al di là di ciò che significano le parole che vengono cantate. Rossini è convinto che la musica sia in grado di 'dire' qualcosa di più e di diverso da ciò che il testo poetico dell'opera riesce a dire, essa è:

"l'atmosfera morale che riempie il luogo, in cui i personaggi del dramma rappresentano l'azione. Essa esprime il destino che li persegue, la speranza che li anima, l'allegrezza che li circonda, la felicità che li attende, l'abisso in cui sono per cadere; e tutto ciò in un modo indefinito, ma così attraente e penetrante, che

non possono rendere né gli atti, né le parole"[43].

6. Hegel e gli interpreti rossiniani

Dalla disamina delle lettere da Vienna, successive alla 'conversione', emerge un altro dato interessante: Hegel, ormai giunto ad intendere nel modo giusto il primato della voce nella musica di Rossini, dispone ora di un criterio preciso per valutare le diverse interpretazioni che ha la possibilità di ascoltare:

"ora comprendo perfettamente il motivo per cui la musica di Rossini in Germania, e soprattutto a Berlino, venga bistrattata: come il raso è fatto soltanto per le dame, infatti, il pasticcio di fegato d'oca soltanto per palati educati, così essa è fatta solo per gole italiane[...]. Se David e la graziosa Dardanelli cantano insieme in tal modo, è difficile che venga qualcuno a muovere obiezioni alla composizione."[44].

Il discorso, per noi un po' curioso, aderisce perfettamente all'uso dell'epoca: in Italia i compositori scrivevano per cantanti già scelti in precedenza e componevano arie sulle loro possibilità vocali. Niente di strano quindi se l'esportazione di un'opera andava incontro ad interpretazioni non sempre adeguate[45]. Hegel diventa addirittura esigente per quanto riguarda l'interpretazione di Rossini, e questa nuova coscienza musicale, acquisita a Vienna, rimane il segno dominante anche del soggiorno a Parigi del 1827. Qui egli ammira in particolare due grandi interpreti rossiniani: Marie Felicitas Malibran, figlia del tenore Manuel Garcia, specialista delle parti di contralto rossiniano, e Benedetta Rosmunda Pisaroni, anch'ella interprete delle parti di contralto di Rossini. Quando Hegel ha occasione di ascoltare la *Semiramide*, interpretata dalla Pisaroni, registra per la moglie: «l'opera era eccellente sotto ogni rispetto: un'ottima esecuzione e una musica stupenda»[46], la prima dà valore alla seconda.

Aiutato dalle esperienze fatte nei due viaggi 'musicali' compiuti a Vienna e a Parigi, Hegel perviene anche a orientare il proprio personale discernimento tra le opere di Rossini. A Berlino, per esempio, secondo Hegel, non si fa giustizia al compositore italiano, perché ci si limita all'esecuzione dell'*Italiana in Algeri*, ed è ingiusto che «si giudichi la musica rossiniana in relazione a quest'opera, perché in tal modo non la si può certo apprezzare»[47]. Hegel e Stendhal percorrono, più o meno negli stessi anni, strade opposte per quanto riguarda la stima nei confronti della musica rossiniana. Stendhal si appassiona all'esordiente Rossini, poi il suo entusiasmo viene meno in seguito a quella che egli ritiene la seconda maniera dell'operista[48]. Hegel, al contrario, apprezza sempre di più Rossini, e le opere degli anni venti destano la sua ammirazione più delle prime.

7. Il rapporto musica-testo

Hegel si è ormai trasformato in un accanito sostenitore di Rossini, ma a noi serve ora tornare alle lettere viennesi, per ricordarne una che consente di aggiungere un ultimo pezzo al mosaico che stiamo costruendo. Ecco di nuovo Hegel a teatro, per il *Barbiere di Siviglia* (è già la seconda volta da quando è a Vienna), e questo è lo stupefacente commento:

"Ho ormai viziato a tal punto il mio gusto che questo Figaro di Rossini mi piace infinitamente di più delle *Nozze* di Mozart, così come i cantanti suonano e cantano infinitamente più *con amore*[in italiano nel testo]- cosa stupenda, irresistibile, per cui non si può venir via da Vienna"[49].

Ancora una volta, come già nel primo passo dell'*Estetica* che abbiamo citato, ci troviamo di fronte a un'ambiguità di fondo. A Hegel Rossini piace, gli piace infinitamente più di Mozart, eppure tutto questo entusiasmo è allo stesso tempo il sintomo di un gusto viziato, corrotto. C'è un residuo di titubanza nel giudizio di Hegel su Rossini. Un'esitazione, che distoglie Hegel dal rompere ogni indugio, e dal farlo esclamare, come invece Schopenhauer: «datemi la musica di Rossini che parla senza parole»[50]. Non l'*Epistolario*, ma ancora una volta l'*Estetica* può illuminarci su questo punto: è il modo di intendere la relazione music/testo a rivelarsi un vero e proprio nodo gordiano. Prima

di tutto non bisogna pensare che la questione di tale rapporto sia affrontata da Hegel in termini tipicamente settecenteschi, ovvero basandosi sull'ipotesi storica che una delle due arti (musica o poesia) debba prevalere sull'altra. Tale impostazione non tiene conto del fatto che il contenuto della composizione vocale non è mai uguale a quello del testo preso isolatamente di per sé, e questo sia nel caso di un equilibrio tra i due elementi, poesia e musica, sia nel caso di una loro divaricazione, nel senso del dominio di una sull'altra. Le parole, l'abbiamo visto, sono segni, dunque veicolano sempre rappresentazioni, che, per quanto appartenenti al mondo interno dell'uomo, sono vissute come un qualcosa di oggettivo, di contrapposto al soggetto; al contrario la musica è capace di riportare queste rappresentazioni nell'interiorità sentimentale, dando al contenuto del testo una qualità nuova, una rinascita dall'interno, che è impossibile alla sola parola. La musica implica «il mondo intimo delle sue rappresentazioni in quanto pervaso dalla concentrazione interiore del sentimento»[51].

Se questa possibilità della musica rimarca la sua distanza dalla concettualità del discorso, non giustifica tuttavia l'elaborazione teorica della sua superiorità sulla ragione e sulla parola, che di questa è l'espressione diretta. Hegel non condivide la *Weltanschauung* romantica secondo la quale la musica è la via d'accesso privilegiata all'ineffabile, al mistero che la ragione non sa cogliere. Per Hegel la conciliazione piena tra l'umano e il divino non si attua nell'arte, ma nella comprensione razionale. Sicché quando la musica vocale «fraternizza» [52] con le parole, - non si sottomette, ma nemmeno si sostituisce ad esse - resta nei confini che Hegel ha consegnato al mondo artistico. La musica vocale ha un solo modo per permettersi di trascurare le parole, senza disperdere il contenuto sostanziale che deve, secondo Hegel, caratterizzare l'arte: quello usato da Rossini. Ma, come vedremo, esso richiede ascoltatori capaci di non fermarsi alla superficie[53].

8. Il melodico e il caratteristico

Cominciamo con l'analizzare i modi in cui può diventare realtà musicale il sopracitato ideale di fratellanza tra suoni e parole. Nell'*Estetica* Hegel individua per la musica vocale due categorie: il melodico e il caratteristico, entrambe protagoniste di grandi forme d'arte, ma anche capaci di travalicare l'ideale artistico, esponendosi a dissoluzioni e scadimenti.

Il melodico è l'aspetto della musica che, in senso pregnante, è in grado di superare la naturalità del sentimento, per offrire all'anima il godimento di se stessa, della sua interiorità. Dice infatti Hegel: col melodico

"il cuore non è sprofondato in altro, nel determinato, ma nella percezione di se stesso e così, come la pura luce che contempla se stessa, esso dà la più alta rappresentazione di una beata intimità e conciliazione"[54].

La melodia fa nascere il sentimento, lo rende vivido, e, allo stesso tempo, lo allontana, lo tiene a distanza. Carl Dahlhaus ci ricorda che

"questa dialettica tra passione e interiorità, momento centrale nell'estetica musicale di Hegel, non si libra, come pensano i detrattori della filosofia musicale, nell'aria inconsistente dell'astrazione, ma si allaccia a un contesto musicale preciso"[55].

Il contesto tecnico, cui Dahlhaus allude, è il rapporto tra la melodia e la sua struttura ritmico-armonica, che in Hegel diventa il rapporto tra la necessità e la libertà. Il ritmo e l'armonia sono necessari alla melodia, senza che per questo essa divenga meno libera. Grazie ad essi la melodia «soddisfa la propria natura»[56], al punto che se facesse a meno di ritmo e armonia cadrebbe fuori da se stessa, nell'arbitrio, nella confusione dovuta all'assenza di una struttura. Del duplice carattere sentimentale, «enfatico e distanziato», del melodico Hegel vede un riscontro oggettivo «nel semplice fatto che ogni suono di una melodia si lascia determinare o spiegare, ma non dedurre da regole o prevedere»[57]. Le possibili derive del melodico sono la «trivialità» e la «vuotezza»[58], che sopraggiungono quando la divaricazione della melodia dal contenuto delle parole, e in genere da ogni contenuto, diventa totale.

La categoria del caratteristico risponde alla necessità di portare a espressione «il contenuto determinato, i rapporti e le situazioni particolari in cui l'animo si è

immedesimato»[59]. Il caratteristico si immerge nella profondità del particolare, dando soddisfazione a un'esigenza dell'animo, che è naturale quanto quella insita nel 'raccolimento' del melodico, e che sorge quando, di fronte a un sentimento suscitato, pretendiamo dettagli. In presenza di un lamento, per esempio,

"la domanda immediata è: cos'è stato perduto? La vita con la ricchezza dei suoi interessi? La giovinezza, la felicità, la moglie, la persona amata, i figli, i genitori, gli amici?" [60].

La deriva del caratteristico consiste nella possibilità di avvicinarsi alla struttura sintattica e al ritmo del discorso, al punto da formalizzarsi in segno[61], e disperdere così le caratteristiche musicali. Le forme in cui le due categorie divengono realtà musicale sono facilmente intuibili. Il melodico domina in quelle composizioni in cui la musica non segue i dettagli particolari del testo, ma fa semplicemente risuonare la sua qualità fondamentale: caso esemplare è il Lied a strofe[62]. Paradigma del caratteristico è invece il recitativo. In esso il contenuto delle parole, «si imprime nei suoni con tutta la sua particolarità», la musica diventa «una declamazione»[63].

9. Il dominio del melodico

Da queste prime due emerge un'ulteriore necessità della musica: quella della mediazione [64] tra il melodico e il caratteristico/declamatorio, poiché col solo melodico i sentimenti particolari non emergono, col solo caratteristico la sfera propriamente musicale è posta in secondo piano dall'eccessiva vicinanza al discorso. Quest'area della mediazione è definita da Hegel il regno dell'«espressione concreta»[65], l'ambito nel quale è possibile inserire la produzione musicale che si fa carico del contrasto tra recitativo e melodia, che lo assume in sé proprio come contrasto, per poi scioglierlo, non tanto con soluzioni intermedie - come arioso o recitativo accompagnato -, ma assegnando sempre «la vittoria al melodico»[66]. La declamazione musicale ha diritto di esistere, e anzi deve esserci, ma solo come momento antitetico, che va necessariamente superato, e sul quale non è lecito indulgere eccessivamente. Se invece si giunge alla fissazione estrema dei tratti caratteristici, si «interrompe in modo dannoso il flusso e l'unità» [67] dello svolgimento musicale, e ci si pone contro «l'armonia della bellezza»[68]. La musica di Weber è, secondo Hegel, esempio sintomatico di tale regressione:

"riso e pianto possono tuttavia disgregarsi in modo astratto ed erroneamente sono pure diventati in quest'astrazione un motivo d'arte, per es. il coro del riso nel *Freischütz* di Weber. Ridere è in generale l'esplosione di uno scoppio, che tuttavia non può rimanere privo di contegno, se l'ideale non deve andar perso[...] né d'altra parte deve entrare nell'opera d'arte ideale il pianto come strazio senza controllo; per esempio tale astratta inconsolabilità può essere ascoltata ancora una volta nel *Freischütz*"[69].

Ora risulta chiaramente che la frase del brano dell'*Estetica* citato all'inizio, in cui Hegel afferma che il caratteristico è il genere preferito dal «forte intelletto musicale tedesco», ha, come rileva Dahlhaus[70], natura ironica, e richiama alla mente la *Fenomenologia dello Spirito* e i limiti dell'intelletto che lì vi sono descritti.

Da quanto detto fin qui l'adesione di Hegel a Rossini appare scontata. Nessuno può negare a Rossini il primato della melodia, nemmeno i suoi avversari, ed è altrettanto manifesta la sua ostilità all'eccessivo uso del «declamato», che Rossini preterisce chiamare «abbaiato e stonato»[71]. Non a caso Hegel non distingue tra Rossini comico e Rossini serio, a differenza di molti suoi contemporanei, che sono disposti a dar credito all'uno e non all'altro, o viceversa, poiché ritiene che comicità e tragicità siano solo momenti che vengono superati dalla capacità del compositore di ricondurre tutto al principio melodico. Abilità che non consiste certo nel saper alternare le arie ai recitativi, quanto nell'evitare che la melodia sia dominata da fattori non dettati dalla logica interna al materiale musicale. Se Hegel fosse vissuto abbastanza da ascoltare la musica di Wagner, che al contrario preferisce conformarsi alla logica drammatica, crediamo proprio che avrebbe detto, come ha fatto Rossini, che «la melopea declamatoria è l'orazione funebre della melodia»[72].

La subordinazione della melodia a ciò che il testo e la situazione scenica hanno per contenuto è negativa, per Hegel, come per Giuseppe Carpani, che è tra i contemporanei di

Hegel, uno dei più acuti sostenitori di Rossini, ma non certo perché la melodia è natura[73], come vorrebbe il Carpani, che anzi l'arte per Hegel è tale quando si allontana dalla natura elaborandola, permettendo all'uomo di riconoscersi. Né perché suo scopo è dilettere, come sostiene lo stesso Rossini[74], perché l'arte nel sistema hegeliano è invece «chiamata a svelare la verità sotto forma di una configurazione artistica sensibile»[75], a manifestare cioè la conciliazione tra materia e contenuto, tra natura e uomo. Il melodico è il principio primo della musica vocale naturalmente se utilizzato da chi sa evitare di scadere nel «vuoto» e nel «triviale» - perché è l'unico in grado di far vivere il sentimento non nella sua carica individuale e realistica, ma nella sua universalità. È quanto sostiene anche Rossini per il quale «l'arte musicale italiana è tutta 'ideale ed espressiva', mai 'imitativa', come il vorrebbero certi filosofi materialisti»[76]. Si può imitare solo ciò che è reale, ma se si vuole mostrare l'ideale bisognerà esprimerlo.

10. Sentimento sublimato virtuosismo

Siamo nuovamente trasportati al nocciolo della questione, alla natura bifronte del sentimento: per Hegel e per Rossini esso, come Giano, ha una faccia rivolta alla realtà come psicologicamente viene vissuta dai singoli, e una alla realtà come universalmente è. Questo secondo aspetto è ciò che interessa a entrambi come esito della costruzione musicale.

Le esigenze dell'azione scenica, lo sviluppo sentimentale di un personaggio, lo svolgimento realistico che la nascente drammaturgia romantica pretenderebbe, non sono in primo piano per chi, come Rossini, dipinge delle passioni non un ritratto, ma «una raffigurazione sublimata»[77].

Apparentemente questo vale soprattutto per l'opera seria, dal momento che quella buffa accoglie in sé molti spunti realistici. Si pensi anche solo al fatto che, mentre nell'opera seria dell'epoca le voci femminili prendono come modello il timbro asessuato e irrealistico dell'evirato, in quella buffa sono caratterizzate in modo molto più preciso, e decisamente contrapposte a quelle maschili. Tuttavia se da un lato nell'opera buffa rossiniana la musica «segue anche gli assunti psicologici che il testo le propone», dall'altro trova «il suo senso ultimo (...) nel trascenderli in un'esilarazione che tende ad agguagliare tutto in una sfera superiore al personaggio o alla situazione singola»[78]. Rossini riesce a dar corpo a ciò che per Hegel è «l'esigenza più profonda del comico»[79], che non si appaga di ridere della «stoltezza, dell'insensatezza, della stupidità», degli uomini, ma gode «nell'infinita certezza di sapersi elevare al di sopra della propria contraddizione e di non essere in questo per niente triste e infelice»[80]. Il Figaro del *Barbiere*, ad esempio, è un personaggio di questo tipo. Non sono gli altri, il pubblico, a ridere di lui, di qualche suo difetto, egli non è «oggetto del riso altrui», bensì egli stesso può «ridere di un riso libero e soddisfatto»[81], che è manifestazione del suo piacere per l'intrigo, e per l'avventura, ma in ultima istanza della sua gioia di vivere, della sua elettrizzante vitalità. Come gli altri personaggi del *Barbiere* anche Figaro è caratterizzato psicologicamente dalla musica di Rossini, e tuttavia più ancora che Figaro, quel Figaro, che canta quelle parole, che compie quelle azioni, egli è l'impulso primo di un'allegrezza che pervade tutta l'opera, di una comicità che «è celebrata come valore a sé»[82]. I personaggi comici di Rossini sono tanti sentieri diversi che confluiscono in un'unica grande strada maestra, quella dove indugia la soggettività felice, a volte felicemente distaccata dalla propria consapevolezza. Per Rossini dunque non contano molto i processi psichici dei suoi personaggi. Essi non sono individui in senso stretto, diventano piuttosto incarnazioni simboliche di alcune concezioni del mondo. Questa trasmutazione è possibile perché la musica, seria o comica che sia, non si risolve, nelle intenzioni di Rossini, in una traduzione di parole e di azioni, il suo modo di significare è diverso da quello del linguaggio, essa è «un nuovo linguaggio tutto suo proprio»[83].

Guardato da questa prospettiva anche l'uso continuo della coloratura non è, come è stato poi considerato, inutile sfoggio di virtuosismo. L'exasperazione dell'ornamentazione, da una parte, rende la scrittura rossiniana vicina al punto limite del formalismo inespressivo, perché il testo vi è come risucchiato dentro, la funzione significativa delle parole posta in secondo piano rispetto al loro valore fonetico, il tempo dilatato o addirittura sospeso; dall'altra però, proprio perché impedisce l'approfondimento psicologico soggettivo, riuscendo ugualmente a comunicare in modo immediato, racchiude la possibilità di dire il mondo dopo averlo valutato globalmente 'dall'alto', senza miopie. In questo modo

"i personaggi non dominano più le situazioni: ne sono posseduti. Il reale perviene a una rappresentazione indipendente da loro: si vorrebbe dire a modo suo; si potrebbe dire oggettivamente. La musica rossiniana sembra veicolare una espressione obbiettiva del mondo"[84].

La coloratura, rigorosamente astratta e apparentemente asettica, in realtà non è un accessorio facoltativo per Rossini; la sua presenza ha, viceversa, i caratteri della necessità, il suo senso espressivo è preciso e voluto:

"l'ornamento e il vocalizzo sono un'emanazione della musica intesa come arte ideale e quindi capace di esprimersi, al di là dell'imitazione realistica e pedissequa, con il sussidio misterioso di 'accenti nascosti"[\[85\]](#),

capace cioè di aggiungere qualità sentimentali al testo. È l'estrema conseguenza della tesi hegeliana secondo la quale il testo musicato acquisisce una dimensione nuova, non decifrabile dalle sole parole. Per questo la figura della virtuosità, nella filosofia hegeliana, pur togliendo senso alle parole, genera un senso che si impone, facendo dimenticare ciò che è andato perduto, tanto più se gli abbellimenti sono anche iniziativa del cantante, e quindi ascoltarli significa avere davanti non l'opera ma il:

"produrre artistico. In questa presenza del tutto vivente si trascura ogni condizione esterna, il luogo, la circostanza, il posto determinato della funzione religiosa, il contenuto e il senso della situazione drammatica; non si ha bisogno, né si vuole più alcun testo, non rimane che il suono universale del sentimento in genere, nel cui elemento l'anima dell'artista, che si fonda solo su se stessa, si dedica alla sua effusione, dà prova della sua genialità d'invenzione, della sua intimità d'animo, della sua maestria tecnica; e se questo accade con spirito, talento e amabilità, la stessa melodia può essere interrotta da scherzi, capricci e figurazioni, e può abbandonarsi all'estro e ai suggerimenti del momento"[\[86\]](#).

11. La 'profezia' di Hegel

Nel mosaico di cui parlavamo tutti i tasselli hanno trovato, a questo punto, dimora, e il disegno che ne emerge è quello di due personaggi le cui visioni del mondo (perché di questo si tratta, più che di concezioni 'musicologiche') si sono per un momento intrecciate. Nella musica di Rossini si frena «una rappresentazione del mondo rigorosamente immanentista e nel contempo immune da qualsiasi relativismo soggettivo»[\[87\]](#). Hegel da parte sua coglie la somiglianza tra questa interpretazione del mondo e la sua filosofia, somiglianza che può essere rilevata solo tenendo presente che è il sentimento, per Hegel, la facoltà capace di riconoscere e apprezzare il firmamento di figure universali che la musica di Rossini costituisce. A livello del sentimento il soggetto hegeliano non è completamente consolidato, e cristallizzato nella forma della razionalità che si identifica consapevolmente con lo Spirito Assoluto. In qualche modo nel soggetto/sentimento sono possibili spazi di mobilità e di levità, che spariscono nel serio soggetto/ragione, spazi liberi dentro i quali può risuonare una musica che canta la gaiezza della vita, una musica che, anche sul fronte dell'opera seria, all'immagine tragica del mondo preferisce quella ritmico/vitale, che mette addirittura in scena la follia, e la follia felice.

Intanto il Romanticismo preme alle porte e, quando infine le spalanca, impone la sua visione tragica e grandiosa del mondo, il suo modo enfatico e sconvolgente di vivere i sentimenti, il suo mito del genio e del suo eroico travaglio sentimentale, il suo bisogno di utopie forti, la sua necessità di assolutezza. Basta pochissimo tempo, nemmeno l'arco di una generazione, perché il canto ornato, che tanto ha racchiuso dentro di sé, e tanto ha saputo comunicare, appaia incomprendibile, addirittura scandaloso nel suo disimpegno, anche sentimentale, ridicolo nella sua superfluità. Nel 1844 Hector Berlioz pubblica sulla *Revue et Gazette musicale* un breve romanzo, di genere utopico, che illustra esemplarmente questo trapasso culturale. Nell'immaginaria Eufonia, la città della musica del 2344, egli ambienta il dramma d'amore di un classico triangolo: due lui e una lei. Ecco come descrive Mina, la responsabile del tradimento e del successivo luttuoso epilogo: «ai grandi slanci dell'animo preferisce il canto fiorito, rifugge dal sogno»[\[88\]](#). La storia si conclude con la morte dei tre protagonisti, ma riserva a Mina, la frivola e ambiziosa cantante che ama gli abbellimenti, una morte non voluta, non capita, non sublime, ma cruenta, squallida, laida, degna della fatuità che ella ha preferito nella vita e nella musica. Questo scritto ci dà l'esatta misura del travisamento, o meglio del ribaltamento di senso, che il canto fiorito, in particolare quello di Rossini, subisce da parte della nuova generazione romantica; ed è testimone della mentalità che comincia a emergere, e che si considera forte, perché è sorda alle tenui sfumature della delizia. Che può la grazia di fronte all'epica? La leggiadria di fronte al numero, geometricamente moltiplicato, degli strumenti? Neanche l'amore è più coniugato con la felicità, ma con la colpa, il dolore, la morte.

Il mondo musicale di Rossini, nel quale il soggetto/sentimento hegeliano si è riconosciuto, non può che apparire troppo 'leggero', irrimediabilmente sorpassato, sotto l'onda d'urto delle forze possenti che il Romanticismo fa esplodere, dalle quali Rossini, consapevolmente o meno, fugge, e alle quali Hegel fa fronte con armi (e allo stesso tempo fornisce armi) ben più rigide e salde del suo stesso sentimento musicale, tanto libero da permettersi apprezzamenti che le necessità nazionalistiche non riescono completamente ad accogliere. Forse è proprio l'irrompere di questo diverso modo di concepire il mondo la ragione per cui Rossini, a soli 37 anni, e all'apice della notorietà, smette di scrivere musica per teatro, ed è senz'altro la ragione per cui Hegel riesce a vedere nella musica di Rossini ciò che ad altri rimane celato, ma anche intuisce che ad essa verrà negata, in futuro, una corretta valutazione. Hegel sa che Rossini non è un prodotto di transizione, come lo liquideranno perfino epigoni hegeliani in Italia[89], e che la sua musica non è interpretabile semplicemente con le categorie, un po' avviliti e certamente incapaci di individuare alcunché, del 'non più' e del 'non ancora'; allo stesso modo si rende conto che questa musica non trova una collocazione adeguata all'interno dell'opposizione frivolo/impegnato, tanto meno dalla parte di tutto ciò che è semplice divertimento o arredo da salotto, come vorrebbero esaurirla (e metterla a tacere) alcuni critici[90]. Piuttosto le opere di Rossini vanno annoverate, per Hegel, tra le manifestazioni più alte e perfette di quella natura spiritualizzata che è il canto umano:

"come l'uccello tra i rami, l'allodola nel cielo in modo sereno e commovente, cantano solo per cantare, come pure produzioni naturali, senza altro scopo e contenuto determinato, così accade al canto dell'uomo e all'espressione melodica"[91].

Qual è allora il motivo di tutte le esitazioni che - l'abbiamo rilevato - percorrono la stima di Hegel per Rossini? Il problema è quello che abbiamo accennato all'inizio, e non riguarda tanto Rossini quanto il suo ascoltatore: sa egli elevarsi a quella regione dello spirito che la musica di Rossini ha il potere di schiudere, usando la parola solo come un orientamento? Oppure si limita a percepire la discordanza tra la musica e la parola dimenticando del tutto la seconda, e cogliendo solo l'aspetto superficiale della prima? Con il linguaggio di Hegel potremmo dire che l'ascoltatore inadatto a Rossini si accontenta «del semplice suono sensibile e del bel suono», oppure coglie «nient'altro che l'abilità di un virtuosismo»[92], viene catturato solamente dal piacere fisico dovuto alle proprie orecchie, o in modo altrettanto esclusivo, da quello intellettuale dovuto alle proprie analisi. Forse Hegel non aveva torto a porsi tale quesito, dal momento che quelli che abbiamo esposto sono proprio i due modi in cui Rossini è stato storicamente mal interpretato. Da coloro che hanno visto nelle sue melodie omate, nell'uso della coloratura, solo uno sfoggio tecnico, fine a se stesso, e da coloro che hanno considerato la sua musica semplicemente una manifestazione di edonismo, dettata dalla volontà di porre, al di sopra di qualsiasi altro scopo, l'eccitamento dei sensi[93]

[Ritorna all'inizio del saggio](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

Download: 

Note

[1] C. Dahlhaus, «Hegel und die Musik seiner Zeit», *Hegel-Studien*, Beiheft XXII, 1983, p. 337. 

- [2] G.W.F. Hegel, *Ästhetik*, a cura di F. Bassenge, II (Berlin - Weimar, Aufbau-Verlag, 1965), p. 317. 
- [3] G. Rossini, da una lettera del, 1852, indirizzata al maestro Giovanni Servadio, contenuta in L. Rognoni, *Gioacchino Rossini* (Torino, Einaudi, 1981), p. 303. 
- [4] G.W.F. Hegel, *Lettere*, a cura di P. Manganaro-V.Spada, (Bari, Laterza, 1972), p. 276. Si tratta della traduzione italiana di una selezione di lettere scritte da Hegel. Per l'intero epistolario cfr. *Briefe von und an Hegel*, a cura di J. Hoffmeister, 4 voll. (Hamburg, Verlag F. Meiner, 1952-61). L'ultimo volume (1960) è a cura di Fleischsig. 
- [5] Cit. in M. Brion, *La vita quotidiana a Vienna ai tempi di Mozart e di Schubert* (Milano, Rizzoli, 1991), p. 96. 
- [6] Hegel, *Lettere*, p. 277. 
- [7] *Ibid.*, p. 28 I. 
- [8] *Ibid.*, p. 282. 
- [9] Eleuterio Pantologo, *La musica italiana nel secolo XIX. Ricerche filosofico-critiche* (Firenze, Coen, 1823), contenuto in *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento* (Pordenone, Studio Tesi, 1992), p. 130. 
- [10] E. Michotte, *Visite de R. Wagner à Rossini*, (Paris, 1860), pubblicato a Parigi nel 1906, contenuto in Rognoni, op. cit., p. 397. 
- [11] Per la ricostruzione delle esperienze musicali di Hegel dall'infanzia alla morte cfr. A. Lazzarini Belli, «Figaro e il Filosofo. Le esperienze musicali di Hegel (1770-1824)», *L'ErbaMusica*, II, 1991, pp. 24-32. 
- [12] Hegel, *Lettere*, p. 284. 
- [13] *Ibid.*, p. 287. 
- [14] E. Michotte, *Une soirée chez Rossini à Beau-Séjour (Passy)*, 1858, pubblicato dal Conservatorio di Bruxelles nel 1910, p. 15. 
- [15] Cfr. R. Celletti, *Storia del Belcanto* (Firenze, La Nuova Italia 1986), cap. IV, in particolare § 2: «Caratteristiche della vocalità rossiniana», pp. 149-158. 
- [16] E. Michotte, *Une soirée*, pp. 7-8. 
- [17] Hegel, *Ästhetik*, II, pp. 291-292. 

[18] A. Zanolini, *Una passeggiata in compagnia di Rossini*, Parigi 1836, contenuto in Rognoni, *op. cit.*, p. 379. 

[19] G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften in Grundrisse*, a cura di F. Nicolin e O. Poggeler (Hamburg, Verlag F. Meiner, 1959), p. 379. 

[20] G.W.F. Hegel, *System der Philosophie, III: Die Philosophie des Geistes*, a cura di Glockner (Stuttgart, Frommans Verlag 1929; «Sämtliche Werke - Jubiläumsausgabe»), p. 146 (§ 401). 

[21] Hegel, *Enzyklopädie*, § 299. 

[22] Hegel, *System, II: Die Naturphilosophie*, p. 581 (§351). 

[23] Hegel, *Enzyklopädie*, § 258. 

[24] Hegel, *Ästhetik, II*, p. 277. 

[25] Per il nesso soggetto-tempo-rmusica cfr. A. Lazzarini Belli, «Il Principe Igor. Variazioni sulla poetica stravinskiana», *L'ErbaMusica*, V, 1992, pp. 16-23. 

[26] Hegel, *Enzyklopädie*, § 299. 

[27] Hegel, *System, II*, p. 580 (351). 

[28] Hegel, *Ästhetik, II*, p. 273. 

[29] *Ibid.*, I, p. 232. 

[30] *Ibid.*, II, p. 291. 

[31] A. Nowak, *Hegels Musikästhetik* (Regensburg, Gustav Bosse, 1971), p. 55. 

[32] Hegel, *Ästhetik, II*, p. 291. 

[33] Hegel, *System, II*, p. 581 (§351). 

[34] G. Rossini, da una lettera del 1852 al prof. Luigi Crisostomo Ferrucci, contenuta in Rognoni, *op. cit.*, p. 307. 

[35] Hegel, *System*, II, p. 236 (300). 

[36] Hegel, *Ästhetik*, I, p. 299. 

[37] Hegel, *Enzyklopädie*, § 458. 

[38] Hegel, *Ästhetik*, II, p. 329. Per la decodificazione dei rapporto musicalsentimento nell'estetica Hegeliana cfr. A. Lazzerini Belli, «Hegel e Liszt: un incontro sulla musica», *Diastema*, VIII, 1994, pp. 17-24. 

[39] Hegel, *Enzyklopädie*, § 458. 

[40] Hegel, *Ästhetik*, II, p. 304. 

[41] *Ibid.*, II, p. 266. 

[42] G. Rossini, da una lettera del 1852 al maestro Giovanni Servadio, contenuta in Rognoni, *op. cit.*, p. 303. 

[43] Zanolini, *Una passeggiata*, contenuto in Rognoni, *op. cit.*, p. 379. 

[44] Hegel, *Lettere*, p. 287. 

[45] Cfr. F. D'Amico, *Il teatro di Rossini* (Bologna, Il Mulino, 1992), cap. II: «Il compositore d'opera in Italia e in Francia al tempo di Rossini», pp. 41-46. 

[46] Hegel, *Lettere*, p. 362. 

[47] *Ibid.*, p. 362. 

[48] Cfr. Stendhal, *Vita di Rossini* [1824] (Torino, E.D.T., 1992). 

[49] Hegel, *Lettere*, p. 288. 

[50] A. Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena* (Wiesbaden, F.A. Brockhaus, 1972), cap. XIX, § 219. 

[51] Hegel, *Ästhetik*, II, p. 321. 

[52] *Ibid.*, II, p. 270. 

[53] Con la musica strumentale il problema della capacità di comprendere ascoltando diventa, nell'Estetica di Hegel, primario. Non solo la musica strumentale è esposta al rischio di diventare semplice gioco architettonico, senza più sostanza, ma è in ogni caso un enigma per la maggioranza delle persone. Solo gli esperti sono in grado di intenderla, in questo modo però l'arte non è più, come secondo Hegel dovrebbe essere, fatta per il popolo. Cfr. Hegel, *Ästhetik*, II, pp. 319-323. 

[54] *Ibid.*, p. 309. 

[55] L. Abraham-C. Dahlhaus, *Melodielehre*, Köln, Gerig, 1972, p. 29. 

[56] Hegel, *Ästhetik*, II, p. 309. 

[57] L. Abraham-C. Dahlhaus, *op. cit.*, pp. 28-29. 

[58] Hegel, *Ästhetik*, II, p. 309. 

[59] *Ibid.*, p. 310. 

[60] *Ibid.*, p. 309. 

[61] Il recitativo secco era spesso costituito da formule fisse, di carattere convenzionale. 

[62] Hegel, *Ästhetik*, II, p. 310. 

[63] *Ibid.*, II, p. 31 I. 

[64] *Ibid.*, II, p. 312. 

[65] *Ibid.*, II, p. 313. 

[66] *Ibid.*, II, p. 316. 

[67] *Ibid.*, II, p. 317. 

[68] *Ibid.*, II, p. 316. 

[69] *Ibid.*, I, p. 161. 

[70] Dahlhaus, *op. cit.*, p. 338. 

[71] G. Rossini, da una lettera del 1852 a Crisostomo Ferrucci, contenuta in Rognoni, *op. cit.*, p. 307. 

[72] Michotte, *Visite*, contenuto in Rognoni, *op. cit.*, p. 414. 

[73] G. Cappani, *Le Rossiniane ossia Lettere musico-teatrali* (Padova, Minerva, 1824), dalla Lettera VII Contenuta in Rossiniana, cit., pp. 78-79. 

[74] G. Rossini, da una lettera del 1868 a Lauro Rossi, direttore del Conservatorio di Milano, contenuta in Rognoni, *op. cit.*, p. 330. 

