

Anno II - 1998

Ultimo aggiornamento (Last updated): **31 dicembre
1998**

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



 Vanna Berlincioni e Fausto Petrella

[Sulla musica e la possessione. Variazioni antropologico-culturali sul *Bolero* di Ravel](#)

 Augusto Mazzoni

[Hans Mersmann: l'estetica applicata alla musica](#)

 Luciana Galliano

[I valori di una cultura e il suo percorso verso la modernità](#)

Introduzione al volume:

«Yogaku. Percorsi della musica giapponese nel Novecento»

 Carlo Migliaccio

[Ripetizione e cambiamento in musica](#)

 Cecilia Balestra

[L'istinto *more geometrico* della musica: Note introduttive alle Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe](#)

- Jean-Philippe Rameau:

[Estratti dalle "Osservazioni sul nostro istinto per la musica e sul suo principio dove i mezzi per riconoscere l'uno dall'altro conducono a dar ragione con certezza](#)

[dei diversi effetti di quest'arte"](#)

 N. Ramanathan

[Tala: A conceptual and structural Analysis](#)

 Marco Camerini - Carlo Serra

[Spazio musicale e ripetizione: un pannello da *A Love Supreme*](#)

 Enrico Fubini

[La musica strumentale nel pensiero romantico:
il linguaggio dell'infinito](#)

 Roberto Miraglia

[Semiologia: nuove proposte, vecchi dubbi](#)

[Osservazioni a proposito di « Playing with Signs» di K. Agawu.](#)

 Livia Sguben

[Il Sublime nel «Don Giovanni»](#)

[Ritorna alla testata / Home](#)

[Libro dei Visitatori](#)



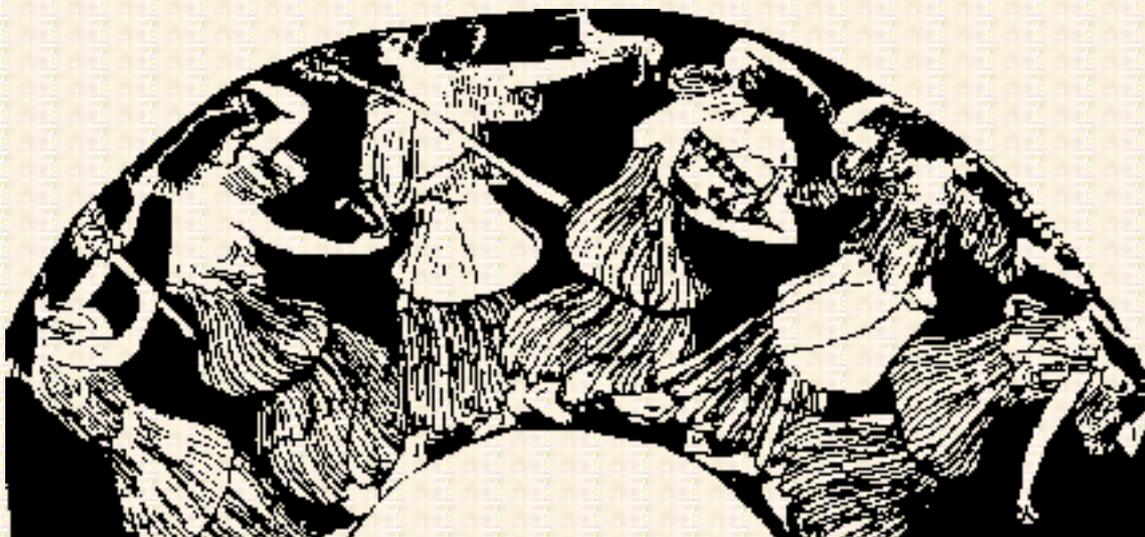
De Musica



[Guest Book](#)

Vanna Berlincioni e Fausto Petrella

SULLA MUSICA E LA POSSESSIONE



VARIAZIONI ANTROPOLOGICO-CULTURALI SUL *BOLERO* DI RAVEL

Bolero di Ravel, è una delle più celebri composizioni del '900 e una delle poche musiche per grande orchestra sinfonica ad aver conquistato una vera e generalizzata popolarità. La riflessione che segue e che pone al centro proprio *Bolero*, mira a mettere in evidenza alcune fondamentali difficoltà che sorgono quando si cerca di ragionare sul valore della musica per l'uomo e si tentano le vie di un approccio interpretativo a un fatto musicale.

L'orizzonte concettuale entro il quale verrà sviluppato il nostro breve discorso non riguarda l'interpretazione musicale da parte dell'esecutore, ma sarà di ordine psicologico e antropologico culturale. E' difficile pensare correttamente un genere di fatti culturali complessi come un brano musicale prestigioso e arcinoto: tali fatti musicali ci sono vicini, li abbiamo sotto gli occhi (e nelle orecchie), siamo integrati con essi, insomma ci appartengono, li riconosciamo subito, vengono proposti con facilità in cento salse per cento scopi e sembrano aver conquistato un posto durevole negli innumerevoli paesaggi sonori della quotidianità. E tuttavia essi sono il prodotto dello sviluppo di una tradizione e si connettono (o possiamo connetterli noi stessi) a molti altri fatti eterogenei, che convergono su di essi e da essi si diramano. La produzione di queste connessioni fa parte del lavoro, quasi sempre non appariscente o addirittura occulto, della cultura, in

tutti i suoi livelli di estrinsecazione. Ciò è ben noto allo psicoanalista, che sa, a partire da Freud, che il lavoro psicoterapeutico dell'analisi comporta un'attività di filatura (o trafilatura) da una massa eterogenea di fatti, che vanno poi riordinati secondo dei criteri di coerenza. Disfare è importante quanto ricostruire. Ritessere l'esperienza secondo un nuovo vincolante disegno è essenziale, e tuttavia deve essere assicurata a ogni interpretazione una mobilità di principio che fa parte delle funzioni del pensiero e del suo adeguarsi all'esperienza.

Non c'è dubbio che *Bolero*, come tanti altri fenomeni della vita culturale, sia un *fatto totale*, nel senso, fondamentale e mai da dimenticare, in cui intendeva Marcel Mauss questa totalità: una salda connessione d'ordine psicologico ed emotivo tra fatto sociale e corporeità, intesa anche nei suoi aspetti fisiologici. Non interessano qui le mediazioni o gli anelli che congiungono la vita rappresentativa al corpo e vice versa, e che riguardano la psicofisiologia, quanto il fatto che a produrre l'emozione e l'eccitazione sia un evento musicale, una composizione che disegna un universo rigorosamente chiuso, ma che tuttavia prende il suo peso solo dal suo appartenere alla vita complessa dell'uomo nella società.

L'azione incantatoria, l'ipnotica fascinazione di *Bolero*, può essere un rilievo banale su questa singolare composizione. Gilbert Rouget nel suo studio *Musica e trance* (p. 122) osserva: "Che io sappia, l'immenso *crescendo* del *Bolero* di Ravel non genera solitamente forme di possessione nelle sale da concerto". E' a partire da questa citazione, un po' pretesto e un po' argomento da discutere e sviluppare, che desideriamo proporre alcune considerazioni.

L'osservazione di Rouget, isolata dal suo contesto, è curiosa. Essa contiene un'affermazione attraverso la negazione, *per contrario*. Se nessuna possessione si produce, essa potrebbe nondimeno prodursi, e proprio per le caratteristiche di questa composizione.

Consideriamo gli elementi evocati: *crescendo*, possessione, sala da concerto.

Le sale da concerto *non sono* in nessun modo dei luoghi della possessione, bensì degli spazi destinati all'incontro tra la musica e le emozioni che la musica stessa sollecita potentemente. Quanto alla possessione, essa è qui addirittura un rischio, e non certo ciò che si vuole produrre. In un concerto tutto è organizzato per impedirla negli spettatori. L'immobilità, il silenzio sono severe regole e sono rigorosamente rispettate dai presenti. La loro trasgressione suscita l'intolleranza degli astanti. Tutta questa inibizione motoria è finalizzata a una concentrazione esclusiva dell'attenzione e delle energie sull'ascolto. L'ascolto concertistico si carica di tensione psicomotoria, per così dire l'assume su di sé,

acquistando un'enfasi eccezionalmente potente. L'immobilità è tolta soltanto alla fine dell'esecuzione, quando si libera l'applauso (o il dissenso). La situazione psicoanalitica, il cui assetto pure enfatizza l'ascolto reciproco, è lì a dimostrarci quanto in un simile contesto i minimi rumori acquistino dei valori immaginativi di intensità affettiva inconsueta.

Il dispositivo rituale varia notevolmente e in modo determinante nel setting specifico della possessione, nella sala da concerto, nella seduta analitica. Ciò che accomuna tutte queste manifestazioni così dissimili è una certa organizzazione finalizzata di tutti i parametri dell'interazione sociale (spazio, tempo, contatto reciproco, distanza, reazioni motorie), che vengono forzati in specifiche direzioni con funzioni e mire diverse in ciascun caso.

La citazione da Rouget va contestualizzata. Essa è inserita dall'autore in un discorso che mira a sostenere che, se consideriamo i culti di possessione, il ruolo in essi svolto dalla musica può essere irrilevante in un certo numero di casi. E' tuttavia vero che nella possessione rituale la musica è un elemento forse non essenziale, ma che si documenta comunque molto spesso. Ciò è ampiamente documentato da Rouget stesso. Il fatto che si osservino possessioni-malattia irrituali e al di fuori di ogni induzione musicale e che pure si documentino alcune forme rituali della possessione che non prevedono la musica, non toglie nulla al valore inducente della musica sulla trance. La frase di Rouget si comprende se la inseriamo all'interno della sua polemica contro un'interpretazione puramente fisiologica dell'azione inducente della musica sulla trance. Non sembra accettabile lo sforzo di ridurre ai soli parametri fisiologici questa azione, come è stato fatto da un certo numero di ricercatori, ma occorre rilevare che non ha neppure molto significato affermare che l'efficacia inducente della musica sia un fatto puramente "morale" o psico-sociale, come sostenne J.-J. Rousseau, esprimendo una tesi che Rouget condivide. La contrapposizione fra fisico e morale è alle lunghe fuorviante. L'impatto ritmico e timbrico del tamburo sul corpo fa del tamburo uno strumento privilegiato che ogni cultura utilizza ed elabora a suo modo e per i propri fini. Il tamburo è lo strumento ritmico per eccellenza. Esso implica il corpo nella produzione del colpo e dei battiti successivi. La sua connessione col corpo vivo, con la prorompente vitalità del corpo, è evidente nel suo trascinare verso il movimento e verso la danza. Giovanni Piana ha fornito ottime descrizioni di queste molteplici connessioni del ritmo all'interno del tema della temporalità del fatto musicale.



L'"immenso crescendo" del *Bolero*, al quale fa riferimento Rouget (si va gradualmente dal pianissimo iniziale sino al



fortissimo della fine), è soltanto uno degli elementi dal valore potentemente agogico di questa composizione. Le sue caratteristiche strutturali sono singolari e rappresentano un unicum nella storia della musica. Nel crescendo di *Bolero* assistiamo a un progressivo reclutamento strumentale di un grande insieme orchestrale, sino al climax finale, dove la totalità viene chiamata a realizzare il vertice di una intensificazione fonica esplosiva. Questa chiamata a raccolta e concentrazione, dal tamburo + flauto iniziali in pianissimo al tutti finale, avviene entro la netta e semplice contrapposizione schematica tra una sezione ritmica ostinata (b bbb b ecc.) e rigorosamente sempre uguale per tutta la composizione da un lato e dall'altro una sinuosa melodia in due sezioni di sedici battute l'una. Questa sezione melodica si ripete invariata per ben diciotto volte consecutive, salvo una breve modulazione dal do maggiore al mi maggiore subito prima della conclusione, modulazione ritenuta "distensiva" (G. Manzoni, Guida all'ascolto della musica sinfonica, Feltrinelli, Milano, 1983, p. 355).



Con simili premesse, appare evidente l'aspetto statico di *Bolero*. Nulla si sviluppa; il pensiero musicale - che si concentra nell'incontro e contrapposizione tra sezione ritmica e decorso melodico, qui particolarmente separate, si reitera sempre identico. Ma che stasi ribollente! Il *cambiamento* riguarda solamente due parametri: la *sonorità*, che conduce a un'intensificazione fonica progressiva di grande impatto; e il traffico dei *timbri*, legato ai diversi strumenti via via in gioco e alla combinatoria delle sezioni strumentali a mano a mano reclutate, in mescolanze di colori sempre cangianti e di intensità crescente sino alla fine. E tutti che si passano le volute di quella lunga melodia.

La raccomandazione di Ravel di eseguire il brano lentamente sembra significativa. Si tratta, frenando il decorso, di incrementare la tensione, una tensione che non si regge sullo sviluppo tematico, ma proprio su un'iterazione sempre più forte. Non esistono colpi di scena, ma progressivi coinvolgimenti dello spazio sonoro, sinché tutta la massa diventa eccitata e clamorosa nella misura massima. Ciascuno dice con la propria voce, da solo e insieme ad altri, sempre la medesima frase. Ed è una frase sinuosamente accattivante e dalle molte risonanze.

Vicenda di una progressiva eccitazione trattenuta, di un felice coinvolgimento orgiastico collettivo, il *Bolero* raveliano ci trascina, senza particolari allusioni, senza



ammiccamenti al passato, senza nostalgia, come ne *La valse*, a uno stato di esaltazione inibita. Potrebbe da questo "stato misto" scaturire una trance o uno stato di possessione? La musica stessa si impossessa della mente e la trascina nella direzione di un'esaltazione, ma il decorso verso la possessione è a carico di altre componenti. Queste stanno nell'ascoltatore stesso e potrebbero forse stare nell'ambiente, se non si trattasse di quella sala da concerto che scoraggia ogni movimento. Così *Bolero* resta solo una scheggia illustre della musica colta europea del '900, ma particolarmente vicino al corpo, a qualcosa che tende a rompere il quadro della compostezza

dell'ascoltatore, spingendolo verso altre dimensioni: l'eros, la danza, l'esaltazione.



[Vanna Berlincioni](#)

[Fausto Petrella](#)

La redazione di *De Musica* ringrazia Simona Maggi per aver fornito le illustrazioni inerenti alla danza greca.

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



Augusto Mazzoni

**HANS MERSMANN:
L'ESTETICA APPLICATA ALLA MUSICA**

Introduzione

Sin dagli anni giovanili [Hans Mersmann](#) ha affrontato la propria attività di ricerca sulla musica indirizzandosi contemporaneamente su diversi fronti e mantenendo vivi interessi quanto mai ricchi e differenziati. Tale versatilità non è sembrata venir meno col tempo. Anzi, il corso di tutta la sua lunga carriera sta a indicare un lavoro musicologico davvero poliedrico, con tematiche privilegiate, ma senza autentiche preclusioni di campo.

Scorrendo rapidamente l'ambito delle sue pubblicazioni si possono scorgere studi a carattere tipicamente storiografico (orientati tanto a esaminare un preciso periodo o genere, quanto a delineare il ritratto artistico di singoli autori), accanto a opere di argomento vario: riguardanti una divulgazione in senso lato della musica (promozione della vita musicale, guide o introduzioni di ordine didattico o propedeutico ecc.) oppure concernenti problematiche di impostazione sistematica generale.

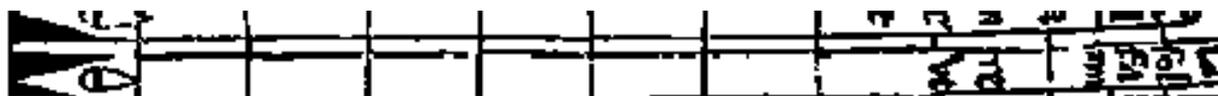
Come detto, nella grande molteplicità di interessi si possono tuttavia rintracciare alcuni nuclei tematici principali cui Mersmann si è dedicato con attenzione costante. Uno di questi è rappresentato senz'altro dall'indagine sul *Volkslied*, un tema assai caro al musicologo tedesco. Egli si è rivolto a precise ricerche nel campo del canto popolare: a partire da questioni basilari di ordine archivistico sino a considerazioni di squisita critica musicale. Oltre alle monografie pubblicate si potrebbero citare anche un paio di raccolte sul *Volkslied* da lui personalmente curate.

Ma la preminenza dell'argomento non si evince soltanto dal numero delle opere di Mersmann specificatamente dedicate al proposito, bensì più in generale da una esemplarità che, in tutta la sua produzione musicologica, riveste il repertorio del canto popolare. Il *Volkslied* rappresenta l'origine ideale di tutta la musica e quindi si presta a fungere da momento di partenza per un lavoro di propedeutica all'ascolto, da porta di accesso per un'ermeneutica orientata dal semplice al complesso, da campione per l'esame di strutture chiare e univoche. Anche l'esegesi estetica con le

sue estreme astrattezze, per rimanere ancorata a una dimensione applicativa, deve far ricorso alla concretezza massima del canto popolare o infantile. E così l'esegesi storiografica per avere solidi appigli comparativi.

Altro capitolo centrale nella musicologia di Mersmann è quello della musica del Novecento. Egli è sempre stato sensibilissimo alla produzione della contemporaneità o dell'immediato passato. Mai chiuso in dogmi tradizionalisti, ha guardato con curiosità a ogni novità in ambito compositivo, badando però a cogliere nel nuovo quanto di storico si possa manifestare. Mersmann ha scritto articoli e monografie su alcuni dei maggiori autori del nostro secolo: su Stravinskij, su Bartók, su Hindemith. Ma la sua attività di autentico apologeta della nuova musica si è esplicitata in un lavoro minuto e incessante, che lo ha visto promuovere iniziative di ogni genere per la diffusione delle opere dei giovani musicisti contemporanei. A tutti i livelli, da quello propedeutico a quello radiofonico, il suo impegno per favorire la crescita di interesse verso la musica novecentesca, soprattutto nella Germania del secondo dopoguerra, è stato davvero esemplare.

Un ulteriore terreno che ha offerto supporto fecondo alla crescita del pensiero musicologico di Mersmann è poi quello più vastamente sistematico. In lui le questioni per una fondazione dell'estetica musicale sono urgenti sin dagli anni di apprendistato e conducono ben presto a elaborazioni di ampio respiro, nelle quali si confronta non solo con il panorama della musicologia tedesca coeva, ma con quello molto più ampio dell'estetica, della scienza dell'arte e della filosofia. All'estetica, intesa sempre in senso propriamente applicativo, si ricollega il problema della metodologia analitica che diviene lo strumento privilegiato per esaminare l'opera d'arte musicale nelle sue differenti formazioni e stratificazioni di significato. Estetica e analisi sono, in definitiva, i binari che guidano preliminarmente ogni indagine di Mersmann e la loro generalità di fondazione metodologica è certo una garanzia di validità per gran parte delle sue osservazioni, tanto ricche e acute in qualunque settore della musicologia. Il presente studio si rivolge proprio a tale ambito fondamentale e prende, quindi, in considerazione l'opera strettamente estetologica di Mersmann, per quanto riguarda quello che può essere definito il suo nucleo originario e alcuni suoi immediati sviluppi.



§ 1 .

Un'impostazione fenomenologica

Nella vasta produzione musicologica di Hans Mersmann la ricerca di ordine estetico occupa uno spazio considerevole e si caratterizza per la sua specificità[1]. La riflessione estetica ha un carattere strettamente applicativo, sempre orientato all'esame diretto della musica e dei fenomeni ad essa connessi. Ma alla precisa definizione di un campo operativo si accompagna altresì un forte scrupolo di fondazione metodologica, che tende a porre questioni preliminari a ogni sviluppo concreto di indagine. In tale ambito si delinea l'esigenza di una disamina storico-critica intesa a far chiarezza sullo statuto disciplinare dell'estetica musicale, anche nei suoi aspetti di maggiore astrattezza teorica.

La situazione degli studi estetico-musicali in area tedesca offre, alle soglie del secondo decennio del Novecento, un panorama alquanto variegato, riconducibile senz'altro a una sostanziale molteplicità di istanze teoriche e filosofiche[2]. Entro un quadro così composito è difficile rintracciare filoni di pensiero univocamente orientati. E' semmai il caso di risalire a tendenze speculative affatto generali, che guidano il corso dell'estetica al di là dei suoi diversi momenti storici. Mersmann ritiene di poter individuare un dualismo fondamentale che riguarda l'atteggiamento metodologico dell'indagine intorno ai fatti artistici. Si può parlare, sia per la situazione presente che per quella passata, di un'antitesi fra un'impostazione di stampo psicologico e un'impostazione di stampo fenomenologico.

Tale opposizione si determina secondo Mersmann come scontro fra *Weltanschauungen* radicalmente differenti: un contrasto in quanto tale insanabile e insuperabile, se posto sul piano di un confronto diretto.

L'antitesi fra impostazione psicologica e impostazione fenomenologica si pone come schema interpretativo globale, ma trova il suo esempio classico nel dibattito intrapreso a Jena nel 1794 da Goethe e Schiller. Per Mersmann a partire da allora e soprattutto con l'affermazione dell'estetica romantica sarebbe prevalsa una concezione dilettantesca della riflessione sull'arte. In particolare nel campo della musica si sarebbe affermata una tendenza alla descrizione e al commento di tipo poetico, tale però da aprire le porte a un sostanziale arbitrio nella ricerca. "L'analisi romantica... (giacché a far luogo all'incirca dalle critiche beethoveniane di E. T. A. Hoffmann la consueta forma di descrizione poetica fu in fondo romantica) non prese in considerazione tutto quanto riconoscibile chiaramente e si accontentò di vaghi collegamenti che fornirono il punto di avvio per fantasie immaginative o istintivi riferimenti al sentimento"[3].

Nel tentativo di superare l'infondatezza metodologica della critica poeticizzante, l'estetica musicale, come sottolinea Mersmann, ha cercato di cogliere vari spunti derivanti dall'estetica generale o dal pensiero filosofico. Lo sforzo compiuto mirava a trasformare un palese dilettantismo in un atteggiamento di ricerca rigorosamente fondato. In tal senso ci si è richiamati ora a posizioni di matrice idealistica, ora, al contrario, a posizioni ispirate al sensismo. Infine, in campo più propriamente psicologico, ci si è rivolti alla teoria dell'*Einfühlung* di Lipps, grazie alla quale la musicologia ha potuto ricavare opportuni strumenti concettuali per un'analisi delle associazioni empatiche in ambito musicale[4].

Mersmann è alquanto critico di fronte ai risultati ottenuti da un simile sforzo di fondazione

scientifico. Il predominio di un'impostazione di marca psicologica, sebbene cercasse di raggiungere un necessario rigore nelle premesse metodologiche e sistematiche, in realtà non ha condotto a esiti convincenti. Anche la teoria dell'*Einfühlung*, nei cui confronti lo stesso Mersmann non disconosce di aver nutrito un certo interesse, di fatto non ha conseguito quegli obiettivi positivi che si riproponeva. Ciò ha dato impulso a una diversa fase degli studi in cui l'estetica musicale è stata più attenta alla specificità dei fatti presi in esame. Da qui si sono sviluppate le numerosissime indagini di Riemann, nonché l'ermeneutica musicale di Kretzschmar: musicologi questi (entrambi, si noti, insegnanti di Mersmann) ai quali va riconosciuto l'indubbio pregio di una concretezza applicativa e di una chiarezza nell'elaborazione teorica e pratica, quantunque non certo assoluta.

L'opera speculativa di Riemann ha quale sbocco finale quella *Lehre von der Tonvorstellungen* che Mersmann considera come "un complemento efficace ed essenzialmente musicale alla teoria dell'*Einfühlung* dell'estetica generale"[5]. In questo si può senz'altro intravedere l'intenzionale attribuzione di un elemento di forte continuità al sistema teorico riemanniano. Riemann parteciperebbe ancora a quella fase dell'estetica musicale in cui, in analogia con il pensiero di Lipps, prevarrebbe un'impostazione egemonizzata dalla psicologia[6]. Ma parimenti Mersmann è pronto ad ammettere notevoli aspetti di novità nel lavoro di Riemann, come del resto anche in quello di Kretzschmar, che portano inevitabilmente l'attenzione su una concezione destinata a orientare in maniera piuttosto differente gli studi dedicati alla musica e all'analisi dell'opera musicale.

Attraverso gli immediati predecessori di Mersmann incominciano a profilarsi spunti in grado di offrire un'alternativa teorica all'estetica basata sulla psicologia. E' data così la possibilità di guardare con rinnovata fiducia a una fenomenologia della musica. Gli anni durante i quali va formandosi il sistema estetico di Mersmann sono intesi da lui stesso come un periodo di intenso dibattito fra tendenze psicologiche e tendenze fenomenologiche.

Una simile opposizione è giudicata, come detto, assolutamente ineliminabile, ma, una volta riconosciuta, offre l'opportunità di operare una scelta consapevole in una delle due direzioni, in modo tale da raggiungere una precisa chiarezza metodologica.

Mersmann decide senz'altro di optare per una fondazione fenomenologica dell'estetica musicale: un'opzione che tuttavia trova aperte numerose questioni. In effetti, se da un punto di vista generale i principi che guidano una considerazione fenomenologica in campo estetico sono perfettamente saldi, nella prospettiva di un'applicazione alla musica si sono rivelate parecchie indecisioni. Non sono mancati i primi tentativi di dare avvio a un'indagine fenomenologica da rivolgere alle manifestazioni della musica[7]. Ma, a parte enunciazioni di principio o risultati soltanto di valore preliminare, in sede concretamente operativa gli esiti del metodo fenomenologico sono da ascrivere esclusivamente a una funzione di critica rispetto agli studi precedenti. Le posizioni fenomenologiche hanno ricoperto un ruolo di acuta censura nei confronti delle espressioni tardoromantiche o psicologizzanti della musicologia, mediante un rifiuto netto di tutte quelle esegesi che hanno continuato a fornire parafrasi contenutistiche delle opere musicali attraverso discutibili associazioni poetiche o ingiustificati nessi empatico-musicali.

Nella prospettiva dei saggi iniziali di una fenomenologia della musica una *pars destruens* risulta alquanto compatta e non priva di efficacia, sebbene, di per sé, assuma un compito soltanto di segno negativo. Manca però una corrispondente *pars construens* che riesca ad avanzare proposte in modo positivo circa un preciso orizzonte di ricerca da perlustrare sistematicamente. Si tratta, per Mersmann, di ricorrere alle premesse filosofiche della fenomenologia, per adattarle in seguito a una loro applicazione ai fini di un esame dell'opera d'arte musicale. La fenomenologia serve pertanto da quadro di fondazione a partire dal quale possa svolgersi, lungo direttrici metodologiche di estrema chiarezza, una successiva elaborazione teorica nel terreno specifico della musica.

"Il punto di vista fenomenologico si distingue dalla corrente posizione psicologica nel fatto essenziale che essa svincola l'opera d'arte da ogni relazione con il fruitore ('relazioni con l'io') e la esamina in quanto fenomeno"[8]. Nell'estetica del periodo romantico o in quella basata sulla psicologia si dava come presupposto del tutto ovvio che la musica stesse in strettissima relazione con l'io. Per esempio, da parte della teoria dell'*Einfühlung* il contenuto dell'opera era posto in dipendenza immediata dalle associazioni empatiche del soggetto. Ora, con la assunzione di un atteggiamento fenomenologico, la situazione di fatto si ribalta. Il compito della ricerca consiste nel cercare di guardare al decorso musicale quale fenomeno in sé fondato, liberandolo da qualsiasi legame con la soggettività.

"Perdura l'esigenza di una più forte attività dell'ascolto, tuttavia questa esigenza si estende non più all'empatia soggettiva o alle rappresentazioni associative, bensì in primo luogo a una chiara, obiettiva conoscenza del fenomeno"[9]. Lo stesso termine di estetica va inteso perciò soprattutto nell'accezione di esercizio rivolto alla percezione, in quanto connessa al manifestarsi sensibile dell'opera d'arte musicale.

Il punto di vista fenomenologico rappresenta quindi uno sforzo di conoscenza obiettiva intorno ai fatti artistici. Ma ciò "non gli impedisce di fare impiego occasionalmente della terminologia psicologica e di ricorrere ai valori psichici circa una determinata forma di manifestazione del contenuto musicale"[10]. Con questo infatti si ricercano gli "elementi soggettivi dell'oggetto" (svincolati comunque da un rapporto con il fruitore), evitando di occuparsi di autentiche associazioni soggettive e puntando invece alla determinazione di essenze tipiche fondamentali.

I riferimenti metodologici alla fenomenologia da parte di Mersmann si limitano a queste enunciazioni principali: brevi accenni, come si vede, che non oltrepassano alcune generiche affermazioni di principio. Il resto del suo sistema estetico procede con coerenza sulla base di tali premesse di metodo, ma, entrando nel vivo dell'elaborazione teorica, si addentra ben presto in problemi strettamente inerenti al campo applicativo dell'opera d'arte e di quella musicale in particolare, dove i concetti chiamati in causa divengono subito quelli dell'estetica e della teoria della musica.

Quale significato attribuire, allora, a un simile appello indirizzato alla fenomenologia ai fini di una fondazione preliminare? E soprattutto, come intendere sul piano squisitamente filosofico il

richiamo a una specifica corrente di pensiero?

Nel riferirsi alla fenomenologia Mersmann non fa esplicita menzione di autori della letteratura filosofica, fatta salva la citazione occasionale dei soli nomi di Husserl, Scheler e Geiger, a cui, d'altra parte, non segue un impiego circostanziato della terminologia o dei concetti relativi alla loro opera[11]. E se fin qui l'orizzonte di pensiero al quale sembra accennare Mersmann è all'incirca quello della fenomenologia husserliana, forti perplessità sorgono poi di fronte al contraddittorio rapporto con Helmuth Pleßner, ora coinvolto in un confronto dialettico con lo stesso Mersmann, ora da lui citato quale esponente della "fenomenologia pura"[12]. E' ovvio dunque che si debba intendere il richiamo alla fenomenologia diretto comunque a un quadro filosofico di una certa ampiezza e indeterminazione.

In verità l'aspetto che giustifica maggiormente il riconoscimento di genuine istanze fenomenologiche all'estetica musicale di Mersmann consiste nella viva propensione a impostare la ricerca da un esclusivo punto di vista obiettivistico. La contrapposizione tra psicologia e fenomenologia risulta in notevole sintonia con l'interpretazione antipsicologista dell'estetica fenomenologica delle origini. E parimenti i motivi critici nei confronti della teoria dell'*Einfühlung* di Lipps possono ricordare assai da vicino quelli sostenuti dai rappresentanti della cosiddetta scuola di Monaco, primi seguaci in ambito estetico delle idee di Husserl[13]. Gli scrupoli fortemente obiettivistici di fronte ai problemi metodologici dell'estetica, del resto, inseriscono Mersmann in un contesto culturale piuttosto ampio, che riguarda diffusamente la riflessione sull'arte in area tedesca intorno ai primi decenni del Novecento. In merito a ciò sarebbe opportuno nominare altresì taluni studi svoltisi entro l'*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, rammentando peraltro come nel corso di alcuni congressi organizzati per conto del movimento estetico di Max Dessoir si sia registrata la partecipazione attiva proprio di Mersmann[14].

Al di là di ogni questione circa l'appartenenza a una determinata corrente filosofica, bisogna comunque considerare il carattere peculiare rivestito dall'estetica musicale di Mersmann nella sua globalità. Il momento di precisazione metodologica è certo importante e serve a dare corrette coordinate all'inizio della ricerca. Ma tale indagine si svolge poi in una dimensione calata interamente nel mondo dell'opera d'arte musicale. Qui il fattore applicativo prevale nettamente, cosicché, piuttosto che una considerazione della musica entro il quadro di un esercizio della fenomenologia come pura dottrina speculativa, emerge al contrario un esame fenomenologicamente orientato entro il quadro disciplinare della musicologia. La musicologia e, più propriamente, l'estetica musicale cercano una loro rigorosa fondazione nella fenomenologia, in quanto stile di pensiero a cui fare riferimento. Eppure ciò rappresenta solo una preliminare disposizione teoretica che assume un ruolo di direttrice di massima sul piano del metodo. I concetti e la terminologia impiegati da Mersmann non sono attinti conseguentemente da uno specifico ambito della letteratura filosofica, bensì sono tratti a partire da un contatto diretto con una problematica affatto particolare: quella problematica che si offre inevitabilmente allo sguardo di chi intende dedicarsi a una riflessione teorica sui fenomeni della musica.



§ 2 .

Questioni fondamentali

L'indagine estetica di Mersmann si svolge secondo l'articolazione da lui attribuita ai diversi fattori che l'opera d'arte musicale incarna in sé. In ciò la musica non si differenzia sostanzialmente dalle altre arti, alle quali si deve assegnare una strutturazione pressoché analoga. La serie dei fattori è indicata da un gruppo di concetti successivi che vale per ciascuna opera, a qualsiasi disciplina artistica essa appartenga. Tali fattori sono denominati nell'ordine: materiale, elementi, oggetto, forma, contenuto, stile ed espressione. Nel caso della musica i diversi fattori si presentano nell'ordine consueto, ma è assente dalla serie l'oggetto, giacché in essa ogni eventuale riferimento oggettuale (programma, descrizione ecc.) avviene esclusivamente in termini di un rimando alla sfera extramusicale.

La mancanza di un oggetto nell'opera musicale non altera di fatto la serie dei fattori. L'unica peculiarità da segnalare è che nella musica sono direttamente gli elementi, anziché l'oggetto, a divenire latori di proprietà formali e contenutistiche. Con questo il loro ruolo risulta affatto centrale, poiché controllano immediatamente i fattori principali dell'opera. Gli elementi musicali non sono pertanto semplicemente motivo di aggregazione o di ordine estrinseco. Rispetto alle altre arti essi svolgono una funzione attivamente strutturante che si rivela in modo dinamico.

Le forze che si sviluppano dagli elementi verso la forma e il contenuto sono manifestazioni primarie all'interno dell'opera e sono chiamate da Mersmann con il nome complessivo di tettonica. "La tettonica è la somma di tutte le forze immediatamente strutturanti nell'opera d'arte, che gli elementi nella loro pura stratificazione sviluppano nello spazio"[15].

La musica per Mersmann è un fenomeno di natura essenzialmente dinamica, in cui le energie a lei proprie sono portate dalla dimensione spaziale a quella temporale. Esse si manifestano con una loro proiezione nel tempo, dando così origine al movimento. "Un movimento pregnante, in quanto latore di uno svolgimento significativo e organico, quale presenta l'opera d'arte, è fondato sul contrasto. E ogni sviluppo, per quanto unitario e centrale, riposa su contrasti elementari. La qualità di questi contrasti è indicata mediante i concetti di tensione e distensione. I fenomeni elementari dell'opera d'arte si fondano sulla successione continua di nessi tensivi e distensivi, che si compenetrano nelle più diverse dimensioni (dalla evidenza sul piano tettonico di un'antitesi formale sino alle più piccole unità melodiche o ritmiche, che in quanto tali in genere non sono percepite)"[16].

Ai vari livelli attraverso cui i molteplici parametri della musica interagiscono, le forze tettoniche si sviluppano estrinsecandosi sempre come fenomeni di forma e di contenuto dell'opera. Perché ciò avvenga è necessaria una dialettica fra tre momenti fondamentali, da intendere come base, tensione e distensione dell'energia, ossia come fasi dinamiche alternate e contrapposte rispetto a un punto di riferimento nell'ambito delle diverse dimensioni della musica. Il gioco di espansione cinetica e di attrazione centripeta può riguardare, per esempio, l'allontanamento e il ritorno rispetto a un singolo suono sul piano melodico oppure analogamente sul piano formale (anche per grandi dimensioni) il contrasto e la ripresa rispetto a un certo materiale tematico.

La musica risulta un campo dinamico di forze entro cui l'unità pregnante rappresentata dall'opera d'arte emerge nello sviluppo dualistico dell'energia. La tensione espansiva e la distensione centripeta agiscono in opposizione dialettica, ma ciò non mette in questione il carattere di organicità dell'opera, perché questa è espressione di una crescita dinamica unitaria e coerente. Compito dell'estetica è studiare gli aspetti principali concernenti le forze specifiche del campo musicale: il tipo e la qualità delle forze a seconda degli elementi o dei fattori considerati, le norme e le leggi che regolano tali forze nel loro manifestarsi, le modalità attraverso cui le forze si sviluppano e si evolvono nella loro progressiva espansione.

L'esame di Mersmann cerca di muoversi in prospettiva sistematica e riguarda perciò non tanto opere nella loro individualità, quanto gli aspetti generali ed essenziali che dai fenomeni musicali possono trarsi. La considerazione teorica abbraccia l'ambito evolutivo delle forze in un orizzonte di massima ampiezza, fino a comprendere anche il punto di vista del percorso storico seguito dalla musica nei secoli.

La riflessione di Mersmann, come si può facilmente dedurre, è improntata a una tipica concezione organicistica: una concezione che coinvolge tanto il livello della singolarità di un'opera (l'opera come *unicum* individuale organico) quanto il livello di astrazione sistematica, sia essa teorica o storica (il sistema delle forze musicali come campo organico, la storia della musica come sviluppo evolutivo). È questo un tratto fondamentale dell'estetica di Mersmann che la accomuna a gran parte della musicologia coeva.

In area tedesca, per la verità, si può dire che il modello offerto dall'organicismo ha influenzato gli studi sulla musica a partire dall'affermazione della teoria morfologica di Goethe. Da allora la metafora dell'essere vivente ha condizionato profondamente il modo con cui si è guardato allo statuto di una struttura sonora^[17]. Il clima entro il quale sorge il pensiero di Mersmann non è certo meno favorevole a indurre l'idea che la musica rappresenti l'espressione organica e vitale delle dinamiche intrinseche alla natura dei suoni. Si può dire, anzi, che il periodo in questione vede una particolare accentuazione dei temi organicistici. A tal proposito basti citare i lavori di August Halm e Heinrich Schenker (autori nominati entrambi, sia pure del tutto incidentalmente, dallo stesso Mersmann) che hanno fornito impostazioni teoriche in sintonia con un'interpretazione organicistica dell'opera d'arte musicale.

L'organicismo sta spesso fra biologia vitalistica e fisica dinamica. Concetti quali *Kraft* (forza), *Bewegung* (movimento), *Entwicklung* (sviluppo), *Spannung-Entspannung* (tensione-distensione),

sono comuni a molti musicologi di area tedesca e mitteleuropea nel primo Novecento. E in questo risulta certo emblematico il pensiero di Kurth, poiché riassume in sé i motivi di un intero periodo della ricerca sistematica sui fatti musicali. Anche l'estetica di Mersmann giunge inevitabilmente a confrontarsi con le concezioni di Kurth, allorché in un contesto di quasi perfetta contemporaneità, essa viene a toccare argomenti assai vicini per ispirazione teorica e ambito di indagine. Mersmann riconosce questa stretta affinità di pensiero, ma rivendica l'assoluta originalità di un cammino personale che, nonostante ogni coincidenza apparente, si è svolto in totale indipendenza. Egli inoltre, per molti punti essenziali, segnala forti differenze di impostazione, tali da doversi rimarcare decisamente una reciproca estraneità dei due rispettivi percorsi speculativi[18].

Kurth incarna, come fa notare Mersmann, una visione nettamente psicologista dell'estetica musicale, opposta quindi a un'autentica tendenza fenomenologica. Oltretutto le sue ricerche si mostrano orientate secondo un'ottica metodologica che cerca nel particolare di uno stile personale il modello esemplare per una considerazione sugli elementi o sui fattori generali della musica: nelle opere di Bach la valorizzazione della dimensione di linearità contrappuntistica, nelle composizioni di Wagner la focalizzazione sulle risorse espansive dei processi armonici[19]. Invece Mersmann procede in senso contrario rispetto a Kurth. Lo studio sui vari elementi tettonici si muove in prospettiva, per così dire, eidetica, giacché esamina il sistema di sviluppo delle forze prescindendo dalla singolarità delle opere e dalla personalità degli autori. Gli esempi musicali forniscono una base alla concretezza applicativa che in ogni caso ispira l'estetica di Mersmann, ma non sono introdotti comunque allo scopo di esegesi particolari. L'attenzione eventuale per la singolarità stilistica o per l'individualità personale dell'autore di un'opera sta solo al termine di un percorso analitico che prevede in primo luogo l'esame concernente gli elementi tettonici, la forma e il contenuto obiettivo dei fenomeni musicali.

§ 3.

Gli elementi tettonici

Lo studio dei singoli elementi della musica prende avvio da un'analisi dei fatti melodici e più in particolare da una ricerca sulla dinamica espressa dalla dimensione intervallare della melodia. Come nota Mersmann, l'estetica degli intervalli ha suscitato crescente interesse da quando sulla scia di Kretzschmar si è ritenuto di dover riprendere spunti dell'*Affektenlehre* barocca[20]. Un simile recupero di temi derivati dalla teoria musicale del diciottesimo secolo, quantunque possa essere stato proficuo ai fini di un'ermeneutica riferita a casi concreti, invece non è sembrato sortire risultati plausibili per una sistematizzazione generale. Il percorso attraverso cui si incammina Mersmann è pertanto assai diverso da quello delle indagini volte a individuare un significato simbolico-espressivo degli intervalli e concerne piuttosto una configurazione teorica complessiva delle energie racchiuse nelle relazioni orizzontali fra i suoni.