[75] Hegel, *Ästhetik*, I, p. 64. 

[76] G. Rossini, da una lettera del 1868 a Filippo Filippi, contenuta in Rognoni, *op. cit.*, p. 335. 

[77] Celletti, *op. cit.*, P. 141. 

[78] D'Amico, *op. cit.*, p. 116. 

[79] Hegel, *Ästhetik*, II, p. 552. 

[10] *Ibid.*, II, p. 553. 

[81] *Ibid.*, II, p. 583. 

[82] D'Amico, *op. cit.*, p. 93. 

[83] Zanolini, *Una passeggiata, in Rognoni, op. cit.*, p. 376. 

[84] A. Baricco, *Il genio in fuga* (Genova, Il melangolo, 1988), p. 40. 

[85] Celletti, *op. cit.*, p. 144. 

[86] Hegel, *Ästhetik*, II, p. 325. 

[87] Baricco, *op. cit.*, p. 45. 

[88] H. Berlioz, *Eufonia o la città musicale* (Palermo, Sellerio, 1993), p. 42. 

[89] Cfr. N. Marselli, *La ragione della musica moderna* (Napoli, Detken Libraio, 1859), p. 28 segg. 

[90] Cfr. G. Mayer, «Hegel und die Musik», *Beiträge zur Musikwissenschaft*, XIII/2, 1971, pp. 154-155. 

[91] Hegel, *Ästhetik*, II, p. 309. 

[92] *Ibid.*, II, p. 276. 

[93] Per la riscoperta novecentesca di Rossini, che prende avvio proprio dalla negazione di queste due parziali chiavi di lettura, cfr. Celletti, *op. cit.*, p. 19 segg. 

Il presente saggio è stato pubblicato sulla *Revue Belge de Musicologie*, vol. II, 1995, pp. 211-230

[Ritorna all'inizio del saggio](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)



BIBLIOGRAFIE



Hegel e la musica

a cura di Alessandra Lazzerini Belli

Oggetto principale di questa bibliografia sono gli studi dedicati all'estetica musicale hegeliana, dai contemporanei di Hegel fino a oggi. Quello estetico-musicale non è certamente uno dei temi più frequentati dagli studiosi hegeliani, tuttavia i saggi dedicati a questo argomento, considerati nel loro insieme, forniscono una prospettiva interessante e originale dalla quale guardare al pensiero estetico di Hegel. Consentono inoltre di ricostruire tasselli di storia della ricezione musicale, che contribuiscono a illuminare la musica di cui Hegel fu ascoltatore appassionato, soprattutto l'opera lirica del Settecento e del primo Ottocento.

Il presente è il primo tentativo di ricognizione bibliografica che, da un lato, districa, dall'oceano sterminato degli studi su Hegel, il tema musicale in modo specifico, dall'altro, esamina il materiale musicologico, alla ricerca di quelle opere che hanno dedicato qualche attenzione alla posizione hegeliana.

Le due bibliografie qui citate, Henckmann (1969) e D'Angelo (1986), che riguardano l'estetica hegeliana in generale, sono l'una ferma al 1963 e l'altra, che è relativa agli anni 1963-1983, largamente carente sul fronte musicale.

Le fonti ottocentesche si configurano come una sorta di sezione a sé stante, una registrazione delle prime reazioni all' *Estetica*, sempre riferite alla parte dedicata alla musica:

le indicazioni sul valore delle riflessioni hegeliane, che compaiono in due delle tre lettere del compositore tedesco Loewe indirizzate al musicista e teorico musicale G. Weber (1836, 1837);

la sintesi del capitolo hegeliano sulla musica apparsa nella «Neue Zeitschrift» a firma del critico musicale Krüger (1842), che risente dei giudizi del poeta Heine, il quale probabilmente assistette alle lezioni di Hegel;

le critiche mosse all'estetica musicale hegeliana dal padre del formalismo Hanslick (1854);

le citazioni hegeliane inserite da Liszt (1855) in un suo scritto e il capitolo dedicato a Hegel nella storia dell'estetica musicale di Ehrlich (1882).

Caso particolare è il testo di Nicola Marselli (1859), che adatta alla musica le teorie di Hegel sullo svolgimento storico.

Nel Novecento gli studi dedicati all'estetica musicale hegeliana sono più numerosi. Spiccano per completezza e livello di approfondimento Heimsoeth prima (1963) e Nowak poi (1971), che dedica un libro (l'unico di tutta questa bibliografia interamente riservato al tema in oggetto) all'indagine di ogni aspetto del pensiero di Hegel sulla musica, per poi chiarire e illustrare i legami intrattenuti con le varie altre parti del sistema hegeliano.

Altri saggi si soffermano solo sui temi che considerano centrali nella trattazione hegeliana. Uno dei più importanti riguarda la controversa natura della forma musicale (semplice architettura artigianale di suoni o manifestazione spirituale), nel suo rapporto con il contenuto sentimentale: Bukofzer (1937), Balan (1961), Billeter (1973), Wanslow (1973). Ampiamente trattata è anche l'analisi dei presupposti elementari della musica, a partire dai suoni e dalla loro natura eminentemente temporale, per arrivare al contesto armonico-tonale e alla sua interna dialetticità, e alla struttura melodica, che si muove tra la libertà del suo profilo e la necessità del rispetto delle regole armoniche: Wiora (1961), Mayer (1971), Abraham - Dahlhaus (1972).

Il pensiero di Hegel è sunteggiato e commentato in alcune storie dell'estetica musicale: Moos (1922), Fubini (1964), Dahlhaus (1967, 1988), Zoltai (1970).

Molti articoli mettono a confronto la teoria di Hegel con le riflessioni di filosofi, musicisti o musicologi contemporanei e delle generazioni vicine, evidenziando le fonti dell'estetica musicale hegeliana e le influenze da questa immediatamente esercitate: Steinkrüger (1927) su Schelling, Besser (1956) su Brendel, Mann (1962) su Heine, Lichtenfeld (1965) su Wagner, Elssner (1966) su Vischer, Rümmerholler (1966) su Hauptmann, Moscato (1973) su Schopenhauer, Karbusicky (1973) su Lukàcs, Söring (1986) su Wagner, Kulenkampff (1987) su Kant, Lazzarini Belli (1994) su Liszt e (1995) su Rossini.

Alcuni autori utilizzano parte dei motivi hegeliani come spunto favorevole all'esposizione di tesi personali, che si allontanano decisamente dall'esegesi del testo di Hegel e propongono nuovi approfondimenti: è il caso di Döderlein (1965) sul tema dell'oggettività dell'opera musicale, Ujfalussy (1965) e Brelet (1965, 1970) sul tema della temporalità musicale, Lissa (1965, 1967, 1968) sul tema dell'ascolto musicale come costitutivo dell'opera stessa.

In altri casi, certi tratti della filosofia della musica di Hegel compaiono in opere per le quali Hegel è solo uno dei punti di riferimento: Adorno (1949), Bloch (1951), Dahlhaus (1978, 1982).

Sono presenti, in questa bibliografia, anche quei saggi che mirano a mettere in luce le somiglianze tra il pensiero dialettico hegeliano e la logica interna della forma-sonata, soprattutto beethoveniana: Frömbgen-Essen (1929), Adorno (1962), Barford (1953, 1960, 1964, 1965), Gross (1971), Ballantine (1972). Sono studi decisamente collaterali rispetto all'oggetto di questa ricerca, ma diventano essenziali per impostare la questione del mancato rapporto tra due personaggi (pare che Hegel e Beethoven si siano reciprocamente ignorati), poi ritenuti così assimilabili in quanto a strutture del

pensiero. Di segno opposto, ma sempre dello stesso ambito, il contributo di Psychopedis (1977), che sottolinea l'alterità tra lo "sviluppo" beethoveniano della forma sonata e la concezione hegeliana, che invece esaurisce il significato della musica strumentale nel tema, senza comprendere il libero sviluppo musicale come fine a sé.

Infine, ma non secondari, gli articoli dedicati alle esperienze musicali di Hegel, i musicisti che ha conosciuto, le esecuzioni alle quali ha assistito, le nozioni tecniche che ha appreso, una raccolta di informazioni che rende intelligibili i gusti e le preferenze di Hegel in questo campo e allo stesso tempo delinea le coordinate storiche del suo pensiero estetico: Serauky (1929), Teyssebre (1960), Hogemann (1981), Scholtz (1981), Schüttauf (1986), Lazzerini Belli (1991).

 **1836** **Loewe K.**

- *Drei Briefe an Gottfried Weber*, 1836-1837, in Altmann W., *Aus Gottfried Weber's brieflichem Nachlaß*, in «Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft», 10, Leipzig, 1908, pp. 480-483.

 **1842** **Krüger E**

- *Hegels Philosophie der Musik*, in «Neue Zeitschrift für Musik», 17, 1842, pp. 25-69.

 **1854** **Hanslick E.**

- *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854. Trad. it. Minuziano, Milano 1945.

 **1855** **Liszt F.**

- *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, in «Neue Zeitschrift für Musik», vol. 43, 1855, nn. 3-4-5-8-9. Trad. it. in F. Liszt, *Un continuo progresso*, Ricordi-Unicopli, Milano 1987, pp. 320-403.

Marselli N.

 **1859**

- *La ragione della musica moderna*, Detken Libraio, Napoli 1859.

 **1861 Michelet - D'Ercole**

- *Bericht und Diskussion über Marselli: la ragione della musica moderna*, in «Der Gedanke», Berlin, 2, 1861, pp. 119-123

 **1882 Ehrlich H.**

- *Die Musikästhetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart*, Leuckart, Leipzig 1882, pp. 23-33.

 **1901 Moos P.**

- *Die Philosophie der Musik von Kant bis auf E.v. Hartmann*. Ein Jahrhundert deutscher Geistesarbeit, Berlin, 1901, 2^a ed. riv. Stuttgart 1922, pp. 137-152.

 **1927 Steinkrüger A.**

- *Die Ästhetik der Musik bei Schelling und Hegel. Ein Beitrag zur Musikästhetik der Romantik*, (Diss.), Bonn, 1927.

 **1929 Frömbgen-Essen H.**

- *Hegel und die musikalische Romantik. Die Erhellung der Musik durch die Philosophie*, in «Die Musik», 21, 1929, pp. 650-657.

Gatz F.M.

- *Musikästhetik in ihren Hauptrichtungen. Ein Quellenbuch der deutschen Musikästhetik von Kant und der Frühromantik bis zur Gegenwart mit Einführung und Erläuterung*, Auszüge aus Hegels Ästhetik, 2^a ed., vol. 3, Stuttgart, 1929, pp. 125-219.

Serauky W.

- *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700-1850*, (Universitas-Archiv XVII), Münster in Westfalen, 1929.

 **1937 Bukofzer M.**

- *Hegel's Musikästhetik*, in «Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art», Tomo II, Paris 1937, pp. 32-35.

-  **1949** **Adorno Th. W.**
- *Philosophie der neuen Musik*, Mohr, Tübingen 1949. Trad. it., Einaudi, Torino 1959, pp. 18-33.
-  **1951** **Bloch E.**
- *Subjekt-Objekt. Erläuterung zu Hegel*, Berlin 1951, 2^a ed. Frankfurt 1962. Trad. it. Il Mulino, Bologna 1975, pp. 298-304.
-  **1953** **Barford Ph. T.**
- *Hegel and Beethoven*, in «Musica disciplina», 7, 1953, pp. 437-440.
-  **1956** **Besser J.**
- *Die Beziehungen Franz Brendels zur hegelschen Philosophie*, in *Robert-Schumann-Festschrift*, Breitkoff & Härtel, Leipzig, 1956, pp. 84-91.
-  **1960** **Barford Ph. T.**
- *Mahler: a thematic Archetype*, in «Music Review», 21, 1960, pp. 297-316.
- Teysedre B.**
- *Hegel à Stuttgart*, in «Revue philosophique de la France et de l'étranger», 2, 1960, pp. 197-227.
-  **1961** **Balan G.**
- *Problemele muzicii în "Estetica" lui Hegel*, in «Cercetari filozofice», 8, 1961, pp. 587-611.
- Wiora W.**
- *Einsichten Hegels in das Wesen der Musik*, in *Festschrift Heinrich Besseler*, Veb deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1961, pp. 509-515

 **1962 Adorno Th. W.**

- *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1962. Trad. it., Einaudi, Torino 1971, pp. 251 seg.

Mann M.

- *Heinrich Heine und G.W.F. Hegel zur Musik*, in «Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur», vol. 54, n. 7, 1962, pp. 343-353.

 **1963 Heimsoeth H.**

- *Hegels Philosophie der Musik*, in «Hegel-Studien», 2, 1963, pp. 161-201.

 **1964 Barford Ph. T.**

- *Philosophical Problems in Musical Criticism*, in «Music Review», 25, 1964, pp. 1-16.

Fubini E.

- *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Einaudi, Torino 1964, pp. 88-94.

 **1965 Barford Ph. T.**

- *Beethoven*, in «Music Review», 26, 1965, pp. 192-200.

Brelet G.

- *Hegel et la musique moderne*, in «Hegel-Jahrbuch», 1965, pp. 10-16.

Döderlein J. L.

- *Hegel und die Aufgabe der Musikphilosophie*, in «Hegel-Jahrbuch», 1965, pp. 65-69.

Lichtenfeld M.

- *Gesamtkunstwerk und allgemeine Kunst. Das System der Künste bei Wagner und Hegel*, in «Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert», Regensburg 1965, pp.171-177.

Lissa Z.

- *Die Prozessualität der Musik*, in «Hegel-Jahrbuch», 1965, pp. 27-38.

Neumann F.

- *Musikalisches Denken*, in «Hegel-Jahrbuch», 1965, pp. 39-52.

Ujfalussy J.

- *Abstrakte Musik - konkrete Musik*, in «Hegel Jahrbuch», 1965, pp. 53-64.

Wiora W.

- *Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik*, in «Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert» Regensburg 1965, pp. 11-50.



1966

Elssner M.

- *Hegel und Vischer über Gegenstand, Inhalt und Form in der Musik* (Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress), Leipzig 1966, pp. 391-396.

Rummenhüller P.

- *Der Dialektische Theorie Begriff - Zur Verwicklung hegelschen Denkes in Moritz Hauptmanns Musiktheorie*, Leipzig, 1966.



1967

Dahlhaus C.

- *Musikästhetik*, Laaber Verlag, Köln 1967.

Lissa Z.

- *Hegel und das Problem der Formintegration in der Musik* in *Festschrift für Walter Wiora*, a cura di L. Finscher e Ch.H. Mahling, Kassel 1967, pp.112-119.

Markus A.

- *Musikästhetik. Ein Beitrag zur Geschichte der Nachahmungsästhetik und Affektenlehre sowie zur idealistischen Musikästhetik in Deutschland*, Leipzig 1967-1977.

 1968

Bianca G.

- *Espressionismo e formalismo nella storia dell'estetica musicale*, Cedam, Padova 1968, pp. 41-51.

Lissa Z.

- *The temporal nature of a musical work*, in «The Journal of Aesthetics and Art criticism», 26, 1968, pp. 529-538.

 1969

Henckmann W.

- *Bibliographie zur Ästhetik Hegels*, in «Hegel-Studien», 5, 1969, pp. 379-427.

 1970

Brelet G.

- *Temps historique et temps musical chez Hegel*, in «Hegel Jahrbuch 1968-69», 1970, pp. 444-451.

Zoltai D.

- *Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*, Akademiai Kiado, Budapest - Akademie Verlag, Berlin 1970, pp. 232-265.

 1971

Gross H.

- *Hegel, Beethoven, Wordsworth: 1770-1970*, in «American Scholar», New York, 40, 1971, pp. 142-156.

Mayer G.

- *Hegel und die Musik*, in «Beiträge zur Musikwissenschaft», XIII/2, 1971, pp. 152-173.

Nowak A.

- *Hegels Musikästhetik*, Gustav-Bosse, Regensburg 1971.

Skaterscikov V.

- *Hegel e la musica*, in «Sovetskaia M2», 1971, pp. 20-26. (in russo)

Staiger E.

- *Das Geburtsjahr 1770: Hölderlin, Hegel und Beethoven*, in *Beethoven Symposium*, H. Böhlaus, Wien 1971, pp. 253-265

 1972

Abraham Lu.-Dahlhaus C.T.

- *Melodielehre*, Gerig, Köln 1972, pp. 27-31.

Ballantine C.

- *Beethoven, Hegel and Marx*, in «Music Review», Cambridge (England) , 33, 1972, pp. 34-76.

 1973

Billeter B.

- *Die Musik in Hegels Ästhetik*, in «Die Musikforschung», 26, 1973, pp. 295-310.

Klimovickij A.- Selivomov V.

- *A proposito di alcune inclinazioni musicali di Hegel*, in Gozenpud A. et al., *Problemi di teoria e di estetica della musica* , Leningrado 1973 (in russo).

Moscato A.

- *La musica nel pensiero di Hegel e di Schopenhauer*, in *Musica e Filosofia*, a cura di A. Caracciolo, Il Mulino, Bologna 1973, 100-118.

Supicic I.

- *Suono come materiale o segno e significato della musica*, in «Musikolzbornik», 9, 1973, pp.108-117 (in sloveno).

Toncitch V.

- *Contribution à la recherche des origines esthétiques de la pensée musicale contemporaine*, in «Anuario musical Español», 1973, pp. 189- 201.

Wanslow W.

- *Die Ästhetik Hegels und seine Lehre von der Musik*, in «Sowjetwissenschaft Kunst und Literature», 21, 1973, pp. 1268-1276.

1974 **Karbusicky V.**

- *Ein Ende der System-Ästhetiken? Zum Widerspiegelungs Modell der Musik in Lukacs Ästhetik*, in «Kölner Zeitschrift für soziologie und sozialpsychologie »17, 1974, pp. 68-92.

Polak P.

- *Hegel e il classicismo in musica*, in «Musicoslovaca V»,1974, pp. 195-220 (in russo).

1976 **Biller G.**

- *Zur Frage der funktionalen Aktualität hegelscher Musikästhetik*, in «Giornale italiano di metafisica», 1-2, 1976, pp. 55-62.

1977 **Psychopedis O.**

- *Zum Begriff der Reflexionen in der traditionellen Musikästhetik*, (Diss.), Frankfurt am Main, 1977, pp. 11-17 e 28-42.

 **1978 Dahlhaus C.**

- *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter, Kassel 1978. Trad. it., La Nuova Italia, Firenze 1988, pp. 101-108.

 **1981 Hogemann F.**

- *Musik und Hauskonzert*, in «Hegel in Berlin. Preußische Kulturpolitik und idealistische Ästhetik», a cura di Otto Pöggeler, Berlin -Düsseldorf 1981-82, pp. 239-245.

Lavoie M.

- *Parole et Musique. Note sur un point d'esthétique*, in «Laval théologique et philosophique», 37, 1981, pp. 295-303.

Scholtz G.

- *Musikalische Erfahrungen in Oper und Singakademie*, in «Hegel in Berlin. Preußische Kulturpolitik und idealistische Ästhetik», a cura di Otto Pöggeler, Berlin-Düsseldorf 1981-82, pp. 86-94.

 **1982 Blanco A.**

- *Goethe, Beethoven y Hegel frente a Napoleon*, in «Quadernos Americanos», 244, 1982, pp. 196-202.

Dahlhaus C.

- *Musikalischer Realismus*, Piper & Co., München 1982. Trad. it., Il Mulino, Bologna 1987, pp. 43-63.

 **1983 Dahlhaus C.**

- *Hegel und die Musik seiner Zeit*, in «Hegel-Studien», Beiheft 22, 1983, pp. 333-349, ora in C. Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, 1988, pp. 230-247.

 **1986** **D'Angelo P.**

- *Vent'anni di studi sull'estetica di Hegel (1963-1983)*, in «Cultura e scuola», n. 100, Roma 1986, pp. 145-155.

Schüttauf K.

- *Melos und Drama. Hegels Begriff der Oper*, in «Hegel-Studien», Beiheft 27, 1986, pp. 183-194.

Söring, J.

- *Hegel und die Romantheorie Richard Wagners*, in «Hegel-Studien», Beiheft 27, 1986, pp. 195-212.

 **1987** **Cantillo C.**

- *La musica nell'estetica hegeliana*, in «Atti dell'Accademia di scienze morali e politiche», Napoli 98, 1987, pp. 105-137.

Kulenkampff J.

- *Musik bei Kant und Hegel*, in «Hegel-Studien», 22, 1987, pp. 143-163.

 **1988** **Dahlhaus C.**

- *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber Verlag, Köln 1988.

 **1991** **Lazzerini Belli A.**

- *Figaro e il filosofo. Le esperienze musicali di Hegel*, in «l'ErbaMusica», n. 2, 1991, pp. 24-32.

 **1992** **Grossmann A.**

- *Integrative Wahrheit Überlegungen zur theologischen Relevanz ästhetischer Erfahrung am Beispiel von Bachs "Matthäus-Passion"*, in «Musik und Kirche», Kassel, n. 62, 1992, pp. 65-79 e 146-154.

 **1994** **Lazzerini Belli A.**

- *Hegel e Liszt: un incontro sulla musica*, in «Diastema», n. 8, 1994, pp. 17-24.

 **1995** **Lazzerini Belli A.**

- *Hegel e Rossini: «Il cantar che nell'anima si sente»*, in «Revue Belge de Musicologie», n. 49, 1995, pp. 211-230 - Riedito in «De Musica - Annuario in divenire», I, 1997, Internet,

Sono gradite tutte le eventuali integrazioni, correzioni, suggerimenti.
Suggestions and corrections are welcome.

[Alessandra Lazzerini Belli](#)



[Ritorna all'indice degli argomenti](#)



Francesca Dell'Acqua

La musica nel X Congresso Mondiale di Sanscrito

3-9 gennaio 1997

Corrispondenza da Bangalore

Bangalore, la "città giardino" dell'India. Stato del Karnataka, terra natale di due eroi puranici, Parasirama e Hanuman. Duemila anni di sviluppo e crescita nel linguaggio, letteratura, arte e cultura.

Dal 3 al 9 Gennaio 1997, il Taralabalu Kendra, un centro creato nel 1983 da Sri Taralabu Jagadguru Dr Shivamurthy Shivacharya Maha Swamiji (un dotto che ha sviluppato un software sulla grammatica di Panini - Asttadhyay) per favorire l'interazione tra studi antichi e tecnologie moderne, ha ospitato il X Congresso Mondiale di Sanscrito.

Nel Marzo 1972, con la costituzione della Associazione Internazionale per gli Studi Sanscriti (IASS), si prese la decisione di tenere ad intervalli regolari dei forum internazionali per favorire il formarsi di relazioni e legami tra studiosi uniti dall'interesse comune per il Sanscrito.

Millecinquecento studiosi da tutto il mondo sono intervenuti per il Giubileo d'argento della IASS.

Il Prof. Ram Karan Sharma, presidente della IASS, all'apertura del Congresso ha citato William Jones che nel 1786 così si rivolgeva alla Royal Asiatic Society:

"The Sanskrit language, whatever be its antiquity, is of wonderful structure; more perfect than the Greek, more copious than the Latin; and more exquisitely refined than either, yet bearing to both of them a stronger affinity, both in the roots of verbs and the form of grammar, than could possibly have been produced by accident ..."

Le sezioni erano così articolate: Agama e Tantra - Arte, Architettura e Archeologia - Studi Buddhisti - Letteratura Sanscrita Classica - Dharma Shastra e Artha Shastra - Epiche e Purana - Studi Hindu - Studi Giana - Manoscritti e Risorse Storiche - Letteratura Sanscrita Moderna - Musica e Arti -Filosofia (A) - Filosofia (B) - Poetiche ed Estetiche - Sanscrito e

Linguaggi Regionali - Letteratura Scientifica in sanscrito - Letteratura Medica in Sanscrito- Sanscrito ed Ambiente- Sanscrito e Computer - Veda e Vedanga - Vyakarana e Linguistica (A e B). Nel corso del congresso si è manifestato in ogni sede un autentico entusiasmo a favore dell'uso del computer per l'organizzazione dei manoscritti e di Internet "per rendere accessibile i segreti dei Veda" - come è stato detto da più parti.

In Giappone è stata completata la versione elettronica del Mahabharata e del Ramayana, i due grandi poemi epici dell'India, in modo da renderla accessibile via Internet.

Tra le risoluzioni notevoli del Congresso va rammentata la raccomandazione e lo stimolo all'insegnamento obbligatorio della lingua sanscrita nelle scuole indiane. L'*Indira Ghandhi National Centre for the Arts*, a New Delhi coordinerà i lavori per l'organizzazione dei manoscritti sparsi nei collegi e nelle università indiane.

L'anno 2000 è stato dichiarato anno internazionale per gli studi del sanscrito e il Congresso verrà tenuto in Italia, a Torino.

- **Il sanscrito e la musica**

La lingua sanscrita ha influenzato in diversi modi il linguaggio musicale dell'India. La lingua degli dei (*devanagari*) ha dato vita all'intero Universo: Brahman ha manifestato se stesso sotto la forma dell'OM e attraverso diversi stadi di condensazione si è creato il mondo fenomenico. I veggenti (*rishi*) dei Veda "were the pioneer phoneticians to make a scientific analysis of the sound patterns and expound the basic formulae as *shiksha* (phonetics), the foremost among the *sadangas* of the Vedas" (P.K. Gayathry, Bangalore). - Una delle caratteristiche più tipiche del sanscrito è il fenomeno del *sandhi*, "congiunzione, composizione", nel quale vocali e consonanti incontrandosi subiscono, per ricerca d'eufonia, modificazioni soggette a regole rigorose, molto di più di quanto non accada in altre lingue europee. Lettere che vengono sostituite e cambiamenti di vocale creano un senso di continuità e di fluidità espressiva.

Lo stesso processo è visibile nella musica vocale classica dove "innumerable small structures coalesce to give an impression of sound within the structure of phrases or musical sentences". (Intervento di Solveig McIntosh, Varanasi, "Some Thoughts between Sanskrit and the possible future of Indian Classical Music").

Il legame intimo tra lingua e musica è confermato dall'etimologia della parola *svara* che può significare sia *tono* che *sillaba*. La combinazione di note può prendere la forma di prefissi e suffissi ai toni principali; questa idea è simile al concetto di *upasarga* nella lingua sanscrita. L'uso di un prefisso ad una radice verbale o ad una parola può modificare il significato, dare una particolare enfasi, ma può anche non creare alcuna differenza rilevante. Più di un prefisso può essere messo di fronte ad una radice, cosicché vi sono numerosissime combinazioni possibili. Ogni prefisso aggiunto è considerato come portatore di modificazione ulteriore alla radice e al suo significato. Si possono trovare qui varie analogie in ambito musicale.

Un altro modo in cui il sanscrito influenza la musica è attraverso l'uso di consonanti aspirate e

non, kh paragonata a k, dh a d; questo modo di differenziare suoni simili è un'altra caratteristica della lingua sanscrita. La nasalità e il ruolo delle chiusure nasali è un altro effetto caratteristico della pratica vocale. "An *anusvara* results in the lengthening of the previous vowel and a slight hiatus in the stream of sound. A comparative example from another culture would be the characteristic "sob" effect used by some Italian singers. One famous Italian singer when asked why this device was used, replied simply: "That makes many things easier"(McIntosh).

Lo studio del suono nell'India antica era questione di grande importanza. *Shabda*, dalla radice *sabd-*, *creare suono*, significa suono in generale includendo quello della voce umana nella forma della parola, discorso e linguaggio. Quattro livelli di suono e ascolto sono riconosciuti nella letteratura Vedica e Puranica; Para, Pashyanti, Madhyama e Vaikhari. Al livello manifesto il suono veniva descritto nel contesto della fonetica articolatoria ed era soggetto a minuziose osservazioni e attenzioni. I primi canti attestano la relazione tra la teoria fonetica e l'idea di musica in evoluzione. Sembra che la musica vocale si sia evoluta dalla combinazione di canto e linguaggio. "The *Sihsa* of Narada, for example, through the application of 5 specific *shruti* (not to be confused with the 22 *shruti* system) seems to represent a process of evolution whereby particular syllables or scale degrees were to be brightened, dulled or altered in dynamic level for the sake of emphasis, de-emphasis or to adjust the melody line in some way". (McIntosh) In questo modo è emerso un sistema musicale con particolare enfasi sulla microstruttura della melodia e della ornamentazione.

- La composizione

Ma come comporre oggi in sanscrito? V. Subramanian (Ottawa) nel suo intervento, "Composing Classical Music in Sanskrit - Problems and Facilities", ha raccontato la sua personale esperienza. La composizione dei canti come entità separate con struttura ritmica chiara, non è ben sviluppata nel *Natya Shastra* di Bharata. La composizione musicale è discussa come prosodia in termini di metri *sloka*; contenuto e struttura sono messi insieme senza distinzioni. Solo alcuni secoli più tardi, nel tempo in cui i linguaggi regionali divennero il veicolo reale della musica, venne operata la distinzione tra canti con struttura ritmica propria e prosodia *sloka*. Questi linguaggi (specialmente Tamil, Telugu e Kannada nel sud) svilupparono uno stile colloquiale per esprimere emozioni e devozione mentre gli *strotra* sanscriti erano ancora dominati da una serie di nomi nel caso accusativo con un singolo verbo "Io prego" e "Io chiedo". L'unica eccezione fu il *Gitagovinda* di Jayadeva con la sua struttura drammatica, ma la sua influenza sulla composizione musicale fu limitata. Così quando nel secolo XIX Muthuswamy Dikshitar scelse il sanscrito per la composizione musicale classica dovette inventare metri, prendendo le distanze dalla struttura *sloka*, al fine di ottenere composizioni musicali efficaci.

- Approcci matematici

P. K. Srimani dell'Università di Bangalore ha presentato una relazione intitolata "A mathematical Approach to Pattern Recognition in Karnatak Music". La musica classica carnatica si presta ad un approccio matematico che rivela questioni interessanti: 1) le doppiette

e triplete di svara in qualsiasi melakarta raga presenta una struttura peculiarmente non lineare se osservata attraverso la Graph-theory. Questa struttura è totalmente diversa dalla rappresentazione lineare che può essere osservata in un piano a due dimensioni. 2) Le scale di diversi tipi di raga, quando vengono viste graficamente, suggeriscono che è possibile darne una rappresentazione nei termini della serie di Fourier e viceversa. 3) L'analisi di speciali *krti*, *yati* ed altri tipi di forme rivela che essi seguono schemi geometrici particolari aprendo nuove possibilità di ricerca.

- L'importanza del rapporto tra l'elemento letterario e quello musicale

Altri interventi hanno confermato la visione della musica come *sangita*: insieme di *gitam* (musica vocale), *vadyam* (musica strumentale) e *nrttam* (danza).

Nel corso del congresso si è data ampia notizia su ricerche in atto sull'antica musica strumentale, sul dramma sanscrito, sulla danza, sulla rappresentazione iconografica dei raga, sul rapporto tra letteratura e musica. E' interessante segnalare, in particolare l'intervento di Emmie Te Nijenhuis (Utrecht), "Literary Principles in Music and Musical Principles in Literature: the Technique of Composing (*prabhandha*) according to Indian Musicology" nel quale si spiega come i criteri della musicologia in sanscrito possano essere usati per identificare sia testi letterari sia composizioni musicali. Nella *Sangita Shastra*, il capitolo sulla composizione (*prabandha*) è focalizzato sulla musica vocale (*geya*). Se in un primo momento ci si può aspettare un manuale contenente solo regole di composizione, in realtà ci si rende conto nella sua lettura che viene implicata una presentazione completa di forme musicali antiche e contemporanee al trattato stesso. Le parti principali della composizione musicale detta *dhatu*, e le sue suddivisioni (*khanda*) scorrono parallelamente alle linee (*carana*) e alle parole (*pada*) di un poema. Così possiamo trovare elementi letterari, come parole e sillabe, trattati come effetti sonori e elementi strutturali (*anga*) che sottolineano le frasi musicali (*dhatu*). Tra i numerosi tipi di canto descritti nel capitolo sulla composizione possiamo riconoscere generi letterari che in questo contesto vengono definiti come composizioni musicali. Le definizioni ci dicono in quale ordine le frasi musicali dovrebbero essere cantate e quali elementi nella costruzione della frase - parole, sillabe, o metro musicale (*tala*) - dovrebbero essere usati. Spesso le definizioni si riferiscono a caratteristici metri poetici. Qualche volta possono dare informazioni riguardante il contenuto verbale del raga.

Non sono state trascurate nemmeno le tradizioni cresciute accanto alla cultura sanscrita, come è accaduto nell'intervento di Un tentativo di parlare della cultura e della musica "altra" è stato fatto da M. G. Hedge, Baliga (Kumta, India) intitolato "Towards an alternative Aesthetics: A Study of the Prahāsana". che si caratterizza anche come un tentativo di parlare della cultura e della musica "altra". I *prahasana* infatti costituiscono una tradizione alternativa alla tradizione bramanaica di corte, elitaria, esoterica e hanno al loro centro la tradizione popolare emarginata, non sanscrita, non-ariana. "It is not surprising that this sub-genre has been ignored and neglected by the classical theoreticians. Traditionally, it has been viewed as existing in symbiosis with "richer" or "higher" forms of drama and has been characterized by negatives . Abhinavagupta, for example, maintains that only women, children and stupid persons are entertained by the prahasana".

Nel complesso il Congresso ha mostrato, anche per l'aspetto musicale, quanto grande e ricca di interesse sia l'attività di ricerca che può essere svolta nell'ambito dei rapporti tra il sanscrito e la musica.

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)



Carlo Serra

Sull'improvvisazione

- [Introduzione](#)
- [L'apprendimento del materiale musicale nella musica indiana](#)
- [Relazionalità e vocalità nell'improvvisazione a quattro voci nell'Inghilterra del secolo XIV](#)
- [Funzione della regola nell'improvvisazione: Lennie Tristano](#)
- [Ripetizione e notazione musicale nelle improvvisazioni di Anthony Braxton](#)
- [Bibliografia minima](#)

[Abstract](#)

INTRODUZIONE

Ogni discorso intorno all'improvvisazione non può non misurarsi con lo stretto rapporto che ha connesso questa pratica musicale allo sviluppo della tecnica compositiva. Vi è la sensazione che un intreccio profondo tra queste due forme musicali abbia caratterizzato una buona parte della nostra tradizione, e le trattazioni sull'argomento mettono spesso in luce come il partire da problemi comuni ne abbia determinato delle reciproche riconversioni, avvertibili in modo così evidente che la prospettiva degli storici ha sempre dovuto assumere dei punti di vista molto pronunciati nella interpretazione di questo problema.