Le forze sviluppate sul piano melodico riguardano essenzialmente le tre qualità fondamentali che caratterizzano gli intervalli: la loro ampiezza, la loro direzione e il loro grado di fusione (Mersmann adotta il concetto stumpfiano di *Verschmelzung*). Per ognuna delle tre qualità intervallari esistono precise leggi che regolano i fenomeni tensivi o distensivi ad esse connesse.

L'energia di tensione tende ad aumentare in misura proporzionale all'ampiezza di un singolo intervallo, cosicché un grande salto melodico, prescindendo dagli altri parametri, risulterà più tensivo di un salto relativamente piccolo. Al contrario, l'energia di tensione dell'intervallo tende a porsi in relazione inversamente proporzionale al suo grado di fusione, cosicché se debole è la relazione di affinità consonante fra due suoni successivi ne deriverà un rapporto fortemente tensivo fra di essi. La direzione incide soprattutto su una sequenza di vari intervalli, in base all'andamento globale che assume un certo tratto melodico. Passi ascendenti corrisponderanno a una crescita della tensione melodica, passi discendenti corrisponderanno a una distensione.

Ovviamente anche per l'ampiezza o il grado di fusione degli intervalli vale il principio di un effetto dinamico che si estende su segmenti melodici globali[20]. A questo livello agiscono criteri di combinazione fra proprietà intervallari di eguale o di differente qualità (interrelazione fra ampiezza, direzione e fusione). Le forze erogate sul piano melodico possono dipendere altresì dall'azione di altri elementi tettonici.

E' caratteristico, per esempio, che il valore dinamico di un intervallo sia condizionato dalla sua posizione nei confronti del fraseggio: un aspetto che ne determina la maggiore o minore importanza. Con ciò si chiarisce come la concezione di Mersmann conduca a una visione assolutamente non associazionistica della melodia. Le unità melodiche non devono essere concepite alla stregua di una somma addittiva di tensioni intervallari. L'intero melodico (come peraltro tutti gli altri elementi o fattori dell'opera musicale) è un intero assai complesso che è frutto non tanto di una formazione di meri rapporti logici, quanto piuttosto di una manifestazione individuale e organica di forze[21].

Nell'esame dell'elemento armonico, a differenza che nel caso dell'elemento melodico, Mersmann trova disponibile una lunga tradizione di studi musicologici, sulla cui base sono stati elaborati già precedentemente numerosissimi risultati teorici. Ciò gli consente di delineare l'assetto del sistema dei fenomeni armonici nella sua completezza, comprendendo quindi non solo la considerazione del tipo di forze che vi si esplicano o delle leggi che le regolano, ma altresì le linee di tendenza lungo le quali esse si sviluppano. Da questo punto di vista le osservazioni di Mersmann tengono conto anche dell'espansione che ha subito l'armonia tonale nel corso della storia recente, fino a comportare il definitivo superamento del tonalismo e la sua dissoluzione nell'atonalità.

Fatto fondamentale dei fenomeni armonici è la triade. L'accordo consonante di tre suoni, in quanto possibile tonica, è ritenuto da Mersmann il centro dinamico per ogni manifestazione di natura armonica. In rapporto ad esso si esplica lo svolgimento tensivo delle forze armoniche, che si presentano nella duplice forma dell'attrazione e della repulsione. Le principali funzioni armoniche rispondono a tale dualismo, incarnando le due opposte tendenze rispetto alla tonica di riferimento: la sottodominante come una forza di repulsione, la dominante come una forza di attrazione. Il decorso dinamico dei processi cadenzali è fondato pertanto sulle direzioni energetiche espresse in successione dai vari accordi fondamentali (tonica, sottodominante e dominante) che percorrono un intero arco dinamico mediante un'espansione e una riconduzione centripeta nei confronti della tonica.

Le semplici forze messe in atto dalle triadi principali possono essere prolungate o sostituite dalle triadi secondarie. Oppure il grado di tensione può essere modificato dall'impiego dei diversi rivolti accordali o di forme derivate. La trasformazione è ancora più forte se si esce dal semplice ambito delle triadi. Così l'aggiunta di un suono agli aggregati triadici, trasformati perciò in quadriadi, ne altera completamente il valore dinamico. La presenza attiva della settima vi apporta infatti una marcata energia di tipo attrattivo, cosicché tende a mostrarsi un impulso affine a quello della dominante, come avviene per esempio allorché al posto di un'armonia di sottodominante si trovi un accordo di doppia dominante. Inoltre le energie dei processi armonici possono essere ulteriormente rinforzate mediante l'alterazione dei suoni costituenti gli accordi, oppure per incidenza di figurazioni di ordine melodico quali il ritardo, l'anticipazione, note di passaggio o note di volta.

Nella prospettiva teorica di Mersmann qualunque forma di variazione tensiva dell'armonia va ricondotta allo svolgimento di un unico ceppo fondamentale della forza, da intendere quale sua radice originaria. Ogni modificazione dinamica si riferisce a un'origine, ossia alla base rispetto a cui essa si esercita, e ciò vale, oltre che per gli aspetti accordali, anche per le relazioni fra regioni tonali. In tal senso egli contesta che si possa parlare appropriatamente di modulazione da una tonalità all'altra, giacché sarebbe più opportuno parlare di evoluzione, ossia di uno sviluppo (quindi non di un cambiamento) del centro dinamico-armonico. "Una volta sostituito il concetto di modulazione con quello di evoluzione, è possibile intendere tutti i processi armonici come riflessi di una forza fondamentale, così da analizzare armonicamente grandi forme sotto il quadro di un'unica cadenza ampiamente estesa"[\[22\]](#).

Lo sviluppo delle forze armoniche porta a considerare i rapporti accordali al di là delle funzioni classiche che si basavano quasi esclusivamente sulle relazioni di affinità di quinta, riguardavano cioè quei rapporti armonici in cui i suoni fondamentali delle triadi principali risultano a distanza di quinta

Il percorso evolutivo in questo caso deve seguire la notevole espansione delle risorse armoniche subita dal linguaggio musicale nel corso dell'Ottocento e deve comprendere quindi tanto le affinità di terza fra gli accordi, ossia le relazioni fra triadi i cui suoni fondamentali distino fra loro un intervallo di terza, quanto quelle cromatiche, ossia le relazioni fra triadi i cui suoni fondamentali siano vicini cromaticamente in entrambe le direzioni (semitono ascendente o discendente).

Questo ampio quadro di collegamenti accordali, che copre all'incirca la tavolozza armonica della musica romantica, induce a spostare l'attenzione dai rapporti di tipo prettamente logico, inerenti soprattutto una sintassi delle funzioni (come quella delineata da Riemann), ai valori sonori e coloristici propri degli aggregati accordali. Su tale strada, accostandosi con un passo ulteriore alle novità stilistiche dell'impressionismo musicale, si è costretti ad abbandonare l'idea di un'armonia relativa, fondata cioè sulle relazioni sintattiche intercorrenti tra accordo e accordo, per accogliere piuttosto quella di un'armonia assoluta: di un'armonia cioè che, valorizzando le qualità assolute delle aggregazioni armoniche, configura collegamenti fondati esclusivamente su proprietà coloristiche immanenti, cioè su proprietà che si manifestano direttamente negli stessi aggregati.

In una direzione contraria rispetto a quella dell'armonia assoluta, ma nello stesso tempo ad essa complementare, si sviluppa altresì ciò che Mersmann definisce col nome di armonia orizzontale. Nei procedimenti di armonia orizzontale, caratteristici della densa scrittura polifonico-contrappuntistica esercitata da alcuni compositori a partire dal primo Novecento, ogni accordo è da intendere come mero prodotto di fenomeni di natura melodico-lineare, anziché come fatto riguardante la dimensione verticale della musica. Questo comporta il mancato controllo nei confronti dell'incontro simultaneo fra i suoni, determinando in tal modo la totale dissoluzione del sistema tonale e l'approdo all'atonalità.

Per ciò che concerne l'elemento ritmico Mersmann si riferisce alle dimensioni fondamentali della durata e dell'intensità dell'accento (*Schwere*). E' dalla sintesi di queste due dimensioni, l'una come fenomeno essenzialmente temporale, l'altra come fenomeno essenzialmente dinamico, che sorge il ritmo. La combinazione ordinata di durata e intensità dell'accento dà origine alle forme di unità ritmica, a cominciare dalla battuta. Ma il ritmo è da intendersi soprattutto come espressione attiva di una forza. Perciò si manifesta non tanto come nuda struttura metrica, bensì come sviluppo di energia attraverso il decorso temporale della musica. Secondo Mersmann gli studi riemanniani, che pure cercano di evidenziare una dinamica del ritmo musicale, in realtà ne colgono soprattutto un aspetto schematico. Ricondurre tutto a raggruppamenti fraseologici simmetrici e regolari significa considerare soltanto il grado zero della forza ritmica. Qui come nel caso degli altri elementi c'è infatti il rischio di giungere a una visione pesantemente razionalistica, che finisca per intendere le unità musicali quale mera somma associazionistica[23]. Viceversa l'evoluzione delle forze ritmiche si esprime particolarmente in una tensione rispetto alla simmetria motivica e fraseologica: attraverso un'articolazione crescente che si realizza per esempio con inflessioni accentuative, con figurazioni irregolari (terzine ecc.) o con frequenti mutamenti delle unità ritmiche.

Oltre agli elementi della melodia, dell'armonia e del ritmo, da Mersmann indicati quali elementi primari, egli esamina anche gli elementi secondari, vale a dire specificatamente gli aspetti della dinamica (intensità e potenza del volume sonoro), dell'agogica (sfumature nell'andamento del tempo) e ogni altro elemento di natura timbrica. E' chiara una certa subordinazione di tali elementi a quelli principali, giacché essi spesso svolgono un ruolo di semplice rinforzo nei confronti di strutture prettamente melodiche, armoniche o ritmiche. Ma è altresì da riconoscere il valore di squisita forza dinamica che contraddistingue gli elementi tettonici nella loro globalità, i secondari allo stesso modo dei primari. E ciò caratterizza come organico lo sviluppo di energie che si manifesta all'interno dell'opera musicale.

Il campo di forze tettoniche è un luogo di strettissime relazioni reciproche. Non solo gli elementi secondari interagiscono con quelli primari, ma anche gli elementi primari si trovano indissolubilmente legati in un forte intreccio di interazioni [24]. "Gli elementi stanno in stretta correlazione. Essi possono reciprocamente equilibrarsi, possono l'un l'altro potenziarsi, essere indipendenti o annullarsi l'un l'altro. Mai essi sono da separare l'uno dall'altro. Già nell'univocità dei fatti melodici fondamentali si insinuano le forze armoniche, e già il più primitivo nesso sonoro è un evento ritmico"[25]. Le pure tendenze dinamiche, cioè le comuni forze di tensione e di distensione, si confrontano direttamente e uniscono in un saldo vincolo i diversi elementi

rintracciabili nell'unità dell'opera d'arte musicale.

§ 4.

La forma musicale

Nella serie dei fattori dell'opera d'arte musicale, in mancanza di un oggetto, al complesso degli elementi tettonici fa seguito direttamente il fattore della forma, di cui essi sono immediati latori. Al capitolo sugli elementi si aggiunge pertanto quello sugli aspetti formali senza alcuna riflessione intermedia. Nel passare all'esame della forma musicale l'atteggiamento di Mersmann non muta affatto rispetto a quanto finora s'è potuto considerare. Il modo di porre le questioni e sviluppare i concetti principali resta identico, giacché si tratta anche in questo caso di individuare forze fondamentali, cercare tipologie generali e derivare da esse concrete manifestazioni sul piano fenomenologico. La ricerca prosegue dunque con gli stessi mezzi teorici e gli stessi scopi, in perfetta continuità con l'indagine relativa agli elementi tettonici e avvalendosi dei risultati acquisiti precedentemente.

Per Mersmann la forma è essenzialmente la proiezione della forza nello spazio. Forza e spazio sono concetti contrapposti e rappresentano un dualismo cardinale che riguarda ogni fatto formale. Premessa fondamentale di tutti i fenomeni formali nella musica è il motivo, da intendersi come concentrazione di eventi melodici, armonici e ritmici. Esso, in quanto espressione di energie tettoniche, non è da concepire come mera particella elementare da cui derivare periodi o forme più vaste attraverso una addizione associativa, bensì come forza che si sprigiona nello spazio[26]. Con ciò, ribadendo le sue critiche a certe conseguenze della teoria riemanniana, Mersmann rivendica ulteriormente la necessità di distinguere tra rapporti formali organici e puri rapporti logici.

Dalla dialettica di forza e spazio derivano una serie di dualismi concettuali che contraddistinguono l'indagine sulla forma musicale a tutti i livelli. In primo luogo si presenta la contrapposizione tra un principio formale chiuso (essenzialmente spaziale) e un principio formale aperto (essenzialmente dinamico). Analoga risulta la contrapposizione tra periodo e tema. "Il periodo è l'espressione di un principio formale chiuso, il tema in quanto forma resta aperto. Le tensioni del periodo sono scarse e senza alcun impulso dinamico, quelle del tema sono grandi, concentrate e spingono allo sviluppo"[27]. "Dopo un primo periodo può soltanto seguirne un secondo, dopo questo un terzo e così via. Il decorso periodico, che può essere interrotto solo da parentesi incidentali o nelle forme strumentali da corte transizioni, si fonda su una successione di parti formali autonome e coordinate"[28]. Al contrario "ad un primo tema non ne segue un secondo, ma seguono frasi secondarie, episodi, transizioni, una coda, tutti funzionali rispetto al tema. Perciò lo sviluppo tematico si pone in forte contrasto con il decorso periodico; esso si fonda su un rapporto di parti eteronome e subordinate alla forza centrale di un tema"[29].

All'opposizione concettuale tra forma chiusa e forma aperta corrisponde quella tra periodo e tema, che a sua volta dà origine a un ulteriore dualismo: quello tra *Ablauf*, ossia il decorso tipico delle forme periodiche, ed *Entwicklung*, ossia lo sviluppo tipico delle forme tematiche. Ciò è di capitale

importanza per una classificazione dal punto di vista macroformale, ai fini pertanto di una sorta di *Formenlehre*. Le forme costituite in prevalenza da procedimenti di ordine periodico vengono dette *Ablaufformen* e sono caratterizzate da una struttura tendenzialmente statica e paratattica. Le forme costituite in prevalenza da procedimenti di ordine tematico vengono dette *Entwicklungsformen* e sono caratterizzate da una struttura tendenzialmente dinamica e sintattica.

Tra le *Ablaufformen* si possono distinguere tre diversi tipi basati su differenti modi di decorso periodico. V'è innanzitutto un tipo fondato sul semplice accostamento successivo delle parti (*Anreihungstypus*), dove cioè si susseguono in una serie sezioni tutte prive di rapporti di reciproca somiglianza (schema A B C...) e dove ha luogo il minimo possibile della tensione formale. Appartengono a tale tipo le più antiche forme di Suite con i generi da essa derivati come le Serenate, i Divertimenti o le Cassazioni, tutte le forme liberamente improvvisative come la Fantasia, nonché esempi di *Potpourri* nel campo della musica a programma.

V'è quindi un tipo fondato sul collegamento relativo delle parti (*Beziehungstypus*), dove cioè sussistono rapporti di ripetizione o di ripresa delle sezioni in maniera ternaria (schema A B A) o in modi più complessi (schema A B A B A oppure A B A C A B A ecc.). Appartengono a questo tipo, che è senz'altro il più diffuso, tutte le *Liedformen*, le arie col da capo ovvero la forma Rondò. V'è infine un terzo tipo fondato sulla mutazione delle parti (*Abwandlungstypus*), dove si verifica un incessante modifica di uno stesso periodo o di un gruppo di periodi (schema A, A1, A2...). Appartengono a questo tipo, che ha qualche aspetto di affinità con le forme di sviluppo, tutti i generi di Variazione, ivi compresa la Ciaccona.

Le *Entwicklungsformen* si distinguono in due tipi principali, a seconda che lo sviluppo tematico si manifesti in maniera centrale e unitaria oppure in base a un'antitesi dialettica tra forze contrastanti. Rappresentano il primo tipo i vari generi di Preludio e quello della Fuga, in cui un motivo o un singolo tema germinale giungono a progressiva maturazione. Il secondo tipo è rappresentato soprattutto dalla forma-sonata, in cui l'opposizione fra due temi riguardanti diversi piani armonici porta dapprima a una loro contrapposizione (nella sezione di Esposizione), poi a una reciproca interpenetrazione (nella sezione di Sviluppo), infine a un'unione tonale risolutiva (nella sezione di Ripresa). Nel caso di forme a carattere ciclico è decisivo non soltanto il ruolo del primo movimento in forma-sonata, ma anche quello dei movimenti seguenti, i quali risultano dipendenti sul piano funzionale dal conflitto tematico originario, giacché ripresentano e rinnovano le tensioni iniziali. Altri esempi di *Entwicklungsformen* sono dati da alcuni generi formali che sviluppano un'antitesi dialettica di forze, ma secondo modalità alquanto diverse dalla forma-sonata. Sono da citare a tal proposito molteplici libere forme come l'Ouverture o il poema sinfonico e certe forme compositive melodrammatiche. Il percorso evolutivo che guida lo sviluppo dinamico in questo tipo di opere è determinato spesso da un aspetto di ordine extramusicale. E' da notare infatti come nel loro complesso le forme basate su uno sviluppo tematico, e in modo specifico il tipo fondato su un contrasto, tendano a farsi espressione di un contenuto musicale individuale, laddove nelle forme in cui il decorso periodico presenta una tensione di forze esigua tende viceversa a emergere l'aspetto architettonico-formale come caratteristica di maggior rilievo.

§ 5.

Il contenuto della musica

Nonostante l'impostazione fenomenologica dell'estetica di Mersmann implichi, come s'è visto, istanze metodologiche fortemente obiettivistiche, tuttavia la sua posizione non può essere giudicata in alcun caso un formalismo in termini assoluti. Se è vero che Mersmann esclude dalla serie dei fattori dell'opera musicale la rappresentazione di un oggetto, d'altra parte egli intende considerarne un fattore contenutistico. "Il contenuto è una parte del fenomeno, a lui inerente essenzialmente, per qualità, intensità e andamento, anche se non sempre determinabile in modo univoco, così pure delimitabile essenzialmente, e pienamente indipendente dalle relazioni dell'opera d'arte con il fruitore"[30]. Nella serie dei fattori primari dell'opera il contenuto occupa una posizione fondamentale e il suo esame va affrontato con particolare cura.

Riconosciuto il valore non esclusivamente formalistico delle proprietà musicali, la ricerca estetica deve parimenti evitare di ricadere nei pericoli di una prospettiva puramente psicologica. Il carattere fenomenologico dell'indagine di Mersmann viene salvaguardato precisando che il contenuto musicale è da intendersi come un aspetto obiettivo dell'opera, "percepito o conosciuto, similmente a tutti gli altri fattori, non sentito empaticamente o rappresentato"[31]. Anche eventuali momenti a carattere soggettivo, una volta che giungono a espressione, divengono una proprietà dell'opera artistica e si trovano impressi in lei come sue determinazioni oggettuali. Le interpretazioni contenutistiche non sono affatto libere, anche se hanno qualche margine di variabilità nel corso della storia. In questo senso l'ascoltatore di fronte al contenuto musicale si deve collocare unicamente in un atteggiamento di pura ricezione, per cui, anche nei confronti dell'autore, egli è da considerarsi *Empfänger* a tutti gli effetti. Durante l'ascolto ogni associazione di tipo soggettivo (processi empatici di proiezione ecc.) è da ritenere affatto arbitraria e quindi decisamente nociva ai fini di una corretta analisi estetica.

Come già s'è detto, Mersmann ritiene che a essere primarie responsabili dei valori contenutistici, oltretutto dei valori formali, siano direttamente le forze esercitate dagli elementi tettonici. E' tramite il loro influsso immediato, cioè tramite la loro evoluzione organica, che si costituisce il contenuto di un'opera musicale. Da questo punto di vista nessuna musica, brano o parte di esso, può intendersi letteralmente privo di un qualche contenuto, giacché la dinamica tettonico-formale è già di per sé sostanza di natura contenutistica. Ma a tale livello dell'opera bisogna riconoscere un aspetto completamente distinto dall'energia di origine tettonica. Si tratta di considerare ciò che Mersmann chiama *Einschlag*: un aspetto che rappresenta in certo modo un intervento indiretto rispetto al substrato concreto degli elementi, oltre a significare una trama di relazioni e di riferimenti alla sfera extramusicale. Questi altri momenti di contenuto sono "un riflesso, non forze reali, formate dal materiale dell'opera d'arte come gli elementi tettonici, bensì fonti intraviste attraverso l'opera d'arte, estranee, irreali, che mediante l'intervento dell'energia plasmante dell'autore-creatore pervengono a una ripercussione, a un effetto a distanza (di assai diversa chiarezza)"[32]. Da questo punto di vista si può parlare di una proprietà di rispecchiamento (*Spiegelung*) da parte della musica[33].

Mersmann sottolinea come, nonostante sia da attribuire agli elementi tettonici e alle forze

corrispondenti una realtà sostanziale rispetto al contenuto della musica, tuttavia emergono nell'indagine estetica altre forme di relazione contenutistica. E' una determinazione che traspare alla superficie dell'opera e, pur appartenendo ad essa in senso fenomenologico, non è altro che una proprietà riflessa. L'*Einschlag*, ossia tale apporto indiretto di contenuto, mette capo a due campi differenti di relazione, a seconda del loro statuto oggettivo o soggettivo. Le relazioni di tipo oggettivo riguardano i rapporti della musica con un testo, con un programma o con una raffigurazione e tendono nella direzione verso l'esterno dell'opera, verso una rappresentazione globale del mondo. Le relazioni di tipo soggettivo riguardano invece tutti i possibili valori di sentimento o di esperienza che giungono a manifestarsi attraverso i suoni. Il rapporto è qui con un soggetto che è da identificare con l'autore in quanto attivo creatore dell'opera.

A differenza che per gli elementi tettonici, per le relazioni oggettive e soggettive di contenuto non è determinabile una loro consistenza sostanziale, ma soltanto un loro diverso grado di intensità che regola il rapporto con gli altri fattori dell'opera. Ciò è fondamentale quando si voglia considerarne l'interazione con le forze propriamente tettoniche. Qualora le relazioni esterne risultino prevalenti esse divengono un'autentica fonte di energia che presiede costantemente all'evoluzione contenutistica. Altrimenti possono costituire solo un punto di avvio (per esempio con l'esposizione di un tema), ma lasciano subito il posto a un'evoluzione formale controllata dagli elementi tettonici. Oppure gli elementi tettonici sono predominanti fin dall'inizio e le relazioni oggettive o soggettive sono soltanto forze di contenuto associate in modo del tutto occasionale e accidentale.

Per quanto concerne le relazioni oggettive di contenuto i gradi di intensità sono ordinabili in senso decrescente a partire dalla circostanza in cui un testo vocale determini il significato contenutistico della musica con un rapporto di precisa corrispondenza. Rispetto a questa situazione le semplici indicazioni di un programma risultano solo quali spunti contenutistici di partenza e rappresentano pertanto un esempio di intensità quasi sempre più debole nei confronti della forza strutturante degli elementi tettonici. Infine c'è il caso del nudo titolo che vale in genere come mero nesso associativo apposto a corredo estrinseco dell'opera e deve quindi essere riferito al livello più basso di una scala riguardante l'effetto dei valori di contenuto.

A paragone dell'ambito oggettivo nel campo delle relazioni soggettive di contenuto sembrano esserci maggiori possibilità di giungere a un ordine sistematico dei fenomeni. Anche qui Mersmann non può che limitarsi a seguire le direzioni puramente lineari, rappresentanti una variazione continua dei valori contenutistici a seconda della differente qualità di manifestazione. Ma la specificazione di diverse qualità porta a un quadro generale delle relazioni secondo combinazioni e intersezioni molteplici [[cfr. fig. 1](#)]. In uno spazio ideale che ha come due dimensioni quella dell'intensità e quella della qualità del contenuto Mersmann individua alcune linee in rapporto di reciproca specularità, contraddistinte dai nomi attribuiti ai loro valori estremi (il massimo nel settore positivo e il minimo nel settore negativo): *Spannung- Entspannung*, *Lust-Unlust*, *Ruhe-Erregung*. Ad esse si aggiungono due categorie particolari, che al loro interno offrono possibilità di una segmentazione per gradi discreti: quella che vede tipicamente contrapposti *das Erhabene* e *das Häßliche* (da intendere però non come categoria di valore o disvalore estetico, bensì come determinazione attinente al contenuto) e quella che oppone *das*

Komische a das Tragische. Il sistema in cui tali categorie qualitative di contenuto si collocano, incontrandosi reciprocamente, rappresenta il quadro complessivo delle relazioni di natura soggettiva che possono riflettersi entro l'opera musicale, divenendo qualità obiettive di essa.

Al di là una distinzione di campo, è importante per Mersmann ribadire come in generale le relazioni di contenuto intrattengano un rapporto solo indiretto con le proprietà formali della musica, le quali si mostrano regolate dall'azione immediata degli elementi tettonici. "L'essenza delle relazioni oggettive e soggettive di contenuto indica in definitiva la loro posizione nei confronti della forma. Esse sono nel loro complesso senza forma; forze latrici di forma sono esclusivamente gli elementi tettonici. Questi gettano i ponti immediati verso la forma, poiché essi stessi per lo più sono già substrati formali o tali diventano. Tutte le relazioni condizionate dall'esterno entrano nella forma grazie all'intermediazione degli elementi tettonici"[34].

Come già accennato, i svariati tipi e modelli formali manifestano in maniera assai differente una loro intrinseca propensione a esibire proprietà individuali di contenuto. Tra le forme in cui più ha modo di esibirsi tale propensione (dove quindi si possono sprigionare maggiormente le forze di sviluppo formale) è possibile distinguere ulteriormente i casi più favorevoli all'instaurarsi di relazioni oggettive e quelli più favorevoli all'instaurarsi di relazioni soggettive. Il *Lied*, la musica a programma, l'opera e il dramma musicale sono legati in modo imprescindibile a una dimensione di rispecchiamento di tipo oggettivo, da cui emerge un'immagine obiettiva del mondo. Viceversa la forma-sonata e il ciclo sinfonico sono legati a un'espressione di tipo soggettivo, che è simbolo di una vita spirituale affatto intima.

§ 6.

Lo stile musicale e le sue fasi storiche

In misura proporzionale a quanto nella serie dei fattori dell'opera ci si allontana dagli elementi tettonici, i quali, come s'è visto, nella musica costituiscono il nucleo strutturale ed energetico principale, così aumenta la complessità dei fenomeni considerati, anche per l'intrinseca difficoltà di affrontarli con chiarezza. Già l'esame della forma e del contenuto della musica ha offerto una notevole articolazione concettuale, che ha richiesto un certo impegno. A maggior ragione per i problemi inerenti lo stile musicale si configureranno questioni di crescente complicazione, di fronte ai quali il compito di Mersmann va nella direzione di una distinzione teorica quanto più ricca e precisa.

Mersmann prende avvio dalla definizione del concetto di stile quale somma di tutte quelle formazioni musicali che si presentano come costanti. Ma qui con il termine di costanza è da intendere in pari maniera ciò che compare con la caratteristica di tipicità e ciò che appartiene a quanto Mersmann definisce *das Prinzipielle*. "Il tipo è sovraordinato al fenomeno in modo essenzialmente passivo, ottenuto per astrazione, indicante ciò che è prodotto. Il concetto di principio invece è attivamente sovraordinato al fenomeno e indica non la condizione di prodotto bensì la legge di ciò che è creato"[35]. All'interno di questa seconda categoria rientrano diversi momenti stilistici che si manifestano sotto diverse prospettive: relativamente alla fattura

dell'opera, al suo contenuto, all'individualità stilistica, all'espressione del tempo, all'atteggiamento generale.

In relazione alla fattura si determina il concetto di stile in senso puro, con rimando alla situazione in cui si trovano strutturati gli elementi: valori concernenti la loro configurazione e la loro reciproca interazione. In merito al contenuto si determina il concetto di stile di senso obiettivo, comprendente i legami contenutistici extramusicali, ossia le "forme stilistiche di espressione". Quanto all'individualità si determina il concetto di stile personale, con esplicitazione delle leggi individuali che regolano la creazione dei singoli artisti. In rapporto all'espressione del tempo e all'atteggiamento generale, infine, lo stile è considerato da un punto di vista di squisita portata storica: rispettivamente con riferimento a un'intera epoca musicale o a un complesso storico-culturale che rimanda addirittura alla visione di una *Geistesgeschichte* universale[36].

Le problematiche riguardanti queste due ultime prospettive portano l'indagine di Mersmann sul piano di una teoria della storia musicale: un ambito che non interessa più la fenomenologia in quanto tale, ma coinvolge piuttosto una morfologia, intesa nel significato goethiano. Qui, fra le altre questioni concernenti l'evoluzione dei generi (polifonia vocale, musica strumentale e opera) e delle forme, si impone anche la domanda se il concetto di stile sia trasferibile in una storia della musica, se sia lecito tracciare linee di parallelismo con le altre arti e (problema che nel complesso risulta principale) se il decorso stilistico nella sua generalità sia traducibile in una *Stilgeschichte* fondamentale.

La riflessione di Mersmann approda a una formulazione delle leggi che regolano lo sviluppo stilistico della musica, con una individuazione delle fasi principali della storia musicale occidentale[37]. A partire da uno sguardo sistematico sulle caratteristiche stilistiche delle diverse epoche, Mersmann cerca di rintracciare delle costanti all'interno del flusso evolutivo della musica nel tempo storico, secondo un modello palesemente ispirato alle ricerche di Wölfflin nel campo dell'arte[38]. Egli ritiene che la successione delle fasi stilistiche sia determinata da un rapporto di reazione che contrappone epoche storiche contigue e, viceversa, da un rapporto di sostanziale eguaglianza che accomuna epoche storiche non immediatamente contigue ma alternate. In base a ciò si individuano due principi opposti denominati a titolo distintivo *Renaissanceprinzip* e *Barockprinzip*, mediante i quali è possibile interpretare l'intero decorso storico-musicale dal Medioevo in poi [cfr. fig. 2].

La linearità del canto gregoriano rappresenta perfettamente una fase governata dalla categoria del *Renaissanceprinzip*. A questa fa seguito una tendenza alla decentralizzazione retta dalla categoria del *Barockprinzip*. Nella direzione di una decentralizzazione sul piano melodico-orizzontale si sviluppa la monodia profana del *Minnesang*, in quella di una decentralizzazione sul piano contrappuntistico-verticale si sviluppa quasi contemporaneamente la prima polifonia. Con l'avvento dell'*Ars nova* si assiste a un ritorno di una fase dominata dal principio rinascimentale, alla quale subentra per diretta contrapposizione il periodo successivo della polifonia fiamminga e italiana, dominato dal principio barocco.

Ancora alla categoria del *Renaissanceprinzip* appartiene la prima monodia accompagnata

dell'inizio del Seicento, la quale segna una situazione parallela a quella dell'epoca del canto gregoriano. Anche ad essa segue infatti una duplice reazione, caratterizzata dalla prevalenza della categoria del *Barockprinzip* e svolgentesi nella direzione di una decentralizzazione tanto nella dimensione orizzontale (la musica strumentale fino a Mozart) quanto nella dimensione verticale (la polifonia bachiana fondata armonicamente). Ulteriore coppia bipolare di fasi è costituita dal periodo in cui il principio rinascimentale si incarna nella classicità formale beethoveniana e dal periodo in cui il principio barocco fiorisce di nuovo col Romanticismo.

§ 7.

Analisi e rappresentazione grafica.

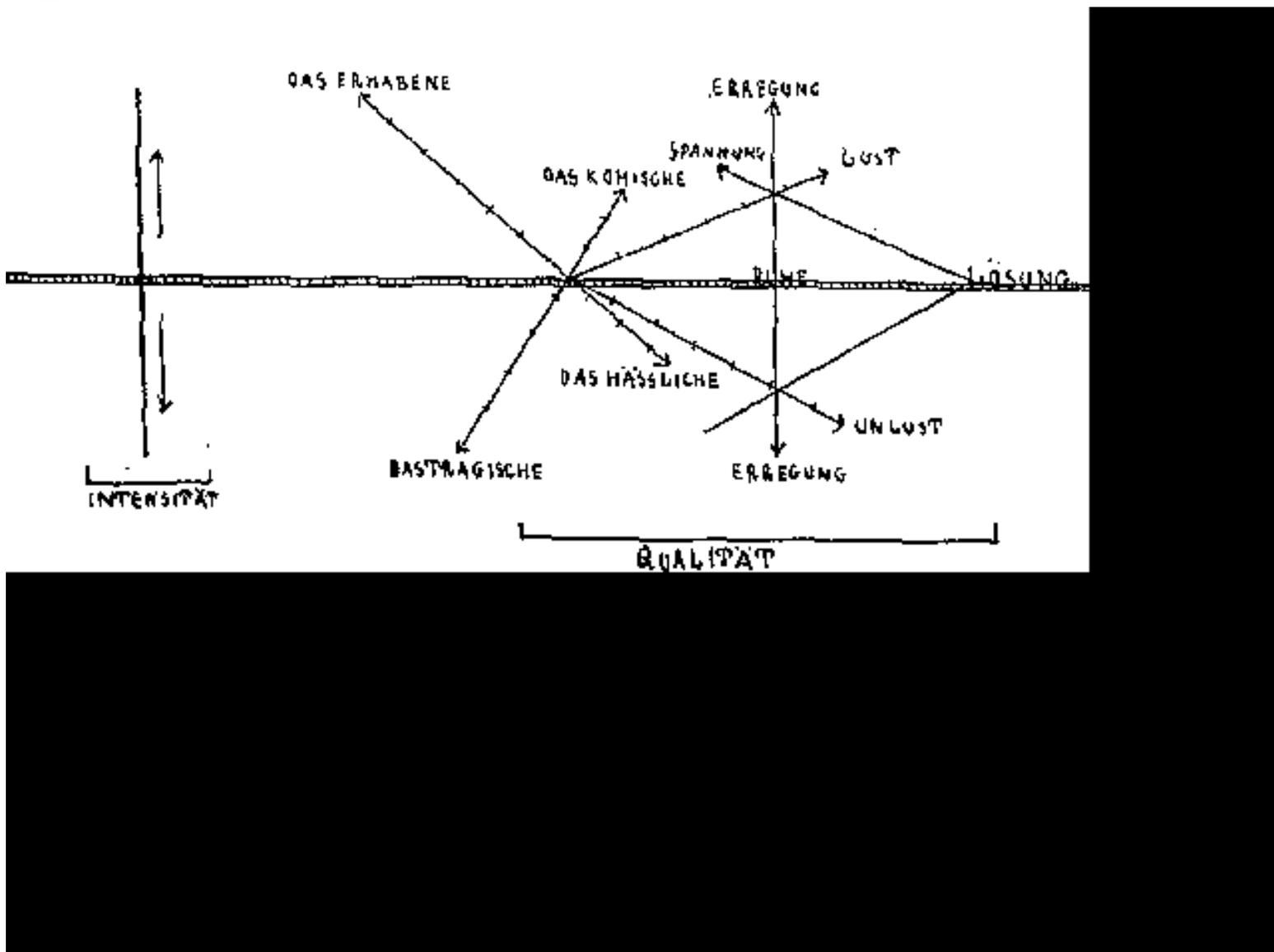
L'indagine di Mersmann, dopo aver fornito i fondamenti metodologici a un'estetica applicata alla musica, ha percorso in via sistematica la serie dei fattori che ineriscono in generale all'opera d'arte musicale. Si tratta ora di volgere lo sguardo alla fondazione di un metodo di ordine analitico che consenta di condurre la riflessione dal livello teorico e astratto a quello dell'esame delle opere nella loro singola individualità. E' questo l'ultimo atto di un ampio lavoro che in ogni suo momento, pur muovendosi nell'orizzonte di un'elaborazione sistematica, non perde mai di vista le esigenze di concretezza applicativa: esigenze che valgono sia nel senso di un'adesione alla peculiarità del campo tematico considerato (la musica nella sua fenomenologia) sia nel senso di una sua possibile verificabilità all'interno di casi specifici (esempi illustrativi). A ciò si deve aggiungere che Mersmann sottolinea assai bene il carattere di mezzo e non di scopo fine a sé stesso da attribuire all'analisi, la quale funge da via di accesso per penetrare nella profondità dell'opera. Tale via si configura, d'altra parte, come percorso senz'altro privilegiato.

Anche per l'analisi valgono le idee direttrici che contraddistinguono metodologicamente la ricerca estetico-fenomenologica: considerazione obiettiva dell'opera, esclusione di ogni proprietà psicologica o soggettiva. Durante la procedura analitica l'attenzione dovrà pertanto rimanere ben fissa sull'opera d'arte, avendo di mira soltanto le sue modalità di manifestazione. Saranno invece accuratamente neutralizzati tutti gli aspetti concernenti un rapporto di coinvolgimento del fruitore (associazioni psicologiche e soggettive), così come sarà evitato, almeno in linea di massima, qualsiasi argomento che implichi un riferimento alle vicende biografiche e personali dell'autore.

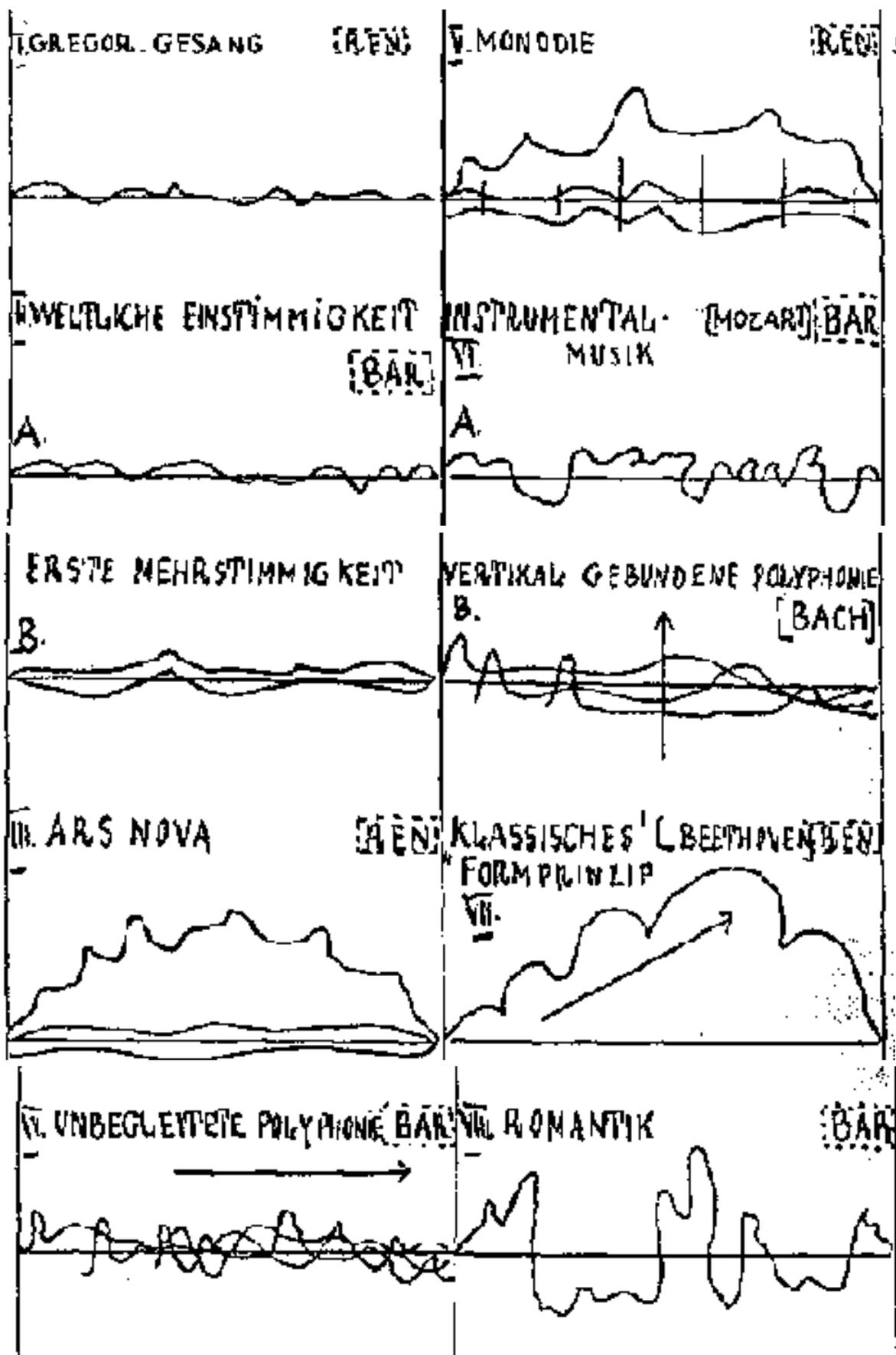
"L'analisi si compone di due parti: l'esame preparatorio di tutti i singoli fattori dell'opera e la loro ricomprensione sintetica"[39]. Un primo momento è dedicato dunque a un atteggiamento propriamente analitico, mediante il quale si rivela la struttura del brano musicale nella sua costituzione elementare. Ciò riguarda in primo luogo tutti quegli eventi che appartengono alla sfera melodica, armonica e ritmica, nonché gli elementi secondari (dinamica, agogica, timbro ecc.). Ma il lavoro di scomposizione deve subito ritradersi in un lavoro di sintesi. L'opera deve essere intesa come organismo e non come semplice addizione di parti irrelate, cosicché bisogna guardare ad essa quale dinamica espressione di forze espansive e centripete che agiscono in un complesso individuale e unitario.