Così, Ernst Férand, sicuramente il più autorevole studioso del tema, non ha potuto sottrarsi da una pesante ipoteca concettuale nello schematizzare il rapporto tra improvvisazione e composizione come un confronto dialettico che attraversa tutta la storia della cultura, in una polarità che vede nell'improvvisazione il prefigurarsi di temi che solo la composizione tende poi a sistematizzare, in un approccio che va dall'intuitivo verso il razionale. In questo scritto abbiamo di mira una parziale ricostruzione di alcuni temi teorici visti in una prospettiva di ordine storico, per creare una sorta di breve ricostruzione dei caratteri strutturali dell'improvvisazione. Si partirà da una caratterizzazione dei materiali di tipo improvvisatorio presenti nella musica indiana, e dalle specifiche forme di apprendimento ad essi connesso, per poter poi parlare delle possibilità improvvisatorie connesse alla natura relazionale della musica. Ritmo e funzione della ripetizione saranno utilizzati in due esemplificazioni tratte dal Jazz..

1- APPRENDIMENTO DEL MATERIALE MUSICALE NELLA MUSICA INDIANA

- Il tema dell'apprendimento musicale può essere utile per delineare alcune distinzioni significative che caratterizzano un approccio improvvisatorio alla musica.

Nella musica indostana, il musicista riceve delle indicazioni molto vincolanti di tipo estetico-religioso, mentre gli viene lasciata una grande libertà per quello che riguarda la musica. Come ha rilevato Derek Bailey, l'ambito improvvisatorio offerto dal raga è caratterizzato dall'utilizzo di un materiale di natura molto duttile: vi è una grande variabilità nell'andamento tonale, legata all'utilizzo di svara e sruti, suddivisioni della scala che il musicista ricostruisce a orecchio secondo regole legate solo al suo gusto personale.

Questa fluidità si estende all'accordatura dello strumento, in quanto il sitar è caratterizzato dall'uso di corde a bassa tensione: questo determina che, in una musica microtonale in cui la maggior parte dei movimenti minori avviene attraverso dei glissando, l'esatta ampiezza della shruti (termine che ha riferimento, nel suo significato, all'"udire") sia, necessariamente, una questione di scelte puramente soggettive. Lo stesso vale per la notevole variabilità ritmica dei raga, nel rapporto tra accompagnamento (fisso) e abbellimento ritmico (controtempi), che determinano ambiti poliritmici variabili.

La materia fluttuante del raga viene comunque tipicizzata attraverso schemi, le cui caratteristiche potrebbero essere definite in questo modo: le differenti parti costitutive non hanno valori gerarchici naturali.

Un abbellimento, ad esempio, non è in alcun modo sottomesso a ciò che abbellisce. Derek Bailey fa notare come, in questa prospettiva, il raga si costituisca come un insieme di procedure interne non troppo univocamente determinate: lo schema del raga è quello di un percorso che, nel suo sviluppo, si arricchisce di elementi che determinano un continuo espandersi della forma. Ecco alcune caratteristiche che potremmo presentare come chiavi per definire una musica organizzata secondo dei criteri improvvisatori: vi sono degli schemi-tipo e non delle forme cristallizzate, abbiamo una tessitura variabile, riconosciamo una funzione strutturante dell'abbellimento.

Come è possibile insegnare una forma musicale di questo genere? L'apprendimento del raga è legato all'improvvisazione: la maggior parte dei musicisti impara a improvvisare accidentalmente, attraverso la discussione di esempi presentati dal maestro. A questa forma di apprendimento non sono estranee né la tematica del gioco, né quella dell'errore. Il maestro non dice, in realtà, come improvvisare: lo studente deve impadronirsi del modo attraverso l'esperienza, deve sviluppare i vari metodi con cui la musica può essere suonata, ascoltando e, talvolta, imitando le frasi costruite dal maestro, cercando di cogliere il senso del loro concatenarsi. L'oggetto sonoro viene così esibito con un certo numero di variazioni d'esempio. In questo processo costruttivo, vi è una componente di esplorazione diretta dei materiali sonori che non si lascia ingabbiare da costruzioni teoriche: l'elemento teorico arriverà dopo, quando l'allievo avrà già imparato la pratica improvvisatoria. Si apprende direttamente la cornice entro cui si sviluppa l'improvvisazione, la cui coerenza è garantita dal fatto che questi materiali musicali, per quanto molto fluidi, presentano caratteristiche morfologiche ed espressive ben determinate e ordini di relazioni interne (modalità, andamenti armonici di tipo microtonale, figurazioni melodiche legate all'andamento scalare), che fanno sì che il percorso improvvisatorio sia guidato dalle connessioni di senso interne al materiale stesso.

2-RELAZIONALITA' E VOCALITA' NELL' IMPROVVISAZIONE A QUATTRO VOCI NELL'INGHILTERRA DEL SECOLO XIV

-Un'altra prospettiva interessante sull'improvvisazione ce la offre il canto improvvisato a quattro voci. Se la musica indiana ci ha fornito l'occasione di guardare al ruolo del materiale nell'apprendimento improvvisatorio, nel canto improvvisato medievale a quattro voci possiamo individuare una via d'accesso al tema della relazionalità in musica.

Se udiamo due suoni di diversa altezza, è immediato stabilire tra loro una serie di relazioni: relazioni di ordine armonico (consonanza), spaziale (l'intervallo tra i suoni potrebbe essere di tipo ascendente o discendente), e così via. Se, nell'improvvisazione di tipo modale, come nel raga o nel gregoriano, l'elemento relazionale prende forma soprattutto rispetto alle alterazioni specifiche nelle scale usate, nell'improvvisazione a quattro voci di cui stiamo parlando la tendenza è di tipo accordale.

Lo stesso ordine di voci si trova, secondo Bukofzer, nella cosiddetta regola delle "Sights", connessa al discanto inglese. Nel testo *Scientia artis musicae* di Elias Salomon (1274) ci viene presentata questa forma improvvisatoria: per una voce più alta di discanto si utilizzano gli intervalli corrispondenti al suo naturale livello per quinte, ottave e duodecime. Pellegrino Santucci nota che una situazione simile si rintraccia nella musica inglese. L'improvvisazione partiva da una regola determinata da un intervallo di trasposizione diverso per ogni voce, il quale le intramava in una struttura armonica. La regola, definita come "regola delle sights", prescrive che i cantanti, nelle loro improvvisazioni, si attengano a un intervallo armonico fisso, determinato in partitura, ma sappiano anche districarsi all'interno degli intervalli effettivamente verificatisi nell'improvvisazione ("in voce").

Férand: "Sopra una melodia gregoriana nel tenor, il mène (contralto) andava cantato una quinta più in alto del previsto, il treble (soprano) ancora una ottava più in alto del previsto, il quatreble (voce di "supersoprano", affidata ai fanciulli) una duodecima più in alto del previsto, con conseguente raddoppiamento del mène nell'ottava superiore". Férand nota che il discanto inglese non si distingueva da quello continentale, in quanto entrambi si presentavano come improvvisazioni su di una melodia gregoriana. L'unica differenza consisteva nella scelta degli intervalli, in quanto nel discanto inglese si privilegiavano intervalli di terza e di sesta.



Inno a S. Magno, da un Manoscritto di Uppsala del XIII sec.
Uno dei più antichi esempi di polifonia a due parti per terze parallele

In questa pratica improvvisatoria, dopo una nota all'unisono (la prima del modo), ogni singola nota intonata dal tenor veniva immediatamente a trovarsi all'interno di un'impalcatura fissa, determinata dalle forme di armonizzazione offerte dallo schema: mentre la voce iniziava ad intraprendere il suo percorso melodico, doveva confrontarsi con cambi d'armonia e procedimenti a moto contrario con le conseguenti riarmonizzazioni (discanto). "Proprio qui si fondono i principi tecnici fundamentalmente diversi dell'improvvisazione, ovvero la componente verticale della giunta vocale e quella orizzontale dell'ornamento melodico". La possibilità di accedere a strutture improvvisatorie attraverso la valorizzazione della componente relazionale è individuabile in un procedimento analogo, quello della pratica improvvisatoria "Per faux bourdon", tipico dei compositori francesi del 15° secolo: in un brano a tre voci, la linea della voce centrale non era scritta ma esclusivamente improvvisata, a partire dalle due voci esterne che erano, invece, annotate.

Guardando a queste pratiche improvvisatorie, possiamo comprendere come Jacobus von Leutlich (*Speculum*

Musicae) tenti di dare una definizione di discanto: discantare significa "condurre due o più voci distinte in un unico canto, grazie ad un'armonia appropriata (*concordiam*)"; oppure "a partire da una voce superiore, distinta da quella del tenor, ottenere un unico canto, grazie alla soave coesione (*mixturem*) delle voci". L'uso della notazione convenzionale per l'improvvisazione (*sights*) permette che la relazione armonica tra le voci venga il più possibile rispettata, secondo un caratteristico rapporto spaziale. Ad una concezione relazionale dello spazio musicale, inteso come intelaiatura variabile sopra un rapporto dato, corrisponde il fatto che tutte le voci si ritrovino all'unisono sulla nota iniziale e finale della melodia gregoriana, in un percorso circolare di divergenza e convergenza rispetto a un punto dato. Nel percorso, poi, l'allinearsi di una voce con l'altra nella fase improvvisatoria a moto contrario (discanto), impone una riarmonizzazione da parte delle altre due voci: il percorso è quindi garantito anche da una circolarità interna. E' evidente che il rapporto tutto-parti tra voci è legato ad un solo elemento: lo schema armonico. Al suo interno, il gioco improvvisatorio indebolisce e conferma questo legame. Qui lo schema è un filo conduttore, che permette al suo interno libertà quali la fioritura, l'espansione armonica e il dispiegarsi delle intrinseche possibilità polifoniche. Questa forma improvvisatoria è emblematica di un alto grado di sviluppo nelle forme di apprendimento musicale basato sull'improvvisazione: del resto, il metodo di inseguimento nota contro nota era caratteristico nella formazione del cantore medievale, e questo modello ne offre una tipica evoluzione.

Va ancora notato che, in questa prassi improvvisatoria, vediamo convergere tra di loro forme immaginative legate alla percezione visiva (decifrazione del rapporto armonico dalla scrittura convenzionale, quasi si trattasse di effettive letture di partitura in chiavi diverse), e a quella specificamente musicale, legato alla pratica dell'ascolto e della reintonazione. Non è difficile notare come si confermi in questo contesto l'intreccio caratteristico fra componenti immaginative e momenti percettivi. Anche questi fenomeni (come quelli relativi alla musica indiana), sembrano alludere alla capacità dell'immaginazione musicale di riconoscere e tematizzare gli elementi interni al materiale stesso, e di poter operare su piani diversi a partire da un unico problema .

3-FUNZIONE DELLA REGOLA NELL'IMPROVVISAZIONE: LENNIE TRISTANO

- E' possibile ora parlare del rapporto tra improvvisazione e struttura nell'ambito del mondo musicale afroamericano, con particolare riferimento alla nozione di ritmo, a cui il Jazz si è progressivamente riavvicinato in relazione alle sue origini africane.

E' opportuno ricordare che: a) la musica africana è basata su rapporti poliritmici e polimetrici che ne determinano la dimensione polifonica; b) la poliritmia è basata su criteri di addizione più che di suddivisione, e quindi l'interesse per l'intreccio poliritmico condiziona fortemente le possibilità improvvisatorie al suo interno (Per questa schematizzazione, vedi G. Schuller, *Il jazz classico* Mondadori, Milano 1979). Nella musica di Lennie Tristano (1919-1978) possiamo trovare alcune delle tematiche più importanti per la definizione degli ambiti di improvvisazione. Nella musica di Tristano, si assiste ad un uso non infrequente di una politonalità basata sul principio dell'armonia composta e di moduli poliritmici.

Riprendendo un articolo di Marcello Piras, è possibile analizzare l'elemento poliritmico in una incisione del 1955 di un brano dal titolo *Turkish Mambo*:

The image shows three musical phrases, A, B, and C, written in bass clef. Phrase A is in 7/8 time, Phrase B is in 3/8 time, and Phrase C is in 5/8 time. Each phrase consists of a sequence of notes with accents. A dotted line with a treble clef and a sharp sign is positioned below phrase A, indicating a continuation or a specific rhythmic pattern.

In questo pezzo, sopra un anello poliritmico costituito da tre elementi (in 7/4, in 3/8 e in 5/4), assistiamo ad una improvvisazione sopra un pedale in mi minore costituito da un unico accordo. L'intreccio poliritmico è stato ottenuto da Tristano attraverso la sovrapposizione di tre mani sinistre per sovraincisione su piste non separate. Tristano ha costruito questo anello poliritmico utilizzando un espediente di tipo metrico, cioè lo spostamento degli accenti; vediamo come: la frase A sarebbe in 7/8, ma Tristano fa cadere asimmetricamente gli accenti al suo interno in modo che ciascun ciclo richiede due frasi per completarsi, determinando così un ritmo di 7/4. La frase B è in 3/8 mentre nella frase C, che parte in 5/8, il cadere asimmetrico degli accenti, ci riporta ad un ciclo che si completa, di nuovo, con due frasi, cioè ad un ciclo di 5/4. Questa costruzione, che ha un andamento spiraliforme, genera, come ha notato Piras, una serie di illusioni percettive, legate al fatto che, nell'intrecciarsi dei ritmi, l'ascoltatore può isolare e connettere tra di loro elementi tematici che nascono semplicemente dalla combinazione delle voci. Anche qui, il compositore non fa nient'altro che proporre del materiale che ha, al suo interno, alcune regole non rigide di connessione le quali, in qualche modo, delimitano il campo dell'improvvisazione.

Quando la mano destra comincia ad improvvisare, l'improvvisazione allude al modello di un blues arcaico ad andamento vocale sopra un solo accordo. Vediamo, in questo caso, articolarsi tra di loro gli elementi della ripetizione (l'intreccio poliritmico è pensato in modo tale che, dopo un certo numero di battute gli elementi si riallineino per poi risepararsi), della riduzione armonica (l'uso del pedale in mi minore), gli elementi mimetici del canto e così via. In questa situazione, risulta evidente come l'improvvisazione si avvalga di regole rigide, rispetto alle quali l'improvvisatore gioca la sua progettualità musicale. Ogni elemento del contesto ha, in qualche misura, un carattere vincolante, come una sorta di regola inventata ad hoc, che ricade sull'intero della costruzione musicale, di modo che la libertà dell'improvvisatore ne rimanga vincolata. Al tempo stesso, le potenzialità dei materiali musicali, che non sono di natura meramente sintattica, si rovesciano sulla forma e la espandono. Questo risulta più comprensibile se pensiamo che la forma a cui si ispira *Turkish Mambo* è una sorta di espansione di un boogie-woogie: il movimento dei bassi, così come la distanza tra le mani del pianista, riconducono a quella forma musicale. In questo senso, l'improvvisazione si accompagna anche a una riflessione sulla forma compositiva.

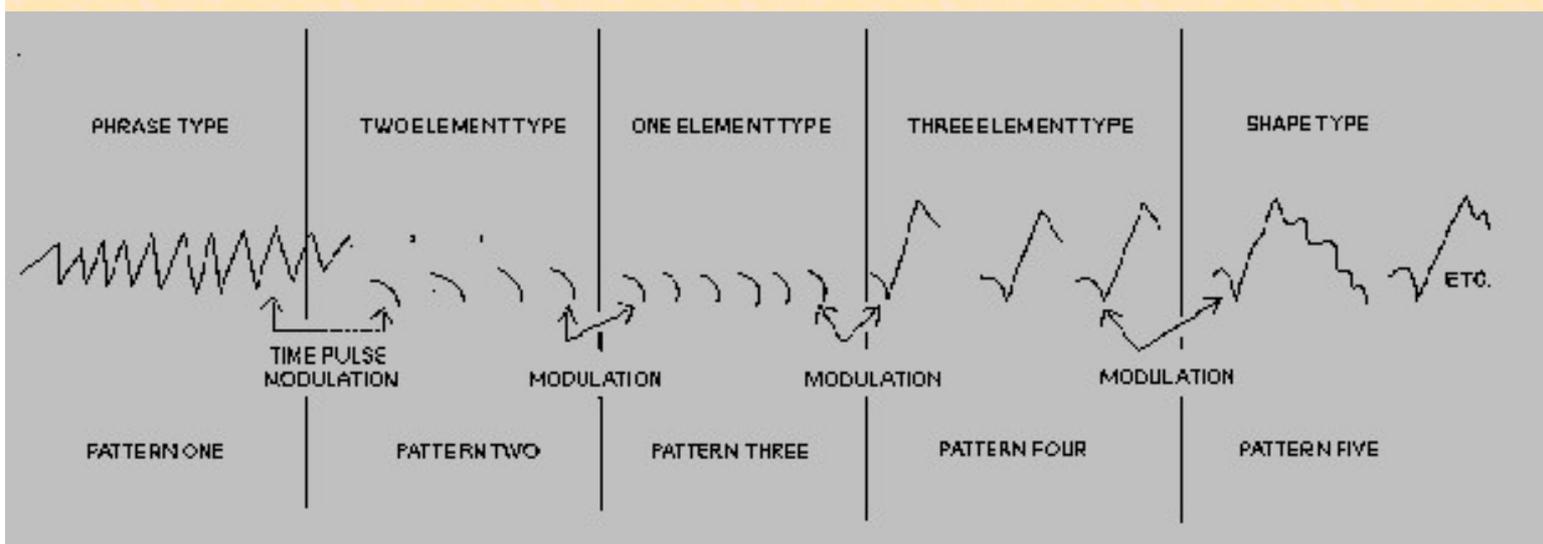
Dal punto di vista della struttura, è possibile rappresentare *Turkish Mambo* come un anello che ruota su se stesso, rispetto al quale l'improvvisazione della mano destra assume la valenza di un abbellimento che ha una

evidente funzione strutturante. A partire da questa rappresentazione strutturale si potrebbe sviluppare un'analisi della funzione strutturale dell'abbellimento rispetto al tema della ripetizione; e sarebbe possibile cercare analogie non solo riferibili al mondo della musica modale, o a quello musicale in generale, ma mettere alla prova questo modello anche in relazione al problema della variazione nelle strutture visive. Anche se non può essere questa la sede per un approfondimento, si tratta di una possibilità che va comunque segnalata, perchè questo tema del pedale e dell'abbellimento è un esempio di come il tema della continuità per unità discrete attraverso la pratica musicale in modo incessante. Si pensi al rapporto strettissimo che lega la variazione timbrica diplofonica alla nota tenuta dal pedale nelle tecniche vocali che caratterizzano la musica mongola o quella tibetana: ancora una volta, l'andamento microtonale dell'elemento della voce superiore si esprime attraverso abbellimenti a partire da una struttura continua.

Per concludere il quadro, la progettualità dell'improvvisatore va a toccare aspetti tecnici come quello dell'uso della sovraincisione per piste non separate, dove ogni errore comporta l'obbligo di ricominciare tutto quanto da capo, avvicinandosi così alla dimensione della performance. Cogliamo qui, allora, tutte le potenzialità di un procedimento improvvisatorio, mirabilmente colte da Jean Derome, il quale scrive: "L'improvvisazione va vista come la caduta di una frana: un evento improvviso preparato da molto tempo" (cfr. M. Piras, "Gli ingranaggi di *Turkish Mambo*", Musica Jazz, Aprile 1985).

4-RIPETIZIONE E NOTAZIONE MUSICALE NELLE IMPROVVISAZIONI DI ANTHONY BRAXTON

Anthony Braxton (Chicago 1945) è sicuramente uno degli esponenti più autorevoli della scuola di improvvisazione della capitale dell'Illinois. Tra i molti aspetti della sua attività, ha dedicato alcuni lavori al tema del rapporto tra improvvisazione e notazione musicale. Nella sua prospettiva, la notazione non svolge la tradizionale funzione di duplicazione di un oggetto musicale, ma serve invece a stabilire le coordinate all'interno delle quali deve muoversi l'improvvisatore rispetto a un oggetto musicale: in questo modo, la notazione da un lato dà stabilità e coerenza nell'improvvisazione, dall'altro può "variare con lo schema totale della musica" (Seminario musicale a Newcastle, 1986). Questo tema si lega a quello della ripetizione in molte composizioni di Braxton, ad esempio nella *Composizione 26F* per sax alto:



Commento di Braxton: "Composition 5 is based on the concept of a repetition continuum. That being the use of repetition and the gradual change of events by either adding a given element. The range of material in this version can be separated into several categories - simple configurations, having to do with an idea built

from one or two notes - multiple configurations, ideas that are reconstructed from several different figures and shape configurations, that being shapes which serve as generating considerations for repetition. The use of dynamics must also be considered a principle factor in this composition, for the nature of how a given figure is set up dynamically determines whether or not its transformation can be successful. The nature of a given idea transformation also necessitates the use of link structure elements - that being the modulation of given aspects of a principle idea structure".

L'idea è quella di un *continuum* in cui la musica si sviluppa a partire da elementi molto semplici attraverso trasformazioni graduali che articolano il materiale in configurazioni variabili secondo schemi legati alla dinamica. In questo brano, la notazione suggerisce schemi di costruzione attraverso linee e punti. L'elementare schema di partenza (due note) si sviluppa con l'ausilio di figure geometriche in notazione a cui corrisponde la modalità di costituzione della figura musicale dal punto di vista della dinamica: infatti, la costruzione dinamica della figura musicale è determinante affinché essa possa essere trasformata o meno all'interno del flusso improvvisatorio, ovvero essere inserita nel ciclo del continuum ripetitivo. Si tratta di un brano scritto senza note: il particolare sistema di notazione che ci propone Braxton è tutto pensato in termini di traduzioni grafiche volte a suggerire la costruzione di determinati oggetti sonori, i quali dal punto di vista musicale valgono come variazioni sopra una struttura data. Il solista esibisce figure musicali a partire da suggestioni geometrizzanti: alcune presentano lacune caratteristiche, altre sono intersezioni di moduli compositivi, fino ad arrivare alla metaforizzazione del rumore. Questo susseguirsi di figure musicali a partire da uno schema ci esibisce strutture fenomenologiche elementari che l'immaginazione musicale ricostruisce da figure geometriche elementari.

Questo problema va approfondito: se la costruzione di determinati oggetti sonori si muove in analogia con procedure di tipo geometrico-rappresentativo, vuol dire che il musicista si muove su un terreno intermedio di rappresentazioni che hanno uno statuto fenomenologico diverso; una cosa è una serie di linee e un'altra è un insieme di suoni. L'immaginazione musicale, insomma, parte da oggetti che hanno un differente statuto percettivo. L'improvvisazione ci porta verso l'esibizione di figurazioni musicali a partire da schemi geometrici: l'immaginazione musicale, secondo proprie progettualità e serializzazioni, costruisce oggetti sonori mettendone in rilievo alcune caratteristiche a partire da disegni che alludono a direzioni spaziali: linee, curve e segmenti composti. E' una sorta di catalogo costruito per analogia. I segni verranno poi interpretati dall'esecutore, ma questa interpretazione, per quanto arbitraria voglia essere, non potrà non confrontarsi con le suggestioni spaziali che sono all'origine della costruzione sonora, pena la perdita della coerenza nel processo improvvisatorio.

L'uso della dinamica come criterio di costruzione delle figure musicali fa sì che l'improvvisazione di Braxton si trasformi in una sorta di piccolo compendio delle varie tecniche di emissione dello strumento, che va dal sussurrato al fortissimo, dall'intonazione di gruppi di arpeggi alla condensazione poliritmica, in un processo che va dalla melodia al rumore. In questo sviluppo, le figure musicali che ascoltiamo sono caratterizzate, oltre che da proprietà dinamiche, da specifiche figure: questo fa sì che persino il rumore di una sega possa essere inserito nella serie, senza turbarne la coerenza.

Il richiamo al rumore e a tecniche non ortodosse di utilizzo dello strumento porterebbe il discorso sull'improvvisazione sulla tematica della particolare accezione che assume il termine "tecnica" all'interno del contesto improvvisatorio. E' un fatto che anche su questo tema vi sia una generale confusione di opinioni da parte della critica specializzata, che spesso tende a identificare come provocazioni gli usi non ortodossi degli strumenti da parte degli improvvisatori. Basterebbe alle volte cogliere come la nozione di rumore venga applicata al problematico utilizzo dell'amplificazione nelle performances; sembra che il rumore,

nell'improvvisazione, sia riconducibile a un'unica valenza espressiva, vale a dire la negazione del musicale. E' sconcertante pensare che l'inserimento del rumore in un brano musicale debba avere sempre un'unica funzione, quasi che tutta la musica improvvisata fosse organizzabile secondo una sorta di diade dialettica (musicale/non musicale), che, nella sua genericità, non può dire nulla proprio degli estremi di cui è costituita. In realtà, vi sono numerosi esempi di come la sperimentazione nella musica contemporanea sia stata accolta dagli improvvisatori come un effettivo arricchimento del loro vocabolario stilistico, di come le tecniche di canto improvvisatorio si siano impossessate di quelle contemporanee (un'influenza su tutte: quella di Luciano Berio), costruendo un terreno di incontro tra queste due diverse forme di organizzazione musicale (non diverse musiche) di cui, forse, gli stessi compositori si sono accorti appena.

[Ritorna all'inizio del saggio](#)

[Ritorno all'indice degli argomenti](#)

Bibliografia minima:

Ernst Férand, *Die Improvisation in der Musik*, Rhein Verlag, Zürich 1938.

Pellegrino Santucci, *L'improvvisazione musicale*, Bologna 1979.

Carl Whitmer, *Art of Improvising*, New York, 1934.

Giampiero Cane, *Canto Negro*, Bologna 1981.

M. Piras, "Gli ingranaggi di *Turkish Mambo*", *Musica Jazz*, Aprile 1985.

Abstract

An analysis concerning improvisation in music and its relations with rules and structures. Instead of starting from the traditional opposition between spontaneity and compositive reflection, this writing - which main interest is on musical imagination - analyzes some improvisation forms in their relations with schemes predetermining it and transformations that improvisation itself causes on the same schemes. This writing mainly concerns: 1. *Raga* learning method. 2. Music relationship as a tie for improvisation in medieval music (with an analysis of XIV century english four-voices improvisation). 3. The relation between rules and improvising practice in the music of Lennie Tristano and Anthony Braxton. From these examples, we can notice some interesting relations between different phenomenological structures.

[Ritorna all'inizio del saggio](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)



Segnalazioni

Si segnala a tutti i lettori di "De Musica" quello che può essere considerato **l'avvenimento più importante nel campo delle pubblicazioni elettroniche di interesse teorico-musicale del 1997**. Si tratta dell'uscita del primo CD-Rom del

Thesaurus musicarum italicarum

Giosefo Zarlino

Le Istitutioni harmoniche
Dimostrazioni harmoniche
Sopplimenti

NOW AVAILABLE: TMI vol. 1 (CD-ROM), facsimile and multimedial transcription of Gioseffo Zarlino's music treatises.

[Ordering information](#)

Gioseffo Zarlino (1517-1590) was one of the most influential music theorists of the Renaissance. His principal work, *Le institutioni harmoniche*, is a unique synthesis of the music theory of Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance, and the compositional practice of his own time. The *Dimostrazioni harmoniche* presents music theory according to the axiomatic model of Euclid's *Elements*. In the *Sopplimenti*, Zarlino displays his wide reading of classical sources in a sharp response to Vincenzo Galilei's critique of his earlier writings.

This CD-ROM contains the first edition of the *Istitutioni* (1558), and all three treatises as they appear in the *Tutte le Opere* of 1588-89. Each document is available in two forms: a facsimile and a transcription. The texts are transcribed using Standard Generalized Markup Language (SGML), following the guidelines of the Text Encoding Initiative (TEI). All illustrations are included, and the music examples from both editions of the *Istitutioni* have been transcribed into modern notation. Longer examples from the 1558 edition can also be played from MIDI.

The CD-ROM also contains an SGML viewer for Windows 95, a viewer for the facsimiles, and two fonts. Together these provide a powerful and user-friendly software environment for the TMI.

Dr. Frans Wiering, project manager
TMI
Department of Computer and Humanities
Utrecht University
Achter de Dom 22-24
NL 3512 JP Utrecht
Netherlands

Phone: +31-30-2536335 or 2536426
Fax: +31-30-2539221
E-mail: tmi@let.ruu.nl
WWW: <http://candl.let.ruu.nl/>

Kirk Corey, The University of Iowa

[Curve fitting as a Tool for Music Analysis and Composition](#)

Part One: [Analysis using sine and cosine waves](#)

Part Two: [Analysis using other waveforms](#)

Questi testi, oltre al loro interesse intrinseco, sono realizzati in modo da stabilire un nesso tra il programma "Mathematica" della Wolfram Research e il programma musicale "Csound" di Barry Vercoe (Media Lab, MIT)

Sull'argomento, come appendice ai precedenti testi:

[Arcane incantations used to convert Mathematica data to Csound format](#)

[Homepage di Kirk Corey](#)

[La Homepage della musica in Italia](#)

Ingresso principale - Informazioni

a cura di Massimo Gentili-Tedeschi

Biblioteca Nazionale Braidense, Milano
Ufficio Ricerca Fondi Musicali

Per la ricerca di collegamenti in rete:

[Internet Resources for Music Scholars](#)

Maintained by the Eda Kuhn Loeb Music Library, Harvard University

**[The World-Wide Web Virtual Library:
Classical Music](#)**

a cura di Gary Daum



[Homepage](#)

[Georgetown Preparatory School Music Department](#)

E' recentemente uscito (Dicembre 1996) il secondo numero del giornale in linea

["Journal of Seventeenth-Century Music"](#)

Volume 2, no. 1

[Alexander Silbiger](#)

Passacaglia and Ciaccona: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin

ABSTRACT

The simultaneous survival of such closely similar genres as the ciaccona and the passacaglia can be best understood by considering them as a *genre pair*. The distinctions between them are subtle, involving surface features more readily perceptible by ear than by score-based analysis, while the shared features not infrequently give rise to ambiguity

between members of the pair. Some composers, notably Girolamo Frescobaldi and François Couperin, seem to have been fond of playing with this ambiguity within a composition, switching back and forth between genre characteristics, or even effecting a gradual metamorphosis from one genre to the other.

Spartiti in Internet

[Corelli, Sonate per violino e basso continuo op. 5](#)

Verzierte Ausgabe der Violinstimme der langsamen Sätze

Si tratta di una accuratissima edizione, ad opera di [Werner Icking](#), dei tempi lenti "ornati", a quanto sembra, secondo le esecuzioni dello stesso Corelli.

[246K - File ps]

L'edizione è accompagnata dalla nota seguente:

These sonatas by Corelli were first published around 1715 by Pierre Mortier in Amsterdam.

In the fourth edition, the violin parts of the slow movements of the first six sonatas contained ornamentation that showed, according to the publisher, how they were performed by the composer himself.

The Amsterdam Edition pays no heed to an exact meter, which makes it difficult, in my opinion, to play it as intended. Not that it is advisable to play the ornaments with an exact meter, but I think it would be helpful for rehearsal if the meter were marked as exactly as possible. I have positioned the ornaments so as to match them with the main notes of the non-ornamented part.

Giornali in linea

Presso il [Dipartimento di Musica e Spettacolo](#) dell'Università degli Studi di Bologna:

Music & Anthropology



Musical Anthropology of the Mediterranean and Beyond

Music and Anthropology (M&A) serves as a forum for studies which approach music as an essentially human and social expression. The journal is interdisciplinary and welcomes dialogue not only among the different fields of musical scholarship and the domains of social scientific scholarship, such as cultural and social anthropology, but also between music and psychology, folklore, feminist and gender studies and so forth. The journal seeks to explore the contributions offered by different disciplines through the investigation of fundamental questions concerning the human and social dimensions of music.

Editor: [Tullia Magrini](#)

Bibliografie in linea

Una vastissima bibliografia su strutture scalari, intervallistica, temperamento, accordatura e argomenti affini è stata realizzata a cura di Brian McLaren, Franck Jdrzejewski and Manuel Op de Coul e si trova sotto il titolo di

[Tuning & Temperament](#)

This bibliography was created by Brian McLaren, Franck Jdrzejewski and Manuel Op de Coul. It is part of Brian McLaren's forthcoming giant article *A Brief History of Microtonality in the 20th Century* to be published in [Xenharmonikôn](#). This magazine is obtainable from Frog Peak, P.O. Box 1052, Lebanon NH 03766, USA, tel. 603-448-8837

Si possono chiedere informazioni a [Manuel Op de Coul](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)



La Homepage della musica in Italia

Ingresso principale - Informazioni

a cura di Massimo Gentili-Tedeschi,
Biblioteca Nazionale Braidense, Milano
Ufficio Ricerca Fondi Musicali

Qui troverete informazioni su...

[Patrimonio musicale](#)
[Istruzione musicale](#)
[Esecuzione musicale](#)
[Produzione musicale](#)

[Ricerca nel sito](#)
[Sommaro](#)
[Mappa del sito](#)
[English version](#)

[Istituzioni](#): biblioteche musicali, scuole e università, teatri, ecc.
[Documentazione & Servizi](#): cataloghi, associazioni, centri di informazione, riviste
[Persone](#): indirizzi & siti di musicisti, musicologi, bibliotecari, complessi, ecc.
[Utilità](#): liste di termini di forme e strumenti, manuali, accessori, applicazioni, ecc.
[Generi musicali](#): siti italiani di jazz, blues, rock, musica ebraica, ecc.
[Territorio](#): regioni, città, reti civiche
[Eventi temporanei](#): mostre, congressi, corsi, concerti, ecc.
[Altri siti musicali](#): risorse varie e connessioni telnet all'estero
[Siti musicali nel mondo](#): risorse ordinate per Paese

Patrimonio musicale

Base dati centrale SBN Musica

E' il catalogo online della musica nelle biblioteche italiane:

[Ricerca nel catalogo](#) (selezionare "Musica")

[Nuova interfaccia di ricerca](#) attraverso il portale Internet culturale

[Altri modi di ricerca](#)

[Informazioni e aiuto](#)

[Altri cataloghi di biblioteche in linea](#)

[Catalogo nazionale dei manoscritti musicali redatti fino al 1900](#)

Schede digitalizzate del catalogo dell'Ufficio Ricerca Fondi Musicali della Biblioteca

Nazionale Braidense

[Anagrafe delle biblioteche italiane:](#)

Indirizzi, orari e molte altre informazioni sulle biblioteche italiane

[Biblioteche musicali italiane:](#)

Elenco delle sigle internazionali e dei codici delle biblioteche italiane

[Servizi e associazioni](#) che si occupano di patrimonio musicale

[IAML Italia](#): la sezione italiana dell'International Association of Music Libraries

[Musei italiani di strumenti musicali](#)

[Siti non italiani](#) relativi al patrimonio musicale:

[Répertoire International des Sources Musicales \(RISM\)](#)

[Centri di informazione musicale](#)

[Biblioteche musicali](#): siti e cataloghi

Istruzione musicale

[Conservatori e Licei musicali pareggiati](#)

Indirizzi &, numeri di telefono/fax e siti web

[Università italiane](#) con corsi musicali o musicologici

Siti web e altro

[Altre scuole musicali](#)

Stages, corsi, ecc.