Uno strumento di cui Mersmann si serve assai spesso nelle analisi è la rappresentazione per mezzo di grafici lineari, ossia di diagrammi che, mediante linee tracciate su un piano, indicano in maniera simbolica il comportamento delle energie nello spazio dinamico della musica. Siffatti diagrammi sono utili ausili per significare, quantunque attraverso una traduzione del tutto approssimativa, l'andamento espansivo delle forze di un'opera. Una linea in questo caso non indica la direzione di un percorso nello spazio diastematico, per esempio l'ascesa o la discesa di una melodia, bensì una variazione in termini di energie sviluppate dall'organismo musicale. L'analisi grafica ha un carattere eminentemente sintetico e permette con efficacia di rappresentare tutto un complesso di interazioni dinamiche: valori di intensità o direzioni di sviluppo, fenomeni di evoluzione mono- o bidimensionale, rapporti cioè di antitesi e controbilanciamento (in senso talora sia formale che contenutistico). Ai diagrammi lineari è affidato il compito di descrivere sul piano grafico anche le tendenze evolutive che si mostrano dal punto di vista morfologico, ossia nel quadro di un decorso storico-culturale. Esse pertanto hanno scopo di illustrare tutti i fattori dell'opera d'arte musicale e corredano di fatto l'intero percorso teorico attraverso cui si articola l'estetica di Mersmann, accompagnando graficamente i diversi suoi capitoli.

[Fig. 1]



[Fig. 2]



Per un'estetica musicale del valore.

Le linee fondamentali del pensiero teorico di Mersmann sono fissate stabilmente dalla sua *Angewandte Musikästhetik*, opera che rappresenta un punto fisso di riferimento per tutti i suoi successivi interventi a carattere sistematico. E' però vero che entro questo quadro generale sostanzialmente definito si possono rintracciare interessanti momenti di approfondimento in cui Mersmann precisa o sviluppa qualche tema della sua estetica. In questo sono particolarmente significativi alcuni suoi lavori elaborati durante gli anni Trenta nell'ambito del movimento dell'*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, movimento, come già s'è detto, con il quale egli, oltre a condividere numerose idee, ha intrattenuto rapporti concreti di collaborazione.

Dopo aver partecipato al Secondo Congresso organizzato dalla società di Dessoir nel 1924, Mersmann ha preso parte anche al Quarto Congresso del 1930, nel corso del quale ha presentato una relazione sul tema del tempo nella musica[40]. Mersmann ha proseguito successivamente il suo impegno all'interno del movimento dell'*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* collaborando con il gruppo locale di Berlino. E' in questo ambito che gli si sono presentate nuove occasioni per approfondire e sviluppare la sua indagine estetica. In un quadro teorico che, senza abbandonare affatto una continuità fondamentale di impostazione, ha recepito tuttavia certi spunti a carattere critico, Mersmann ha cercato di completare il ventaglio tematico delle sue ricerche di musicologia sistematica. In tal senso l'esame fenomenologico dei fattori dell'opera d'arte musicale si è arricchito di una corrispettiva estetica del valore.

A dare stimolo alle ulteriori riflessioni è, in parte, un intervento di Arnold Schering, il quale in un suo saggio del 1929 ha sottoposto l'estetica di Mersmann a decise critiche, contestandone il carattere di *Ingenieurwissenschaft*. [41] Al centro del discorso sta il problema dei rapporti tra analisi e idea di valore che Schering ha inteso caratterizzare come momenti contrapposti. Per lui lo sviluppo del concetto di valore musicale avrebbe dovuto comportare il superamento dei metodi analitici, essendo questi comunque da ridefinire e ridimensionare nel complesso del lavoro musicologico. In ciò Mersmann viene chiamato in causa direttamente e indotto a un confronto sul terreno della problematica assiologica che prima la sua estetica tendeva a trascurare[42].

Per Mersmann è da precisare subito come "analisi musicale ed estetica del valore non sono né ambiti reciprocamente escludentisi, né poli contrapposti"[43]. Al contrario, il riconoscimento del valore costituisce il frutto più maturo cui conduce l'analisi. La sua è una visione antitetica rispetto a quella propugnata da Schering. L'interesse analitico di un brano corrisponde a una ricchezza di relazioni che è di per sé anche la premessa per ogni tipo di valutazione. In ciò si connettono insieme gli aspetti gnoseologici e assiologici della percezione musicale. Infatti "tra ascoltare, conoscere e valutare non v'è alcun contrasto fondamentale, bensì unicamente uno spostamento di prospettiva"[44]. Analisi ed estetica del valore procedono dunque parallelamente, riferendosi ai medesimi fattori dell'opera musicale, sia

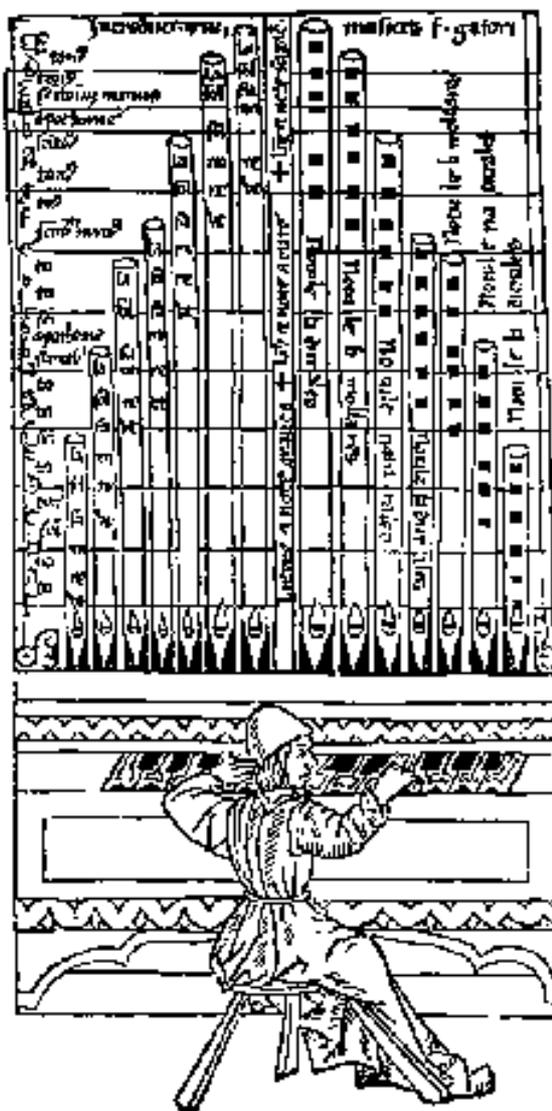
pure a partire da angoli visuali lievemente differenti.

Sul piano dell'originalità creativa di un'opera l'esame analitico consente di mettere in evidenza tutte le specifiche peculiarità compositive, attraverso le quali un autore si sottrae alla stereotipia produttiva e produce un qualcosa di autonomamente valido. Tali peculiarità risiedono soprattutto nel trattamento del materiale musicale e possono essere rilevate in primo luogo da un'analisi degli elementi che permette in pari tempo un apprezzamento valutativo. Nell'opera che acquista pieno valore tutte le forze dinamiche sono portate a completa evoluzione. A ciò concorrono prevalentemente gli elementi nella loro totalità. Non v'è solo una traccia melodica cui sono subordinati tutti gli altri parametri. Viceversa v'è lo sviluppo non banale dell'armonia, del ritmo, nonché degli elementi secondari, come dinamica, agogica e timbrica, in mutuo concorso. In questo senso si può affermare che il valore di un'opera cresce con l'intensificazione e la differenziazione nell'impiego del materiale e degli elementi musicali.

Le medesime considerazioni concernenti la stretta connessione tra analisi e riconoscimento del valore possono essere ribadite a proposito degli altri fattori dell'opera, quelli che si pongono oltre le caratteristiche compositive più elementari. Così per gli aspetti dell'elaborazione tematica o della struttura formale si possono porre in luce quelle istanze di equilibrio che portano a un'integrazione dei rapporti di somiglianza e di contrasto, di continuità e discontinuità, entro l'unità organica di una *Gestalt*. Ma pure, a un grado di valore ancora superiore, le forme di tipo ciclico (lavori sinfonici ecc.) possono rivelare sottili ragioni di organicità individuale (un'organicità, per così dire, ultragestaltica) che consistono in una impalpabile anche se specifica affinità della sostanza motivico-tematica (*Substanzgemeinschaft*) fra un movimento e l'altro[45].

Fin qui il rilievo di categorie di valore va di pari passo con l'analisi. E ciò corrisponde a un campo di osservazione squisitamente estetica. Ma non bisogna trascurare anche un campo di natura più propriamente storica, dove emergono categorie sintetiche di valore. La prospettiva in tal caso si allarga ad ambiti più complessi, che possono essere abbracciati globalmente, con uno sguardo complessivo, anche se con minore precisione di dettaglio. E' questo il campo entro cui si pone il problema della sussistenza di un valore ideologico dell'opera (fondato, per esempio, sul rapporto tra musica e parola), di un suo valore sociologico, storico o culturale, di un valore, infine, del tutto individuale, relativo cioè alla singola creazione nella sua pura unicità.

Secondo quanto suggerisce Mersmann, queste categorie sintetiche di valore si presentano quasi come un secondo cerchio concentrico attorno al primo cerchio che è di natura soprattutto analitica. Ambedue si riferiscono a un centro profondo in cui sta l'opera nella sua ineffabile individualità. "Valutazione e analisi sono... raggi di questo sistema di cerchi, che dal loro punto di origine si spingono fino al nucleo oscuro del centro. Ma entrambe, analisi ed estetica del valore, restano collegate inseparabilmente l'una con l'altra in quanto correlati naturali dello stesso punto di vista" [46].



§ 9.

Conclusione

Per cercare, in sede conclusiva, di fornire uno sguardo riepilogativo sull'estetica di Mersmann è opportuno senz'altro ritornare ai motivi generali che ne ispirano il quadro di fondazione. Come s'è visto, il punto di avvio della riflessione poggia sulla scelta preliminare di un'impostazione metodologica che si richiama a una visione fenomenologica. Ma tale scelta assume significato soprattutto alla luce di un'antitesi radicale che oppone la fenomenologia alla psicologia. E' chiaro sin dall'inizio che Mersmann concepisce la contrapposizione fra estetica fenomenologica ed estetica psicologica quale bipolarità di base che caratterizza i possibili modi di approccio speculativo alla musica. Ciò conferisce al contrasto metodologico in questione una valenza sovrastorica che rende alquanto vago il riferimento alle due discipline. Che cosa si intende per fenomenologia? E che cosa per

psicologia? In entrambi i casi Mersmann allude più a un atteggiamento generico che a una specifica scuola filosofica o scientifica. Da un lato v'è una prospettiva di indagine volta all'oggettività dell'opera musicale, dall'altro una prospettiva che, invece, coinvolge a livelli diversi la soggettività.

E' parimenti vero, per converso, che la speculazione sistematica di Mersmann non può essere assolutamente sganciata dal contesto storico-culturale in cui essa sorge e che, pertanto, anche l'antitesi tra estetica fenomenologica ed estetica psicologica vada rapportata a un momento ben preciso della riflessione sull'arte e sulla musica in Germania. Quando pensa a un'interpretazione psicologista della musica Mersmann si riferisce non solo alle descrizioni poetizzanti della tradizione romantica, ma, più direttamente, anche alla teoria dell'*Einfühlung* lippsiana che, durante i primi decenni del secolo esercita una forte influenza sugli studi musicologici. Né è casuale che la sua reazione antipsicologista tenda a svilupparsi in direzioni che accomunano le sue idee a quelle di chi similmente assume una posizione critica all'indirizzo di Lipps: l'estetica di Dessoir o, come è ovvio, la prima estetica fenomenologica.

In questo, appunto, prende consistenza il richiamo alla fenomenologia, nella prevalenza di istanze obiettivistiche che hanno come risolto il rifiuto di impostazioni metodologiche psicologizzanti. L'obiettivismo in Mersmann significa soprattutto guardare all'opera d'arte musicale nella sua pura manifestazione oggettuale. Essa va indagata in quanto fenomeno in sé autonomo, esaminandone le strutture immanenti che si esplicano in una serie stratificata di fattori: il materiale sonoro, gli elementi tettonici, la forma, il contenuto, lo stile e l'espressione. La ricerca di natura sistematica concerne tali strutture nella loro estrinsecazione dinamica generale, riguarda cioè le invarianti essenziali che, secondo specifiche leggi, regolano la manifestazione della forza nell'organismo musicale.

Nelle sue conseguenze antipsicologistiche il metodo obiettivistico di Mersmann si configura come una neutralizzazione della soggettività estetica. Ciò si articola in due aspetti fondamentali. Innanzitutto è negato qualsiasi valore a tutti quei rapporti che implicino un apporto empatico o associativo da parte del soggetto fruitore. L'indagine sull'opera d'arte musicale deve quindi prescindere da eventuali proiezioni soggettive del tipo propugnato dalla teoria dell'*Einfühlung*. Essa inoltre deve prescindere da considerazioni psicologiche e biografiche relative all'autore, a meno che non siano tratte indirettamente attraverso contenuti o dati stilistici ed espressivi obiettivati nella musica stessa attraverso un rispecchiamento. Ma ciò avviene a un livello superiore.

Sono proprio i fattori superiori dell'opera, vale a dire quelli che sono più lontani da una precisa determinazione dei dinamismi tettonici e formali, a rappresentare una sorta di finestra aperta sul mondo soggettivo, così da rendere possibile, dalla base consistente nella sostanzialità puramente oggettiva e intrinseca delle forze musicali, il recupero di un riflesso proveniente dall'esterno, senza con ciò contraddire affatto l'antipsicologismo di partenza. Il contenuto della musica è del tutto immanente all'oggetto, eppure comprende proprietà che si riferiscono a relazioni di tipo soggettivo. In maniera analoga lo stile può esprimere, oltre a determinazioni inerenti strettamente la fattura compositiva, anche quelle caratteristiche che

riguardano la dimensione personale dell'autore nelle sue pieghe particolari. L'oggetto musicale, ai livelli più remoti della sua stratificazione, riflette nella sua pura immanenza la soggettività, in special modo quella dell'artista creatore.

Come la fenomenologia si trova in antitesi metodologica con la psicologia, così il suo ambito di azione si contrappone a quello della cosiddetta morfologia. Qui la bipolarità concerne la presenza estetica dell'opera che fronteggia nella sua permanenza lo sviluppo storico della musica. Da un lato sta l'opera nell'autonomia delle sue strutture dinamiche individuali, dall'altro l'evoluzione dei generi e degli stili nella dinamica della storia universale. La tendenza obiettivistica del pensiero di Mesmann agisce non solo in funzione antipsicologista, ma altresì in funzione antistoricistica per quel che attiene l'esigenza di preservare l'esteticità dell'opera dal puro relativismo storico.

L'opera si presenta nella sua dimensione di *Zeitlosigkeit*, ossia di atemporalità, che ne tutela l'individualità rispetto al mero fluire della storia e che, come conseguenza implicita, ne consente una fruizione-ricezione fuori dal contesto originario di genesi creativa.

Anche in questo caso, però, i fattori superiori dell'opera rappresentano una possibile apertura rispetto al rischio di una chiusura monadica dell'organismo musicale in sé medesimo. Il contenuto e lo stile musicale, oltre che una finestra sul mondo soggettivo, aprono nel contempo una finestra sul mondo della storia e della cultura. Le relazioni contenutistiche che si instaurano tramite un testo cantato o un qualsiasi altro elemento extramusicale, programmatico o illustrativo, riflettono una realtà ideologica e sociale. Allo stesso modo lo stile musicale può riflettere una sintonia storica con un'intera epoca nei suoi aspetti culturali e spirituali. Tutto ciò si configura come eco intima nell'opera, come riverberazione all'interno dell'organismo musicale dovuta a un'interazione col suo spazio vitale contemporaneo.

Se il centro significativo dell'opera è il suo nucleo fenomenologico ed estetico, nel quale i contenuti soggettivi e storici si rispecchiano solo a livello indiretto, bisogna rintracciare uno specifico strumento che affianchi l'esame delle categorie essenziali svolto in termini generali e astratti con un esame svolto nella tangibile concretezza dei singoli esempi musicali. Secondo Mersmann tale strumento è tipicamente analitico e guarda alle forze musicali per come si manifestano nella fattispecie individuale dell'opera. L'analisi si avvale di opportuni ausili grafici che rappresentano, mediante diagrammi lineari, l'evoluzione energetica secondo gli andamenti di sviluppo dei diversi fattori: dinamismi tettonico-formali, contenutistici ecc.

Va precisato comunque lo statuto che assume l'analisi nell'estetica di Mersmann.

Egli non crede affatto in una strutturazione associazionistica degli elementi musicali, ma piuttosto in un'integrazione attiva e organica entro il tutto (di qui certe sfumature gestaltistiche delle sue idee). Analogamente dal processo analitico non dovrà risultare una decomposizione parcellizzante, ma uno studio delle interrelazioni che le forze tettoniche

intrattengono fra di loro. Con un riferimento critico nei confronti di alcuni risultati delle teorie di Riemann, Mersmann fa notare come i rapporti logici non rappresentino una dimensione assoluta nella strutturazione degli elementi musicali. Al contrario essi si accompagnano a uno sviluppo di rapporti organici che non sono definibili in termini esclusivamente logico-razionali.

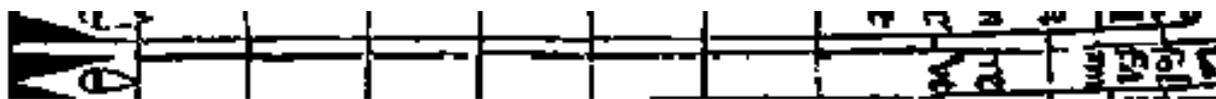
L'analisi, pertanto, si trova stretta fra due esigenze contrapposte: quella logico-razionale e quella organico-intuitiva. Essa infatti deve costituire un mezzo di conoscenza teoretica nonché di valutazione assiologica della struttura dinamica dell'opera, ma altresì deve rispettare il valore di inattuabile individualità e unità organica incarnato in tale strutturazione. Se la questione dell'organicità della musica, in quanto tale, colloca Mersmann all'interno di un contesto musicologico assai tipico, in cui fra gli autori a lui coevi si segnalano le concezioni di Kurth, di Schenker e di Halm, il problema di un equilibrio tra istanze logico-razionali e istanze organico-intuitive riguarda l'estetica musicale novecentesca in modo ancor più generale. In Mersmann, in definitiva, si ripropone un dualismo assai frequente in alcuni settori della riflessione sulla musica (nell'opera della Langer, della Brelet o di de Schloezer, per esempio), laddove, riconosciuta in primo luogo l'autonomia formale e strutturale dell'opera, per evitare poi la riduzione a un meccanico associazionismo si percorre una strada che conduce assai vicino a un autentico irrazionalismo organicistico, sia pure cercando di trattenersi appena prima di esso.

In Mersmann il dualismo tra logica e intuizione, che si impone nel cuore dell'atteggiamento analitico, procede da fronti opposti fra loro. Sul versante che volge al centro dell'opera esso deriva dal contatto con la determinatezza irriducibile dell'organismo musicale: un'individualità irripetibile che resta destinata, in certa misura, all'ineffabilità. Sul versante periferico, al contrario, deriva da una crescente indeterminatezza cui danno luogo i fattori superiori dell'opera nel loro irraggiamento dal nucleo interno verso l'esterno.

Tanto sul piano della conoscenza teoretica quanto su quello della valutazione assiologica l'analisi, dunque, si deve convertire in un atteggiamento sintetico che sappia offrire una visione intuitiva della totalità conclusa dell'opera o delle sue indefinite aperture sull'orizzonte extramusicale.