Scuole di liuteria e costruzione di strumenti musicali

Vedi alla voce [Strumenti musicali](#)

Esecuzione musicale

[Portali italiani sulla musica](#)

E sezioni sulla musica di siti web dei giornali italiani

[Teatri lirici](#)

indirizzi & siti web

[Radio, TV & case discografiche](#)

[Concerti, festival](#)

Siti web, prenotazioni e biglietti

[Biglietterie online](#)

[Muzak on the web](#)

Siti web di artisti e gruppi italiani e stranieri

[Micronet: musica](#)

Artisti & gruppi, Case discografiche, Generi musicali

[Reti civiche](#)

Pagine sulla musica, lo spettacolo, ecc.

[Negozi di musica in rete](#)

[Agenzie](#)

[Discoteche italiane](#)

Informazioni varie (indirizzi, tendenze musicali, orari, prezzi, riviste specializzate ecc.)

[Yeaah Planet](#)

Il mondo delle discoteche

[Interpreti, complessi, orchestre](#)

Radio, festival, ecc.: vedi anche

[Musica nell'Italian General Subject Tree](#)

Produzione musicale

[Editori musicali italiani](#)

[Strumenti musicali](#)

Siti web su strumenti e costruttori; scuole di liuteria e costruzione di strumenti musicali

[Musica per computer & Hi-Fi](#)

File MIDI, audio, ecc.

[Compositori italiani](#)

C'è molto poco a proposito dei compositori italiani contemporanei: per ora non esiste un Centro per l'Informazione musicale. L'unica organizzazione che cerca di promuovere la nuova musica italiana è il [CIDIM - Comitato Nazionale Italiano Musica](#).

[Libretti e testi per musica](#)

Testi completi in siti italiani e stranieri

Vai alla [sito web del Cilea](#)

Vai alla pagina della [Virtual library](#) del Cilea

[Ringraziamenti](#)

In caso di problemi e per ulteriori informazioni di carattere bibliografico-musicale mandate un mail a:

[Massimo Gentili-Tedeschi](#)





LUCIANO BERIO - OUTIS

Appunti per una discussione

1

L i v i a S g u b e n : Premessa per "Outis"

L'associazione musicale per la musica contemporanea "Milano Musica" ha organizzato, negli scorsi mesi di settembre e ottobre, un Festival dedicato a Luciano Berio. In quest'ambito si sono potute rivedere le trasmissioni realizzate dal compositore per la Rai negli anni '70, intitolate "C'è musica e musica" e riascoltare buona parte della sua produzione strumentale dagli anni '60 ad oggi. Il programma ha essenzialmente privilegiato la serie di *Sequenze* per singoli strumenti e quella degli *Chemins* per solista e orchestra. Tuttavia altre composizioni, con organici molto diversi, hanno puntellato il festival: da *Coro* per 40 coppie vocali e strumentali, al *Concerto* per due pianoforti, da *Thema - Omaggio a Joyce*, fino ad alcune trascrizioni (quelle sui Lieder giovanili di Mahler) che rappresentano una costante della ricerca musicale di Berio. Il festival è stato anche valorizzato da alcune prime esecuzioni assolute: *Récit* per saxofono e orchestra, *Kol Od* per tromba e orchestra, e *Outis*, azione musicale in due parti su testo di Berio e Dario Del Corno.

Vogliamo ora fare alcune considerazioni intorno a questa nuova opera. *Outis* non propone delle caratteristiche di assoluta novità, non sorprende come qualcosa di inaudito, anzitutto perchè è l'ultimo lavoro di una ricerca che Berio ha cominciato con *Passaggio* nel '61, proseguita con le opere successive, volta a interrogarsi sui possibili modi di raccontare una storia in musica. In secondo luogo, perchè in *Outis* si raccolgono i risultati di una tendenza sperimentale che ha contraddistinto la ricerca italiana sul teatro musicale negli ultimi 30 anni. Questa ricerca si focalizza su alcuni punti essenziali:

- 1. Un radicale mutamento a livello scenico che guarda e si appropria della rivoluzione avvenuta nel teatro di prosa (da Mejerchol'd a Grotowsky). Questa contaminazione ha definitivamente sepolto stereotipi visivi relativi alle posizioni dei cantanti sulla scena, per accogliere un movimento che punta alle "azioni fisiche" coerente ed espressivo.
- 2. Un teatro antinarrativo' poco propenso all'intreccio e alla disposizione lineare degli eventi, disposto invece a ripensare le funzioni dei suoi elementi (musica, azione, testo) e al loro interagire.
- 3. Un teatro che, di conseguenza, sollecita lo spettatore ad un ruolo attivo di interpretazione dello spettacolo.
- 4. Il suono come elemento privilegiato, sia a livello del testo sia ad un livello più profondo, strutturale, capace, cioè, di conferire unitarietà all'intera opera, nonchè di generare la narrazione stessa.

Tutti questi elementi si ritrovano in *Outis*, naturalmente in maniera più o meno accentuata e originale, ma comunque costituiscono i parametri della genesi dell'opera e, nel contempo, offrono allo spettatore una delle possibili chiavi di lettura. L'aspetto più arduo è l'assoluta supremazia della musica che "oggi può filtrare un testo in maniera molto più radicale. Può decidere quello che di un testo può 'essere buttato via' e cosa invece deve acquistare un ruolo prioritario: per esempio, cosa può essere ridotto a materia acustica e cosa può essere messo in luce coi suoi nessi significativi. Lo stesso rapporto la musica può anche instaurarlo con l'azione: può cioè identificarsi in vari modi con quello che si vede e può anche rimanere indifferente. La storia può anche diventare una non-storia o, comunque, un'altra storia che, qualora sia sufficientemente ampia e complessa, può anche permettersi d'assimilare - assieme a molti altri - i modi vocali dell'opera lirica" [1].

Sono accenti, questi, che la musica pone, determinando così la totale autonomia dei tre livelli (musica, scena, parola) liberi d'interagire di là dagli obblighi di una trama, ma in virtù delle figure portanti dell'analogia e dell'allusione. Il testo si basa su di un sistema di costruzione indiretta: impiega citazioni letterali, parafrasi, collage fra testi diversi, estratti in lingua originale o tradotta. Tutto ciò per fugare qualsiasi possibilità di genesi narrativa che muova dal testo. Il materiale è tanto vasto quanto poco selettivo: Shakespeare, Auden, Celan, Hölderlin, Catullo, Joyce ecc... vivono accanto a filastrocche popolari, canzoni anonime, e, naturalmente, interventi originali di Del Corno. Il testo quindi costituisce una grande memoria letteraria da cui dipartono suggestioni, possibili riferimenti ma mai certe identificazioni. Ed è il titolo stesso ad avvertirci: Outis, la risposta di Odisseo al ciclope Polifemo, "il mio nome è Nessuno". Tuttavia si possono ritrovare dei caratteri di alcune figure dell'Odissea. Steve e Isaac, i figli di Outis ed Emily, richiamano ad una antica tradizione, seppure non odissica: quella di Telegono, figlio di Ulisse e Circe, che si pone alla ricerca del padre e quando lo incontra, non riconoscendolo, lo uccide. Questo motivo della ricerca, del non riconoscimento e del parricidio, è uno dei motivi ricorrenti dell'azione: ognuno dei cinque cicli che compongono l'opera si apre con l'uccisione del padre.

Un altro esempio: Marina, colei che conforta Outis nell'ultimo ciclo, cantando il testo de *L'Ulisse* di Saba mentre lo raccoglie sulle rive di una spiaggia dopo una tempesta, ci riporta a Nausicaa. Ma altre memorie ancora affollano i personaggi (il piccolo Rudy riporta Outis al protagonista dell'*Ulisse* di Joyce), essi ne sono pregni e le rimandano allo spettatore in un gioco continuo di allusioni, potenzialmente infinito. Questa fitta rete di richiami che il testo propone, impedisce un riferimento certo ad una trama. Piuttosto, lo ripetiamo, è dal fatto iniziale: la morte dell'eroe (che generalmente nella narrazione lineare chiude l'azione) da cui sorgono situazioni, flussi immaginativi senza un prima e un dopo, le cui motivazioni non stanno in una logica altra, ma nel loro puntuale accadere o riaccadere. Il tempo del racconto quindi, sfugge ogni possibilità rettilinea, aprendosi alla dimensione ciclica e integrando anche quelle coppie antinomiche, come la simultaneità e la progressione, la continuità e la discontinuità: la loro polarità tende a vanificarsi, stemperata in un tempo non destinato a finire, bensì a ritornare. E' questo l'elemento fondamentale, quello che agisce anche a livello immaginativo. Certo, il mare e il viaggio, Emily, Samantha e Olga ci possono riportare alla storia di Odisseo con le sue numerose donne e la sua solitudine, ma, in realtà, ciò che viene smentito è proprio il fatto della storia. Sullo sfondo non c'è la storia di Odisseo ma il mito di Ulisse, e del mito, Outis ne raccoglie e ne restituisce il carattere temporale.

Ora, è proprio questo l'aspetto più interessante dell'opera, quello che più consente di scorgere un filo rosso coerente nella produzione di Berio, una rosa di problemi costante che implica un modo particolare di rapportarsi con la storia in genere. I quattro lavori che precedono *Outis – Passaggio, Opera, La vera storia e Un re in ascolto* – propongono tutti una riflessione sul genere dell'opera. Ciò significa avvertire la consapevolezza dei modi in cui oggi è possibile mettere una storia in musica. Berio non ha mai assunto posizioni negative. Nella puntata di "C'è musica e musica" dedicata all'opera, l'autore avverte "il peggiore insulto all'opera è affermare che non ci sono più compositori capaci di scrivere opere come in passato. Questo significa tradire il senso storico dell'opera trasformandola in feticcio".

L'opera è un genere musicale con una tradizione; una tradizione che, nel giro di quattro secoli, ha decretato mutamenti nel rapporto fra libretto e musica, nelle regole della narrazione, nei ruoli vocali e strumentali, nella sua funzione sociale, nel ruolo dello spettatore, oltretutto, naturalmente, nei modi espressivi. Allora il problema si focalizza in una questione di consapevolezza della tradizione, dei problemi che di volta in volta sono emersi, delle soluzioni artistiche trovate, ecc. Con parole di Berio, nell'avvertire "il senso storico" del genere, affinché questo non rinsecchisca in mera ripetizione, non si consolidi in un modello senza vita, non si annulli in gesti che hanno il vuoto alle spalle. Così, le opere precedenti, che già tendono all'azione in musica (cioè individuano nella musica il timone della storia, per cui, ad esempio, in *Un re in ascolto* quando il re muore, solo una lettura elementare permette una identificazione col personaggio come se fosse reale. In verità è la musica che muore strutturalmente con lui).

Queste opere, dicevamo, si caricano di memoria, si nutrono di reminiscenze. Memorie letterarie: in *Passaggio* la protagonista femminile ha l'esemplarità della Milena delle lettere di Kafka e nel contempo di Rosa Luxemburg, tuttavia non ne è l'identificazione e neppure il simbolo. Potremmo dire, per spiegarci meglio, che le sei "Stazioni" del percorso della donna, anche se fossero mute, sarebbero già pregne di esperienze già fatte a cui la situazione drammatica allude, e che senz'altro per Berio e Sanguineti, a livello immaginativo, hanno svolto un ruolo di indice. Sanguineti, come Del Corno, ha costruito un testo per accumulazione e giustapposizione, ricco di implicazioni culturali e rimandi. Questo tipo di operazione connota tutti i lavori di Berio. Ma, attenzione, non è una operazione di incastro, non ha nulla di quell'atteggiamento giocoso e disincantato che spesso il novecento ha assunto nei confronti del passato. È, ancora una volta memoria storica che non solo alita alle nostre spalle, ma ci sopravanza.

Memorie musicali. Nella Prima Parte de *La vera storia* riecheggia il *Trovatore* di Verdi, non si tratta di citazioni bensì di reinterpretazioni. Il primo atto dell'opera verdiana è ripercorso in una sorta di schema parallelo, ma smentito a livello di situazione scenica. Tutto il materiale sia musicale sia scenico viene rielaborato nella Seconda Parte: Berio rielabora se stesso; un se stesso che quindi si pone già come storia. Cos'è allora la storia per Berio? È anzitutto consapevolezza dell'esistenza di forme, generi e materiali molto ricchi e diversi, pensiamo all'interesse nei confronti della musica popolare europea ed extraeuropea che ha accompagnato tutta la sua carriera. Questo vasto materiale costituisce una fonte costante di ispirazione. Lo sguardo del compositore non si posa su qualcosa di morto, su qualcosa che una concezione della storia, sottomessa ad una temporalità ad arco, ne decreta l'esaurimento (si pensi a quante volte questa concezione temporale ha condotto a pensare gli accademismi culturali come a qualcosa che nasce, ha uno sviluppo, un vertice espressivo e un'inevitabile morte per esaurimento intrinseco, un esempio per tutti: il sistema tonale, almeno nella percezione comune).

L'Opera, il Coro, la Sinfonia, le Sequenze, sono tutti generi musicali del passato che Berio indaga, togliendo le diverse sovrapposizioni

che l'uso nel tempo ha depositato, e recuperandone il senso originario. Allora la Sinfonia non è più la forma sonata classica per orchestra ma, nel senso etimologico, tanti elementi che risuonano insieme. Questo atteggiamento nei confronti della storia è sorretto davvero da una visione ciclica del tempo. Nulla si esaurisce, tutto ciò che è passato è suscettibile di un rinnovamento espressivo tramite un attento sguardo interpretativo che mette in luce quello che di potenziale la forma possiede ancora. Un rapporto con la storia, quindi, aperto e propulsivo, che ci fa comprendere anche ciò che lega le *Sequenze* e gli *Chemins*, un rapporto che Berio stesso ha definito ermeneutico. Se si capisce questo modo di lavorare, le sue necessarie implicazioni, con la dimensione della storia e del tempo, Outis, allora, non può sorprendere né per l'abbondanza dei rimandi, né per la loro vaghezza e neppure per il finale così aperto e onirico. Sono, infatti, tutti elementi costitutivi della poetica del compositore.

Un'ultima considerazione sul finale. La musica si ritira e la scena partecipa a questa progressiva sottrazione fino al silenzio: Outis muove al canto, ma nulla, nessun suono esce dalla sua gola. Quanto avrebbe potuto dire ancora? E che tipo di relazione c'è con Emily? I due personaggi sono soli sulla scena accanto a due pianoforti, come in una sorta di concerto. Cos'è questa volontà di Outis che gli impedisce di fare, di decidere, quasi la sua presenza fosse inutile? Naturalmente le risposte possono essere molte, sarà lo spettatore a fornirle. Non si sta parlando di "alea", ma di un coinvolgimento in prima persona di chi guarda. E diremo anche che è ovvio: nulla in questa storia ha dato certezze: "Gesti, frasi spezzate, comportamenti allusi, si trovano come in una condizione 'musicale', allo stadio di suggerimenti la cui traduzione in idee è affidata a noi" [2].

XXXXXX

NOTE

[1] *Eco in ascolto*, intervista di Umberto Eco a Luciano Berio, in AA VV, *Berio*, a cura di E. Restagno, EDT, Torino 1995, p. 55. - 

[2] U. Eco, *Introduzione a "Passaggio"*, op.cit., p. 72. - 

[Ritorno all'indice degli argomenti](#)

Altri testi su Berio:

[Antonio Somaini](#)

[Nicola Pedone](#)

[Giovanni Piana](#)

[Carlo Migliaccio](#)

[Elio Franzini](#)

[Carlo Serra](#)



LUCIANO BERIO - OUTIS

2. Appunti per una discussione

Antonio Somaini Recensione dell'azione musicale "Outis" di L. Berio

Nei due saggi *Morfologia di un viaggio* e *Dei suoni e delle immagini* ["Outis", catalogo di sala, Edizioni del Teatro alla Scala, RCS - Rizzoli Libri, Milano 1996, pp. 37-38 e 39-42], Berio espone le caratteristiche principali della struttura formale dell' *azione musicale* "Outis" e fornisce alcune interessanti indicazioni sulla propria concezione del teatro musicale, sia per quanto riguarda l'interazione tra le diverse componenti della rappresentazione, che per quanto riguarda il ruolo del fruitore e il problema del rapporto con la tradizione operistica.

"Outis" si articola in cinque cicli, ognuno dei quali è composto dalla diversa concatenazione di cinque momenti (a, b, c, d, e), in modo da dar vita non tanto ad un intreccio narrativo lineare, unitario e *raccontabile*, quanto ad un succedersi di situazioni drammatiche e liriche apparentemente frammentarie, ma in realtà tenute insieme sia da molteplici richiami testuali che da un'innegabile continuità timbrico-armonica. Schematicamente, la struttura formale dell'opera, che a detta degli autori non è stata ricostruita a posteriori ma è servita da filo conduttore sia per la composizione della musica che per il reperimento dei testi che compongono quella fitta trama di citazioni di cui è costituito il libretto, si presenta in questo modo :

Primo ciclo a b c d e
 Secondo ciclo a b c d e
 Terzo ciclo a b c b
 Quarto ciclo a d b c e
 Quinto ciclo a e b c d e

Soltanto nei primi due cicli la sequenza dei cinque momenti si presenta nella sua forma-base, quella che costituisce in un certo senso il *paradigma narrativo* [ivi, p. 37] dell'opera nel suo complesso, mentre nei rimanenti tre cicli l'ordine viene alterato. Il primo momento (a), riproposto ciclicamente all'inizio di ognuna delle cinque parti, presenta l'uccisione di Outis da parte del figlio Isaac, che lo cerca pur non conoscendolo ; sulla scena l'azione viene rappresentata in maniera schematica ed essenziale, anche se ogni volta con qualche piccola variazione : il braccio levato di Isaac colpisce Outis che cade a terra, mentre il suo *doppio*, una figura nascosta dietro di lui, rimane in piedi. All'atmosfera statica che caratterizza il ripetersi ciclico di questa situazione iniziale, fin troppo carica di valenze simboliche, segue il secondo momento (b), che presenta invece una situazione di tensione, " *un pericolo, oppure un conflitto o una persecuzione*", che assume in ognuno dei cinque cicli un a forma diversa : l'asta vorticoso e violento del primo ciclo si tramuterà nei cicli successivi in un tumultuoso salone di una banca che si rivela un bordello, in un labirintico supermercato dal quale scaturisce un coro di deportati, in un *war game* messo in scena da un gruppo di bambini, e infine in una tempesta, luogo emblematico dell'instabilità e dell'incertezza. Si tratta in ognuno dei cinque cicli del momento in cui si concentra il maggiore dinamismo sia scenico che strumentale, a partire dal quale i rimanenti tre momenti si presentano come un graduale ritorno alla stasi iniziale. Soltanto il terzo ciclo, dopo il quale non a caso cade l'intervallo, si chiude con una tensione irrisolta, quando sulla scena compare un coro di deportati che intona dei versi di P. Celan. Il terzo momento (c) rappresenta, secondo le stesse parole di Berio, " *il superamento o la rimozione del conflitto*", il quarto (d) un " *virtuale ritorno*", il quinto, infine, quella che forse è proprio la costante tematica di tutta l'opera : il " *viaggio*" [Ibid.]

Morte, pericolo, superamento-rimozione, ritorno, viaggio : sono questi i nuclei tematici, molto astratti, che costituiscono l'ossatura dell'opera, la cui cifra stilistica è costituita proprio dal raggiungimento di una coerenza drammatico-espressiva a partire dalla continua variazione e dal continuo sovrapporsi di materiali tematici e narrativi di diversa provenienza. Come scrive lo stesso Berio, " *la variabilità della musica, del testo e della scena è la costante "narrativa" di Outis, che resta comunque ancorato a condizioni strutturali non*

prescrittive, ma intese a proteggere una coerenza sintattica, e, appunto, espressiva"[Ibid.].

Il continuo impiego di una terminologia derivante dalla narratologia strutturalista, che insiste sul rinvenimento di *variabili* e *costanti*, e sulla continua mobilità di *funzioni* e *contenuto*, è finalizzato al tentativo di descrivere quello che Berio chiama " *un ideale di metateatro musicale. Non nel senso di un teatro che trascende se stesso ma di un teatro che è consapevole, in tutti i suoi dettagli e ad ogni istante, del suo farsi ; di un teatro abitato da figure assolute e non da personaggi ; di un teatro fatto da azioni permutabili dove le parole, dette o cantate, non hanno effetto palese e immediato sugli altri perché la struttura musicale ha il sopravvento e l'effetto è già organizzato dal tempo dei processi musicali. Un teatro (...) caratterizzato dalla mobilità e intercambiabilità delle sue funzioni e capace di suscitare una drammaturgia non lineare, cioè non fatta di cause narrative ed effetti musicali, ma di cause musicali che possano anche produrre effetti narrativi*" [Ivi, p. 38].

Se queste affermazioni programmatiche di Berio riflettono l'effettiva non-linearità narrativa di "Outis", controbilanciata da una notevole continuità espressiva, che fa sì che l'opera appaia all'ascoltatore come un succedersi di *tableaux* che emergono da una perdurante, quasi ossessiva atmosfera musicale, qualche riserva può essere espressa riguardo alla *mobilità* e *permutabilità* delle azioni : anche ad un ascolto ripetuto permane l'impressione che il *viaggio* di Outis si è fatto di momenti che tornano ciclicamente ma che non sono affatto permutabili, cioè sostituibili l'uno all'altro ; proprio la densa, a volte eccessiva pregnanza simbolica dei testi cantati e delle azioni rappresentate sembra assegnare ad essi una posizione non modificabile nel percorso drammatico. Emerge chiaramente, invece, la priorità della musica sulle altre componenti della rappresentazione, una musica che, stando alle stesse parole di Berio, " *tende a organizzare, a scoprire e a porsi come regist a di funzioni narrative e drammaturgiche che, spesso, essa stessa genera*" [Ivi, p. 39]. Rispetto ad essa le scene devono essere puramente *emblematiche*, cioè simbolicamente pregnanti ma comunque arbitrarie e sostituibili, mentre il rapporto con il testo deve configurarsi come una reciproca indipendenza, capace di generare percorsi continuamente diversi : " *Un senso profondo e durevole del teatro musicale sembra realizzarsi solo quando la concezione drammaturgica è generata dalla musica ed è strutturalmente analoga ad essa senza esserne tautologicamente simile. Più precisamente, direi che drammaturgia musicale e drammaturgia narrativa devono potersi intendere, se non proprio identificarsi, sui "tempi lunghi" e sul disegno globale, mentre i momenti particolari possono salvaguardare una loro autonomia ed entrare provocatoriamente in conflitto fra loro. La musica può esprimere, commentare e addirittura descrivere una scena, ma può anche alienarsene, esserne indifferente ed entrare in conflitto con essa. E' comunque indispensabile che il disegno globale e le traiettorie narrative istituiscano un rapporto, dialettico e conflittuale fin che si vuole, con la musica*" [Ivi, p. 40]

Il teatro musicale di Berio, di cui "Outis" rappresenta l'ultimo risultato di un percorso iniziato ormai vari decenni fa, sembra quindi voler sostituire ad un'unità lineare di tipo narrativo che vincola i rapporti tra le diverse componenti drammaturgiche, una *polifonia* che esplora le infinite potenzialità del convergere e del divergere di musica, scena, testo e gestualità, ognuna delle quali ha una sua temporalità intrinseca e richiede all'ascoltatore delle diverse modalità di ricezione. A quest'ultimo viene idealmente richiesto di porsi in una posizione di ricezione creativa, capace di instaurare percorsi sempre diversi tra le diverse stratificazioni di senso che le molteplici dimensioni dell'opera gli presentano, e capace di tener conto anche del tratto *parodistico* che ogni nuova opera di teatro musicale inevitabilmente ha in sé : " *Noi siamo vicini a un'idea di teatro musicale che è un teatro della mente e della memoria, magari un teatro virtuale, un teatro che invita a un'oscillazione e continua della nostra attenzione dall'ascolto allo sguardo e ancora all'ascolto, un teatro che riesce a mettere costruttivamente alla prova chi guarda e chi ascolta e che provoca il desiderio di ascoltare con gli occhi e di guardare con le orecchie. Con occhi che sappiano ascoltare cose diverse in una stessa prospettiva e con orecchie che possano vedere anche una sola cosa ma in prospettive diverse. Pensiamo cioè a un teatro che non è reso necessariamente intelligibile solo dalle cose specifiche che vedi amo e da quelle che ascoltiamo ma, anche, dal desiderio di penetrare, scoprire e confondere i tempi diversi dei suoni e delle immagini*"[Ivi, p. 42].

[Ritorno all'indice degli argomenti](#)

Altri testi su Berio:

[Livia Sguben](#)

[Nicola Pedone](#)

[Giovanni Piana](#)

[Elio Franzini](#)

[Carlo Migliaccio](#)



LUCIANO BERIO - OUTIS

3. Appunti per una discussione

Giovanni Piana

Riscoperta dell'allegorico

- Non è facile liberarsi, nel trattare di *Outis*, dalle "veline" che Luciano Berio e Dario Del Corno propongono nel libro-programma intorno a quest'opera. Tanto questi scritti sono belli e ricchi di cultura [1]!
- Non sembri questo un avvio troppo polemico. Vi è chi pensa, come norma di metodo, che non si debba tenere alcun conto delle cose scritte dagli artisti sulle proprie opere, mentre io credo che esse facciano parte del contesto in cui le opere stesse sono state progettate e dunque debbano essere prese in seria considerazione. Tuttavia il rischio che si abbassi la soglia dell'attenzione critica di fronte agli *Auctores* è sempre stato serio e oggi lo è più che mai. Inversamente, più che mai si sente il bisogno di parlare in tutta franchezza delle cose nostre – anche quando la franchezza, per ragioni magari estranee alla specificità dell'argomento – persino ci dispiace.
- Anzitutto va detto che si presentano qui – sia sul piano teatrale che su quello musicale – situazioni che ci invitano ad una forte retrodatazione. A titolo di semplice e rapido esempio: si evoca un'opera famosa di un autore nato più di cento anni fa – proprio così: Vladimir Propp, Kiev, 1895. *La morfologia della fiaba*, a sua volta, essendo stata pubblicata nel 1928 è vicina a compiere i settanta anni; e questa evocazione non si presenta solo a titolo documentario nei testi di accompagnamento, ma direttamente nel primo ciclo di *Outis* con citazioni di fiabe che sembrano essere appiccate lì per questo unico scopo. Nella frammentazione operata nell'azione scenica e nell'idea della costruzione modulare, si risentono poi motivi che appartengono all'interpretazione che molti musicisti diedero una quarantina di anni fa dello strutturalismo linguistico e della ripresa in ambito antropologico da parte di Lévi-Strauss. Si risente ciò che essi intesero; e anche ciò che essi fraintesero, magari con felice errore.
- Il guardare indietro non è in se stesso un male, come molti continuano a credere. Tanto più se a guardare indietro è proprio Luciano Berio che è fra i protagonisti assoluti del nostro passato musicale. Il problema è un altro. Quest'opera pretende di essere una meditazione e una proposta sul futuro possibile del teatro musicale, ed allora le cose cambiano, e di molto. Già per questa sua pretesa, essa *nasconde pesantemente il compito di cui essa stessa dimostra inintenzionalmente l'urgenza: che si rifletta più a fondo su questo passato proprio in vista di un autentico futuro possibile.*

● Ciò premesso, vorrei soffermarmi per dire poche cose su un solo aspetto che riguarda la scelta letterario-musicale che qui viene effettuata. Alludo naturalmente alla scelta "antinarrativa", "antisequenziale" – senza pretendere di affrontare il problema in grande, ma appunto secondo un'unica angolatura.

● L'idea germinale era interessante – la musica produca essa stessa la "trama", e questa sia soprattutto un tessuto di immagini: questa è, in una parola, la proposta di Luciano Berio nel saggio intitolato *Dei suoni e delle immagini*. La musica come produttiva di immagini è una idea ricca di implicazioni, anzitutto sul piano teorico. Ma un'idea, per quanto interessante, nel teatro musicale non può bastare a se stessa. Il teatro ha le proprie esigenze – inutile baloccarsi sulla loro problematicità. Con esse ci si deve *misurare* – che è cosa diversa che farsene un balocco. Quanto alla critica della sequenzialità narrativa – certamente anch'essa non nuova – essa ha dato risultati indimenticabili che sono, come in Joyce, forgiati con l'assillo di una vita e che hanno dato luogo a nuove e ricercatissime coerenze, a personaggi di straordinaria vivezza e ricchezza, all'invenzione di nuove tecniche narrative, a rielaborazioni quanto mai profonde del vissuto temporale della narrazione.

● Che cosa accade invece qui?

Quando le prime parole dell'opera sono pronunciate:

Evò se meno, se meno ciùrimu

e veniamo ad apprendere dalla chiosa che trattasi di lamento funebre in greco-salentino, sappiamo già che cosa ci attenderà lungo tutta l' "azione musicale".

● L' "antinarratività" consisterà per lo più in uno svuotamento interno dei personaggi e degli eventi – i personaggi saranno ridotti al loro puro nome, marionette senza il teatro delle marionette – e ad essi verranno di volta in volta messe in bocca parole strane, che in realtà non riescono nemmeno ad incuriosire avendo la curiosità sempre bisogno di un contesto che la muova. Ciò di cui si sente subito la mancanza è proprio il contesto della curiosità. Qui e là affiora invece la bellezza di un verso, e si delineano dimensioni emotive che la musica sa sottolineare a fare emergere. Qui e là. All'interno di nonsensi ultrasapienti: sui quali, peraltro, lo spettatore è implicitamente dissuaso dal tentare un'interpretazione o un commento, di stabilire raccordi o collegamenti, di interrogarsi sul chi, il come e il perché. Lo si potrebbe fare soltanto per una sorta di generosità che potrebbe essere mal ripagata. Scatta infatti il congegno, anch'esso vecchiotto e malandrino, secondo il quale la stesura del testo è compiuta su presupposti tali da far sì che ogni domanda possa facilmente essere dimostrata falsamente impostata ed ogni commento erroneo.

● Di questo congegno fa naturalmente parte il "si può dire tutto e il contrario di tutto". Il titolo parla chiaro. "Nessuno" non è un personaggio, essendo nessuno (ma pretende anche di esserlo). E gli altri personaggi non sono da meno. Se l'ascoltatore ingenuo tentasse una qualche caratterizzazione psicologica correrebbe il rischio di una pesante, quanto ingiusta, ridicolizzazione. È vero poi che una storia viene spiatellata chiara e tonda dal Suggestore, e più volte, a dimostrazione dell'eterno ritorno. Si ha anche cura di non farlo cantare – ma parlare, perché quella storia possa essere da tutti udita. Ma questo Suggestore non fa parte del Teatro, almeno credo, ma del Meta-Teatro... e quindi appartiene e non appartiene all'azione musicale. Infatti non canta.

● Se mi si obiettasse che in questo momento starei implicitamente parlando a favore del "libretto d'opera", questa obiezione non mi confonderebbe più di tanto. Non siamo al punto che si debba ancora polemizzare con il lieto fine. Le mie osservazioni tuttavia sono puntate in altra direzione. A me non sembra che ci si renda abbastanza conto che questo modo di affrontare il problema conduce, per una logica interna della ricezione e quindi indipendentemente dagli intenti costruttivi, ad una depressione delle cose e persone, azioni ed eventi, a pure e semplici allegorizzazioni. Il teatro antinarrativo così inteso

riscopre l'Allegoria. Cosa serissima, peraltro. Che appartiene integralmente alla teoria ed alla storia dell' arte. Il punto è che non siamo sicuri che si volesse fare questa riscoperta. "Outis" è simile ad una macchinetta che distribuisce allegorie. Non c'è quasi dettaglio scenico che non abbia un senso allegorico o tanto esplicito da essere plateale – il supermarket, la borsa, il coro dei deportati – o suggerito come un enigma: di cui è impossibile, e del resto privo di interesse, venire a capo (la prima cosa, il proporre enigmi, fa parte della tradizione delle rappresentazioni allegoriche, la seconda no). Vi è l'Assassino ovvero l'Assassino, il Padre ovvero la Paternità, Edipo, il Figlio e la Sposa, la Nave e il Viaggio, l'Impermeabile e la Valigia, il Regista e il Suggestore, l'Amor Casto e l'Amor Profano, ecc. Poiché tuttavia questa circostanza non è riconosciuta, essa non viene esplicitamente tematizzata e tanto meno fatta propria e sottoposta ad un'efficace elaborazione. La sequenza di stilemi allegorici finisce così con l'aver assai meno senso dello squadernamento delle carte dei tarocchi, per quanto si possa nella costruzione e nel progetto tentare di far valere rapporti di coerenza immaginativa. E' infine appena il caso di dire quale sia l'impressionante spreco di archetipi immaginativi, di motivi che hanno in se stessi e nella tradizione letteraria una straordinaria potenza fantasmatica: basti pensare alla figura del Doppio, qui ridotto alla brutale letteralità di un raddoppiamento che ha quasi soltanto il senso deteriore di uno stratagemma teatrale per giustificare, con le resurrezioni di Outis, l'idea immensa della ciclicità del tempo.



Nota:

[1] Insieme al libretto, per le edizioni del Teatro alla Scala, vengono pubblicati i saggi: L. Berio, *Morfologia di un viaggio*, pp. 37-38; D. Osmond-Smith, *Teatro senza narrazione*, pp. 39-42; D. Del Corno, *Nessuno*, pp. 43-45; D. Del Corno, *Nessuno*, pp. 49-55. - 

[Ritorno all'indice degli argomenti](#)

Altri testi su Berio:

[Livia Sguben](#)

[Nicola Pedone](#)

[Antonio Somaini](#)

[Carlo Migliaccio](#)

[Elio Franzini](#)

[Carlo Serra](#)



LUCIANO BERIO - OUTIS

4. Appunti per una discussione

CARLO MIGLIACCIO

OSSERVAZIONI SU *OUTIS* DI LUCIANO BERIO

- E' indubbio che l'ascolto di una composizione di Luciano Berio sia sempre carica di fascino e di forti suggestioni, soprattutto di tipo emotivo. Di Berio ho sempre apprezzato la freschezza, l'*humour*, la sperimentazione unita alla creatività; ma soprattutto la capacità mettere in parallelo il rigore compositivo con la ricerca del piacere uditivo, che non si esaurisce certo né nella mera applicazione di formule e di procedimenti standardizzati, né d'altra parte nella pura e semplice distillazione di sonorità e di timbri, autocompiaciuta e fine a se stessa. In tal senso la ferrea logica che regge le sue strutture musicali riesce a conciliarsi con il piano psicologico delle aspettative uditive dell'ascoltatore, sì che spesso anche il profano rimane sinceramente coinvolto da un flusso sonoro di cui riesce a riconoscere l'intima necessità.
- Ascoltando quest'ultima composizione di Berio, io faccio però più fatica a ritrovare le caratteristiche e i pregi tipici della musica del compositore ligure, a cui fino a qualche tempo fa egli ci aveva abituati. Non che manchino momenti di grande pregio e di altissima levatura compositiva e che non si riconosca l'inossidabile qualità del mestiere, ma in generale mi appare prevalente piuttosto un'adesione pedissequa e manieristica a moduli compositivi appartenenti alla tradizione dell'avanguardia musicale che, per quanto validi da un punto di vista storicistico, risultano oggi a mio parere alquanto obsoleti.
- In tal senso mi sembra che lo spirito di ricerca e di inventiva, presente nella prima produzione teatrale di Berio e che ha fatto di lui uno dei più geniali innovatori musicali italiani, insieme a Nono, Manzoni, Sciarrino, ecc., si sia nelle ultime sue composizioni notevolmente esaurito, tanto da divenire quasi sospetto di un certo conservatorismo.