Fenomenologia e psicologia, estetica e storia, logica e intuizione: il pensiero sistematico di Mersmann propone una serie notevole di coppie formate da concetti contrapposti. In parte ciò discende dall'estrema attenzione usata a definire con chiarezza distintiva l'impostazione di un metodo, in parte però anche dalla necessità di affrontare dialetticamente la complessità del campo tematico quale si presenta a un'estetica musicale applicata. Certo in questi snodi attraverso cui si articolano le idee fondamentali di Mersmann sovente si nascondono passaggi teorici non sufficientemente fluidi (si pensi agli schematismi con cui concepisce una *Stilgeschichte*), sintomo appunto di una concezione di inconciliato dualismo. Ma non sempre tali opposizioni dualistiche indicano delle fratture irrisolte. Si può affermare viceversa che, tenuto conto degli stretti confini cui si attiene la prospettiva obiettivistica posta da Mersmann a garanzia di una salda fondazione metodologica, essi valgano senz'altro a lasciare aperta la possibilità di riconquistare ambiti dapprima

neutralizzati. Riguardando la dimensione soggettiva e storica incarnata nell'intimo della musica si mantiene l'accesso a quella ricchezza di senso che si manifesta, come in un microcosmo, all'interno dell'opera musicale.



NOTE

[1] Per quanto concerne l'esposizione del pensiero estetico di Mersmann si fa qui riferimento soprattutto alla sua *Angewandte Musikästhetik*, Hesse, Berlin, 1926, nonché agli articoli *Versuch einer Phänomenologie der Musik*, in "Zeitschrift für Musikwissenschaft", V, 1922-23, pp. 226-269 e *Zur Phänomenologie der Musik*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", XIX, 1925, pp. 372-388 .

[2] Cfr. P. Moos, *Über den gegenwärtigen Stand der Musikästhetik*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", VIII, 1914, pp. 416 sgg. Per un quadro generale che comprenda lo stesso Mersmann si veda altresì P. Moos, *Die deutsche Ästhetik der Gegenwart*, Hesse, Berlin, 1931, pp. 348-349 e 357-359 in particolare .

[3] H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, cit., p. 2 .

[4] L'opera principale nel campo dell'estetica dell'empatia è T. Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, L. Voss, Hamburg und Leipzig, 1903-1906. Per quanto concerne specificamente la musica cfr. T. Lipps, *Zur Theorie der Melodie*, in "Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane" 1901/1902, pp. 225-263 e *Das Wesen der musikalischen Harmonie und Disharmonie*, in *Psychologische Studien*, Heidelberg, Weiss, 1885.

[5] H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, cit., p. 2. Sull'impostazione di una teoria delle "rappresentazioni sonore" cfr. H. Riemann, *Ideen zu einer "Lehre von den Tonvorstellungen"*, in "Jahrbuch der Musikbibliothek Peters", XXI-XXII, 1914-15, pp. 1-26 e *Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen*, in "Jahrbuch der Musikbibliothek Peters", XXIII, 1916, pp. 1-21.

[6] A prescindere dalla visione di Mersmann, bisogna segnalare come le ultime riflessioni teoriche di Riemann siano state variamente interpretate sul piano dei fondamenti filosofici: letture neokantiane, fenomenologiche ecc. Cfr. per es. J. Handschin, *Der Toncharakter*, Atlantis, Zürich, 1948 pp. 241-246 oppure H. Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Akademie Verlag, Berlin, 1959, tr. it. di M. Giani, *L'ascolto musicale nell'età moderna*, Il Mulino, Bologna, 1993, pp. 23 sgg. Sull'argomento si veda altresì A. Serravezza, *Musica e*

scienza nell'età del Positivismo, Il Mulino, Bologna, 1996, pp. 74 sgg .

[7] Mersmann cita a questo proposito gli studi di W. Harburger, *Die Metalogik*, Reinhardt, München, 1919 e di A. W. Cohn, *Das musikalische Verständnis*, in "Zeitschrift für Musikwissenschaft", IV, 1921-1922, pp. 129-135.

[8] *Versuch einer Phänomenologie der Musik*, cit., pp. 227.

[9] H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, cit., p. 4.

[10] H. Mersmann, *Versuch einer Phänomenologie der Musik*, cit., p. 227.

[11] Cfr. H. Mersmann, *Zur Phänomenologie der Musik*, cit., p. 375.

[12] H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, cit., p. 8. Cfr. invece il dibattito in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", XIX, 1925, pp. 396-397.

[13] Mersmann dal 1910 al 1912 studiò a Monaco. E' ipotizzabile pertanto che abbia avuto contatti, quantunque indiretti, con le idee dell'estetica monacense. Sulla scuola di Monaco si veda G. Scaramuzza, *L'origine dell'estetica fenomenologica*, Antenore, Padova, 1976 e G. Scaramuzza (a cura), *Estetica monacense*, Cuem, Milano, 1996.

[14] Mersmann ha preso parte al secondo e al quarto congresso. Gli articoli *Zur Phänomenologie der Musik*, cit., e *Zeit und Musik*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", XXV, 1931, pp. 216-231, costituiscono la pubblicazione dei suoi interventi. Anche il saggio *Versuch einer musikalischen Wertästhetik*, in "Zeitschrift für Musikwissenschaft", XVII, 1935, pp. 33-47 è frutto di una relazione di Mersmann nell'ambito dei lavori della società di Dessoir a Berlino. Per un confronto critico tra Mersmann e Dessoir cfr. W. Ziegenfuß, *Die phänomenologische Ästhetik nach Grundsätze und bisherigen Ergebnissen dargestellt*, Leipzig, 1927, pp. 13-16.

[15] H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, cit., p. 13.

[16] H. Mersmann, *Versuch einer Phänomenologie der Musik*, cit., p. 229.

[17] Sull'influsso dell'organicismo nella teoria musicale fra Ottocento e inizio Novecento cfr. L. Thaler, *Organische Form in Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, Katzbichler, München-Salzburg, 1984 (pp. 126-129 per quanto riguarda Mersmann).

[18] Cfr. H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, cit., pp. 78-80.

[19] Cfr. rispettivamente E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*, Drechsel, Bern, 1917 ed E. Kurth,

Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan", Haupt, Bern und Leipzig, 1920. Per un approfondimento si veda L. A. Rothfarb, *Ernst Kurth as Theorist and Analyst*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1988.

[20] Circa l'impostazione teorica di un'ermeneutica musicale cfr. H. Kretzschmar, *Anregungen zur Förderung einer musikalischen Hermeneutik*, in "Jahrbuch der Musikbibliothek Peters", IX, 1902 e *Neue Anregungen zur Förderung einer musikalischen Hermeneutik: Satzästhetik*, in "Jahrbuch der Musikbibliothek Peters", XII, 1905.

[21] Alcune tematiche di Mersmann paiono affini a quelle della coeva psicologia della *Gestalt*, benché citazioni o riferimenti in tal senso siano alquanto vaghi e generici. In ogni caso è stato lo stesso Mersmann ad aver sostenuto l'influsso della *Gestaltpsychologie* sulla sua *Angewandte Musikästhetik*. Cfr. in merito H. Mersmann, *Musikhören*, Menck, Frankfurt am Main, 1952, p. 14.

[22] H. Mersmann, *Versuch einer Phänomenologie der Musik*, cit., p. 236. Si noti la forte sintonia di questa osservazione con le idee teoriche fondamentali di Heinrich Schenker, per il quale ogni brano di musica tonale consisterebbe nell'elaborazione compositiva di un'unica struttura fondamentale (*Ursatz*) rappresentante un'espansione della principale articolazione cadenzale: cfr. H. Schenker, *Der freie Satz*, Universal, Wien, 1935.

[23] Per una critica alle posizioni teoriche di Riemann cfr. per esempio H. Mersmann, *Musiklehre*, Hesse, Berlin, 1929, p. iv.

[24] Circa il valore teorico e analitico degli spunti di Mersmann in proposito cfr. M. de Natale, *Strutture e forme della musica come processi simbolici*, Morano, Napoli, 1978, p. 192, nonché M. de Natale, *Analisi come determinazione sistematica dei fondamenti dell'esperienza musicale*, in "Rivista Italiana di Musicologia", 1985, p. 361.

[25] H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, cit., p. 11.

[26] Nelle sue prime ricerche Mersmann contrappone al motivo, espressione dinamica della forza, la linea, da riferirsi a un'idea più prossima alla spazialità: cfr. H. Mersmann, *Versuch einer Phänomenologie der Musik*, cit., p. 241 e *Zur Phänomenologie der Musik*, cit., p. 380. Tale opposizione concettuale nella *Angewandte Musikästhetik* è di fatto evitata.

[27] H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, cit., p. 95.

[28] H. Mersmann, *Versuch einer Phänomenologie der Musik*, cit., p. 244.

[29] *Ibidem*, p. 245.

[30] *Ibidem*, cit. 248.

[31] *Ibidem*, p. 250.

[32] H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, cit., p. 637.

[33] Sul potere di rispecchiamento della musica in particolare si veda H. Mersmann, *La musica come "specchio"*, in "La Rassegna Musicale", sett.-ott. 1939, pp. 369-379. Si noti come tale idea di *Spiegelung* sia stata citata da Mila a sostegno della sua idea di espressione involontaria: cfr. M. Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi, Torino, 1956, p. 145.

[34] H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, cit., p. 643, così già H. Mersmann, *Versuch einer Phänomenologie der Musik*, cit., p. 254.

[35] H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, cit., p. 678.

[36] Può essere qui inclusa una prospettiva squisitamente sociologica. Circa alcune osservazioni che Mersmann ha fornito successivamente in tal senso cfr. H. Mersmann, *Soziologie als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte*, in "Archiv für Musikwissenschaft", X, 1953, pp. 1-15.

[37] Un primo spunto a tal proposito è dato da H. Mersmann, *Zur Stilgeschichte der Musik*, in "Jahrbuch der Musikbibliothek Peters", 1921, pp. 67 sgg.

[38] Cfr. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915, tr. it. di G. Nicco Fasola, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano, 1953.

[39] H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, cit., p. 713.

[40] Cfr. H. Mersmann, *Zeit und Musik*, cit.

[41] Cfr. A. Schering, *Analyse und Wertidee*, in "Jahrbuch der Musikbibliothek Peters", 1929, pp. 9-20.

[42] A tal proposito cfr. anche W. Ziegenfuß, *Die phänomenologische Ästhetik*, cit., p. 16.

[43] H. Mersmann, *Versuch einer musikalischen Wertästhetik*, cit., p. 34.

[44] *Ibidem*, pp. 34-35.

[45] Sull'idea di *Substanzgemeinschaft* cfr. H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, cit., pp. 462-476. Questo concetto è certo uno fra i più significativi di Mersmann. Ad esso, per esempio, si richiama anche C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6)*, Athenaion, Wiesbaden, 1980, tr. it. di L. Dallapiccola, *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Scandicci, 1990, p. 277 e 291.

[46] H. Mersmann, *Versuch einer musikalischen Wertästhetik*, cit., p. 47. Per un cenno critico di Dahlhaus in merito alla posizione di Mersmann sul rapporto tra analisi e giudizio estetico di valore cfr. C. Dahlhaus e H. H. Eggebrecht, *Was ist Musik?*, Heinrichshofen, Whilemshaven, 1985, tr. it. di A. Bozzo, *Che cos'è la musica?*, Il Mulino, Bologna, 1988, p. 124. Si veda altresì C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Laaber Verlag, Laaber, 1986, p. 136.

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

Hans Mersmann

Hans Mersmann è nato a Potsdam il 6 ottobre 1891 ed è morto a Colonia il 24 giugno 1971. Ha studiato musicologia con Sandberger a Monaco, con Riemann a Lipsia e con Kretzschmar a Berlino, dove si è laureato nel 1914. Segnalatosi per l'attività di ricercatore e saggista, è stato inoltre redattore della rivista "Melos" dal 1924 al 1934, anno in cui il regime nazista lo ha rimosso da ogni incarico ufficiale. Dopo la guerra ha ricoperto prestigiose cariche nelle istituzioni musicali e culturali tedesche, tra cui il Deutsche Musikrat, organo dell'UNESCO.



[Torna a "Hans Mersmann - L'estetica applicata alla musica"](#)

Luciana Galliano

I valori di una cultura e il suo percorso verso la modernità

洋楽

Introduzione al volume

[Yogaku. Percorsi della musica
giapponese
nel Novecento](#)

*Liberia Editrice
Cafoscarina*

1. [Premesse storico-culturali. Il pensiero musicale giapponese classico dal punto di vista estetico e teorico](#)
2. [Il concetto di tempo nel pensiero musicale giapponese](#)
3. [Note sulla stratificazione e conservazione dei generi musicali tradizionali](#)

Yôgaku, musica occidentale, è termine usato in Giappone da molti secoli: i primi contatti dei giapponesi con la musica europea avvennero nel XVI secolo attraverso i missionari cristiani; i neo-convertiti appresero la musica corale ecclesiastica e la musica cembalo-organistica[1]. Ma il regime



militare Tokugawa, insediatosi agli inizi del XVII secolo, resosi conto delle potenzialità sovversive contenute nell'individualismo cattolico, proibì la religione cristiana e anche le acquisizioni musicali non ebbero seguito[2]. Il regime preservò il potere impedendo ogni possibile cambiamento sociale e, a tal fine, ogni contatto della popolazione con l'estero. È da poco più di un secolo che, riaperte le frontiere, la musica occidentale è entrata a far parte del patrimonio culturale della società giapponese, che se ne è appropriata con i maturi strumenti metodologici di una civiltà culturalmente raffinata. La tradizione musicale occidentale, nonostante la sua profonda estraneità, è stata acquisita con una rapidità e compiutezza che, analogamente a quanto accaduto nei campi della tecnologia e dell'economia, ha qualcosa di sorprendente.

A chi si accosti con un approccio superficiale alla scena musicale del Giappone di oggi, questa potrebbe a prima vista sembrare dominata dalla musica occidentale, con molte riproduzioni di modelli americani per quanto riguarda la musica di intrattenimento e innumerevoli esecuzioni dal repertorio classico europeo sul versante colto. Ma presto si scopre che l'attività musicale in Giappone è vasta, viva e differenziata, ricca anche in confronto agli standard europei. Esiste un'originale e ampia produzione di musica contemporanea fiorita sull'acquisizione dei modelli occidentali. È quanto mai vivo il patrimonio tradizionale, popolare e colto, è vasta l'editoria del settore: esistono varie case editrici e riviste specializzate (ben più che in Italia), di cui molte di alto livello musicologico; sono molte le istituzioni concertistiche, le orchestre, le manifestazioni e le università musicali (come negli Stati Uniti non esistono conservatori, l'istruzione musicale avviene nell'ambito degli insegnamenti universitari).

L'attività è ricca perché capillare: molti coltivano una propria passione musicale e la propensione all'attività *pratica* fa sì che vi sia un elevato numero di orchestre e gruppi da camera amatoriali, di cori e solisti non professionisti, in genere molto preparati. Dal dopoguerra, con il rifiorire della musica tradizionale, molti si dedicano allo studio di *koto*, *shamisen*, *shakuhachi* [3] e di altri strumenti giapponesi, o alle varie

forme di canto legate o meno al teatro. Il buon livello del dilettantismo musicale è tale da indurre una produzione specifica: i compositori giapponesi scrivono musica anche per questo consumo amatoriale. Compongono anche molta musica funzionale (per la televisione, il cinema, la pubblicità ecc.), riproponendo nell'accezione sociale del fare musica un profilo di musicista a tutto campo.

Il processo attraverso il quale il Giappone, culturalmente evoluto ma privo di strutture tecnologiche, è riuscito in cent'anni non solo ad allinearsi ma a competere con i modelli occidentali, e in molti campi a superarli, si fonda sulla compattezza e integrazione sociale acquisite durante il lungo periodo di isolamento. La cura, la diligenza e l'umiltà con cui i giapponesi impararono dall'Occidente, cercando di non snaturare il proprio carattere e pensiero, la loro profonda e civile umanità, che tanto favorevolmente impressionò gli occidentali giunti in Giappone prima della modernizzazione[4], sono state la leva con cui una nazione relativamente povera come il Giappone di metà Ottocento si è sottratta alla soggezione nei confronti dell'Occidente e ha elaborato un proprio itinerario di progresso.

Le resistenze del Giappone ad aprire le proprie frontiere erano del tutto fondate quand'anche "inattuali", motivate per esempio dalla colonizzazione della Cina e dalla conseguente Guerra dell'Oppio. Il primo confronto diretto del Giappone con l'Occidente si ebbe con la missione diplomatica Iwakura[5], che partì nel novembre 1871 alla volta di Stati Uniti ed Europa con l'intento di negoziare una revisione dei trattati siglati nel 1858 con le grandi potenze occidentali. La missione si concluse tre anni dopo. I suoi membri tornarono in Giappone consapevoli che, per salvarsi dallo sfruttamento praticato dagli occidentali in Africa o in certe zone dell'Asia, fosse necessario acquisire doti quali lo spirito di competizione per il potere e la capacità produttiva, così da poter sostenere il perenne conflitto con le altre nazioni nella lotta per il profitto. Gli inviati della missione Iwakura compresero che il progresso tecnologico e industriale può svilupparsi solo sulla base di una forte fisionomia culturale, legittimata dall'antichità della cultura



stessa. A questo primo diretto confronto con l'Occidente seguì il dibattito spesso drammatico fra i membri dell'oligarchia sulla mancanza (comune al pensiero orientale) di una storicizzazione del passato nazionale, e su quale rapporto fosse da instaurare in Giappone fra il nuovo e l'antico[6]. I membri dell'oligarchia, dagli elementi di giudizio ricavati dalla missione Iwakura e da altri contatti, individuaronò la differenza fra l'Occidente e l'Oriente nel diverso status dell'individuo rispetto al sociale - propositivo e individualmente competitivo l'occidentale, ricettivo e collaborativo l'orientale - e sin dal primo momento furono consapevoli che l'auspicato progresso comportava dei rischi, fra i quali l'alterazione sia dei costumi sia della percezione dei valori[7]. Ma compresero anche come non esistesse altra possibilità che competere con l'Occidente alle sue condizioni, benché il predominio assoluto della proprietà e della sua difesa (tipico della società occidentale) fosse percepito con inquietudine ed eticamente condannato. Emerge con chiarezza da diversi documenti giapponesi dell'epoca l'immagine di un Occidente in cui il sistema sociale cerca di tenere a bada una natura umana costituzionalmente malvagia e in cui la morale è gestita da una religione spesso protagonista di impensabili eccessi, contrapposto a un Oriente - il Giappone - in cui la struttura sociale, impregnata di principi etici, serve a coltivare le innate virtù dell'uomo. Alle domande che avevano motivato e deciso la missione e che animarono il dibattito intellettuale e politico di quegli anni (può il Giappone trapiantare la tecnologia e l'industria occidentali senza adottarne l'intera struttura socio-politica? cosa ne sarà della cultura e del pensiero giapponesi?) si diedero delle risposte conformate allo slogan "morale giapponese e tecnica occidentale", che però non ebbe, né avrebbe potuto avere, prolungata forza[8]. Nonostante gli irresolubili e laceranti problemi scatenati dal progetto, il gruppo degli *enlightener* [9] intraprese una accorta ma decisa politica di ammodernamento della nazione, per metterla al più presto in grado di competere con l'Occidente.

La musica, all'interno del nuovo modello sociale occidentale adottato fra aspre lotte intestine nei gruppi al potere, fu un potente mezzo di crescita sociale e culturale.

1. Premesse storico-culturali. Il pensiero musicale giapponese classico dal punto di vista estetico e teorico.

Durante la dinastia Tang (618-907), momento di massimo splendore della cultura cinese, il Giappone ereditò dalla Cina le prime espressioni musicali colte, insieme alla scrittura e a vasti ambiti del sapere.

La musica, nella cultura cinese, non è mai un momento a sé stante. Questo non solo per il fatto di essere sempre espressione di una finalità oggettiva, rituale (legata al canto e a situazioni collettive) o di intrattenimento (sorta di sfondo e definizione del tempo e del livello dell'evento sociale che accompagna); oltre a ciò, la musica rappresenta un modo del vivere con un valore contestuale e inclusivo, anticamente annoverata fra le quattro fondamentali funzioni sociali accanto a morale, legge e politica. Anche come strumento di conoscenza la musica, con i suoi inesauribili legami simbolici, occupa un posto d'elezione in un sapere come quello cinese, che articola i più minuti campi della conoscenza umana attraverso i più vasti riferimenti cosmologici.

Il Giappone adottò la civiltà cinese e la sua concezione relativa alla musica, che divenne uno dei momenti più importanti della vita di corte[10]. La concezione musicale teorica ed estetica si sviluppò poi lungo un percorso originale, perché all'adozione massiccia delle forme importate seguì un lungo periodo di relativa chiusura, di assimilazione e di elaborazione; le differenze fra l'assimilazione della musica cinese, più di mille anni fa, e quella della musica occidentale nel secolo scorso sono profonde[11].

Se l'assimilazione di modelli stranieri è una forma della cultura, per capire la specificità della cultura giapponese va sottolineato il fatto che essa preserva, in parte assimilando e in parte rimodellando, diversi generi definiti e separati, senza avvertire il bisogno di scegliere drammaticamente e definitivamente fra il passato e il nuovo, fra la tradizione e l'*étranger*, fra due cose contrapposte: piuttosto mantiene



coscienza delle differenze. I vari generi musicali sviluppatasi in seno a una classe sociale si mantengono relativamente immutati come espressione di quella classe anche dopo la fine della sua egemonia nella società; il genere aristocratico derivato da modelli cinesi, per esempio, si chiama ancora "musica cinese" (*tôgaku*), anche se molta di questa musica venne composta presso la corte giapponese, in seguito al riuscito processo di assimilazione. Ciò dimostra come venga comunque mantenuta coscienza della originale 'alterità'.

Parlando dunque delle categorie della produzione musicale tradizionale non ci si può riferire a un percorso sostanzialmente unitario come per la storia della musica europea. La rigida stratificazione sociale ha dato vita a diverse visioni del mondo, a diverse morali e così via, sino ad arrivare alle diverse *musiche*, che si sono formate come linguaggio, hanno avuto un apice di splendore e sono poi rimaste sulla scena, ognuna soppiantata ma non fagocitata dal nuovo genere.

Come teorizza l'antropologa americana Ruth Benedict, in molti ambiti, non solo artistici, le categorie mentali giapponesi procedono per apparenti opposizioni[12]. Una contraddizione radicale della musica tradizionale giapponese è il suo intendimento sempre finalizzato - a un testo, a una rappresentazione, a una circostanza: nelle categorie tradizionali non esiste un concetto di musica fine a se stessa - e nel contempo il suo alto significato spirituale e intellettuale, evidente per esempio nelle profonde speculazioni correlate al pensiero buddhista della trascendenza, espresse nella musica per *shakuhachi* o nelle opere del teatro *nô*. Inoltre, la musica non è rigidamente circoscritta a una cerchia professionistica, nonostante la parossistica raffinatezza e precisione del dettato sino al minimo dettaglio.

Questo per quanto riguarda l'essere sociale della musica; altri caratteri sono inerenti alla struttura del linguaggio musicale.

La musica tradizionale giapponese è omofona oppure eterofona, cioè sovrappone diverse linee correlate non in base a una struttura polifonica. Questo è l'esito di una estrema



attenzione al valore del suono *in sé*, radicata nel significato cosmologico di ogni suono nell'antica mistica cinese e nella peculiare sensibilità dei giapponesi, che apprezzano le sfumature microtonali, le strutture a fasce sonore sottilmente differenziate, i timbri anche privi di altezza come quelli delle percussioni. Complemento di questa attenzione al suono in sé è la percezione del mondo sonoro come *continuum*, in cui la qualità musicale del rumore è apprezzata come quella del suono [13]. In tutti i testi di estetica musicale giapponese viene citata come esempio della peculiare sensibilità acustico/musicale dei giapponesi la famosa stampa di Hiroshige della gita nei campi a "sentire gli insetti"; il *Genji Monogatari* è pieno di apprezzamenti sui rumori naturali a cui viene attribuito un significato molto più profondo del semplice gioire al canto degli uccelli[14]. Da decenni un programma quotidiano della radio giapponese dal titolo "Paesaggi sonori" trasmette registrazioni di suoni (delle montagne di Nagano, della stazione di Ueno, degli insetti autunnali, della spiaggia di Izumo ecc.).

La presenza di suoni estranei - il rumore del plectro dello *shamisen* contro la cassa, le grida dei percussionisti nel teatro *nô* - è essenziale nella musica tradizionale giapponese. La costante vibrazione metallica che accompagna la musica per *shamisen*, dovuta a una corda non fermata dal capotasto che vibra simpaticamente ad ogni suono (effetto che si chiama *sawari*[15]), non è finalizzata ad alcun pensiero o sentimento, è una ridondanza di suono musicale sottesa all'intonazione precisa dei suoni ad altezza definita. L'uso della voce è altamente formalizzato e, se si vuole, estremamente innaturale e "rumoroso": la voce è quasi sempre gutturale. Il canto del teatro *nô*, massima espressione dell'estetica giapponese, per esempio, è un modello di canto "sporco", faringeo e totalmente contrapposto alla nitidezza di intonazione della voce occidentale, e vi è previsto fra l'altro il salire drammatico dell'intonazione durante lo svolgersi dell'opera. Il rumore musicale viene anch'esso altamente formalizzato, a mimare una "naturalità"; le energie espressive, le potenzialità artistiche del rumore musicale sono come accolte e catturate. Il rumore, nudamente esposto, insieme alla sua forza originaria ne

acquista di nuova, per la sinergia della continuità con il suono: l'economia di struttura del significato musicale raggiunge con poco materiale una inattesa profondità di espressione.

L'attenzione alle sfumature del suono/rumore nasce da un atteggiamento radicato nell'estetica giapponese, espresso dal concetto di *mono no aware*[16]: "l'artista giapponese mira a saturare la propria mente con l'impressione dei movimenti, delle forme, dei colori della natura, per poi riprodurre vividamente tali immagini mentali"[17]. *Mono no aware* definisce il sentimento che si stabilisce in base alla coscienza della sostanza dei fenomeni, nell'esperienza del contatto diretto fra sé e le cose stesse. Forse è reso possibile dalla mancanza di barriere definitive, come quelle che invece esistono nel pensiero europeo, di separazione fra soggetto e oggetto, psicologicamente fra l'Io e il Reale. Nel pensiero giapponese, uomo e natura sono coinvolti in un respiro comune; nella musica giapponese il paesaggio sonoro è presupposto invadente e onnipresente, come uno sfondo naturale che non si desidera eliminare. Paradossalmente influente e indifferente insieme, la Natura appare secondo forme e segni comunque codificati.

La non-dualità del pensiero giapponese, che non riconosce limite fra suono e rumore, comprende analogamente l'indistinzione fra suono e silenzio. In entrambi i casi, non si tratta di una cesura: il trapasso del suono in silenzio e viceversa non è definibile, come non lo è il momento in cui il giorno si fa notte. L'idea di silenzio nella musica giapponese è espresso dal concetto di *ma*[18].

La cultura musicale giapponese classica nasce - insieme alla maggior parte delle arti specificamente giapponesi - durante la grande fioritura della cultura buddhista a cavallo dei periodi Heian e Kamakura (XI-XII sec.); le sue caratteristiche sono la vocalità, una modalità di produzione collettiva, legata al gruppo a cui la musica è rivolta, e anche per questo non esclusivamente professionistica. Lo spiccato carattere di intrattenimento e la mancanza di complesse strutture formali avrebbero quindi lo stesso significato, privo di regole e finalità,



che è degli eventi naturali eterni, del semplice scorrere della vita. Questa sarebbe anche la ragione prima dell'omofonia e della mancanza di complicazione strutturale, e di una presunta contiguità con il divino (si pensi a *kamiasobi*, le danze shintô del repertorio di corte eseguite per rallegrare gli dei). Un elemento fondamentale, fortemente legato al sentimento buddhista giapponese e definito da Sunaga Katsumi "nascosta nuclearità del sentimento"^[19], è l'esercizio - tipico dell'arte giapponese e tanto più della musica - di controllo e restrizione dell'espressione emotiva, che produce un incremento di tensione e conferisce un carattere universale, e al tempo stesso di scavo interiore, ai sentimenti. Questo elemento, accompagnato alla cura e alla squisitezza dei dettagli, spiega diversi caratteri della musica giapponese. Dà ragione anche della apparente frugalità del materiale, sia nella melodia sia nel ritmo, e di come nell'inattesa pienezza dell'espressione sembri fissarsi l'istante nello scorrere eterno del tempo.

Un carattere derivato dalla musica cinese e costante in tutti i generi musicali giapponesi è la relatività dei parametri. Manca per esempio una concezione di tempo assoluto; l'unità viene battuta con una flessibilità ed una tolleranza per cui nell'esecuzione viene a costituirsi un tessuto policromico. L'idea di tempo è quella di un tempo circolare fatto di singoli istanti compresenti, la cui unica realtà è la transitorietà, l'impermanenza; alla radice di questo pensiero del tempo è la percezione del respiro, non misurabile con esattezza, mentre in Occidente il ritmo nasce verosimilmente dalla percezione del battito cardiaco o del passo, entrambi numericamente misurabili. La stessa flessibilità è nell'intonazione: nella pratica è comune la sovrapposizione di temperamenti leggermente dissimili (a seconda degli strumenti e dell'accordatura).

La difesa dell'omofonia, della semplicità come manifestazione diretta di uno stato naturale dell'espressione ha a che fare con un dato essenziale della concezione di *bello* che anima la produzione artistica giapponese: il gesto immediato, istantaneo e in sé concluso, che produce senza necessità di ripensamenti o correzioni l'opera finita e perfetta. L'artista che traccia un disegno a china arriva a considerare il foglio bianco dopo un



periodo imprevedibile di tempo speso in contemplazione e quando questa gestazione sarà conclusa il suo tratto sarà definitivo, poiché la mente è satura dell'impressione del movimento, della forma e del colore che realizzano l'espressione voluta. Il pittore "non prende il pennello se non è pronto a sacrificare la propria fama e perfino la vita per il lavoro che sta nascendo"[20]; lo stesso vale per il suono, lasciato vibrare, espandersi e risuonare, caricato dalla rigorosa contemplazione di un profondo significato. Il musicista non cerca, con il suo prodotto musicale, di "comunicare" qualcosa - un "discorso" musicale logicamente strutturato e organizzato per la comunicazione di un contenuto estetico, un "messaggio" - quanto di far esperire, attraverso di esso, esattamente la propria esperienza estetica, la sensazione di quanto ha vissuto emozionalmente concretizzata nella materia musicale. Il senso della musica e dell'arte in generale è quello di una istantanea, illuminante e superiore comprensione a cui si giunge non con un massimo di ricerca e *intenzione*, bensì con la felice libertà dell'*esperienza*[21].

La musica giapponese, nel suo perseguire uno stato naturale dell'espressione, non ha a che fare in maniera precipua con la seduzione dei sensi, con il benessere del corpo, come ha detto esplicitamente Motoori Norinaga (1730-1801), forse il maggior teorico dell'arte giapponese. Motoori giudicava il canto e quindi la musica, posta la quasi identità di musica e canto, il mezzo privilegiato di espressione dell'uomo. "La tristezza o la gioia nel discernere al contatto con le cose è *mono no aware*". È una descrizione introspettiva dell'esperienza estetica; l'espressione non è un modo per accarezzare i sensi, perché la comprensione *mono no aware* è il punto in cui si definisce l'esistenza di una sensibilità dell'uomo sensoria ma anche profondamente intellettuale.

È noto che considerazioni etiche riguardo alla musica esistevano anche nell'antichità occidentale. Vi sono molti punti di contatto fra il pensiero, per esempio, di Platone sui profondi effetti morali della musica e il pensiero confuciano in Giappone. In entrambe le concezioni sociali la musica occupa un posto importante nella politica e nell'educazione, ma l'antico



pensiero musicale sino-giapponese differisce profondamente da quello della civiltà occidentale: già presso i Greci il suono è un oggetto che appartiene al mondo, che l'uomo in un certo senso trae dal reale, *imita*. Nel corso della musica europea l'idea del suono come *imitatio naturae* rimane fondamentale almeno sino al XVIII secolo; viceversa la musica giapponese è animata dall'idea, ereditata dall'antico pensiero cinese, che la musica sia soprattutto "espressione" [22]. Nei trattati di poetica giapponese non troviamo mai l'idea di imitazione; piuttosto è sempre in primo piano l'emozione, il raffigurare l'esperienza emotiva dell'artista, quel tanto di cuore ch'egli è in grado di mettere nel suo lavoro e nella mediazione formale. *Kokoro*, cuore, designa uno stato della mente, il suo particolare dominio su tutti i fenomeni relativi al linguaggio interiore; questo coincide con il linguaggio di quel luogo della mente definibile "autocoscienza illuminata". La forma interiore dell'espressione non subisce alcuna trasformazione sostanziale nell'esteriorizzarsi, poiché l'esteriore si forma nello stesso dominio di articolazione semantica.

Il moto dinamico del sentimento detona a contatto con la situazione del mondo e da questo processo nasce, con un gesto che si vuole diretto, privo di ripensamenti, il brano musicale. Questo è dunque una espressione della soggettività; ma il soggetto che ha attraversato l'esperienza dell'autocoscienza - quello che per il buddhismo Tendai è *ji-shô-taiken* - ha perso l'effimera connotazione di *ware* come "personalità", individualità transeunte, per esaltare il *ware* come persona, connotazione umana della coscienza, concetto trascendentale e relativamente indistinto. Si tratta di una ulteriore e importante contraddizione dell'arte giapponese: l'eccesso di espressione emozionale senza che vi sia sottesa una forte definizione di soggetto. Momento saliente è precisamente la *relazione* e un autore giapponese ha perfino ipotizzato che l'ambigua soggettività giapponese si collochi nello spazio relazionale, nel *ma* che tanta parte ha nella musica in quanto arte del tempo [23].

Nell'arte tradizionale giapponese l'artista - pur presente con una propria precisa personalità - si riconosce in primo luogo come



appartenente a una scuola, e spesso la fedeltà ad essa misura il valore artistico della sua produzione. Ma questa concezione di "fedeltà" non è tanto da intendersi - com'è nella cultura occidentale - come adesione cosciente e analitica a un dettato originale, quanto piuttosto come totale introiezione dello spirito e dei materiali che costituiscono il dettato originale. L'intervento creativo sul lascito artistico del maestro, la manipolazione dell'opera possono perfettamente corrispondere al criterio di fedeltà richiesto, e la maggioranza della letteratura musicale giapponese nasce da questo modo di "reviviscenza" dell'opera. Il rintracciare nella storia dell'arte giapponese grandi personalità creative, come Zeami o Bashô, non contraddice questa prospettiva: nei loro scritti poetici è evidente l'idea di aderire a uno spirito non ancora pienamente espresso, a un aspetto dell'arte che, pur avendo già fondamento, non ha ancora avuto piena attuazione; non si parla mai di cambiamento di rotta o di rivoluzione. Anche la prima fase dell'introduzione di musica occidentale in Giappone ha seguito i contorni di questo atteggiamento della creatività, con l'imitazione e l'assimilazione "obbediente" fatta di immedesimazione nelle ragioni del modello.

Nella pratica estremo orientale è diverso l'equilibrio fra convenzione e creazione, aspetti sempre presenti in un prodotto artistico - la convenzione essendo quanto sia già assimilato al linguaggio affinché risulti comprensibile, la creazione il quanto di novità vi venga immesso dall'artista che produce[24]. Non essendo mai esistita la specializzazione per cui il compositore è istituzionalmente altra persona rispetto all'interprete, l'interprete ricrea la musica che sta interpretando. L'equilibrio fra l'apporto personale e il dettato originale del brano, fra l'improvvisazione e le formule stereotipe che forniscono materiale "collaudato" alla creatività si sposta verso il dettaglio, verso la cura del modello, affinché ogni minima deviazione acquisti un senso dilatato articolando le profondità espressive di un rigido formalismo. La codificazione non vale solo per il testo musicale, ma anche per il suo contesto, nelle formalità dell'esecuzione e della ricezione.

All'attitudine estetica descritta consegue un particolare



atteggiamento educativo. La comprensione dello spirito originario, consustanziale all'arte da apprendersi, non può avvenire attraverso la comunicazione verbale, è piuttosto qualcosa che ad un certo punto *arriva*, come l'illuminazione buddhista - dopo un training tecnico e spirituale simile a quello della disciplina religiosa e in cui l'imitazione cieca e fiduciosa del maestro svolge una parte essenziale[25]. È evidente che molte pratiche, più che il significato di apprendimento di una tecnica artistica con la relativa preparazione teorica, hanno il senso di un'ascesi spirituale. Molti caratteri di questa disciplina derivano dai principi dell'educazione buddhista delle sette Zen e Shingon. Il principio della tradizione segreta di parte del repertorio musicale comportava dei benefici economici in connessione con *yurushi-seido*, il sistema delle corporazioni, poiché le licenze rilasciate a particolari condizioni dal maestro ad alcuni allievi autorizzavano questi allievi a insegnare all'interno del *ryū* (scuola). Non è però da sottovalutare il significato morale di ascesi e conquista di un sapere separato dal mondo, esoterico. In questo senso va intesa anche l'imitazione letterale del maestro da parte dell'allievo: una conquista spirituale non si trasmette a parole, ci si arriva con una disciplina *totale*, che non separa cioè la comprensione intellettuale dalla crescita morale e dalla capacità fisica. La "tecnica" e lo "spirito" non sono in alcun modo separati: il maestro non cerca di correggere gli errori o le mancanze tecniche o d'interpretazione dell'allievo; si limita a limarne la volontà di perfezione e a costruire così le premesse dell'eccellenza[26].

I caratteri dell'illuminazione spirituale sono uniti a quelli dell'apprendimento pre-razionale, dell'apprendere con il corpo. È il senso della continua ripetizione: come la ripetizione inesausta dell'invocazione a Buddha porterà immancabilmente alla salvezza, irraggiungibile con la sola forza individuale, così la continua ripetizione di un brano raggiunge il risultato estetico. La ripetizione è elemento fondamentale anche nel decorso musicale. Nella nostra cultura la ripetizione è indice di scarsa capacità costruttiva, di mancanza di inventiva e rigore nello sviluppo del tessuto; viceversa nell'arte orientale la ripetizione ha un alto significato estetico. Un testo del 1254

cita il brano *Goshoraku* per orchestra *gagaku*, come esempio del potere dell'iterazione: "... alla centesima ripetizione del *kyû* [il movimento finale] di *Goshoraku* senz'altro anche le erbe e le piante si metteranno a ballare" [27].

Ci sono alcuni termini chiave nell'esperienza estetica giapponese, come *sabi*: il termine deriva dal verbo *sabiru*, che vuol dire decadere, perdere freschezza, e designa la particolare bellezza che assumono le cose che recano la traccia del tempo. La bellezza *sabi* consiste nel cogliere nella consunzione, nello squallore e nella degradazione la tensione metafisica fra il relativo e l'assoluto, fra il caduco e l'eterno, fra il particolare e l'universale; oltre alla semplicità e al sapore di arcaico, in *sabi* c'è una sfumatura di solitudine - è lo stesso radicale del termine *sabishii*, che vuol dire solitario, melanconico - come qualità radicata nella percezione dell'individualità ed evanescenza della vita umana. Un altro termine che definisce un aspetto del bello è *shibumi*, che indica letteralmente il sapore allappante di un limone, il tatto di una superficie ruvida, e in generale esprime esteticamente "la sontuosità di ciò che è dimesso". È strettamente connesso a un altro concetto, quello della ristrettezza, *wabi*, che è la totale mancanza di eccesso, la bellezza fortemente solenne e austera della frugalità.

Questi concetti di una bellezza astratta e rigorosa, in regioni della sensibilità per l'Occidente difficilmente collegate al piacere estetico, derivano evidentemente da un pensiero morale e religioso che ha le sue radici nel confucianesimo cinese e nel buddhismo di derivazione indiana anch'esso filtrato attraverso il pensiero cinese. Dal più antico pensiero confuciano procede la stretta corrispondenza fra il bello e il buono; per Confucio l'arte è superiore, rispetto al sapere, nel coltivare lo spirito umano, e la musica è al primo posto fra le arti. L'arte educa all'armonia e i diversi ideogrammi che in giapponese, a partire dagli antichi trattati, rendono il concetto di 'bello', sono letti sempre *yoshi* (buono); esiste una relazione più prossima all'idea di bellezza espressa dal greco *to kalon* che non a quella espressa dal latino *pulchrum*, poiché il termine greco comprende la bontà dell'animo con la bontà dell'aspetto. Sembrerebbe che nella lingua giapponese i due concetti siano

in parte assimilati, con in più il *pathos* buddhista della negazione del mondo, dell'astrazione necessaria all'animo umano per arrivare alla Bellezza incontaminata che giace sotto il velo ingannevole dell'apparenza.

Un ultimo punto da sottolineare è la singolare assonanza fra *bellezza* nella sua forte connotazione morale - in quanto ascesi spirituale ed educazione al bene della psiche e all'armonia sociale - e *pulizia*, che si dicono in giapponese corrente con la stessa parola: *kirei*. Già nel più antico testo storico-mitologico giapponese, il *Kojiki*, la bellezza è sempre legata a simboli ed elementi di purezza e luminosità, direttamente derivati dalle categorie, assurde ad estetiche, dell'acqua e della luce, collegate entrambe al colore bianco. Un grande studioso dell'estetica giapponese, Imamichi Tomonobu, risale alle etimologie dei diversi nomi personali delle divinità e degli aggettivi che negli antichi testi designano le sfaccettature del concetto di bellezza e finisce con il teorizzare che "in generale ogni parola rappresenta più o meno l'estetica di una visione vegetale del mondo"[28].