- Nell'epoca in cui vi sono compositori che tendono a ridare - anche se con scelte e modalità discutibili - al teatro musicale forme e caratteri di tipo narrativo, componendo fiabe o vicende melodrammatiche, Berio sembra voler ribadire in modo perentorio il carattere anti-narrativo del suo teatro. Penso che proprio questo ultimo aspetto sia il più discutibile e il più aporetico. Infatti, oltre che l'anti-narratività, l'obiettivo che il teatro di Berio si propone è anche la precipua e prevalente attribuzione alla musica di una funzione tanto generatrice quanto organizzatrice del contesto drammaturgico e della temporalità delle "immagini" teatrali.
- Pur ponendosi in rapporto dialettico con quest'ultima, la "qualità" della temporalità della musica ha secondo Berio il sopravvento, poiché "ci permette di scrutare, analizzare e commentare quello che sta davanti ai nostri occhi, condizionandone la percezione". Una simile temporalità influenza e determina quindi una sorta di "teatro della mente e della memoria", che "invita a un'oscillazione continua della nostra attenzione dall'ascolto allo sguardo e ancora all'ascolto". Ora, a me sembra che le due idee, quella di un teatro similmente caratterizzato e quella di un teatro antinarrativo (come risulta dagli intenti degli autori), siano in sé inconciliabili, se non contraddittorie: a meno che non si ammetta un ulteriore livello di narrazione, che infatti Berio sembra perseguire.
- I cinque cicli di cui *Outis* si compone, sebbene non seguano un percorso narrativo tradizionale, conservano pur sempre un ben preciso itinerario di situazioni: dalla memoria alla seduzione, dall'alienazione all'oblio, fino all'incomunicabilità e alla morte del ciclo conclusivo; itinerario segnato dalla preminenza del pedale di Si bemolle, il quale, in vari luoghi, rappresenta quasi un *memento mori* ineluttabile. Insistere quindi sull'antinarratività del teatro e ribadire la validità dei moduli compositivi della tradizione musicale del dopoguerra diviene oggi sospetto a mio parere di ideologia; anche perché nell' *Outis*, opera così carica di citazioni e di autocitazioni, Berio sembra non solo voler ammiccare al postmodernismo, ma soprattutto voler appropriarsi di una delle pratiche compositive oggi più di moda, per farla divenire così appannaggio di una specifica tendenza musicale, ormai storicizzata (quella alla quale egli appartiene), negando in tal modo la possibilità della sua concreta trasformazione stilistica in qualcosa di realmente nuovo e creativo.

[Ritorno all'indice degli argomenti](#)

Altri testi su Berio:

[Livia Sguben](#)

[Nicola Pedone](#)

[Giovanni Piana](#)

[Antonio Somaini](#)

[Elio Franzini](#)

[Carlo Serra](#)

Anziché soffermarmi su questioni di carattere teorico che le sequenze di Berio certamente suggeriscono, vorrei invece, partendo proprio dall'ascolto di **Sequenza XII** per fagotto, richiamare l'attenzione su alcuni punti apparentemente legati alla mera tecnica strumentale, ma in realtà significativi di un certo modo di operare di questo compositore.

Il brano si apre con una lunga nota tenuta che si muove con continuità verso la regione acuta e, sempre in modo continuo, ridiscende verso il proprio centro. Tutto questo movimento ininterrotto dura circa un minuto, dopodiché inizia una serie di ribattuti, sempre più veloci, sulla stessa nota. Questa "semplice" introduzione consente già un paio di osservazioni.

- 1. La lunghezza della nota richiede all'esecutore la tecnica della cosiddetta *respirazione continua o circolare*, grazie alla quale è possibile inspirare dal naso mentre si sta insufflando aria attraverso l'ancia. Durante questo movimento l'esecutore usa le proprie guance come deposito di aria, alla maniera della sacca della zampogna, mentre inspira attraverso il naso. Non si tratta di una tecnica di facile acquisizione come ognuno può rendersi conto soffiando aria in un bicchiere d'acqua per mezzo di una semplice cannuccia da bibita: quando si riuscirà a produrre una fila continua di bollicine, allora ci si potrà considerare buoni "respiratori circolari".
- 2. Abbiamo sentito che la nota si muove nel suo "intorno" con continuità, ossia glissando. A considerare le cose in senso tradizionale, ciò potrebbe definirsi in uso improprio dello strumento in questione, essendo il fagotto, come sappiamo, uno strumento a chiavi, ossia concepito fin dal suo nascere in funzione della *discretizzazione* dello spazio sonoro. In altre parole mentre per uno strumento ad arco, per un trombone a coulisse, per non dire dei generatori elettronici, il continuo rientra nelle possibilità date in partenza allo strumento, per il fagotto la produzione di un *continuum* sonoro costituisce una sorta di forzatura della natura stessa dello strumento.
- 3. In realtà, e qui siamo già nell'ambito delle considerazioni a margine, questo lavorare sui limiti "tecnologici" dello strumento è tipico di Berio "artigiano ed esploratore" del suono, come lui stesso si era definito in uno scritto degli anni Cinquanta. In questo senso mi pare che ci sia, *mutatis mutandis*, una linea di continuità rispetto all'idea di virtuosismo di stampo sette-ottocentesco: l'idea, cioè, di costringere l'esecutore a prove sempre più ardue che, alla fine, hanno lo scopo di spostare *un po' più in là* il confine dell'ineseguibile. D'altra parte, questa tensione tra eseguibile e inesequibile fa tutt'uno con la storia stessa della musica occidentale. Ai tempi di Mozart, ad esempio, era impossibile eseguire una scala "pulita" con il corno, strumento, allora, ad armonici naturali. Eppure, i concerti di Mozart per corno sono pieni di scale. Questa difficoltà di scrittura era una sfida non solo per l'esecutore, ma anche per i costruttori di strumenti, i quali sperimentarono via via l'aggiunta di canne aggiuntive, fino ad arrivare al moderno corno cromatico.
- 4. Tornando alla *Sequenza XII*, altre considerazioni analoghe possono farsi circa l'esplorazione delle zone-limite dello strumento, come per esempio i suoni multipli, ottenuti uno con l'ancia, l'altro con la voce, a formare un bicordo (con uno strumento monodico!). Anche qui ci troviamo di fronte ad una forzatura atta a scoprire, in funzione espressiva, il potenziale dello strumento nonché dello strumentista.

[Ritorno all'indice degli argomenti](#)

Altri testi dedicati a Berio:

[Livia Sguben](#)

[Antonio Somaini](#)

[Giovanni Piana](#)

[Elio Franzini](#)

Livia Sguben

Leibniz e la moderna pratica musicale



Le riflessioni di Leibniz sulla musica sono considerevoli e, per molti aspetti, originali, nonostante non siano raccolte in alcun testo specifico. Sono riflessioni intorno agli argomenti più all'avanguardia del tempo, ma che Leibniz affronta quasi marginalmente, per lo più in conversazioni epistolari con matematici e teorici.

Ancora giovanissimo, Leibniz si confronta con il teorico gesuita Kircher, discutendo con lui i fenomeni acustici sotto il profilo scientifico [1]. La questione del temperamento della scala musicale è affrontata con il matematico Henfling [2], e quella relativa alla percettibilità degli intervalli musicali è nella corrispondenza con Goldbach [3]. Sono tutti argomenti che denotano la profonda cultura teorico-musicale di Leibniz; un sapere che, tuttavia, sarebbe erroneo valutare prioritario rispetto ad una confidenza con la musica pratica che le stesse mansioni lavorative del filosofo imponevano. In qualità di bibliotecario e storico ufficiale presso la corte di Hannover, infatti, Leibniz forniva le necessarie consulenze per gli allestimenti degli spettacoli di corte. Aveva pertanto rapporti quotidiani con i musicisti (compositori come lo Steffani e l'Ariosti, cantanti), proponeva l'acquisto di musiche e partiture a stampa, ed era quindi costantemente informato sulla più recente produzione musicale. Partecipava, inoltre, in prima persona, alle questioni d'attualità musicale: si ricordi, per tutte, la posizione di Leibniz nella famosa *querelle* sull'opera di Amburgo.

La competenza pratica, o comunque l'interesse che Leibniz mostra per le caratteristiche della moderna pratica musicale, si uniscono al sapere teorico. Si fondono così due piani che la tradizione speculativa intorno agli argomenti musicali aveva sempre mantenuto ben distinti. Ciò conduce Leibniz in una ricerca originale che investe non solo le questioni più dibattute del tempo (quelle a cui prima s'accennava), ma anche tematiche di maggiore spessore; quelle che più hanno impegnato il filosofo nell'uso esemplificativo della musica: dal concetto di Armonia universale, al tema dell'espressione (del quale il processo percettivo fornisce un eccellente modello), fino al male, spesso esemplificato con il termine "dissonanza".

Accenneremo ora, brevemente, alle soluzioni leibniziane relative ai temi ricorrenti nella trattatistica coeva, per poi affrontare le questioni più importanti, quelle appunto che impiegano la musica come esempio, evidenziando come siano proprio le caratteristiche della nuova pratica seicentesca ad essere efficaci per questo scopo.

La concezione teorico-musicale barocca continua a dare molto rilievo al simbolismo del numero e alla teoria matematica delle proporzioni, nonostante i forti mutamenti che il clima intellettuale della nuova scienza instaura. Dal Benedetti ai due Galilei, fino a Cartesio, si evidenzia che la direttrice del secolo è empiricamente orientata. La teoria del numero armonico sopravvive, ma non viene più considerata in termini astratti o mistici bensì sperimentali. In genere si cerca di dedurre fatti psicologici, come ad esempio il piacere che suscita la percezione di una consonanza, da fenomeni descritti in termini di

proprietà meccaniche e geometriche dei corpi in moto. Sono ricerche che, pur rimanendo ancora lontane da una considerazione della musica concreta, hanno il merito di aver deposto un'ideale quanto ineffabile armonia delle sfere celesti. Il suono è ora un'entità fisica, scientificamente osservabile, e il teorico (con tutta la dignità riconosciuta al suo sapere) ne osserva le modalità di produzione, indaga le caratteristiche degli intervalli e classifica i diversi stili musicali. Insomma, ancora nel '600, il vero musicista è il teorico, e la differenza fra la musica che viene udita e quella scientificamente concepita è una differenza di valore.

È interessante invece osservare come in Leibniz il continuo riferimento alla effettiva udibilità dei suoni determini la sua stessa ricerca. A proposito dello spettro dei rapporti numerici alla base degli intervalli musicali, Leibniz osserva che quelli troppo complessi non possono essere percepiti dalla sensibilità umana come consonanze portatrici di piacere [4]. Gli intervalli accettabili, dunque, sono quelli fondati sui rapporti dei numeri primi (1, 2, 3, 5, o dei rispettivi multipli). Il problema della consonanza è posto quindi da Leibniz in termini concreti di osservabilità, e non di astratta proporzione, evidenziando come l'esigenza di sistemazione dei fenomeni descritti, si confronti sempre con una verifica sul piano della prassi, anche a costo di semplificazioni. Esempio in questo senso è la questione del temperamento: confrontatosi con le teorie di Henfling, Sauver e Huygens, Leibniz risolve per il temperamento equabile, pur consapevole che questa soluzione sacrificava le esigenze di assoluta precisione teorica a favore delle necessità della musica pratica [5].

Per comprendere a fondo questa scelta (che appare quasi una scelta di campo, tra l'altro inusuale, considerando l'impostazione della trattatistica seicentesca), bisogna inquadrarla nei principi fondamentali del pensiero di Leibniz: nel principio di gradualità continuistica che caratterizza il suo sistema e nella visione organica dell'universo dominato dall'unità e dall'idea di relazione. Il piano estetico sensibile, quello quindi del manifestarsi concreto, udibile, di una struttura musicale, comporta delle differenze dal piano della speculazione teorica o, più in generale, da quello della riflessione. Tuttavia non sono differenze d'essenza, non vi sono fratture incolmabili, ma di gradi espressivi.

La questione risulta molto chiara nella descrizione del processo percettivo. Secondo Leibniz, ascoltare la musica equivale alla nascosta attività aritmetica di un animo che non è consapevole di effettuare un calcolo, ma che ne percepisce il risultato in termini di piacevolezza [6]. Sicché il piacere musicale è la risultanza della struttura interna che caratterizza la composizione. Più precisamente, è l'accordo delle proporzioni numeriche che intessono questa struttura, e del modo in cui esse vengono ordinate [7]. Il piacere traduce sul piano sensoriale la perfezione di questi rapporti. Immediatamente, quindi, l'ascoltatore coglie, per via estetica, il manifestarsi di questa struttura, attraverso le cosiddette "piccole percezioni". Percezioni chiare nel senso che si avverte con certezza ed evidenza il piacere, ma confuse per quanto riguarda la capacità di distinzione degli elementi all'origine del piacere stesso. Giungere allora alla consapevolezza del piacere che produce la musica, significa cogliere il carattere complesso e relazionale della struttura compositiva. Oggi si parlerebbe di "ascolto strutturale", ossia della capacità di cogliere e penetrare i diversi strati della composizione e comprenderne il ruolo. Ma questa capacità è già insita al piacere estetico, è già all'interno di questo piano espressivo che mostra la complessità dell'ordinamento compositivo e delle sue relazioni. Certo, è un mostrarsi che suscita passione (il piacere si subisce, si patisce). Tuttavia è da questo piano, un ambito in cui la struttura è già completa e manifestata, che può sorgere un atteggiamento riflessivo. Il piacere estetico è suscettibile di miglioramento per quanto riguarda la capacità di distinzione degli elementi, e può quindi dar luogo ad

un piacere di grado superiore, mentale, capace di cogliere la complessità dei rapporti e il loro interagire nella composizione. Questa differenza espressiva fra il piacere estetico e quello mentale, conduce necessariamente ad una diversa considerazione della musica pratica: dato che il numero agisce sempre, anche nel gioco delle percezioni (seppure a livello inconscio), crolla la necessità allegorica del riferimento ad una musica che non sia percepibile all'orecchio.

È con Leibniz che la secolare distinzione fra la musica *humana* e *mundana*, o fra la diversa dignità riconosciuta alla teoria musicale nei confronti della prassi, non ha più ragione d'essere. Non stupisce, quindi, che Leibniz impieghi spesso termini musicali per esemplificare i concetti fondamentali del suo pensiero. La musica, infatti, è un riferimento privilegiato per spiegare il concetto di Armonia, come unità nella varietà, come riconduzione del molteplice e del diverso al più pieno accordo. L'Armonia, quindi, esprime una relazione fra elementi eterogenei, contempla in sé la pluralità; lo stesso male, o spiacevole, occorre in quanto elemento finalizzato alla realizzazione dell'Armonia stessa. Ed è sorprendente notare la puntualità esemplificativa non solo dei termini musicali, ma di un'intera modalità compositiva: quella nuova pratica musicale che andava affermandosi e definendosi come "moderna" lungo il XVII secolo. L'Armonia, così come viene definita da Leibniz nel suo sistema, sembra davvero porsi come principio ordinatore alla base del moderno sistema compositivo barocco, delle nuove funzioni armoniche, e delle forme musicali.

Alcuni esempi: il male, nel sistema di Leibniz, propriamente parlando non esiste. Corrisponde ad un punto di vista particolare, è una sorta di deformazione prospettica, incapace di considerare la realtà in modo sufficientemente comprensivo, vale a dire in grado di cogliere la molteplicità delle relazioni in un contesto unitario. La musica strumentale seicentesca, soprattutto nei paesi di lingua e cultura tedesca, può ben esemplificare questo concetto di male "irrisolto", chiuso sul piano dei gradi espressivi della monade, con la nozione di libera dissonanza irrisolta. Si pensi, per esempio, alla "Battaglia" di Biber, in cui l'intenzione descrittiva dell'autore permette l'invenzione di un episodio (il secondo), in cui le voci non intonano, bensì strillano contemporaneamente canti diversi. È un episodio dissonante, terribilmente sgradevole, in cui l'incontro volutamente difforme di linee melodiche che vengono lasciate nella loro differenza, suggerisce un clima di distorsione, attento anche al difforme, tipico del gusto barocco. E' sempre la prassi musicale del tempo a suggerire sul piano artistico, l'idea leibniziana di realtà ampia, ricca di relazioni. Relazioni intuitive e sperimentate che offrono visioni inconsuete, che giocano sul moltiplicarsi dei punti di vista spostando i punti di fuga prospettici. Vogliamo considerare in quest'ottica la "scordatura". Questa tecnica indica un'accordatura diversa degli strumenti ad arco[8], e contempla in sé tutte le possibili sperimentazioni, anche quelle più inusitate sul piano timbrico e tecnico, grazie al capovolgimento, tutto barocco, delle normali prospettive e principi di costruzione. È la rappresentazione dell'altro, del diverso, di ciò che non viene risolto o ridotto, ma mantenuto nella sua differenza. Un discorso simile vale per l'uso di libere dissonanze non risolte. Si pensi alla "Battaglia" e quel clima di deformazione a cui prima s'accennava.

Invece la dissonanza che risolve sulla consonanza è lo spiacevole che tende alla risoluzione. Usando termini leibniziani, è il male che occorre alla realizzazione dell'Armonia. Rappresenta, quindi, un grado espressivo più elevato, proprio perché coglie il carattere attivo e relazionale dell'Armonia, e l'Armonia non si coglie in modo istantaneo, ma nella continuità.

Musicalmente il concetto di relazione si afferma con il definirsi delle nuove funzioni armoniche del

sistema tonale. La gerarchizzazione dei suoni della scala e degli accordi che su di essi si possono costruire, permette l'esplicitazione di significati e valenze espressive. Il brano tonale classico si fonda su un giro armonico preciso (I – IV/II – V/VII – I), che conferisce alla composizione un senso costruttivo basato sulla relazione fra staticità-tensione e risoluzione. Così le dissonanze perdono un po' del carattere espressivo, del pathos, che avevano nella polifonia cinquecentesca, per assumere un valore funzionale a questa nuova logica: la dissonanza deve essere adeguatamente preparata e risolvere sulla consonanza. Sono accordi che significano nel loro dinamico rapportarsi, in un movimento di tensione e risoluzione. In questo senso cogliere l'armonia è un fatto di continuità e non d'istantaneità. La percezione della moderna musica tonale si espleta in una dimensione temporale di continuità. Anche dal punto di vista metrico e ritmico, le forme musicali seicentesche (soprattutto le danze), esaltano l'idea di relazione. Sorge una concezione del tempo basata sul principio di accentuazione, e sul movimento temporalmente orientato. I periodi tendono alla simmetria, configurandosi spesso come domanda e risposta. Si vengono così a creare, sul piano percettivo, delle aspettative relative al futuro, a qualcosa che non si dà istantaneamente, ma nella continuità. L'armonia musicale, quindi, è costitutivamente la risultanza di più componenti, risultanza che anzitutto si manifesta nel tempo e nella relazione.

Ancora più significativa in questo senso e per il riferimento all'idea leibniziana di Armonia universale, che ha guidato le nostre riflessioni, è la nascita della forma del concerto. Il termine concerto non indica all'origine una forma precisa (come invece si definirà sul finire del secolo nelle forme del concerto grosso e solista), ma in generale un'aggregazione armoniosa, un gruppo numerico e ben accordato di voci e strumenti. Il concerto è sinonimo di "concento", e traduce sul piano percettivo l'idea di Armonia. L'essenza del concerto-concento è l'accordo dei molti in uno. È interessante allora sapere che, all'origine, "il concerto più perfetto, secondo il modello che si credeva angelico, è quello che risulta dall'accordo o alternanza fra uguali. Questo, naturalmente, si verifica solo al vertice della liturgia, nella salmodia monastico-canonica a due semicori alla quale appunto è affidato il compito di instaurare in terra la spiritualità della *aequalitas*"[9].

Ai primordi del concerto, anche il coro musicale comincia con una divisione in due cori spezzati che richiamano l'uguaglianza dei semicori canonici. Ma fuori dal coro canonico, l'uguaglianza si vena subito di varietà. L'interesse alla vicenda dei due gruppi porta rapidamente a fare del coro spezzato due cori veri e propri, e dal sobrio principio dell'alternanza si passa ad una crescente varietà di effetti, di combinazioni sintattiche e timbriche. Ed è a questo punto che emerge l'altra componente del concerto, quella che deriva dal latino con-certare, ovvero lottare insieme, gareggiare, che presuppone addirittura l'idea di opposizione. Fra questi elementi è necessario trovare una relazione che armonizzi il contrasto, non che lo annulli o lo dissolva. L'eterogeneità iniziale va concertata secondo regole e ordine. Questo pluralismo, musicalmente investe sia l'organico strumentale che lo stile, riguarda il rapporto "fra voce e strumenti, solisti con ripienisti, un coro con un altro, ma anche uno stile di canto con un altro, uno stile strumentale di sapore danzereccio con un segmento di recitativo o un episodio madrigalesco"[10].

Si pensi, per concludere, al Monteverdi della "Selva morale e spirituale", un vero compendio delle tendenze stilistiche dell'epoca. In quest'epoca confluiscono, in testi di destinazione liturgica, stili originariamente da camera (il madrigale) e d'opera (monodie accompagnate). I procedimenti imitativi sono variamente concertati, nel duplice senso del "concento" (unità nella varietà) e del concerto (mantenimento del contrasto) con effetti di straordinaria efficacia e magnificenza sonora davvero barocchi. Il concerto è una forma costitutivamente plurima, discontinua e composita. Caratteristiche

senz'altro adeguate per gli scopi esemplificativi di Leibniz, ma che potrebbero aver funzionato anche come motivi d'ispirazione per quei concetti che il filosofo andava maturando.

[Ritorna all'inizio del saggio](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

Note

- [1] P. Friedländer, *Athanasius Kircher und Leibniz. Ein Beitrag zur Geschichte der Polyhistorie in XVII Jahrhundert*, in "Atti della Pontificio Accademia romana di archeologia - sez. B: rendiconti". 
- [2] Leibniz a Conrad Henfling, in *Der Briefwechsel zwischen Leibniz und Conrad Henfling*, a cura di R. Haase, Klostermann, Frankfurt a M. 1982 (BLH). 
- [3] Leibniz a Chirstian Goldbach, Hannover, 6.10.1712, pp. 242-243, *Epistolae ad diversos*, a cura di C. Kortholt, Breitkopt, Leipzig 1738-1742. 
- [4] A. Luppi, *Lo specchio dell'Armonia Universale, Estetica e musica in Leibniz*, Franco Angeli, Milano, 1989, p. 88. 
- [5] "Ayant consideré un jour et examiné par les Logarithmes l'ancienne division de l'octave en 12 parties egales qu'Aristoxene suivoit deja; et ayant remarqué combien ces intervalles egalement pris approchent des plus utiles de ceux de l'echelle ordinaire; j'ay cru que pour l'ordinaire on pourroit s'y tenir dans la pratique; et quoyque les Musiciens et les oreilles delicates y trouveront quelque defaut sensible, presque tous les auditeurs n'en trouveront point, et en seront charmés". Leibniz a Conrad Henfling, aprile 1709, in BLH, p. 147. 
- [6] "La Musique nous charme, *quyoque* sa beauté ne consiste que dans la convenance des nombres, et dans le compte dont nous ne nous appercevons pas, et que l'ame ne laisse pas de faire, des battemens ou vibrations des corps sonans, qui se recontrent par certains intervalles. Les plaisirs que la vue trouve dans les proportions, sont de la meme nature; et ceux qui causent les autres sens, reviendront à quelque chose de semblable, quoyque nous ne puissions pas l'expliquer si distinctement". In *Die Philosophischen Schriften von G.W. Leibniz*, a cura di C.I. **Gehrad**, W. Lorenz, Leipzig 1932 (GP) 6., pp. 605-606. 
- [7] "Tutto quello che risuona ha in sé una specie di fremito o di movimento in qua e in là, come si nota negli strumenti a corda; e così tutto quanto risuona, produce dei battiti impercettibili; quando tutto questo non procede in modo confuso, bensì in maniera ordinata e si combina secondo determinate alternanze, risulta piacevole". Frammento E (preparatorio per la Scientia Generalis) in GP 7°, pp. 86-87. 

[8] Heinrich Ignaz Franz Biber, *Die Rosenkranz Sonaten* , 15 Mysterien aus dem Leben Mariae, 15 Sonate e Passacaglia per violino e continuo (c.a 1676). 

[9] G. Stefani, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Studi Bompiani, Milano 1974, p. 80. 

[10] L. Bianconi, *Il Seicento*, EDT 5, Torino 1991, p. 37. 

Questo saggio è stato edito in "Pratica filosofica 7", numero monografico intitolato *Prospettive nell'estetica del Settecento*, CUEM, Milano 1995, pp. 83-88.

[Ritorna all'inizio del saggio](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

CARLO MIGLIACCIO

La musicologia filosofica di Vladimir Jankélévitch



Abbreviazioni impiegate nel testo:

MH = V. Jankélévitch, *La musique et les heures*, Seuil, Paris 1988

PL = V. Jankélévitch, *La présence lointaine*, Seuil, Paris 1983

Ciò che colpisce maggiormente il lettore e lo studioso che si avvicina al pensiero musicologico di Vladimir Jankélévitch, è indubbiamente la drastica parzialità delle sue scelte e dei suoi approcci, sia dal punto di vista geografico sia da quello storico. Il suo ambito di interesse è volutamente limitato alla musica francese, russo-slava e spagnola, in un arco di tempo che va dal 1800 al 1940 circa. Vi è qualche strappo alla regola grazie a sporadici riferimenti a musicisti italiani, anche settecenteschi o a qualche autore delle avanguardie post-belliche. Ma il fatto più eclatante in Jankélévitch è sicuramente l'assenza pressoché completa della musica tedesca e austriaca. Questo fatto, che indubbiamente potrebbe porre pesanti riserve sulla correttezza e sul valore critico della musicologia di Jankélévitch, tuttavia diviene un elemento significativo nella comprensione dell'originalità e della peculiarità del "taglio" musicologico proposto dal filosofo francese. Il primo passo per motivare una simile prospettiva e per rintracciarne un possibile percorso teorico, è la contestualizzazione storica del pensiero e della figura di Jankélévitch. Vissuto tra il 1903 e il 1985, era figlio di ebrei russi naturalizzati francesi (il padre, Samuel, era fra l'altro un eminente studioso della filosofia tedesca, nonché primo traduttore di Freud in francese). Compiuti gli studi filosofici all'Ecole Normale Supérieure, Jankélévitch sostiene il dottorato in filosofia con una tesi sul pensiero dell'ultimo Schelling. Lavora inoltre su Bergson e Guyau, su Simmel e sui mistici russi e, in campo musicologico, su Fauré e Ravel.

Lo scoppio della guerra interrompe, momentaneamente ma bruscamente, la brillante carriera universitaria di Jankélévitch: si arruola prima nell'esercito francese e, all'occupazione, nelle file della Resistenza. Già nel 1934 era affiliato al Fronte popolare, conscio del pericolo che "il fascismo, la brutalità e lo spirito totalitario fanno correre al pensiero". Egli subisce i tragici eventi storici non solo a livello fisico e personale (viene ferito a Mantes, durante l'avanzata tedesca; gli viene inoltre revocato l'incarico d'insegnamento in quanto non naturalizzato francese fin dalla nascita), ma soprattutto soffre della sorte del popolo ebraico vittima dell'Olocausto. In tal senso condivide le preoccupazioni del suo maestro Henri Bergson, che ai tempi della prima Guerra mondiale aveva fatto coincidere la difesa dei confini francesi con la salvaguardia dei valori spirituali di libertà e democrazia; e che, all'inizio della Seconda guerra, poco prima di morire, rinuncia a convertirsi al

Cattolicesimo per solidarizzare con il suo popolo oppresso.

La guerra e l'occupazione, vanno quindi considerati come una "svolta", decisiva nella vita di Jankélévitch, una dura prova per la sua esistenza che ha grandemente influenzato l'evoluzione del suo pensiero filosofico-musicale. Ma se per altri intellettuali la coscienza di questa sofferenza si poteva tradurre in opere cariche di denuncia, di angoscia e di impegno ideologico, in Jankélévitch al contrario, vi fu un forte e attivo impegno civile, ma la completa assenza di esplicite affermazioni di principio. I suoi testi sembrano infatti eludere pudicamente la pesantezza delle questioni metafisiche fondamentali. Notiamo per esempio che le tematiche da lui approfondite in questo periodo sono *La menzogna* (in un saggio scritto nel 1940 durante il ricovero all'ospedale di Marmande), *Il malinteso* (1941), *La semplicità* (1943, dedicato a Bergson). Sul piano musicologico, si occupa del *Notturmo* (1942), e poi specificamente di Chopin, Listz, De Falla, Bartok, Debussy, in saggi apparsi immediatamente dopo la liberazione, quando gli fu affidata la direzione dei programmi musicali di Radio Tolosa-Pirenei. In generale i suoi gusti musicali palesano una forte affinità ideale con tutte le correnti antiaccademiche, antiwagneriane e antidindyste, della Francia dei primi anni del secolo. Paragoniamo ora questa attività di Jankélévitch a ciò che per esempio Debussy faceva durante il periodo della Prima Guerra mondiale: componeva le anodine sonate per diversi strumenti, curava pazientemente l'edizione delle Sonate di Bach e degli Studi di Chopin; su questo modello, egli stesso scriveva i suoi dodici Studi per piano. Nel frattempo il suo amico Igor Stravinskij - il quale gli scriveva dalla Svizzera dicendo: "I crucchi possono star sicuri: non darò loro la soddisfazione di diventare matto, e neanche lei" - iniziava la sua svolta neoclassica, culminante, nel 1920, con il solare balletto- *masquerade Pulcinella*. E Maurice Ravel, che si era arruolato nonostante le precarie condizioni fisiche allo scopo di combattere "per l'Internazionale e per la Pace", nel 1917, una volta riformato per il peggioramento della sua salute e appresa la notizia della morte di sette suoi commilitoni e amici, dedica alla loro memoria le serene e ridenti danze del *Tombeau de Couperin*, un omaggio, secondo le sue parole, "all'intera musica francese del XVIII secolo".

Anche i musicisti del Gruppo dei Sei furono estremamente prolifici nel periodo immediatamente successivo alla guerra, precisamente dopo la pubblicazione di *Le Coq et l'Arlequin* di Cocteau; di composizioni come *Cocardes*, (si notino i titoli) *Le Boeuf sur le toit*, *Le mariées de la tour Eiffel*, dice Jankélévitch: "Questa specie di incredibile candore, ingenuo come l'aurora, è infatti comune alla maggior parte delle musiche scritte in Francia dopo l'incubo della prima guerra mondiale: l'album in cui sei musicisti si intendono per cogliere in mazzo nient'altro che i fiori più ingenui, i pensieri più frivoli, inespressivi, superficiali (...) esprime la distensione di un dopoguerra interamente votato, dal suo primo risveglio, ai giochi puerili e alle schermaglie ingenuie" (MH, 40-41).

Il *Pendant* fra Jankélévitch e questi musicisti è molto forte, e la sofferenza pudicamente celata del filosofo che passeggiava amabilmente per i boulevards e frequentava i caffè di Toulouse non può che collegarsi a ciò che questi artisti recepivano nel loro intimo e, come antenne sensibilissime, sublimavano nella loro attività creativa, nella loro tecnica, nel loro percorso compositivo: qui ci proponiamo di individuare questo percorso comune, che va dall'occultamento al disvelamento, dall'illusione alla disillusione, dalla finzione alla verità.

Punto di partenza della loro musica è il rifiuto della forma e dell' "eloquenza" musicale della

tradizione sonatistica classica e tardoromantica, ossia della concezione della musica sia come sviluppo logico-dialettico di un'idea sia come "espressione" in suoni di un contenuto retrostante. Alla musica discorsiva e concettuale essi oppongono la tecnica dell'interruzione, dell'incoerenza e della brachilogia; è quello che Jankélévitch chiama "regime della serenata interrotta": quando le melodie cominciano a tendere verso il *Pathos* espressivo, Debussy le interrompe con qualche improvviso frastuono o con una fanfara lontana. Il *Legato* pianistico e l'omogeneità orchestrale si tramuta negli *Staccati* e nei *Pizzicati* di una popolaresca chitarra, e la pomposa accordalità in un susseguirsi di balbettanti noticine ribattute. La stessa temporalità, prima costituita da slanci passionali e da atteggiamenti ispirati, si raffredda nella nuda meccanicità del tempo metronomico o nell'ossessiva insistenza delle ripetizioni.

Erik Satie in particolare è per Jankélévitch il campione di una serie di camuffamenti e finzioni, finalizzati a distogliere la musica da ogni soggettivistica compiacenza: vi è in Satie un gusto per il circo, per le marionette e gli automi. Spesso Satie fa apposta ad apparire noioso e fastidioso, o a darsi arie da ipocrita, come un ciarlatano o un prestidigitatore; la sua volontà, un po' ascetica e quasi masochistica, di sottrarsi all'estetica accademica, giunge all'insolenza e al sacrilegio nei confronti della melodia romantica e fa sì che egli provi un "piacere diabolico" a irritare coloro che potrebbe invece facilmente accattivare (MH, 59). Similmente Déodat de Séverac e Mompou, secondo Jankélévitch, amano apparire volgari, in virtù di quello spirito di rinuncia e di litote che si può chiamare "le bon mauvais goût"; e anche Debussy si divertiva spesso a riprodurre melodie bandistiche e jazzistiche, o gli scherzi ridanciani dei guitti d'osteria. Invece di costruire una sinfonia in quattro movimenti - come d'altronde erano in grado di fare - questi musicisti preferiscono comporre piccoli pezzettini, semplici e banali, privandosi così delle "comodità dei discorsi lunghi e amplificati" (PL, 157).

In Rimski-Korsakov, oltre allo spirito della "burla", troviamo delle autentiche "diavolerie", che non hanno niente a che vedere con il diabolismo romantico e con la metafisica manichea del male: il diavolo di Rimski, dice Jankélévitch, è un "Satana da operetta" (MH, 169), mentre il suo Mefistofele "è il genio della contraffazione, della parodia e dell'imitazione caricaturale" (MH, 170). Come il maligno, così anche le divinità vengono calate dalle vette dell'Olimpo o della teologia speculativa, per essere ridotte all'ingenuità dei giochi d'infanzia o delle creature aeree dei *Préludes* di Debussy. La predilezione per travestimenti, parodie e tragedie in pupazzetti rappresenta, in Satie, Séverac, Ravel, Stravinskij, Casella, un humour musicale che è "una forma dell'alibi e del pudore" (PL, 134), un'attitudine *Naïve* che si oppone alla seria magniloquenza del *Wort-Ton-Drama* wagneriano, all'accentuata passionalità del melodramma italiano, agli sfarzi del *Grand Opéra* francese, cioè alle rappresentazioni di una cultura fine-secolo che intendeva rimuovere in musica la propria cattiva coscienza. Per i musicisti dei primi decenni del secolo rifiutare questa cultura voleva dire o impegnarsi in una lotta impari o rinchiudersi solipsisticamente nell'angoscia e nel nichilismo; significava o cercare direttamente la via della verità o adeguarsi alle regole del mercato.

È per questo che tali musicisti hanno una sorta di "fobia sospetta del piacere", di quel piacere falso e allettante che la cultura dominante tende a somministrarci. È per questo che essi disdegnano spesso il piacere e si mostrano severi, caricandosi in questo modo della falsa austerità, che per autocompiacenza si ritiene vera: fanno finta di essere austeri per difendere i diritti del vero piacere che è stato così malamente mortificato.

Inoltre, il dolore divenuto mero esercizio estetico, la sofferenza divenuta professione e addirittura fonte di piacere, la morte e l'eroismo esposti come oggetti di applauso, tutto ciò è solo impostura, a cui Jankélévitch oppone la frivolezza, l'ornamento e l'edonismo anche banale. Al posto di una serietà come farsa e beffa, Jankélévitch preferisce un'ironia trasgressiva o una finzione ulteriore che potrà meglio servire la serietà dell'intenzione.

L'artista che a quell'epoca voleva essere sincero poteva rischiare di svendere la propria virtù e sottomettere la propria ragione alle dipendenze dell'irrazionalismo imperante. L'uscita da questa *Impasse* per Jankélévitch si gioca allora su un fulcro molto sottile attorno al quale ruota il capovolgimento dell'ironia in serietà, dell'ostentazione delle false verità nello smascheramento delle vere finzioni e quindi nell'emergenza di una verità "più profonda e più segreta"(MH, 69). Si tratta del momento in cui la *Pars destruens* musicale, che aveva neutralizzato il senso dell'espressività romantica, si trasforma in *Pars construens*, ossia in inedita e creativa donazione di senso, capace di dare all'espressività musicale un valore diverso.

La volontà d'essere inespressivo - dice infatti Jankélévitch - diviene "desiderio di esprimere qualcos'altro che l'inesprimibile verità"(MH, 23). L'humour che per esempio Jankélévitch riscontra in Bartók e Stravinskij è, certo, una parodia della grazia, ma "forse nel nome di una grazia invisibile"(MH, 171).

Il pudore della finzione - così come Jankélévitch lo prospetta - si presenta allora come una terza strada rispetto all'alternativa del rifiuto e dell'adeguazione, ed è una risposta diversa al cruccio di Adorno, secondo cui dopo Auschwitz non sarebbe più possibile comporre un pezzo in Do maggiore (che è anche il grande tema post-idealistico ed esistenzialistico della morte dell'arte, dell'impossibilità sartriana di fare della letteratura). Invece l'esponente di irrealtà, di cui i musicisti investono anche le espressioni linguistiche e stilistiche più obsolete, riesce a preservare la musica da ogni compromesso ideologico, da ogni pericolo di sottomissione all'esistente.

C'è sempre, in Jankélévitch, l'avversione per l'irrazionale abbigliato da razionale, della cattiveria imbellettata, dell'illogico mascherato da logico: è per questo che egli, seguendo Nietzsche, preferisce che il razionale sia nascosto, sottratto alle tentazioni della ragione borghese e tolto dal pericolo di compiacenza. La maschera, quindi, acquisisce il potere di smascherare, la finzione di far cogliere la verità e, soprattutto, l'assenza di realtà e di razionalità finisce per essere indice di una ragione che, come la città invisibile di Kitez dell'opera di Rimski-korsakov, si mostra capovolta al nostro sguardo. Ed è così che in Satie, maestro di quella che Jankélévitch chiama "scuola del *Dégrisement*", si assiste sia alla "caduta dell'ideale nel reale e della poesia nella quotidianità prosaica"(MH, 32), sia alla ricerca di un'ingenuità che è autentico "infantilismo", candore incredibile, ingenuo come l'aurora", che fa assomigliare il musicista a un bambino che piange e la sua musica al sole che sorge nell'alba di un giorno nuovo. Nell'*Eveil de Pâques* di Déodat de Séverac si odono "le campane dell'avvenire, della promessa e della speranza"(PL, 142), proprio come nella Kiev di Musorgskij e nella città di Kitez di Rimski-Korsakov il suono dei mattinali non creano un mero effetto pittoresco, ma costituiscono i suoni di una città invisibile, "pneumatica", di un luogo collocato in uno spazio lontano e, dice Jankélévitch, "profondamente umanizzato"(PL, 143).

Gran parte delle riflessioni filosofiche ed estetiche di Jankélévitch sono attraversate da una domanda

decisiva: come è possibile il passaggio infinitesimale dalla diffidenza - nei riguardi di tutti i truffatori che ci circondano - a una possibile fiducia, verso tutti coloro che, pur camuffandosi, ci mostrano d'altronde una finzione esponenziale, la finzione della loro finzione? Non sono questi che, rifiutandosi di abbassare le loro maschere, meglio riescono a denunciare le vere imposture? Si tratta, in Jankélévitch, di una sorta di trasfigurazione, una sottilissima inversione, che può aprire un diverso ordine, in cui ogni azione, morale o estetica - e persino l'atto di nascondersi, di sottrarsi - non cade più nel pericolo continuamente risorgente di essere di nuovo fraintesa.

La musica sperimenta al suo interno i momenti di questa inversione, e diviene perciò un privilegiato strumento concettuale, sia metafisico - per il particolare rapporto che essa instaura con la realtà -, sia etico - per la sua concomitanza con la drasticità e l'urgenza dell'azione morale. E questa inversione non si situa lungo un percorso rettilineo, ma nella coesistenza di termini contraddittori (amfibolia): come nella vita morale l'azione si situa al limite della tangenza dell'ostacolo che impedisce con l'organo che favorisce, così la musica rimane in una condizione di medietà tra silenzio e sonorità, tra ineffabilità e linguaggio, tra realtà e finzione. Il rapporto negativo tra musica e realtà non è né un superamento (come in Hegel) né un allontanamento (come in Schopenhauer). La musica per Jankélévitch non annulla la realtà, ma la dissimula, la maschera, per sottrarla agli assalti di coloro che vogliono surretiziamente impadronirsene.

Cosciente della saturazione concettuale a cui la modernità ha costretto il pensiero, Jankélévitch ritrova nella musica la vitalità e la concretezza a cui la parola tende come proprio limite intangibile e inconcepibile. La musica serve a disvelare con più efficacia e immediatezza le verità nascoste, i malintesi sottaciuti, poiché essa, in quanto temporalità fungente, è momento primario, antepredicativo e precategoriale del pensiero, l'atto della sua formazione prima che esso si obietti in un risultato linguistico e formale.

Il singolare viaggio, a cui la musica conduce, è rappresentativo allora delle peregrinazioni a cui la metafisica è costretta nell'epoca del suo massimo smarrimento: è un' "odissea" che parte dall' "ordine del malinteso", in cui si collocano gli inganni che hanno avviluppato la coscienza, per giungere al momento in cui è possibile che quei nodi, prima così ingarbugliati, si scioglano e che la verità, prima ritenuta sospetta perché ideologica reificazione o perché forma esponenziale di una nuova mistificazione, si mostri nella sua purezza incontaminata. È in questo momento sorgivo che è possibile più che altrove recuperare un ambito di senso, prima dimenticato; è questo il punto focale in cui l'ineffabilità musicale si tramuta in significazione, in cui la disperazione può aprirsi all'innocenza ulteriore e alla possibilità dell'utopia.

Il contenuto del presente saggio è stato proposto al Convegno della **Società Italiana di Musicologia**, Fiesole, 21 settembre 1996

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

GIOVANNI PIANA

Elogio dell'immaginazione musicale

1. Se questo elogio sia necessario
2. Extra temporalità dell'immaginazione musicale
3. L'esigenza di un punto di vista interstorico in una riflessione sulla musica
4. Adornismo e storicismo
5. La maschera metaforica
6. Citazioni ed esempi che mostrano le ragioni della necessità di un elogio

1.

Se questo elogio sia necessario

In questo scritto vorrei cercare di realizzare qualcosa di simile ad un elogio dell'immaginazione musicale, vorrei tentare di abbozzare una sorta di perorazione in favore di essa. E subito ci si chiederà: ma ve ne è forse il bisogno? Oppure: perché mai dovremmo sentirne il bisogno?

In realtà io credo che una simile esigenza si faccia sentire proprio nel momento in cui si avvia una riflessione sull'estetica musicale, un ripensamento dei suoi problemi. C'è qualcosa che oggi si muove nella direzione di questo ripensamento, per lo più con la consapevolezza non solo della musica che cambia, ma soprattutto del fatto che il cambiare *dellamusica* richiede un "cambiare musica" anche nei modi di "pensarla", di intenderne il senso e gli scopi.

Sia dal punto di vista dei progetti compositivi che da quelli della riflessione teorica, si ricomincia a considerare la *musica come forma d'arte* piuttosto che come qualsiasi altra cosa. Sembra strano il notarlo. E tuttavia proprio tutti i problemi legati all'"artisticità" della musica, e quindi alla specificità dei suoi scopi e della sua destinazione, sono stati troppo a lungo messi da parte da moduli di pensieri e da orientamenti intellettuali di derivazione adorniana.

Ci troviamo *dopo Adorno* – e si ha la sensazione che il dirlo e il poterlo dire sia accompagnato da un non so qual senso di sollievo.

Certamente vi è ancora chi ritiene che la posizione adorniana valga non solo per i cinquant'anni

precedenti agli anni Cinquanta – ma che, leggendo accortamente tardi scritti di occasione e compulsando qui e là folgoranti illuminazioni, si possa fare di Adorno il profeta della fine del secondo millennio. Ed anche al di là di simili entusiasmi, che non è il caso di prendere in seria considerazione, vi sono forse ancora delle apparenti ovvietà, dei persistenti pregiudizi, delle remore che hanno ancora, talora inconsapevolmente, quella matrice e che è interessante portare alla luce, per contribuire in qualche misura a liberare le potenzialità del dibattito in corso e le forze creative che in esso si misurano.

In questo contesto si situa l'intento del nostro elogio. In esso si tratta soprattutto di raccogliere alcuni *alcuni motivi* che sembrano di particolare importanza proprio in rapporto al "cambiare musica" in una teoria della musica, e di conseguenza per *giustificare* anche la scelta del filo conduttore di queste mie considerazioni.

Alla domanda su quale necessità vi possa essere di un elogio dell'immaginazione musicale, cominceremo con il rispondere notando che la stessa espressione di *immaginazione musicale* da un lato può avere un impiego del tutto ovvio, dall'altro ha invece bisogno di essere di essere chiarita, e *per certi versi di essere proprio il tema di una perorazione e di una difesa*. Nessuno contesterà infatti che si possa dire che un brano musicale è opera dell'immaginazione nel senso che essa è il risultato di una "invenzione". Essa viene inventata così come si inventa la trama di un romanzo o il soggetto di un dipinto. Ma se ci scostiamo un poco da questo senso così generico, e naturalmente anche così privo di problemi, ci imbattiamo subito in qualche difficoltà.

C'è infatti qualcosa che sembra fare resistenza a porre l'accento sull'immaginazione nel campo musicale, e in particolare nel campo della riflessione sulla musica – qualcosa che in parte dipende dalla natura peculiare della musica, in parte dai nostri pregiudizi intorno ad essa ed alle funzioni immaginative in genere.

In realtà ci sembra subito di comprendere che cosa significhi immaginare la trama di un racconto, non solo nel senso generico dell'invenzione, ma in quello del prospettarsi una sequenza di eventi che si succedono e si intrecciano variamente gli uni agli altri; oppure che cosa significhi immaginare un personaggio, la sua fisionomia, la sua psicologia, il suo modo di comportarsi. L'immaginare si esplica qui in un senso assai prossimo a quello del "fantasticare" nel senso usuale del termine, cioè dell'immersi in un mondo di eventi nel quale confluiscono frammenti del reale, e quindi della memoria, dell'esperienza vissuta, che vengono tuttavia organizzati secondo nuovi nessi e raccolti secondo nuove reti di significato.

L'immaginazione si appoggia qui a cose, a eventi, ad esperienze vissute. Si appoggia al passato. Si trova in rapporti più o meno occulti con il desiderio. L'oggetto immaginario è in realtà assai prossimo, nella struttura fenomenologico, all'oggetto del desiderio.

E' già indicativo dell'esistenza di un problema il fatto che una espressione come "oggetto immaginario" possa apparire invece tendenzialmente enigmatica in rapporto alla musica. "Immaginare" nel linguaggio corrente richiede un complemento oggetto. Immaginare è immaginare *qualcosa*. E si può con qualche ragione sostenere che nell'ascolto, l' *immaginare qualcosa* sia contrario alle convenienze, se non addirittura una manifestazione di grossolanità e di mancanza di

raffinatezza.

Si può essere certi che in rapporto alla musica si possa dire, e soprattutto lo si possa con la stessa ovvietà, che l'immaginazione si appoggia ad eventi e ad esperienze vissute? Dove cercare, nella musica, la memoria, dove il desiderio?

Di contro siamo subito messi di fronte alla composizione come costruzione secondo regole in qualche modo simili a "regole grammaticali". Questo è probabilmente un altro dei motivi che tendono a porre in secondo piano il momento dell'immaginario musicale. Il punto importante è che vi siano delle regole, e che l'opera sorga dalla loro applicazione. Tutto il resto apparterebbe alla psicologia della creazione o della fruizione.

Vi è qui indubbiamente una tentazione particolarmente forte ad emarginare il problema dell'immaginario musicale, a ritenerlo irrilevante nella riflessione filosofica ed estetica. Questa tentazione può approfittare di modi erronei di concepire l'analisi musicale oppure di malintesi e fraintendimenti legati agli sviluppi dell'informatica musicale.

L'analisi della tecnica compositiva di un brano musicale dovrebbe forse essere concepita soprattutto come un momento interno di un percorso che comincia con la musica e termina nella musica, cioè come una dissoluzione analitica considerata strettamente in funzione di una nuova sintesi interpretativa, in funzione dunque di una possibile esecuzione. Essa viene invece talora intesa come un puro e semplice smontaggio che avrebbe il solo scopo conoscitivo di "sapere come il pezzo è fatto", proiettando sul brano musicale l'immagine di un congegno di cui debbono essere messi allo scoperto molle, viti e ruote dentate.

D'altro canto la ricerca informatica dell'"algoritmo generatore" di uno stile fa pensare all'opera come un teorema all'interno di un sistema deduttivo. Si è allora tentati dall'analogia tra un brano musicale e ciò che i logici chiamano una formula ben formata – e non vi è bisogno di immaginazione per realizzare una simile formula. È vero che una formula ben formata è solo una condizione del significato, e quindi occorre che ad essa si aggiunga qualcosa affinché essa arrivi a livello significativo. Tuttavia anche l'osservare che la semplice applicazione delle regole non basta, che deve esserci appunto la scintilla dell'immaginario per far passare il prodotto di scuola all'opera autentica, rappresenta una considerazione superficialmente giusta, ma troppo debole e per molti versi insoddisfacente. In essa viene mantenuta l'opposizione tra le regole e l'immaginazione, e quest'ultima viene nuovamente messa ai margini come quel certo non so che di fondamentale importanza, di cui comunque non vale la pena di parlare.

L'idea che vi sia una simile opposizione sembra del resto far parte della stessa essenza teorica del problema. La facoltà immaginativa non si esplica forse nella violazione della regola piuttosto che nella sua osservanza, non si parla forse della libertà della fantasia che sfugge in via di principio ad ogni controllo?

Rammentare questo punto sembra avere un particolare significato in rapporto alla musica novecentesca nel suo insieme. Si potrebbe sostenere che nella musica novecentesca, l'idea della grammaticalità della musica si sia fortemente allentata, e che questo allentamento comporti una

liberazione dell'immaginario musicale. Ma questa espressione resta ancora, nella sua genericità, priva di un'autentica giustificazione teorica, il suo significato resta, ad un tempo, ovvio e poco chiaro.



2.

Extratemporalità dell'immaginazione musicale

Naturalmente l'immaginazione entra a pieno diritto nell'ambito delle questioni attinenti alla teoria ed alla filosofia della musica, non solo come riconoscimento generico della necessità di un'ineffabile scintilla creativa, ma come un problema che mette in questione la stessa capacità espressiva della musica.

Per rendere realmente chiaro questo punto, è necessario tuttavia poter contare su alcune determinazioni generali, prendendo le mosse dalla distinzione fondamentale tra l'immaginazione "fantastica" e l'immaginazione che si potrebbe invece chiamare "immaginosa": ovvero tra

- a) l'immaginazione produttiva di "figure", nel senso propriamente oggettuale del termine, dove la figura è, ad esempio, il personaggio di un romanzo, l'unicorno che compare nel racconto mitico o il paesaggio raffigurato in un dipinto;
- b) l'immaginazione metaforizzante in generale le cui formazioni sono il risultato di unificazioni, di "sintesi immaginative", dunque ancora produttiva di "figure", ma in un senso interamente diverso.

Alla base sia dell'operare fantastico e che dell'operare immaginoso vi è la *funzione valorizzante dell'immaginazione*, la capacità di operare la trasvalutazione di dati di fatto in *valori immaginativi*. La musica trae la propria capacità espressiva proprio dal fatto che *essa risale alle radici di questo processo*: nella musica non vi sono esplicitamente immagini né nel senso dell'oggetto fantastico né in quello della metafora esplicitamente formulata: e tuttavia già nel primo approccio al materiale sonoro con intenti diretti all'opera musicale, diventa subito attiva proprio questa funzione valorizzante che ha come primo risultato quello di rendere ambiguo lo statuto ontologico del materiale, che diventa fondamento instabile di un processo immaginativo germinale.

Questa funzione agisce naturalmente anche, ed anzitutto, al di fuori di un contesto propriamente musicale.

Il verso del gufo cessa di essere un puro *fatto della notte*, il verso di un animale appollaiato da qualche parte nel giardino, e comincia ad appartenere al campo dei *valori della notte*, tingendosi di coloriture emotive e di oscure inquietudini.

Il bello "naturale" – per usare questa vecchia terminologia – trapassa nel "bello artistico" attraverso

una differenza che ci può apparire talora quasi insensibile, talaltra particolarmente profonda. Quasi insensibile, perché l'esperienza percettiva in se stessa, considerata in modo del tutto indipendente da una progettualità artistica, non è affatto priva di componenti immaginative; ma anche particolarmente profonda perché il valore immaginativo come pura componente di un'esperienza vissuta e il valore immaginativo integrato in un progetto espressivo sono cose interamente diverse.

Queste considerazioni tuttavia non debbono far pensare ad un'attenzione unilaterale puntata in direzione semantica, ed in particolare in direzione del simbolismo. E nemmeno debbono essere interpretate come se intendessero confermare l'opposizione tra il campo d'azione dell'immaginario e quello delle regole, opposizione che tende a imporsi, come abbiamo mostrato, secondo vie e angolazioni diverse. Al contrario deve essere svolta una critica vivace verso una simile opposizione che a ben vedere ripropone vecchi schemi filosofici: in particolare, lo schema oppositivo intuizione/intelletto, dove la parola intuizione assume il carattere di un vago richiamo ad una genialità inafferrabile nel suo operare e l'intelletto riceve una connotazione tendenzialmente negativa, richiamando l'idea di un categorizzare astratto estraneo all'arte, lontano dal vissuto.

In realtà, una simile opposizione non è in grado di insegnarci nulla, persino la terminologia è fuorviante.

La musica sta presso il materiale percettivo, questo è certamente il "concreto" su cui poggia l'esperienza musicale. Ma una simile affermazione sarebbe fuorviante se non notassimo che altrettanto giustamente potremmo dire che questa esperienza ha le sue radici nella *soggettività creativa*, che vive nella pienezza dei suoi vissuti, che sono emotivi e intellettuali insieme.

La *soggettività creativa* è una *soggettività pensante*. Ciò significa che essa ha molti "pensieri", che ha delle "opinioni" e con queste opinioni si misura continuamente con la realtà. L'immaginazione non si metterebbe nemmeno in moto senza questo sfondo di pensieri, solo su questo sfondo può prendere forma un progetto espressivo. Questo progetto peraltro non assume affatto fin dall'inizio il carattere di un'elaborazione del materiale che abbia di mira la traduzione e la manifestazione di questi pensieri, o che sia addirittura esplicitamente guidata dall'intento di rappresentarli.

Al contrario il progetto espressivo comincia a realizzarsi come una riflessione sulle regole, sulle tecniche, come una sperimentazione di modi possibili di organizzazione del materiale: con una riflessione sulle strutture.

Di fatto il problema delle regole è assai poco una questione "meramente intellettuale". Una discussione intorno ad esse riguarda infatti necessariamente le forme strutturali del materiale sonoro, le tecniche della sua messa in forma e delle sue trasformazioni possibili.

Naturalmente le regole possono essere ereditate da una tradizione ed essere riunite nell'unità di un linguaggio; oppure questa unità linguistica può essere diventata un problema: si tratta di due situazioni molto diverse, ma la sostanza della questione non muta. Infatti non sembra affatto corretto riportare riportare l'idea della regola unicamente all'esistenza di una unità linguistica riconosciuta vincolando la regola alla convenzione in una forma che può essere fuorviante.

Certamente il parlare di regole fa pensare anzitutto alla convenzione, al fatto che esse esistono in

quanto vengono osservate e dunque in quanto vi è il rimando ad una unità intesa come lingua comune. Inoltre la regola, proprio in quanto semplicemente "convenuta", può apparire come qualcosa che viene imposto dal di fuori, e che contiene perciò i rischi di un'applicazione astratta, dello schema già predisposto che va semplicemente memorizzato e applicato nei luoghi previsti.

Tuttavia non bisogna dimenticare che il problema delle regole si pone non appena abbiamo a che fare con una *Gestalt* percettiva e fa tutt'uno con la creazione dell'opera intesa come *Gestaltung* – cioè come una plasmazione concreta del materiale, come suo ordinamento e organizzazione interna. Per questo motivo vi è un certo margine di equivoco quando si afferma che l'immaginazione musicale si esplica più nell'infrazione della regola che nella sua osservanza. Questa affermazione riceve un significato ovvio solo se si ha di mira lo stereotipo "linguistico", il paradigma scolasticamente iterato, appunto, "senza immaginazione".

Dal punto di vista teorico è importante invece notare come le latenze immaginative che si manifestano nel brano musicale e che fanno parte della sua gravidanza di significato affiorino attraverso l'azione dei rapporti relazionali interni, quindi attraverso tensioni create attraverso il gioco sintattico-combinatorio: il quale non è per nulla "astratto" proprio per il fatto che è in grado di generare queste tensioni. *L'inerenza reciproca di connessioni strutturali e valenze simbolico-immaginative rappresenta la forza e il mistero dell'espressione musicale.* Il brano musicale può così presentarsi come *un sentiero ben delineato* – perché ben definito è certamente il percorso sonoro, e chiaramente identificabili gli eventi sonori che accadono in esso, le differenze timbriche e dinamiche, i rapporti di affinità e di contrasto, tutto ciò che costituisce la dimensione percettiva del brano stesso; e tuttavia questo sentiero, che noi nell'ascolto andiamo percorrendo, attraversa un paesaggio che trae il suo fascino dall'indeterminatezza e dalla mobilità, dall'incertezza dei suoi confini, da bagliori inattesi e da improvvise oscurità, dal mostrarsi e dal celarsi di possibili *direzioni di senso*.

Questo paesaggio appartiene all'immaginario musicale, esso è un risultato, una proiezione dell'immaginazione musicale..

Occorre dunque prendere atto di una situazione particolarmente complessa.

Le operazioni immaginative hanno una doppia origine nella percezione e nel "pensiero" – e il reale stesso è dunque il loro presupposto. Con *reale* intendo il mondo umano, il mondo storico-sociale, il mondo circostante culturale nel quale l'artista è immerso, dal quale egli attinge forme e modi di espressione che si presentano intanto come dati, come premesse da cui prendere le mosse: quel mondo che è intriso nei suoi vissuti, che condiziona i suoi pensieri e le sue opinioni, ma che rappresenta anche il tema di giudizi e di valutazioni, di scelte e prese di posizioni. E al reale appartiene naturalmente anche l'universo degli oggetti sonori, essi sono pezzi del mondo, come gli alberi, gli animali, i fiumi e le montagne.

Tuttavia l'immaginazione agisce come uno *strappo rispetto alla realtà*, come un balzo al di fuori del cerchio del reale, che si manifesta tanto nella fantasticheria in senso comune che nell'esercizio dell'immaginazione in direzione della produzione artistica. Questa azione caratterizza l'arte in genere, anzi essa si realizza ovunque l'immaginazione sia in opera, nel gioco, nella festa, nel mito, nella religione, nel rito; ed anche nel campo musicale essa si fa sentire in tutta la sua energia. Le esperienze vissute dell'autore o dello spettatore debbono passare sullo sfondo, e così i suoni debbono

essere estratti dai contesti causali obbiettivi per essere integrati in un'altro scenario: il silenzio stesso che precede l'esecuzione fa ad esso da sipario che lo dischiude. La considerazione così spesso ripetuto secondo la quale la musica ha una "temporalità" propria trae uno dei propri sensi importanti proprio dal fatto che quel silenzio è come il "c'era una volta" delle fiabe che, prospettando il racconto in un passato immemorabile, spezza la catena del tempo e dispone il racconto in un tempo chiuso, fuori della temporalità obbiettiva. Nella musica la catena del tempo è spezzata anzitutto per il fatto che il brano si sviluppa in un presente puramente decorrente che è a sua volta, chiuso, e che è dunque privo di un passato vero e proprio e di un futuro autentico – dunque in una sorta di presente assoluto incuneato nel presente reale con il quale è essenzialmente privo di rapporti. Questa peculiarità del "tempo musicale" che talvolta è stata sopravvalutata in senso metafisico pretendendo che in essa si effettui il passaggio dalla dimensione superficiale e meramente psicologica alla dimensione metafisico-ontologica della temporalità, deve essere restituita ad una corretta interpretazione fenomenologica riscoprendo anzitutto il legame che attraverso di essa si istituisce con l'immaginario.

Tutto ciò si riflette naturalmente sulla modalità dell'ascolto. Come ascoltatori dobbiamo infatti poter tagliare i fili della storicità, *dobbiamo inoltrarci sui sentieri della musica con la coscienza implicita di questa peculiare extra-temporalità*, di questo tempo-fuori-dal-tempo che le appartiene in quanto produzione espressiva. Solo a questa condizione potranno liberamente agire le tensioni immaginative, i paesaggi immaginari che il brano musicale espone.

Ma naturalmente il mondo è sempre là; il reale che è stato posto a distanza e superato in una dimensione interamente diversa può talvolta diventare improvvisamente vicino, può irrompere sulla scena dell'immaginario – e non in modo ovvio, come un rumore estraneo, che reca disturbo, ma in modo tale da intervenire in quelle tensioni, da attribuire ad essi ulteriori indici di senso, cosicché in luogo di provocare una caduta al di fuori della scena immaginativa, questa irruzione può rappresentare una vera e propria impennata della sua forza espressiva. Quando il contesto del problema è correttamente delimitato non dobbiamo per nulla temere la complessità delle diverse situazioni che si possono presentare in rapporto alle componenti che fanno del percorso dell'opera qualcosa che ci attrae, e che dunque ha per noi un "significato" – non dobbiamo nemmeno temere che si allenti la nostra "neutralità" di ascoltatori e che frammenti dei nostri vissuti si insinuino nelle pieghe dell'ascolto.



3.

L'esigenza di un punto di vista interstorico in una riflessione sulla musica.

A questo punto possiamo certamente riproporre la domanda iniziale: perché un elogio dell'immaginazione nel contesto di una rinnovata riflessione sul problema dell'estetica e della teoria musicale?

Intanto vorrei notare che mi sembra oggi debba essere avanzata l'esigenza di una riflessione filosofica sulla musica che proceda in stretta prossimità con i problemi di una *teoria della musica*, conferendo nello stesso tempo a questa espressione quell'alto grado di generalità a cui forse essa ha

da tempo rinunciato.

Questa esigenza si impone anche a partire dall'esperienza della musica novecentesca, proprio per il fatto che essa è eminentemente caratterizzata dalla messa in questione delle nozioni costitutive della musicalità, sia in rapporto alla materia sonora che alle modalità della sua organizzazione.

Naturalmente, si parla di continuo di una molteplicità linguistica come di una fondamentale acquisizione sia sotto il profilo teorico che sotto quello della prassi compositiva; ma sarebbe un errore ritenere che all'acquisita consapevolezza di una pluralità di linguaggi debba corrispondere, sul fronte teorico, un indebolimento delle istanze di una considerazione unitaria. Porsi su questa via avrebbe il senso di risolvere e dunque di dissolvere la teoria della musica in una pluralità di ermeneutiche nelle quali dovrebbero farsi valere punti di vista strettamente relativizzati all'esperienza musicale presa di volta in volta in considerazione.

Con ciò ci si rimetterebbe tutta la ricchezza dei problemi che scaturisce dalla possibilità di scorgere *connessioni fra problemi nella diversità delle soluzioni*, e quindi di rendere realmente conto e di trarre profitto, intanto sul piano teorico, e forse anche su quello creativo, proprio da questa diversità. Occorre sottolineare con particolare decisione che il puro e semplice riconoscimento della molteplicità *non comporta per nulla l'interesse verso il molteplice*: al contrario, quanto più si sottolineano differenze da cui non possiamo essere toccati perché manca il terreno comune necessario per un incontro, tanto più appare questo un modo di sancire il disinteresse verso di esso, creando un terreno propizio per la riproposta di schemi pregiudiziali di valutazione.

Da questo punto di vista rappresenta un motivo su cui riflettere il fatto che l'esperienza musicale novecentesca, sia stata spesso considerata all'interno di schematismi fortemente riduttivi al punto che rappresenta un compito ancora attuale il ripensarla al di fuori di essi per rimettere in luce potenzialità emarginate da visioni unilaterali. Peraltro, proprio negli interessi di una elaborazione teorico-filosofica di grande respiro, non basta né il riferimento al presente, né in generale il riferimento alla tradizione musicale europea, ma occorre far valere *un punto di vista interstorico*, cioè un punto di vista che sappia passare attraverso le diverse tradizioni storiche per attingere ovunque stimoli per una rinnovata riflessione di principio.

Detto in breve e con un esempio: dovremmo poter entrare in contatto con trattati sanscriti scritti dieci o venti secoli fa, dovremmo poterci sentire contemporanei a quei trattati, cercare di capire che cosa era per essi la musica, perché questo è ciò che la musica *anche ed ancora* è .

Continua:

[4. Adornismo e storicismo.](#)

[5. La maschera metaforica.](#)

[6. Citazioni ed esempi che mostrano le ragioni della necessità di un elogio.](#)



Questo è il Web server che ospita i siti degli utenti dell'[Università degli Studi di Milano](#)

Nel Web server non è presente il file richiesto. Per favore si assicuri che la URL sia corretta. Poiché i siti ospitati su questo server sono autogestiti da strutture o personale dell'Ateneo si consiglia di contattare il gestore locale tramite l'email di riferimento che dovrebbe essere presente nel sito. Per questo può riprendere la navigazione dalla [pagina precedente](#).

Se il documento non trovato è relativo ad una struttura ufficiale dell'Università può provare a cercarlo a partire dalla [home page](#).

Nel caso non sia riuscito a contattare il gestore locale del sito o non abbia avuto una sua risposta, può [contattare il webmaster](#) del sito di Ateneo.

404 Not Found

The Web server cannot find the file or script you asked for. Please check the URL to ensure that the path is correct.

Please [contact the server's administrator](#) if this problem persists.



Carlo Serra

RITMO E CICLICITA' NELLA CULTURA SCIAMANICA.

Per **TIM HODGKINSON**

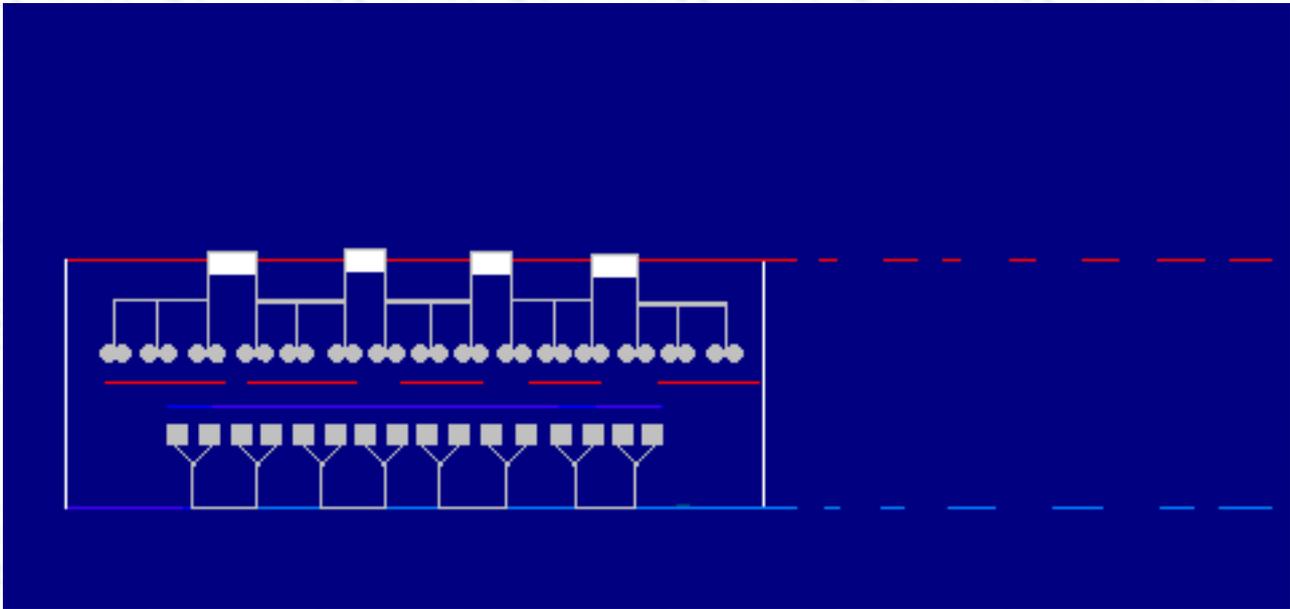
§§ IV-VII

IV

Il momento immaginativo e la dimensione ritmica determinano un campo fenomenologico, da cui comincia ad emergere la centralità della categoria dell'ascoltare, la sua bivalenza. D'altra parte, verrebbe da chiedersi che cosa significa ascoltare una sfasatura ritmica, se non accedere a due o più dimensioni di articolazione possibile dell'esperienza. La sfasatura ritmica ci propone infatti molteplici continuità ritmiche, caratterizzate da metri diversi, che alludono a possibili direzioni della nostra attenzione musicale. Non sappiamo, in questi casi, come orientarci fra diverse possibili articolazioni temporali suggerite dallo stesso articolarsi della continuità ritmica.

Questo problema va chiarito. Una struttura poliritmica è costituita da unità discrete, che si differenziano quanto ad articolazione interna, che vengono connesse fra di loro attraverso una articolazione di tipo iterativo. Questa iteratività, che permette la periodicità ritmica, può avere scansioni diverse, non necessariamente legate al metro. La dimensione poliritmica ci permette così di osservare diverse articolazioni possibili di momenti di costituzione dell'esperienza della temporalità. In questo modo, la dimensione discreta dei singoli componenti la sequenza ritmica si costituisce in continuità per il tramite della ripetizione. È inevitabile che, per mantenere il suo carattere di pulsazione ritmica, questa sequenza debba essere costruita attraverso varietà che permettano un possibile riconoscimento, almeno a livello di scansione. Questa possibilità di articolazione del discorso musicale ha una immediata valorizzazione nella scansione ritmica degli sciamani. La poliritmia durante il rituale mette così in gioco varie forme di articolazione temporale, che debbono comunque venire almeno riconosciute. L'instabilità ritmica che ne consegue assume, a livello rituale, la funzione simbolica di indicare le varie fasi identificatorie dello sciamano, e scuote al tempo stesso

la dimensione di attesa temporale degli astanti. In questo modo l'elemento di continuità, garantito dall'iterazione, viene a raccogliere gli elementi ritmici che non si disgregano, ma lo proiettano verso la dimensione della varietà. Il ritmo e la ciclicità ci conducono verso la dimensione metaforica del sacro. La messa in crisi dei parametri grammaticali dell'esperienza parte così dalla dimensione dell'ascolto, per connettersi alle forme immaginative, che stanno sullo sfondo del dato percettivo.



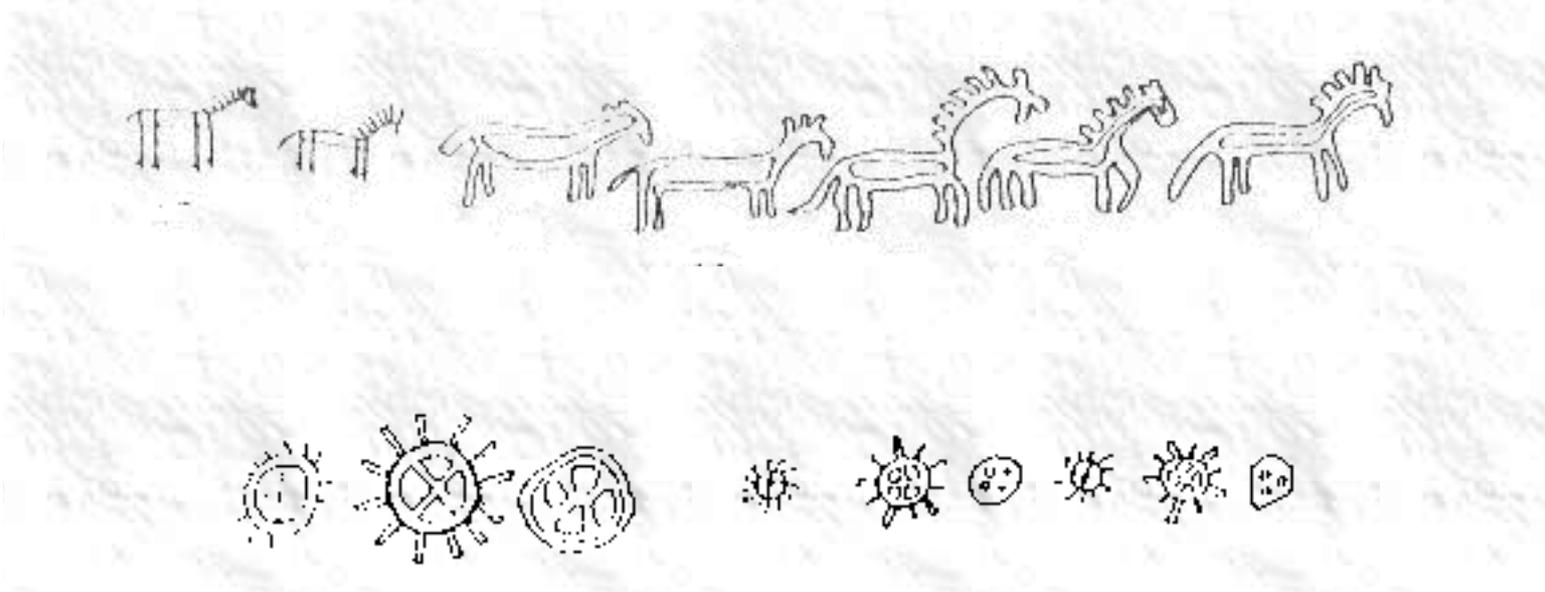
Questo disegno vuole suggerire l'idea di sfasatura ritmica. Nella linea superiore è rappresentato un andamento ternario, mentre nella linea inferiore un tipico andamento binario. Per avere un'idea di quello che è una sfasatura, si cerchi di congiungere la linea blu e quella rossa. A partire da una struttura continua, otterremo una struttura che si articola per salti, attraverso lacune. Agli intervalli della prima non possono corrispondere gli intervalli della seconda.

La ripugnanza di Hodgkinson ad interpretare concetti provenienti da culture diverse dalla nostra con strumenti consolidati in pratiche occidentali è assolutamente encomiabile, ma comporta un eccessivo appiattimento di alcuni problemi. In precedenza ci eravamo richiamati al fatto che la formazione dello sciamano è piuttosto complessa, e si lega, fin dall'inizio, alla sua capacità di avere visioni, capacità che viene affinata da un consistente insieme di pratiche. Che questa capacità ponga tutta una serie di problemi di appartenenza alla dimensione sociale degli sciamani, che la classe degli sciamani abbia una sua riproducibilità legata alla casta e si presenti, in alcune culture siberiane, con i crismi di una sorta di specializzazione su pratiche specifiche, sono tutti fattori che dovrebbero in qualche modo suggerire che lo Sciamanismo ha certamente al suo interno una serie di regole, per quanto non rigide esse possano essere.

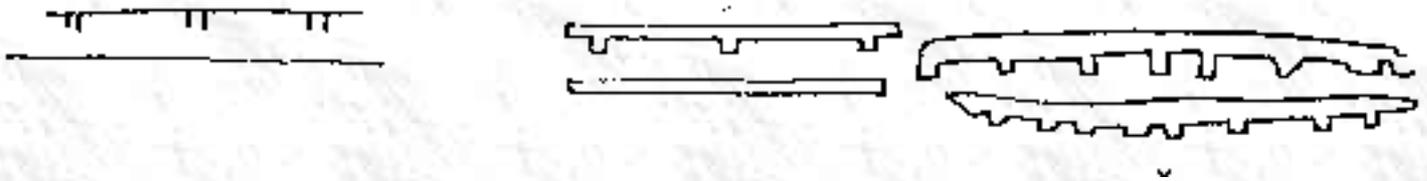
Si tratta in qualche misura di ambiti con cui si deve confrontare l'analisi musicale, tenendo conto delle specificità immaginative che stanno dietro ad una pratica magica, quindi con un taglio metodologico che sia disposto a fare i conti con le ambivalenze che comporta la dimensione del magico; ma questo non significa rinunciare alla possibilità di aprirsi alla comprensione di problemi

connessi, in primo luogo, alla dimensione immaginativa dell'esperienza, che ci riguarda tutti. Se non fosse possibile muovere analisi volte a chiarire il contesto di questi problemi, non si capirebbe perché la dimensione della ritualità sciamanica ha interessato così tanto un compositore come Hodgkinson stesso, né si potrebbe parlare di irregolarità ritmiche né, tanto meno, di relazioni causali che in quella esperienza connettono la funzione di rottura con il ritmo della pratica quotidiana. Relazione che gli stessi sciamani vedono come essenziale nella loro pratica magica. Da questo punto di vista, allora, un approccio che parta dalla dimensione improvvisatoria ci può fortemente interessare, e le osservazioni di Hodgkinson sono lì a dimostrarlo. In questo senso, occuparsi della musica sciamanica è un altro modo, per occuparsi della musica in generale. Questa angolazione del problema, può avvicinarci alla musica sciamanica, in quanto essa ha un interesse strutturale non solo etnologico, proprio per questa sua specifica valorizzazione dell'idea di irregolarità ritmica, che si inserisce all'interno di una interpretazione ciclica della natura. E questa idea di ciclicità si lega in modo molto stretto alle forme di rappresentazione rituale, che cominciano dalla distribuzione dei disegni metamorfici sul tamburo dello sciamano, "luogo geometrico di tutti i simboli sciamanici"[7].

Qui bisogna soffermarsi brevemente. La scelta dello strumento non è casuale: il tamburo rimanda infatti da una idea di ciclicità non solo per l'ovvia osservazione che ha una forma circolare. I disegni che lo decorano, e che raccontano il viaggio dello sciamano, ed il ciclo delle sue identificazioni, sono caratterizzati da una forte ciclicità di tipo modulare, attraverso la ripetizione di alcuni oggetti, o la serializzazione grafica del modo in cui vengono presentati gli elementi o gli animali rituali. L'idea di ripetizione, caratterizzata dal ritornare di alcuni elementi fissi come il cavallo o gli spiriti, lavora alla costituzione della dimensione del senso dell'oggetto.

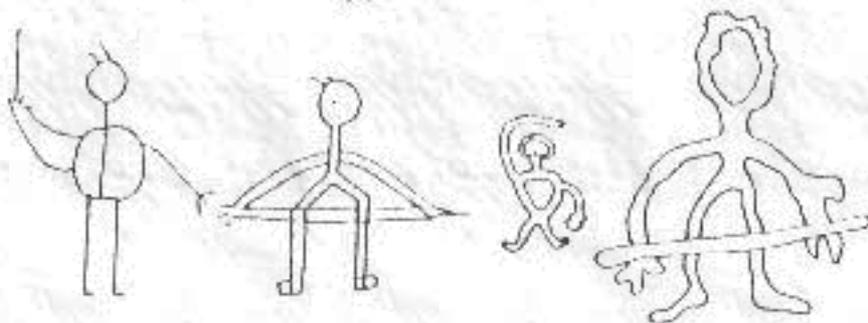


In questo senso la decorazione ha un significato legato alla valorizzazione metaforica dell'idea di ritmo, e le sue irregolarità ne danno un'ulteriore conferma. Il problema che si apre in questo modo è ancora legato all'idea di rappresentazione della ciclicità, ed il fatto che lo strumento musicale venga decorato in questo modo ci mostra come il problema della variabilità ritmica si ripercuota sull'intero cerimoniale. Si tratta, in fondo, del modo in cui lavora l'idea di scansione a livello rappresentativo, di come agisce nell'ordine ritmico della decorazione. Anche la scelta dei materiali va problematizzata in questa direzione: i legni e le pelli degli animali scelti si collocano all'interno di una interpretazione magica delle ciclicità naturali (a questo proposito, si leggano i cerimoniali del tamburo raccolti da Marazzi).



In questo senso sarebbe interessante approfondire se esista una relazione fra dimensione metrica, che ha una sua regolarità e la possibilità di fluttuazione ritmica a partire da una regolarità di distribuzione dell'accento: questa suggestione interpretativa indica come questo problema si possa connettere ad una riflessione sul musicale, che possa avvalersi degli strumenti offerti dall'etnologia come sfondo problematico. Del resto, è lecito porsi delle domande sul fatto che una cultura come quella sciamanica, che ha al suo interno un forte interesse per l'idea di ciclicità ed in cui tutta la concezione della natura comporta un intrecciarsi continuo fra elementi naturali e loro valorizzazione semantica, intesa come conferimento di senso, veda nella caratterizzazione del rituale una **rottura** delle ciclicità ritmiche.

Questa attenzione nei confronti della ciclicità permea di sé perfino le rappresentazioni magiche sul tamburo dello sciamano, e quindi sull'oggetto musicale con cui lo sciamano si pone al centro del ciclo delle reincarnazioni: già la scansione della raffigurazione degli elementi magici e dei simboli ad essi legati segue l'ordine di una ciclicità, in cui gli elementi si raggruppano fra di loro in modo evidente, attraverso la ripetizione di alcuni moduli nella rappresentazione degli oggetti, come abbiamo già detto. Ed è possibile condurre un'analisi di questo tipo senza dover ricorrere a nozioni come l'associazione di idee, o altre ipotesi troppo psicologicamente orientate, ma rimanendo all'interno di una dimensione descrittiva.



La dimensione estemporanea legata all'improvvisazione riattraversa queste ciclicità, e su questo Hodgkinson insiste con acume, ma pone dei problemi di senso connessi al *modo* in cui l'irrompere

dell'elemento estemporaneo si connette alla cerimonia, ed al suo significato.

Una domanda da porre potrebbe essere: perché proprio il tamburo? Perché non interrogarsi sul fatto che uno strumento che tradizionalmente scandisce il fluire del tempo in modo regolare, venga utilizzato per indicare la fluttuazione irregolare del tempo all'interno della cerimonia? Questo simbolismo può davvero essere ridotto al fatto che lo sciamano subisce una stimolazione sensoriale che gli facilita l'accesso ad una diversa dimensione spirituale, cosa piuttosto comune nel mondo terapeutico delle pratiche magiche di questa cultura, o ha anche il significato espressivo di raccontare una diversa *apertura* dell'esperienza del magico, ed ha quindi anche una valenza espressiva per chi assiste? Questa domanda potrebbe permettere di salvare il carattere rappresentativo della cerimonia, senza chiuderla all'interno di una rappresentazione artistica. Va inoltre notato che, nella rappresentazione del fenomeno naturale, la cultura musicale degli sciamani ricorre frequentemente ad alterazioni delle ciclicità regolari per immettersi in direzione della poliritmia o dello sfasamento ritmico (cerimonia della pioggia); in questi casi l'irregolarità ritmica sembra assumere una prospettiva metaforica rispetto alle irregolarità del fenomeno naturale, aprendo così la dimensione della mimesi; questo permette di guardare con un altro occhio all'irregolarità ritmica, e di distinguere fra un momento di trasformazione della ciclicità nella mimesi del fenomeno naturale ed una periodizzazione decisamente irregolare nel momento culminante della visione dello sciamano nella cerimonia del tamburo. Qui vorremmo che si aprisse un'analisi più approfondita. In fondo, questo è proprio quello che Hodgkinson potrebbe fare, se riuscisse ad avere un maggior distacco dalla particolare impostazione metodologica a cui sente di doversi richiamare e che, a sua volta, ha di mira alcuni obiettivi polemici, fra cui il recupero in termini estetizzanti della musica etnica.

D'altro canto, a partire dalla scarsa documentazione raccolta, verrebbe spontaneo proporre una ricostruzione della cerimonia, a partire dalla stessa nozione di ritmo. Lo sciamano, che passando da una pulsazione regolare ad una irregolare permette una riorganizzazione del tessuto musicale tale da indicare la costituzione di momenti poliritmici, ci pone di fronte alla costituzione dell'idea stessa di ritmicità. Perché una sintesi abbia luogo, a partire da accenti più o meno regolari, dobbiamo ipotizzare che l'articolazione della scansione sia almeno riconoscibile come pulsazione ritmica. Ci troviamo di fronte ad un graduale trapassare da forma di scansione ad un'autentica pulsazione ritmica riconoscibile, che gode delle proprietà che abbiamo visto sopra. Se il riconoscimento della dimensione ritmica ha luogo, allora avrà anche luogo una sintesi passiva, che prende consistenza in quel momento costitutivo. La cerimonia sciamanica conduce così ad una dimensione epifanica, che è quella del momento della articolazione ritmica muovendo dalla scansione più o meno libera degli accenti. Questa capacità dello sciamano di ricondurre una metafora ad un'esemplificazione di tipo musicale, e di porsi come mediatore nel trapassare fra due dimensioni diverse dell'articolazione della temporalità, a partire dalla costituzione del ritmo, è quello che connette la sua pratica musicale alla ricerca degli improvvisatori, nella prospettiva di cui parlavamo all'inizio dell'articolo. Si tratta di problematizzare il momento di costituzione e di riconoscimento dei fenomeni legati alla musica, di indagare il momento di passaggio dalla datità del fenomeno fino alla sua articolazione, senza passare attraverso teorizzazioni troppo robuste, ma esibendo fenomeni caratteristici. Improvvisazione e sciamanismo si incontrano così, nel problematizzare gli elementi fondamentali del discorso musicale.

V

È possibile ora ricorrere ad un'altra interpretazione della relazione fra ritmo e ciclicità nella cultura sciamanica, che è quella che ci viene presentata nel saggio di Gilbert Rouget, *Musica e Trance*, in cui viene svolta un'imponente ricostruzione delle relazioni che legano questi due elementi, in una prospettiva etnomusicologica di notevole respiro. Sarà necessaria una presentazione di questo notevole studio, per poter articolare un confronto e cercare di concludere questo livello di discussione.

Bisogna subito rilevare che l'approccio da cui muove questa ricchissima ricerca ha di mira una ricostruzione della funzione svolta dalla musica all'interno della dinamica dei processi di trance. In questa ricerca viene così messo in rilievo un aspetto pragmatico e comunicativo della musica, in una dimensione di tipo funzionale, che guarda con un certo interesse anche alla dimensione semantica. Questa particolare impostazione ha quindi di mira una ricostruzione delle tematiche immaginative legate alla musica, a partire dalla ricorrenza dei fenomeni di trance all'interno della ritualità. In questo modo, le tematiche immaginative legate alla costituzione dell'oggetto musicale vengono analizzate all'interno del quadro offerto dalla ritualità, con una trasformazione della prospettiva rispetto ad Hodgkinson, che si occupa del problema della qualità specifica del musicale all'interno del cerimoniale, tenendo sempre la musica in primo piano. L'analisi sarà così significativamente diversa, perché l'approccio del musicista coglie problematiche inerenti la costituzione dell'oggetto musicale, mentre Rouget ha di mira gli atteggiamenti legati ai fenomeni della trance, all'interno dei quali la musica è solo una delle componenti *attraverso cui* la trance si manifesta.

Il testo di Rouget parte dalla distinzione fra atteggiamenti passivi di fronte alla musica, cui fa capo il fenomeno della possessione, ed atteggiamenti attivi, a cui si connette la trance. Tanto lo sciamanismo quanto la possessione sono caratterizzati dalla trance, ma cambia in modo caratteristico la modalità di reazione rispetto alla dimensione rituale. Nello sciamanismo il soggetto cade in una sorta di trance volontaria, che si connette in modo pregnante al modello del viaggio iniziatico, in cui lo sciamano è attivo, prende possesso, a livello rituale, degli spiriti animali che lo accompagnano e suona durante la cerimonia, sottolineando le varie tappe del suo percorso, confermando continuamente la propria individualità. A questa dimensione attiva della trance, Rouget ne contrappone una passiva, che è quella della possessione, in cui il soggetto perde la sua individualità, viene abitato da uno spirito, cade in trance in modo involontario, e questo carattere si riverbera nel rapporto che egli ha con la musica: da uno stato di iniziale passività, caratteristica del neofita, verso una interazione sempre più attiva nel ruolo dell'officiante. A queste diverse dimensioni della trance corrispondono differenti utilizzi della musica durante la cerimonia. Si potrebbe dire che le funzioni espressive della musica cambino a seconda del tipo di rappresentazione dello stato di trance a cui debbono riferirsi, all'interno degli specifici sistemi religiosi in cui si muovono. In particolare, trance identificatoria e trance non identificatoria usano differenti tipologie musicali. Si tratterà allora di vedere quale ruolo gioca la musica nei rituali, in che modo essa interagisce con la dimensione della trance, e che funzione essa svolge nell'articolazione temporale del rituale, rispetto alle varie fasi di trance che lo attraversano. Questa analisi dovrà tenere conto di un aspetto paradossale: anche se la musica entra nella dimensione rituale, ed ha un carattere funzionale, essa ha una propria organizzazione sistematica, e quindi impone, a sua volta, che il rituale debba in qualche modo conformarsi a quella che è la sua struttura formale. La dinamica del rituale dovrà così confrontarsi con la oggettualità della musica, con la dimensione della pratica esecutiva e dell'ascolto. A sua volta, si dovrà parlare di una *pratica* della musica all'interno della dinamica ritualistica della trance

A questo problema se ne intreccia un secondo non meno significativo, dal punto di vista

metodologico: ha senso parlare di una possibile ricostruzione della tipologia della musica all'interno della dimensione rituale, limitandosi all'analisi delle strutture musicali, se sappiamo già che vi è una enorme varietà di musiche diverse le quali, al variare delle ritualità, producono i medesimi effetti per quanto riguarda l'entrata in trance dei partecipanti? In realtà, dietro questa equivoca impostazione metodologica, si nasconde una feroce polemica contro tutte quelle interpretazioni fisiologistiche che, definendo una volta per tutte le caratteristiche strutturali dell'ascolto su presupposti psicologici, tendono a ridurre la morfologia della musica rituale alle sue caratteristiche ritmiche. Dal fatto che non si possa attribuire ad una formalizzazione della sostanza sonora la funzione che la musica svolge nei rituali di possessione, Rouget conclude che è un preconcetto attribuire alla scelta di certe scansioni ritmiche (per lo più passaggi da ritmi regolari a ritmi irregolari o da valori dispari a valori pari) la funzione di condurre alla trance nella dimensione rituale.

Questo è un buon esempio di capovolgimento di un problema teorico. Se è infatti possibile condividere la polemica che Rouget svolge nei confronti di una impostazione fisiologista che non sa addentrarsi nelle specificità dell'intero complesso di una cerimonia, non è possibile annullare una istanza espressiva in nome delle sue mancate ricorrenze. Tanto più se si è poi disposti ad ammettere che gli accelerando ed i crescendo svolgono un ruolo importantissimo nello scatenamento della trance, ma che non si tratta di una regola assoluta. In una prospettiva di analisi semantica di un rituale il richiamo a regole risulta comunque faticoso, ma non si risolve certo limitandosi ad osservare che il ritmo e la trance si connettono attraverso le matrici culturali che fanno da sfondo a questo rapporto. Il problema da sollevare riguarda in fondo la costituzione del significato, ed in questo senso il fatto che vi sia una relazione diretta fra strutture ritmiche e trance o che varie culture la vengano a tematizzare secondo prospettive proprie, imporrebbe una disanima analitica, che cerchi di guardare alla dimensione della ritualità a partire dalla constatazione dell'esistenza di un modo diverso di dare la relazione nelle varie occorrenze.

Si tratta di un problema che Rouget avverte in modo discontinuo: lo suggerisce l'osservazione che Rouget fa a proposito del *Bolero* di Ravel, quando nota che il suo ascolto non provoca fenomeni di trance tra il pubblico di una sala di concerti. A questa osservazione, si potrebbe rispondere che il carattere di ipnoticità del brano nasce dalla iteratività attraverso cui un medesimo oggetto viene presentato attraverso dimensioni timbriche diverse, secondo un preciso processo espressivo che non ha di mira una ritualità. Tuttavia, il carattere ipnotico di quella musica, mette in evidenza la costituzione di identità oggettuale, rispetto al quale il carattere iterativo e quello dinamico vengono a svolgere una funzione di variazione strutturale, a partire da un oggetto dato. In questo senso, il carattere di ipnoticità del brano è comunque avvertibile, ed è possibile mettere in evidenza questo carattere espressivo guardando alle regole della sua forma costruttiva. Questo potrebbe essere un criterio per riavviare la discussione sulla funzione del crescendo, lasciando cadere atteggiamenti che vanno verso forme di relativismo culturale, che Rouget critica a fondo.

Vorremmo approfondire questa discussione, perché inerente al problema della ritmicità. Abbiamo detto che il carattere di ripetizione del *Bolero*, si lega al carattere di costituzione oggettuale, di conferma dell'oggetto che si presenta nella sua mutevolezza timbrica, autentico tramite del suo incrementarsi dinamico. Questo carattere è fondamentale anche nel ripresentarsi ossessivo delle scansioni ritmiche, tipico di alcune musiche di possessione. Questo andamento ipnotico, dal punto di vista ritmico, può essere ripetuto o può essere accelerato progressivamente senza perdere il carattere di iteratività, che riconfermandone l'identità determina una situazione espressiva di tipo incantatorio:

il carattere d'incantamento è legato alla contemplazione di un oggetto che, presentandosi attraverso incrementi legati alla dinamica, suggerisce a livello percettivo l'idea di un approssimarsi, di un avvicinamento della fonte sonora alla soggettività che percepisce. Qui potremmo comunque segnalare una differenza significativa rispetto alle irregolarità della fluttuazione ritmica nella musica prodotta dallo sciamano.

Ad una struttura iterativa, che si sviluppa lentamente attraverso una accelerazione e l'incremento dinamico, riconducibile ad un andamento di tipo circolare, corrisponde nella musica sciamanica una pulsazione che si fa riconoscere parzialmente, attraverso una continua mutevolezza della scansione. Questa differente scansione della ritmica differenzia in modo pregnante la funzione svolta dalle categorie espressive che prendono forma attraverso diverse modalità di costituzione dell'oggetto musicale; queste diverse forme costitutive giocano un ruolo all'interno della dimensione rituale, anche all'interno della polarizzazione attivo-passivo proposta da Rouget. D'altra parte, questa discussione relativa al metodo nasce dal bisogno di ricostruire un approccio tutto teso ad effettuare delle distinzioni che vengono mantenute a discapito dell'andamento complessivo della trattazione. Un esempio evidente di questa impostazione è l'analisi del ritmo nella possessione, dove Rouget distingue fra un aspetto della ritmica in sé, in quanto messaggio ricevuto dall'individuo in trance, ed una modalità della sua percezione nella danza, in cui di nuovo emerge la distinzione fra un momento passivo ed un momento attivo. Ma, a questo livello di analisi, risulta difficile distinguere nettamente i due momenti, che si pongono in una struttura continua, perché, nel momento del rapporto percettivo, ci deve essere un ulteriore investimento di senso che spinga il posseduto a danzare. Un'analisi del rapporto fra danza e musica richiede una ulteriore analisi sulle varie strutture interne, che determinano le funzioni espressive del momento ritmico. Per fare questo è necessario addentrarsi nell'analisi della musica, e delle sue dinamiche, prima di porsi nell'analisi della sua relazione funzionale con il resto del cerimoniale. Rouget è molto preoccupato dal problema delle occorrenze della trance, e la polemica summenzionata contro le interpretazioni fisiologiche della scansione ritmica ha molti aspetti condivisibili.

Un simile atteggiamento nell'ambito della ricerca non dovrebbe però far trascurare evidenti caratteri generali che si legano alla dimensione della ritmica nel suo relazionarsi alla danza. Bisognerebbe essere disposti ad accettare l'idea che certe figurazioni ritmiche hanno un valore costitutivo rispetto all'esperienza del tempo e del movimento, anche se essi si rivelassero non decisivi per l'effettiva caduta in trance dei partecipanti alle cerimonie. La dimensione della motivazione, nella ricostruzione di Rouget, sembra sacrificarsi a quella pragmatico-comunicativa, attraverso una sorta di astrazione dai momenti costitutivi della grammatica della cerimonia. In questo, la posizione di Rouget si avvicina molto a quella di Hodgkinson.

Nella sua accurata ricostruzione dei cerimoniali, Rouget effettua una distinzione molto importante per comprendere meglio la peculiarità della ritualizzazione sciamanica rispetto agli altri cerimoniali. La domanda è intorno a chi esegue la musica, ed in quale stato, nell'ambito delle cerimonie di possessione. Di norma, osserva Rouget, i musicisti non entrano in trance: si tratta di non adepti, che ricevono una retribuzione, che sono i pilastri della cerimonia, ma debbono rimanere esterni al culto. Essi possono essere ispirati durante la cerimonia, ma non devono cadere in trance: per il posseduto, è la musica eseguita da altri a provocare la trance. Vi è una sorta di incompatibilità fra stato di possessione e musica, inteso come comportamento attivo: vi è una sottomissione del posseduto al musicista, nel senso di un dialogo. Il posseduto danza ciò che il musicista gli dice con la musica, e lo

strumento musicale diventa la voce della divinità, con una ricaduta di questa relazione sulla simbologia degli strumenti musicali.

E' evidente che questa situazione è l'opposto della cerimonia sciamanica, dove il particolare stato di trance volontaria dello sciamano permette una sintesi fra momento della trance e momento della ispirazione. Anche qui la comunicazione viene in qualche modo a sorreggere nodi teorici che non le competono. Una delle caratteristiche salienti del saggio di Rouget, per altro ricco di spunti analitici, sta proprio nel suo guardare al momento comunicativo, senza prendere posizione rispetto agli aspetti che debbono sostenerlo: tutta l'analisi del fenomeno musicale tende a scavalcare il problema della costituzione oggettuale, e molti problemi vengono accostati fra di loro tramite considerazioni di tipo pragmatico. In questo modo, sembra che l'argomentazione tenda ad assumere un andamento circolare, senza troppo confrontarsi con il momento di passaggio, che viene presunto, fra ricezione della musica intesa come messaggio e la trasposizione dei caratteri ritmici in momenti di articolazione dello spazio, da parte del corpo. Sorge infatti spontaneo chiedersi se questa nozione di dialogo non vada chiarita a partire dalle regolarità interne all'oggetto, alterando questa nozione di passività che rallenta non poco il ritmo delle analisi: come spiegare, infatti, il passaggio da momento estatico a danza del posseduto, se non attraverso una reazione espressiva da parte del soggetto al presentarsi della struttura ritmica della musica? In un'opzione analitica di questo tipo non è necessario rivolgersi ad una prospettiva che sia solo psicologica, ma si rivendica la possibilità di una analisi dello statuto oggettuale della musica, statuto oggettuale che Rouget esplicita continuamente attraverso la categoria del movimento che accomuna musica e danza. Questa categoria viene analizzata per tipi, legandola al problema della trance, ma spesso non viene sufficientemente scandagliata, per evitare un atteggiamento troppo formalista, che non dia ragione del mondo espressivo che l'unione delle due pratiche determina. Ma in questo modo, l'analisi non si fa carico di aspetti strutturali che chiarirebbero meglio quella dimensione espressiva che nasce da due diversi modi di porre la tematica della spazialità.

In questa chiusa della prima parte del suo saggio, Rouget cerca di portare in evidenza alcuni dei presupposti impliciti della distinzione fra atteggiamento attivo e passivo rispetto alla musica, cui corrispondono le diverse articolazioni immaginative attraverso cui vengono ricostruite le relazioni fra possessione e trance rispetto alla musica. La lettura di queste pagine, ci pone di fronte ad un continuo scarto fra la ricostruzione della dimensione di senso che si connette all'esperienza dell'ascolto della musica ed i presupposti teorici della ricerca svolta dallo stesso Rouget: assistiamo ad una continua apertura di problemi complessi, che vanno in una direzione costitutiva molto ricca, raramente esplicitata in un senso esaustivo. Questo modo di procedere tende ad usare strutture concettuali che vengono riportate all'interno di metafore, solo in parte sostenibili dal discorso teorico, sacrificando la componente simbolica a tutto vantaggio di quella funzionale.

La conclusione della prima parte del saggio è dedicato alla ricostruzione del modo di vivere la musica, nel suo rapporto con gli Dei e con la malattia, nella dimensione rituale della possessione. Qui vengono esplicitati i presupposti teorici di Rouget, in modo molto limpido. L'analisi dei campi del sentire che tocca la musica si articola su quattro piani: fisiologico, psicologico, affettivo, estetico. Sul piano fisiologico, l'udito è la principale funzione sensoriale, ma non l'unica. La musica, essendo costituita di vibrazioni, esercita sul corpo umano un'azione materiale e concreta, e così esiste una sorta di palpabilità della vibrazione musicale. Attraverso questo spostamento del piano del discorso, Rouget può parlare a livello percettivo della palpazione dei suoni del violino per il tramite della

cassa armonica, della percezione delle vibrazioni di un tamburo con il ventre. La musica può invadere il corpo intero, sommergerlo, come accade con la musica per organo, e farlo, materialmente, risuonare.

Qui si palesa in modo evidente come l'autore, nel parlare della ricezione della musica, non riesca a sottrarsi alla suggestione del flusso sonoro inteso come onda che si diffonde nello spazio: si tratta del carattere avvolgente che caratterizza la diffusione del suono. Ma se questo carattere d'onda è così predominante, diventa difficile sostenere che noi facciamo esperienza dei quattro livelli sopra citati: dove potrei, infatti, indicare un dato fisiologico, senza ricorrere al momento immaginativo, almeno all'interno di questa ricostruzione? Nella presentazione di questi esempi si assiste ad una tipica bivalenza: una valorizzazione immaginativa di un vissuto fenomenologico (atto percettivo o, meglio, annunciarsi di un fenomeno sonoro, con la sue correlazioni cinestesiche) viene curiosamente scomposta in due momenti. Già a livello linguistico, vediamo agire componenti immaginative, che tendono a costituire un tutto unitario. Non mancherà, a questo punto, il richiamo ad un apparato sensoriale interno: nel cantare, si sente palpitare la laringe, ci si percepisce come cavità risonante[8]. La musica anima gli oggetti ed insieme il corpo. Si potrà allora distinguere, anche su questo piano, fra un agire la musica rispetto ad un subire la musica. È fuori discussione che esista un impatto fisico della musica rispetto al corpo, ma questa definizione rimane generica: è necessario poter distinguere tra il dato sensoriale e l'oggetto intenzionale, tra percezione fisiologica e senso di quel contenuto[9].

Se nel percepire il pulsare del tamburo diventa così importante la vibrazione del ventre, a questo fenomeno fisiologico dovrà necessariamente corrispondere una valorizzazione immaginativa che tematizza in modo significativo quella sensazione legata alla elasticità dell'onda e la fa riconoscere come significativa in connessione alla dimensione sonora. Siamo già un passo oltre la dimensione della fisiologia, e da questo momento è essenziale partire per una analisi del contesto percettivo, come mostra già l'utilizzo linguistico di vocaboli che hanno una forte componente immaginativa, che tende a portare il senso del discorso più in là di quanto ci si potrebbe attendere.

La musica è per essenza movimento. Traendo la propria origine da movimenti corporali, essa si svolge per definizione nel tempo, incita al movimento. Ma svolgendosi nel tempo per definizione, i rapporti del suono con se stesso mutano continuamente, e tali cambiamenti hanno luogo a vari livelli nello spessore temporale. Esiste uno stratificarsi delle durate, a partire da una sorta di omogeneità del tempo, che fa capo alle trasformazioni della coscienza legate alla musica. Nel suo aspetto più immateriale (il suono totalmente isolato dalla sua fonte), la musica viene sentita come movimento che si realizza nello spazio.

La cosa si fa più sensibile nella danza: danzare vuol dire iscrivere la musica nello spazio, attraverso le incessanti modificazioni dei rapporti tra le diverse parti del corpo. Ma non si capisce come si riesca a percepire un suono totalmente isolato dalla sua fonte, e questa riconduzione della danza alla pura dimensione del movimento non permette una esplicita tematizzazione dei rapporti fra corpo e luogo, in quanto questa nozione è insufficiente ad una determinazione della spazialità, al di fuori della coscienza del corpo. Manca cioè una caratterizzazione più precisa di quali siano le caratteristiche di questo movimento, che viene a costituirsi a partire dalla musica. Si tratta di mettere capo a degli elementi descrittivi che possano fungere da ponte, per l'interpretazione di questi elementi di dinamismo inerenti l'oggetto musicale. Il richiamo alla danza chiarisce ulteriormente queste mancate

problematizzazioni: inscrivere la musica nello spazio significa, in primo luogo, trasporre l'oggetto musicale, con le sue caratteristiche ritmiche interne, che originano degli specifici dinamismi, in una articolazione dello spazio fisico, attraverso il movimento. Ma si tratta di due nozioni di ritmo diverse: la partizione dello spazio che prende corpo nella danza, la drammatizzazione attraverso il movimento dei dinamismi interni alla scansione ritmica della musica, è un processo che si muove a partire da una componente metaforica, che muove da precisi movimenti ritmici di tipo musicale. Si tratta di due dimensioni della spazialità completamente diverse, perché fanno capo a processi costitutivi differenti a livello oggettuale. L'articolazione dello spazio musicale non è riconducibile ad una semplice partizione dello spazio attraverso il mutamento dei rapporti fra le parti del corpo, dato che il ritmo fa parte del carattere temporale della costituzione dell'oggetto musicale, ne è una caratterizzazione fenomenologica. La stessa danza non si riduce a questa dimensione dinamica, dato che i movimenti hanno un senso ed una dimensione espressiva che ne caratterizzano la partizione dello spazio.

Vi è poi un rapporto fra l'interpretazione dello spazio che offre il corpo quando danza e la relazione che esso intesse con la nozione di estensione. In questo modo vengono svuotate le dimensioni di senso della danza e della musica, attraverso una mancata valorizzazione della funzione costitutiva del ritmo, e delle sue ricadute sul piano temporale. Il carattere comunicativo parte invece dalle possibili analogie strutturali, determinantesi in relazione alla valorizzazione del tema del movimento, che in questa situazione svolge una funzione di drammatizzazione della componente spaziale del momento rituale.

Se la musica porta ad una modificazione della coscienza, e modifica la percezione del proprio essere, bisognerebbe spiegare più a fondo la nozione di corpo che sta alla base di questo approccio teorico. È vero che il suono musicale definisce lo spazio in cui mi trovo come uno spazio abitato da uomini, ma in questa prospettiva è difficile chiarire quale sia la via d'accesso al tema della intersoggettività, se non per un richiamo generico all'aspetto della comunicazione. Bisognerebbe poter chiarire il senso di questo passaggio, così come sarebbe giusto spiegare come posso saltare dalla percezione così intesa alla nozione stessa di fonte sonora.

La bella costruzione teorica di Rouget, ricca di riferimenti alla dimensione letteraria ed immaginativa, tende a modificare l'asse concettuale del discorso. Al tempo stesso, queste metafore colgono una serie di elementi descrittivi in relazione al rapporto della spazializzazione della musica, il cui interesse ci porta molto oltre le limitazioni concettuali di questa impostazione che non ci permette di passare attraverso i livelli che essa stessa costruisce. La dimensione della musica apre alla costituzione della nozione di spazialità: il silenzio è inteso come il segno della immobilità dello spazio, della sua vuotezza, mentre il suono si lega alla rappresentazione del movimento che riempie lo spazio. Stabilendo una relazione fra musica e movimento e fissandone gli estremi attraverso una dialettica tra suono e silenzio, si perde completamente il senso della staticità dei suoni, e le nostre capacità descrittive vanno implicitamente oltre i limiti posti dalla stessa teoria.

In questa prospettiva, Rouget cerca di assimilare fra di loro contesti d'esperienza psicologica che sono di fatto irrelati: l'attesa per l'azione che si sta compiendo, esemplificata dal rullo di tamburo che risuona prima del salto mortale del trapezista e la costruzione della durata di un cerimoniale, determinata dalla cristallizzazione del tempo che si costituisce attraverso il battere incessante di un tamburo durante un cerimoniale di varie ore. Qui si confondono nozioni diverse di temporalità, e si assimilano fra di loro contesti d'esperienza caratterizzati da archi temporali che determinano

morfologie diverse. È evidente che cambia completamente il senso della scansione temporale in due esperienze così diverse: qui non vi è opposizione, ma due strutture che si distinguono per la qualità della componenti d'attesa che vengono messe in gioco.

In effetti Rouget afferma che la cristallizzazione del tempo in queste due esemplificazioni varia, perché soggetta ad intensificazione e a rilassamento. Ma sono mutate anche tutte le dinamiche dell'attesa, perché si tratta proprio di due contesti in cui la differenziazione quantitativa implica una variazione qualitativa. D'altra parte, in questa ricostruzione, colpisce molto l'idea che si possa ricostruire in modo efficace il carattere evenemenziale del suono: da un silenzio emerge qualcosa, quel qualcosa è una scansione ritmica, questa scansione ritmica muta completamente il contesto temporale che la precede, e dà il via alla articolazione di una nuova scansione temporale. Questa descrizione coglie in modo molto efficace l'idea di irruzione del ritmo, e delle componenti temporali che ad essa si connettono. In questo modo viene anche implicitamente tracciata una distinzione fra omogeneità della scansione temporale, a cui corrisponde un livello minimo di organizzazione strutturale, rappresentata dal battere incessante del tamburo, e articolazione strutturale attraverso elementi che attirano su di sé l'attenzione, che potremmo vedere come dei conglomerati che indicano un livello elementare di strutturazione del piano dell'esperienza del tempo.

Sappiamo che la scansione ritmica della musica sciamanica, caratterizzata da molte rotture e riorganizzazioni interne, si connette a questo secondo modello. Ma il problema è che questa descrizione va oltre i caratteri di ricostruzione dell'esperienza della musica che lo stesso Rouget viene a porsi. Se ci soffermiamo su queste analisi è proprio perché queste equivocità sono considerate da Rouget indicative di un livello assai elementare della temporalità, mentre esse tendono a nascondere una serie di problemi che implicano concettualizzazioni molto più complesse. La musica si dovrebbe poi sovrapporre a queste forme temporali, determinando una diversa organizzazione dell'architettura dei vissuti. In riferimento alle tematiche inerenti l'organizzazione temporale dei vissuti nelle cerimonie di possessione, Rouget polemizza con la nozione troppo generica secondo cui le musiche di possessione sarebbero tutte riconducibili a modelli in cui sono dominanti la ripetizione degli elementi melodici e ritmici, attraverso un semplice incremento della dinamica, e una intensificazione ritmica, questa caratterizzazione si rivela insufficiente, perché perde di vista la tendenza all'omogeneità, intesa anche in senso temporale, che si nasconde dietro a queste costruzioni musicali.

Rouget nota giustamente che se gli elementi melodici e dinamici dei cerimoniali di possessione creano le sequenze interne che strutturano dall'interno il cerimoniale, garantendone una continuità temporale, questo può accadere proprio perché i vari brani che si concatenano fra di loro appartengono tutti allo stesso genere, dando quindi una sensazione di sviluppo e di rinnovamento del tempo musicale, attraverso l'unità della cerimonia stessa, che è poi l'unità del genere musicale. Si tratta insomma di un modo per rendere omogenea la dimensione temporale della cerimonia attraverso l'alternarsi di strutture di tipo modulare, tutte omogenee tra di loro. Si comprende allora come una descrizione che si limitasse ad indicare nella dinamica dei crescendo e degli accelerando l'autentica componente descrittiva della cerimonia si rivelerebbe inadeguata, perché perderebbe di vista queste processualità, che sono davvero fondanti.

In questo quadro, la musica trasforma il nostro modo di essere nel mondo attraverso la modificazione

esplicita del nostro modo di intendere la dimensione spazio-temporale. In questa ricostruzione il momento emotivo legato alla musica è naturalmente di tipo associativo, mentre il momento estetico fa capo alla dimensione della affettività. Questa ricostruzione della dimensione esistenziale delle società in cui si attuano i miti di possessione è molto efficace, ma tende a chiudersi troppo presto: partendo da una ricostruzione sul modello di una storia naturale, Rouget tende a procedere attraverso salti concettuali che, se in parte tradiscono l'impianto di partenza, dall'altro proiettano le problematiche del discorso in una direzione ricca di potenzialità teoriche. Ma, al tempo stesso, tutta la dimensione animistica della natura e il continuo trapassare dell'elemento naturalistico in quello magico vengono semplificati dal punto di vista concettuale, nel senso che questa ricostruzione potrebbe avere sviluppi diversi proprio a partire dalla nozione di significato.

In questo modo, la dimensione della malattia viene assimilata a quella della rivolta di parti del corpo contro il soggetto, e quella delle alterazioni dell'anima all'impossessamento spirituale demoniaco. Il senso di queste ricostruzioni, che ha molti riferimenti alla ricostruzione delle nozioni di senso connesse alla musica, permettono di essere riprese secondo prospettive concettuali che possono ampliarne il contesto. Da questo punto di vista, le acute analisi di Rouget, così attente alle distinzioni analitiche, sembrano poggiare su equivocità che un approccio meramente musicale come quello di Hodgkinson riesce ad evitare, sia per il rifiuto di utilizzare criteri analitici estranei agli oggetti trattati, sia per il fatto di affrontare la discussione teorica a partire da una pratica specifica.

D'altra parte, la grandezza del testo di Rouget consiste proprio nel suo porsi il problema del musicale in prospettive che ne arricchiscono continuamente la ricaduta sul piano del significato dell'esperienza. Il problema è quale significato possa assumere il momento della costituzione di senso connessa al problema della ritualità, in quanto tale. Si potrebbe sostenere, infatti, che non vi è bisogno di riferirsi ai rituali di possessione per vedere nella concezione della malattia una rivolta delle parti del corpo contro il soggetto: andrebbe specificato cosa si intende qui per parti del corpo, perchè espresso in questi termini il concetto ha una ricaduta di senso molto vicino all'esperienza comune. E se le cose stessero davvero così, potremmo chiederci se non stiamo parlando di strutture di senso che hanno una portata troppo ampia, almeno a questo livello di analisi. Se, invece, Rouget vuole indicare una continuità tra la dimensione dell'esperienza del soggetto in crisi di possessione e la nostra, allora bisognerebbe scendere su di un terreno più complesso, spiegando come si diano delle forme di continuità che in questo modo sono ancora solo presupposte. Forse potremmo parlare del modo in cui vediamo emergere, a livelli diversi, delle tematiche d'esperienza comune.

Era doveroso cercare di ricostruire l'andamento della discussione prima di entrare nella parte dedicata allo sciamanismo. Nello sciamanismo l'attività musicale è prodotta da un tirocinio strumentale, una sorta di apprendimento che ha una lunga durata, in quanto il tamburo non è solo uno strumento musicale, ma un oggetto che permette un'azione magica sulla natura. La pratica musicale accompagna anche l'entrata in estasi dello sciamano, che in questo rapporto si muove nella dimensione magica dello sciamanizzare facendo musica: si tratta della medesima attività. Da questo punto di vista, allora, il posseduto è un musicato, mentre lo sciamano è un musicante, più esattamente un musicante del proprio ingresso in trance.

All'interno di questa relazione fra musica e trance, il ruolo del tamburo è quello di sostenere il canto o di drammatizzare l'azione narrata dallo sciamano o di accompagnarne la danza, attraverso la sottolineatura del ritmo. In questo senso, la funzione del tamburo è quella di svolgere un'azione

simile a quello che svolge la musica nel teatro. La funzione del canto è incantatoria, è la via d'accesso narrativa al mondo di spiriti che viene così evocato e comunicato al pubblico, indispensabile perché la cerimonia abbia luogo. E nella cerimonia, la funzione del tamburo è quella di accompagnare chiamate e responsori, il cui incrementarsi facilita l'avvento della trance. In questa sua ricostruzione, Rouget sottolinea che la stessa danza dello sciamano produce un esercizio estenuante che ne provoca la crisi e la caduta in trance. L'insieme di tutte queste pratiche corporee indica nello sciamano colui che fa un più ampio uso della musica nell'ambito dei cerimoniali legati alla trance. In questa prospettiva, è difficile non notare come tutta questa descrizione si basi su delle valorizzazioni del tema del ritmo, lo stesso da cui Hodgkinson si sentiva di partire per definire le caratteristiche peculiari della musica degli sciamani. Il partire dalle tematiche legate alla trance mette implicitamente in rilievo l'elemento ritmico del cerimoniale, anche se Rouget tende a diffidare delle interpretazioni che riducono la dimensione della trance a quella ritmica.

VI

Ma conviene entrare più nel dettaglio. L'attività di musicante dello sciamano inizia fin dalla sua iniziazione. Seguono periodi più o meno lunghi dello studio della tecnica del tamburo, non disgiunta dalle pratiche magiche: si tratta di un processo graduale, perché dimensione della musica e dimensione della pratica magica si muovono in parallelo. Del resto, nella radice dello stesso termine sciamano è presente un richiamo alla danza, al salto ed, insieme, al turbamento, all'agitazione. Questa tensione che caratterizza l'attività dello sciamano a partire dal nome è già una tensione fra due istanze diverse: una dimensione articolatoria dell'esperienza spaziale, di riordinamento attraverso la danza, ed un richiamo a una concezione magmatica del movimento. E questi sono i caratteri che avevamo visto articolare il rapporto con il ritmo della cultura sciamanica, nella ricostruzione di Hyder ed Hodgkinson.

Rouget, secondo un procedimento caratteristico che segue per tutta l'opera, parla invece di una forma pregiudiziale da parte degli studiosi legata all'utilizzo dei suoni del tamburo, osservando, al solito, la mancata ricorrenza del momento ritmico in alcune cerimonie sciamaniche, notando che lo scatenamento della trance non sembra connesso con l'uso del tamburo in particolare. Si tratta di una osservazione che non sposta comunque in modo significativo l'asse dei problemi che si connettono all'analisi delle dimensioni del senso della questione nel rapporto fra trance ed attività ritmica. Domandarsi se lo sciamano ricorra o meno ad allucinogeni, o se si avvalga di altri strumenti per entrare in estasi significa sollevare dubbi che non alterano il senso complessivo della cerimonia sacra: il carattere di rappresentazione, le sue forme espressive non dipendono da una caratterizzazione psicologica dell'entrata in estasi ma si connettono alla forma di narrazione che lo stato estatico premette.

Più significativo ci sembra il suo mettere in luce i due caratteri della scansione ritmica dello sciamano e delle sue tipiche bivalenze costruttive, anche in relazione alla trance. Citando Shirokogoroff, egli ci parla della funzione estatica dei crescendo e degli accelerando attraverso cui lo sciamano articola la dimensione ritmica della sua caduta in trance, fenomeni che sono stati discussi e commentati nella parte dedicata alla possessione, e che abbiamo cercato di ricostruire in senso molto generale, discutendo dell'impostazione di Rouget. A questa prima via costruttiva che segue l'improvvisazione ritmica della cerimonia, egli ne affianca un'altra, che è quella di cui aveva parlato Hodgkinson: un

tambureggiare "con continue variazioni di tempo, attraverso l'alternarsi di accelerazione e decelerazione continua", che ha lo scopo di evocare gli spiriti.

A questa rievocazione della via di costruzione del ritmo, di cui abbiamo parlato in precedenza, si affianca anche l'attività del pubblico, secondo una tipologia che abbiamo già visto: lo sciamano deve comunicare le proprie visioni, ma la funzione del pubblico è anche quella di cantare e mantenere il ritmo durante la seduta, intensificando così la sua trance, che si esprime tramite la narrazione delle visioni. La teatralizzazione della seduta sciamanica viene ulteriormente confermata dalla descrizione della Lot-Falck (citata da Rouget, ma reperibile sul testo curato da Marazzi) dove i momenti di trance drammatica nella narrazione del mondo degli spiriti viene ricondotta ad un vero e proprio spettacolo teatrale, in cui il ritmo del tamburo funge da elemento di coesione e differenziazione dei vari cicli narrativi. Ora accompagna il canto, ora si muove in direzioni onomatopeiche, commentando la narrazione incantatoria dello sciamano.

Il carattere incantatorio del cerimoniale investe così anche la musica: la musica dello sciamano aspira a trasformare il mondo, e questo si riverbera sulla sua struttura formale, in particolare sul modello del canto: si tratta di un canto affine alla lingua parlata, ricco di elementi onomatopeici; è un linguaggio della natura nel suo manifestarsi immediato, e aggiungeremmo, che si articola più in senso ritmico che non melodico. Questa osservazione ci interessa, perché la dimensione del canto si trasforma in forma declamatoria, una sorta di recitazione, tutta articolata dalla elasticità del ritmo: avremo così momenti di monotonia che si alternano a strappi irregolari, secondo una caratteristica alternanza di continuità e discretezza. La funzione di continuità ritmica, che allude alla continuità del viaggio, riassume lo stesso modello melodico all'interno della scansione ritmica: canto e ciclicità si connettono attraverso un ridimensionamento del momento melodico a favore della sua periodizzazione ritmica, in un processo di stilizzazione della linea del canto ed un incremento dell'espressività legata al ritmo.

Ma tutte queste osservazioni acquistano un'altra consistenza non appena ripensiamo all'espressione usata nel commento, una musica che aspira a cambiare il mondo. L'analisi della dimensione rituale esaminata nel saggio di Rouget sembra suggerire una ricaduta di senso che riprende le considerazioni che abbiamo svolto riguardo allo smarrimento del *principium individuationis*: la riarticolazione ritmica della musica dello sciamano allude alla riarticolazione dei cicli naturali. Il modello costruttivo che conduce alla poliritmia ha una componente simbolica che allude al riordinarsi delle ciclicità naturali, a quella dimensione magica che caratterizza le bivalenze del concetto di natura all'interno dello sciamanismo.

La prospettiva offerta dal saggio di Rouget offre così un'ulteriore accesso alla dimensione semantica che la pratica percussiva delle irregolarità ritmiche sembrava tematizzare: la musica racconta un evento magico che cambia le regolarità della natura. La dimensione magica del rituale viene a ricevere una ulteriore valorizzazione immaginativa nel momento in cui la ritmica irregolare assorbe le componenti cicliche regolari aprendo alla dimensione del mondo rituale: le ciclicità regolari della natura si spezzano ed emerge la totale predominanza del magico, che è sottesa al ciclo naturale. Torna così in primo piano la continuità tra dimensione naturale e dimensione magica che la figura dello sciamano esplicita attraverso la musica.

Abbiamo così un articolarsi di tre livelli intorno alla cerimonia del tamburo: un livello musicale, che costruisce oggetti polivalenti dal punto di vista ritmico in una dimensione improvvisatoria, che si lega all'emergere delle irregolarità del trapassare dal momento naturale a quello del magico, cui corrisponde il senso dello spaesamento ritmico che caratterizza la cerimonia. Comprendiamo così in modo più chiaro il motivo per cui il tamburo viene considerato il luogo geometrico dei poteri dello sciamano: alla ciclicità iconografica delle rappresentazioni che lo ornano ed alla ciclicità simbolica a cui si riferisce la scelta dei materiali che lo costituiscono, corrisponde il suo esser tramite per la rappresentazione delle irregolarità ritmiche che accompagnano "la messa in scena della narrazione sciamanica", il sostrato magico che sta sullo sfondo della visione rituale della natura. Con questa considerazione possiamo abbandonare il saggio di Rouget. Il carattere incantatorio del cerimoniale si lega alla dimensione simbolica della ciclicità naturali, e al loro trapassare nella dimensione della magia: il ritmo e le sue fluttuazioni, ci riportano alle possibilità simboliche connesse alla scansione.

Le considerazioni finali dell'articolo di Hodgkinson tendono ad avviare una discussione sulla relazione fra musica e misticismo all'interno della nostra cultura: in questa dimensione Hodgkinson tende a contrapporre una prospettiva di tipo semantico, esemplificata da Messiaen, rispetto ad una prospettiva esplicitamente legata al momento del "far musica", che egli esemplifica nella figura di Albert Ayler.

A prima vista, questa distinzione non appare troppo fondata, ma ci interessa perché mette in discussione due diverse forme di approccio al problema della semantica in musica. La musica di Messiaen assume nella propria sintassi musicale elementi che hanno una esplicita valenza mistica: si tratta di strutture accordali, temi, materiali musicali di vario genere che vengono utilizzati in una prospettiva di tipo simbolico e, in questo senso, comportano un riferimento alla dimensione della contemplazione del sacro; il sacro si rivela all'interno dell'utilizzo di alcune strutture musicali, usate in relazione alla componente simbolica che ricade all'interno della articolazione sintattica della musica. Assumendo questa posizione, il momento musicale risulta predominante rispetto alle valenze mistiche che assumono gli aspetti legati al simbolico all'interno della sintassi. Il discorso musicale tende cioè a racchiudere dentro di sé gli elementi simbolici, orientando la sua sintassi verso una valorizzazione degli elementi stessi.

La sintassi musicale li intreccia fra di loro, nelle maglie del proprio discorso: il pensiero musicale di Messiaen rimanda così ad una predominanza della dimensione formale ed organizzativa rispetto a quella estemporanea. La musica di Ayler invece, avendo un carattere estemporaneo e basandosi su di una forte caratterizzazione in senso statico, rappresenterebbe il momento della irruzione del sacro, dell'emergere di una dimensione della spiritualità che non deve fare i conti con problemi di ordine sintattico. Essa emerge ed attira su di sé l'attenzione di chi ascolta (e di chi esegue), e la musica assumerebbe un carattere funzionale rispetto ad essa. Questa distinzione è chiara ma ha il difetto di non considerare le valenze immaginative che il materiale simbolico acquisisce in una prospettiva semantica quale è quella di un compositore che deve selezionare e mettere in forma materiali musicali, che hanno funzioni specifiche. L'inserimento di una certa struttura musicale, che si lega ad una dimensione semantica afferente al sacro, tende ad assumere una rilevanza notevole, se attira su di sé l'attenzione di un compositore, o dell'ascoltatore.

La dimensione semantica della musica sacra ha, in questo senso, una irriducibile componente simbolica. Se non fosse così, non sarebbe possibile neppure individuare l'emergere del sacro, che

orienta su di sé il peso della valenza immaginativa della composizione. Ma anche se guardiamo alla musica di Ayler, potremmo dire che la dimensione estemporanea ha una sua dimensione formale, legata ad elementi di dinamica, di intonazione, di durata del canto estatico, i quali, presi nel loro insieme, non sarebbero meno caratterizzanti. Esiste naturalmente una profonda differenza tra pratica improvvisatoria e teoria compositiva, ma non si coglie nel segno se in esse ci limitiamo a riscontrare differenti atteggiamenti contrapposti, anche nel caso del sacro.

Questo non è un problema riconducibile alla tematica della distinzione dei contesti. Sembra più rilevante condurre la distinzione a partire dalle due diverse tematizzazioni della temporalità e del procedimento costruttivo a cui le due forme di emergenza del sacro fanno riferimento, che poi sono due diverse vie d'approccio alla musica. Sarebbe possibile contrapporre lo schema improvvisatorio della performance alla dimensione formale della messa in atto di una scelta di tipo compositivo. Si tratta di diverse prospettive procedurali, che mettono capo a diversi criteri costruttivi, ma la differenza non passa solo attraverso la relazione funzionale nella simbolizzazione. Si tratta di linguaggi che si articolano attraverso due nozioni di forma molto diverse tra di loro: il linguaggio improvvisatorio muove da procedure complesse, ma riconducibili a schemi, a procedimenti che tendono ad esibire nel modo più semplice possibile le proprie regole di costruzione, che devono essere al massimo grado condivisibili da altri musicisti nel momento della performance.

Questa semplicità rende conto della difficoltà che emerge all'interno della dimensione improvvisatoria, perchè le strutture improvvisatorie tendono immediatamente a complicarsi attraverso l'inserimento di numerose regole interne, che nascono da una dimensione di pratica musicale e che continuamente la trasformano. Raramente in musica semplicità implica facilità. Lo stesso problema tende a cambiare di senso nel lavoro di un compositore, che si confronta con dimensioni progettuali diverse. Rimane comunque interessante l'idea di ricostruire una distinzione di grado rispetto all'articolazione della dimensione mistica, a partire da una distinzione interna al mondo della musica.

VII

Non possiamo concludere la discussione, senza tornare al problema dell'improvvisazione e della sua ricezione presso questa cultura.

Per fare questo, utilizzeremo oltre a delle annotazioni di Hodgkinson, dei contributi del suo compagno di tournée, Ken Hyder, che ha pubblicato due brevissimi resoconti su questa esperienza.

[10]

Entrambi i musicisti concentrano la propria attenzione sulla nozione di ascolto. Hodgkinson nota che la cultura sciamanica stabilisce una strettissima relazione fra influssi dell'ambiente naturale e trasformazioni di stato nella coscienza individuale, e di questa relazione abbiamo già parlato nell'analisi delle trasformazioni dello sciamano. L'esperienza dell'ascolto è completamente assorbita dalle bivalenze del concetto di natura, in una oscillazione che va dalla dimensione quotidiana della vita nella Tundra, fino al trapasso dell'elemento naturalistico alla dimensione magica. L'atteggiamento legato al dover afferrare "ogni dettaglio dei suoni naturali per poter sopravvivere", si fonde con l'atteggiamento estatico dello sciamano. Il continuo trapassare dalla dimensione magica a

quella naturale, o meglio la coesistenza di questi due elementi nella quotidianità dell'esperienza che si tinge di elementi immaginativi non meno della nostra, fa sì che la cultura musicale sciamanica si sviluppi guardando soprattutto alla "organizzazione del suono naturale", in modo da vedere una continuità fra suono musicale e rumore.

Questa continuità caratterizza in modo diverso la loro cultura musicale rispetto alla nostra, che tende a distinguere i due elementi: "...è un assioma dell'estetica musicale occidentale distinguere il suono dal rumore, non solo mediante la regolarità della vibrazione delle note musicali ma, più significativamente, mediante la regolarità delle relazioni fra le note musicali." La ricaduta sulla pratica musicale dell'intrecciarsi di rumore e suoni musicali non può lasciare indifferente l'improvvisatore abituato ad intervenire sulle fonti sonore in vista di una loro alterazione, e che così tende, a sua volta, ad alterare continuamente i due termini della distinzione.

Così Hodgkinson nota che i musicisti della Iacuzia con cui si è trovato a suonare applicano con facilità alla propria musica le "irregolarità della natura". Qui è in primo piano una componente estetica in senso molto stretto, ossia la capacità di recepire rumori con un atteggiamento musicalmente teso al loro uso all'interno della performance. Ma questa situazione di pratica musicale ha un referente nella dimensione magico-naturalistica, cioè trova la sua ragion d'essere in una forma di pensiero che sta dentro la musica stessa.

Non è solo una conflittualità fra due culture, come Hodgkinson dà ad intendere: se è vero che una parte consistente della nostra tradizione musicale ha differenziato in modo netto suono e rumore, questa processualità non ha implicato la perdita di un rapporto immaginativo con il rumore o con la natura, ma ha determinato un differente utilizzo della grammatica musicale e dei suoni musicali. Lo stesso richiamo all'ascolto dei suoni della natura ed alla loro irriproducibilità, in termini mimetici, a quella cioè che è una perdita per la nostra cultura musicale, è emblematica di come la valorizzazione musicale dei nessi immaginativi legati alla natura trapassi, fra culture diverse, nel modo di guardare ai materiali di costruzione della musica stessa; lo stesso lavoro sulla risonanza dell'improvvisatore, il suo passeggiare fra i suoni della sala buia, allude alla dimensione di questo problema, non meno del tentativo di Messiaen di ricostruire il canto degli uccelli esotici a partire da un diverso modo di intendere il temperamento.

Se questo è uno sfondo problematico accettabile, allora non è più possibile parlare, come fa Hodgkinson, di mappe più o meno ristrette di una musica rispetto ad un'altra, ma di diversi modi di guardare, da parte del pensiero musicale, allo stesso oggetto: ecco perché ci interessa una musica che esprime pensieri diversi dai nostri. L'immaginaria camminata nella natura che propone Hodgkinson a fine articolo, come la pratica dell'esplorazione della sala a partire dalla sua dimensione sonora da parte dell'improvvisatore, ci riportano ad una dimensione dell'esperienza che è vicina a quella dello sciamano, rispetto a cui facciamo valere opzioni metodologiche diverse. Ma l'elaborazione mitica della natura ha presa sul medesimo oggetto d'esperienza della camminata nel suono dell'improvvisatore, mutano i modi di guardare alla stessa esperienza. Questo si desume, tra l'altro, dal fatto che Hodgkinson sente il bisogno di caratterizzare la componente ritmica dei fenomeni naturali, con la stessa naturalezza con cui l'ascoltatore siberiano, di fronte alle improvvisazioni del musicista inglese, è portato a riportarle sul piano metaforico della visione, e pone domande sugli spiriti che ne animano la musica, o ancora, dal fatto che ci viene naturale assimilare il lavoro ritmico dello sciamano a quello di un batterista free. La dimensione dell'ascolto mostra così l'inscindibile

nesso fra percezione ed immaginazione, quel nesso che fa definire le sfasature ritmiche "cadere delle gocce di pioggia" dal maestro sciamano[11]

Bibliografia essenziale per ricostruire la discussione:

- Tim Hodgkinson, *Musica improvvisata e sciamanismo siberiano* (Da "Musicworks" n.66, autunno1996) trad. it. di Cristiana Borrella reperibile in "Musiche", n. 18, primavera 1997 e in "De Musica", I, 1997.
- *Testi dello Sciamanismo siberiano e centroasiatico* (a cura di Ugo Marazzi), Torino, UTET, 1984 (da questo testo è stata tratta l'immagine del tamburo).
- Mircea Eliade, *Da Zalmoxis a Gengis - Khan*, Roma, 1975.
- Paulson, *Zur Phänomenologie des Schamanismus*, in "Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte", 16 (1964), 121-141.
- Id., *Le religioni dei popoli artici*, in H. C. Puech, *Storia delle religioni*, 18, Bari, 1978.
- A. Czaplicka, *Aboriginal Siberia. A study in Social Anthropology*, Oxford, 1914.
- M. Shirokogoroff, *Psycomental complex of the Tungus*, Kegan Paul, London, 1935.
- Eveline Lot-Falck, *L'animation du tambour*, in "Journal Asiatique", 1961
- Vainshtein, "The Tuvan Shaman's Drum and the ceremony of its 'Enlivening'", in V. Dioszegi (a cura di), *Popular Beliefs and Folklore in Siberia*, Bloomington; Indiana University, 1968.
- Georges Lapassade, *Saggio sulla Trance*, Feltrinelli, 1980.
- Giovanni Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, il Saggiatore, Milano, 1979.
- E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze, La Nuova Italia, 1987.
- Desjaques, *La dimension orphique de la musique mongole*, in "Ateliers d'Ethnomusicologie", Geneve, 1990).
- Gilbert Rouget, *La musique et la trance*, 1980 Paris, Gallimard. (trad. it. Di Giuseppe Mongelli, Einaudi, Torino, 1986). Si raccomanda anche la recensione apparsa su "Ethnomusicology", pag.133 e seg. 1985.
- *Tuva, Republic of Tuva* (Rivista), n.1, 93\94.

Fra i testi citati da Hodgkinson:

- Jochelson, W., *Religion and Myths of the Koryaks*, pag.49.
- Julian Jaynes, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, trad. it.. di Libero Sosio, Milano, Adelphi, 1984.

Non avrei potuto scrivere questo articolo, senza l'aiuto di Alessandro Achilli e Massimo Miglietti, che vorrei qui ringraziare.

Vorrei aggiungere una piccola discografia, per chi desiderasse approfondire questi problemi.

1. The Goose: Ponomareva, Hyder, Hodgkinson, CD Megaphone OO4.
2. John Coltrane, Ascension, CD Impulse 254618-2. (Ristampa)
3. Charles Mingus, Blues and Roots, LP Atlantic. 650232.

4. Albert Ayler: Lorrach - Paris 1966 , CD Hat - Hut Art 6039.
5. Tuva. Echoes from the spirit world, CD Pan 2013.
6. Tuva: Voices from the center of Asia, CD SF 400197.
7. Musique de la Toundra et de la Taiga, LP H.M.
8. Pesni i Instrumental Melodii Tuvi, LP Melodya D030773.
9. Iz Jatkutskogo muzykal'nogo fol'klora, LP Melodya D030639-40.
10. Chants chamaniques et quotidiens du bassin de l'Amour, CD Musique du mond 92671-2.
11. Olivier Messiaen, Vingt Regards sur l'Enfant Jesus, CD. (2) Erato 4509-91705-2.

Si segnala il documentario video realizzato dalla West Deutsche Rundfunk
Shamanen im blinden Land, di Michael Oppitz, Prod. WDR 1980

Note

[7] Rouget, 1986, pag.174 (vedi bibliografia). 

[8] Per una discussione di questa prospettiva, cfr. Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati, 1991, in particolare cap. I , *Materia*, pag.65-116. 

[9] Cfr. Edmund Husserl, *Ricerche logiche*, V, pag.. 163. In: E. Husserl, *Ricerche logiche*, a cura di Giovanni Piana, Milano, Il Saggiatore, 1968. Per un primo approfondimento: A. Civita, *La filosofia del vissuto*, Milano, Unicopli, 1981. 

[10] Cfr. Ken Hyder, *Alla ricerca dello spirito* in "Musiche", n. 10 (estate 1991) e " Spirit Music" in "Musiche" n.15 (primavera\estate 1994) . 

[11] Il ritmo della pioggia viene spesso assimilato ad un ritmo regolare, mentre la cultura sciamanica ne coglie immediatamente le irregolarità: due culture diverse assumono lo stesso fenomeno naturale, dandone due interpretazioni differenti, e questo distingue anche gli approci musicali a questo tema. Anche le strutture poliritmiche utilizzate da due compositori appartenenti a tradizioni musicali diverse, come C. Debussy e T. Takemitsu, hanno un andamento che si differenzia nella valorizzazione delle irregolarità ritmiche nella rappresentazione del cadere della pioggia. Questo potrebbe già mostrare la complessità dei rimandi culturali che ricadono sulla costruzione dell'oggetto musicale, a partire dalla dimensione dell'ascolto. Ma questa osservazione dovrebbe correlarsi a delle analisi di come sono costruite le strutture poliritmiche all'interno del brano, a partire dalla sintassi della musica, più che da dati culturali: una scelta compositiva non è una questione riconducibile a semplici mappature di tipo culturale e questo lo prova il fatto che la poliritmia in Debussy si connota attraverso suggestioni legate al gamelan, mentre quella di Takemitsu si proietta verso una struttura sommatoria, più vicina a moduli di tipo occidentale. 

[Ritorna alla Premessa](#)

Tim Hodgkinson, [*Improvised Music and Siberian Shamanism*](#)

[Traduzione italiana dell'articolo precedente](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)