2. Il concetto di tempo nel pensiero musicale giapponese

Nel pensiero estetico musicale giapponese uno dei nodi più interessanti è indubbiamente il concetto del tempo.

Nella cultura occidentale il pensiero del tempo si sviluppa lungo due coordinate parallele e complementari, quella della ciclicità del tempo e quella della sua consequenzialità[29]. C'è nel pensiero del tempo occidentale il disperato tentativo di mediare fra un'idea teleologica dello scorrere del tempo, che storicizza le cose in un divenire e che è alla base dell'intelleggibilità degli avvenimenti [30] - ed è in musica per esempio la forma sonata -, e l'imprescindibile constatazione che il tempo sia anche sostanzialmente uguale a se stesso, composto di cicli che si ripetono senza direzione come le stagioni, le nascite, le morti e così via - che in musica si traduce per esempio nella forma del rondò ma anche nella ciclicità del metro. Il tempo occidentale presuppone anche una "contemporaneità", per esempio fra l'esposizione e la ripresa

nella forma sonata: tutti i momenti sarebbero immersi per la loro forte relazione in una porzione di tempo "fermo" e coesistente.

Nel pensiero giapponese, la dottrina che forse più radicalmente ha formato la concezione del tempo è il buddhismo; anche se diversificato nelle varie scuole, il nucleo della concezione buddhista relativa alla natura dell'esistenza è comune, e vede nella pluralità dei fenomeni e degli elementi una assoluta transitorietà e impermanenza. Il transitorio e accidentale stato di coscienza che viene chiamato "mente", sostanziato da circostanze casuali e casualmente ordinate a seguito di occasionali percezioni locali, può concepire il tempo con lo stesso grado di verosimiglianza con cui compone l'idea di un sé individuale; ma questo concetto, come quello del sé, è nel pensiero buddhista un concetto vuoto, inventato dalla mente: il passato non esiste perché non è (più), mentre il futuro non esiste perché non è (ancora). La sola concreta "realtà" (altro concetto molto complesso nel pensiero buddhista) è il *momento*, che esiste e scompare come un'immagine riflessa su uno specchio d'acqua, evanescente.

La concezione di tempo come una sorta di circolazione di istanti identici a se stessi che si succedono senza un inizio e una fine, è evidente nella musica, ma in generale in tutta l'arte giapponese. Solo la diversissima concezione di tempo rende ragione del significato che ha nella musica giapponese un certo tipo di sviluppo e un certo modo della ripetizione appena variata (specie nella scansione temporale), così differenti dalle idee strutturali della musica europea. In tutta l'arte giapponese, dal teatro alle arti visive, dai disegni a china alla formalizzazione delle arti cosiddette minori, la percezione estetica non mette a fuoco il movimento, il divenire, ma l'arrivare di questo a una *stasi*, a un istante in sé concluso e perfetto, isolato in certo modo dall'essere impermanente attraverso la sensibilità dell'artista[31]. Non la monumentale architettura dell'opera d'arte occidentale ma il discontinuo brillio degli istanti ("c'è un infinito da percepire in ogni istante che passa"), la breve giustapposizione di eventi esposti quasi come accidenti è ciò che l'artista giapponese crea, anzi



"registra", dalla propria sensibilità, cercando di non sovrapporvi o imporvi alcuna interpretazione ma tendendo piuttosto alla riduzione essenziale. L'idea di concepire e realizzare un "tutto" è affatto estrema alla sensibilità estetica giapponese; i più interessanti compositori giapponesi si sono formati sulla concezione di forma infinita di Hayasaka Fumio. Il tempo musicale tradizionale giapponese e contemporaneo non astrae una durata, quella del brano, da un tempo "naturale" messo temporaneamente fra parentesi, non costruisce una architettura del tempo; individua piuttosto nello scorrere di quel tempo naturale una parte per così dire privilegiata a cui dedicare attenzione.

Il compositore Yuasa Jôji, influenzato dallo zen per il tramite di Suzuki Daisetsu, approda a una concezione per alcuni versi analoga a quella di tempo vissuto di Henri Bergson ma più profondamente segnata dal pensiero zen: la durata è, nella matura opera musicale di Yuasa, "un taglio nel tempo, è il tempo intatto fatto di singoli istanti non in successione, un tempo zen contraddittorio che comprende l'istante identico a se stesso"[\[32\]](#).

Corollario di questa concezione spezzata, frammentata del tempo è il suo essere legato alla percezione dello spazio, movimento concettuale in cui è fondamentale l'idea di *ma*, che esprime precisamente la sovrapposizione o forse l'identità di spazio e tempo nella percezione estetica. Il concetto di *ma* è espresso dall'ideogramma *kan*, il radicale della porta con all'interno il sole (anticamente la luna, sogguardata fra le ante di una finestra dagli amanti nella poesia classica)[\[33\]](#); *ma* definisce soprattutto un'entità "fra": un tempo fra due eventi, ma anche uno spazio fra cose, la relazione fra due persone o anche fra due momenti diversi nell'attitudine di uno stesso soggetto. È lo spazio bianco dei disegni a china, è la pausa fra una nota e un'altra, è il momento di stasi assoluta nella danza dello *shite* nell'ultima sezione di un brano di teatro *nô*. Nel linguaggio quotidiano, l'idea di *ma* ricorre nelle espressioni relative al tempo cronologico, allo spazio fisico, allo spazio emotivo intercorrente fra un soggetto e qualcos'altro, e il termine *ma* ha tutte queste tre accezioni nel linguaggio tecnico

delle arti marziali, nella definizione del giusto approccio rispetto all'avversario. Poiché non è né spazio né tempo, ma definisce la cornice di silenzio o di vuoto, animata di tensione, che circonda i suoni o le cose, *ma* è una coscienza estetica [34]. Uno degli apprezzamenti più positivi rispetto ad un brano musicale è che sia "pieno di *ma*": significa che l'accadere dei suoni non è un evento che si collochi in un vuoto spazio-temporale, poiché nelle pause è *ma* e non vuoto. Giacché il termine definisce le sospensioni nel fluire della materia, potrebbe sembrare trattarsi di un intervallo, di una cessazione; in realtà *ma* è qualcosa di virtuale, di potenziale che fa sì che la distanza (spaziale o temporale o emotiva che sia) si faccia effettivamente percorso *fra*. Ecco che il vuoto (il bianco del foglio, la pausa in musica, il silenzio della recitazione, l'irrealizzato nelle arti plastiche) diventa non separazione ma unione, a innervare una sostanza altrimenti indifferenziata e indistinguibile.

Il movimento del tempo esiste in uno spazio, ed è la ragione per cui il filosofo giapponese Watsuji Tetsurô, leggendo Heidegger, non riesce a concepirne la struttura dell'umana esistenza come temporalità avulsa dalla *spazialità*; nel pensiero del filosofo giapponese la temporalità non può essere vera se disgiunta dalla spazialità[35]. Questo è il fondamento di un altro grande tema del pensiero musicale giapponese e orientale in genere, l'impossibilità di pensare astrattamente una mente, un pensiero disgiunti da un corpo.

La sovrapposizione di tempo e spazio ha forse una radice nel pensiero del Tao, che arriva in Giappone insieme al pensiero cinese classico in un'epoca fondante, fra il V e il VII secolo. Nel *Zhuangzi* si fa cenno al tempo assente, sempre complementare ed in tensione dialettica con il tempo presente, e nel discorso taoista sul vuoto le metafore sono per lo più spaziali, ma tanto più pregnanti sono le poche temporali[36]: il vuoto temporale non si pone allo stesso livello del vuoto spaziale, poiché esso trasforma lo spazio vuoto da *stato* di vuoto a *momento* di vuoto; in un certo senso il vuoto spaziale, in sé e per sé, non esiste, è sempre in rapporto con il pieno e con la dinamica del tempo. Perciò il silenzio, *ma*, ha una

funzione strutturale nella musica giapponese anche contemporanea.

Nella sua ciclicità, istantaneità, assenza, il tempo della musica giapponese è sostanzialmente irrazionale. Questo è alla base di un concetto diverso di divenire: non lo sviluppo musicale drammatico ma l'accostamento di momenti, il processo non teleologico è un nodo strutturale della musica giapponese classica perseguito anche dai musicisti contemporanei. Molte affermazioni dei compositori giapponesi del dopoguerra esprimono il desiderio di ricercare e riproporre nella propria musica una concezione di tempo irrazionale, contrapposto alla razionalità a volte anche illogica del tempo della musica occidentale. È una irrazionalità fortemente organica, perché l'oggetto che a essa si informa ripercorre i modi dell'aggregarsi della materia, assolutamente imprevedibile e pure obbediente a un ordine caotico[37]. Non è quindi la complessità della struttura di un brano a interessare ma anzi la sua trasparenza, la sua naturalità (con molteplici significati), la sua capacità di sorprendere e caricare quindi di una certa magia il divenire del tempo, considerando che il tempo della musica non si contrappone al tempo naturale ma vi si immerge. Un grosso momento estetico giapponese, la non totale disgiunzione del tempo della vita quotidiana dal tempo dell'arte, è legato anche a questo tipo di sensibilità del tempo.

3. Note sulla stratificazione e conservazione dei generi musicali tradizionali

La stratificazione delle classi sociali e dei relativi interessi è una sorta di *modus essendi* della società giapponese, durante tutto il periodo Tokugawa (1503-1867) costituita da ceti mantenuti distinti e sostanzialmente privi di scambi[38]. Ogni classe sociale aveva una propria manifestazione musicale definita in un preciso genere; nel corso della storia ogni genere raggiunge un suo momento di massimo splendore (in cui vengono codificati tutti i canoni linguistici ed estetici) nel periodo di predominio sociale della classe di cui è espressione, per poi rimanere pratica artistica di quella classe in forme sostanzialmente immutate se non per una progressiva riduzione



del repertorio. La musica di corte, *gagaku*, era ignota alla popolazione se non nella parte di repertorio eseguita anche nei templi shintoisti (*mikagura*); il teatro *nô* e la sua musica erano coltivati principalmente in seno all'aristocrazia militare che subentrò al potere dell'Imperatore e delle famiglie legate alla corte nella guida del paese (1192); la musica per *biwa* (sorta di liuto) o per *shakuhachi* (flauto di bambù) faceva parte delle pratiche religiose di speciali sette di monaci, come pure la recitazione cantata dei testi sacri (*shômyô*). Nell'età moderna il teatro *kabuki* si afferma, accanto ad alcuni generi di musica per *koto*, come uno degli intrattenimenti spesso equivoci di una classe di ricchi mercanti formatasi sostanzialmente durante il lungo e pacifico regime Tokugawa; il teatro *bunraku* e i generi vocali con accompagnamento di *shamisen* da esso derivati erano anch'essi pratica della classe borghese; un altro genere più popolare per gli strumenti a corde era la cosiddetta *zokugaku*, legata al *demi-monde* dei "quartieri del piacere"[\[39\]](#). Naturalmente ogni nuova espressione musicale traeva linfa e materiale da ciò che preesisteva nei linguaggi e nei generi più colti o più popolari, ma si costituiva cristallizzandosi come linguaggio autoreferente, dotato cioè di un proprio preciso sistema linguistico e teorico sino alla diversa denominazione delle note; una differenza che va oltre quella esistente fra i "generi" europei. A questa stratificazione storica dalla metà del secolo scorso si aggiunse la musica occidentale, nelle sue diverse accezioni, all'inizio oscurando le forme tradizionali in quanto espressione della nuova classe dirigente di intellettuali illuminati e modernisti provenienti dall'aristocrazia sia militare sia di corte.

Nel 1871, lo stesso anno in cui fu inviata la missione Iwakura negli Stati Uniti e in America al fine di studiare l'economia e la cultura occidentali, il governo abolì il riconoscimento statale alle corporazioni delle arti e la relativa legislazione che stabiliva, soprattutto per la forte corporazione dei ciechi Tôdô, una serie di privilegi e di monopoli. Questo naturalmente creò delle difficoltà per una struttura che da secoli si era appoggiata su un efficace sistema di acquisizione progressiva dei gradi di eccellenza artistica attraverso titoli ufficialmente riconosciuti, con la conseguente abilitazione a un determinato livello di



insegnamento. Tentando di ovviare al disagio, nel 1875 fu costituita ad \emptyset saka una associazione professionale, *Jiutagyô nakama*, che una trentina d'anni più tardi cercò di ricostituirsi come *Tôdô ongakukai* e di rilasciare i titoli tradizionali, che però non avevano più alcuna autorità; da questo momento in poi fu l'effettiva capacità di confrontarsi in un libero mercato che fece sopravvivere i musicisti - una prova vivente è Miyagi Michio[40]. In realtà le pratiche musicali tradizionali continuavano ad essere coltivate nell'ambito privato a loro confacentesi da sempre; non tutte le famiglie che praticavano, come mezzo di raffinamento culturale e di intrattenimento, uno dei generi tradizionali furono disposte a sostituirlo con lo studio del pianoforte, del violino o del canto occidentale.

La parcellizzazione del sapere musicale fece sì che con i rivolgimenti sociali della restaurazione Meiji i generi tradizionali perdessero soprattutto il loro statuto sociale e la loro pubblica "visibilità"; questo avvenne soprattutto per le forme musicali in auge, i generi strumentali protetti dal riconoscimento governativo e il *nô*, fortemente sostenuto dal governo fino alla caduta del sistema feudale. Di contro altri generi si giovarono in una certa misura del cambiamento avvenuto nel mondo culturale dopo la restaurazione Meiji: la musica di corte, legata all'Imperatore, tornò alla ribalta come protagonista e il teatro *kabuki* si liberò finalmente dalle tante restrizioni e censure a cui era stato soggetto sotto il regime Tokugawa, preoccupato di tenere moralmente sotto controllo la popolazione[41]; la maggiore accessibilità di strumenti come lo *shakuhachi*, verificatasi dopo l'abolizione della setta Fuke [42], diede agio al fiorire di nuove scuole laiche dello strumento.

Molto più della nuova condizione, a cui i musicisti si adattarono con una certa flessibilità, fu il modificarsi della società nella sua costituzione, in direzione di una cultura di massa con il conseguente affermarsi delle mode occidentali, che portò le arti tradizionali, soprattutto quelle musicali, a essere accantonate. Lo studio della musica tradizionale venne abbastanza tempestivamente affrontato con i nuovi mezzi critici della musicologia occidentale, grazie anche alla



disponibilità dei maestri di musica tradizionale; in un primo momento, in alcune scuole di livello universitario furono istituiti insegnamenti di musica anche tradizionale. I problemi legati al mondo musicale giapponese erano trattati dalle riviste musicali più diffuse. Fu l'emergere della società di massa e la grande ondata della nuova cultura fatta di consumi discografici, concerti di grandi nomi occidentali e musica occidentale come *status symbol*, che oscurò la pratica delle musiche tradizionali, fortunatamente però non abbastanza da cancellarle dalla scena.

Dopo il decennio 1870-80, durante il quale la spinta alla modernizzazione ebbe come corollario il discredito del sapere tradizionale anche in campo artistico, già dal decennio successivo la tendenza si invertì e la cultura tradizionale venne rivalutata; molte voci si levarono ad avversare la massiccia adozione di sapere occidentale non limitata ai campi scientifico e tecnologico[43]. Ma ormai il processo avviato non poteva più essere fermato; nelle strutture economiche, politiche e giuridiche della società, nell'educazione e nella vita quotidiana, dal vestire ai modi di vivere, l'Occidente rappresentava ormai il nuovo sapere da apprendere, cui la società si dedicò con tutta la raffinatezza di pensiero e la cooperazione sociale raggiunta nel lungo e costruttivo periodo di pace dell'epoca Tokugawa.

La distanza del pensiero giapponese da una speculazione teorica secondo categorie occidentali si legge anche nei percorsi della musica; alla fine del secolo scorso alcuni studiosi europei o americani - Leopold Müller, Francis Piggot - compirono i primi studi sulla musica giapponese, talvolta fraintendendo il senso di qualche elemento, per esempio scambiando il metro di frase a quattro battute con un ritmo di quattro quarti, o ancora mancando di cogliere il fondamento tetracordale della scala pentatonica, e questi errori furono perpetrati a lungo senza alcuna verifica.

Un altro punto oscuro, forse frutto di una sospetta storicizzazione, è la genealogia delle scuole di composizione, insieme alla lista dei nomi dei primi compositori giapponesi del Novecento ricordati e tramandati come significativi del



primo periodo di storia musicale. Alcuni compositori importanti, già presenti e protagonisti sulla scena musicale giapponese, sono stati quasi dimenticati dopo la morte. Non esistono ricerche musicologiche sulla loro produzione, repertori del materiale - partiture, registrazioni -, non ne è stata storicizzata l'opera, che non fa parte se non marginalmente dell'immagine che il mondo musicale giapponese ha voluto forgiare del proprio percorso verso l'acquisizione del linguaggio musicale occidentale. Questo per quanto riguarda gli studi compiuti entro la fine degli anni Ottanta; probabilmente iniziano ora a essere applicati criteri differenti da quelli ancora inconsapevolmente conformati al millenario criterio della storiografia orientale, portata a una lettura tendenziale degli avvenimenti, e riemergono le vicende e le opere di compositori già importanti e dimenticati. Certo l'idea di una limpida lettura della storia è fasulla e il problema è molto complesso. Si può capire come Taki Rentarô (1879-1903), con il fascino di una breve vita (a cui i giapponesi attribuiscono una spirituale bellezza) e l'emozione di essere stato il primo musicista giapponese di nuova scuola a confronto con un vasto e sconosciuto mondo di suoni che in un certo senso ebbe la meglio su di lui[44], sia presente nella memoria e nei manuali da cui mancano nomi come quello di Nobutoki Kiyoshi (1887-1965), musicista privo di caratteristiche originali e compositore soprattutto di lavori per coro. Resta più difficile spiegarsi la dimenticanza di compositori di più solido mestiere e personalità come Sugawara Meirô [45] o Hashimoto Kunihiko[46], Hasegawa Yoshiô [47] o, anche se forse meno drasticamente dimenticato, Hirao Kishiô (1907-1953). Dal poco che si è potuto conoscere di questi compositori non è possibile decidere se l'impressione di solido mestiere e di personale originalità impronti tutta l'opera o sia un aspetto occasionale; quel che è inoppugnabile è la loro importante presenza sulla scena dell'epoca (inferibile da commissioni, esecuzioni, cattedre prestigiose, allievi dotati ecc.) e il loro immediato tramonto dalla stessa scena in breve tempo. Un'ipotesi che si può avanzare è che la genealogia tramandata sia quella dei musicisti che si sono fatti conoscere per un'opera di caratteristiche "classiche", che hanno cercato di impadronirsi del linguaggio musicale occidentale soprattutto



nei suoi aspetti formali più rigorosi. Nonostante il dibattito musicologico abbia affrontato, da un certo momento in poi, la questione della ricerca di un'espressione originale e mediatrice fra le due culture, si mancò di riconoscerne i segni nell'opera dei maestri meno accademici. In quasi tutti i compositori ufficialmente riconosciuti c'è, a un certo punto della carriera, un riasserire il linguaggio accademico occidentale e insieme aumentare il quoziente di "giapponesità" in cornice classica, usando cioè certe melodie, un certo uso di percussioni, certi metri tipici giapponesi in un impianto formale e armonico ottocentesco. Questo potrebbe spiegare la totale dimenticanza anche di una musicista come Kôda Nobu (1870-1946), una delle prime tre allieve diplomatesi alla scuola di Ueno, insegnante di Taki Rentarô, compositrice assai raffinata ma la cui opera non segue il percorso ufficiale (per quello che si può ipotizzare dai pochi materiali rimasti)[48]. Nemmeno compositori come Hashimoto o Sugawara sembrano aver seguito questo percorso e anzi sembrano essersi inseriti nei flussi della musica occidentale come contemporanei, anche se non su posizioni radicali d'avanguardia. Una conferma indiretta a questa ipotesi si può trovare nelle parole del critico Akiyama Kuniharu: "Da un lato, Sugawara Meirô ha scritto opere direttamente legate ai lavori orchestrali di compositori stranieri suoi contemporanei, come il gruppo francese dei Sei o altri. Mentre Yamada si lega piuttosto alla classicità europea, in preparazione e con l'intenzione di creare un proprio mondo espressivo [espressivo], Sugawara, nel suo comporre sin dall'inizio brani di significato contemporaneo, è stato un compositore modernista"[49]. Un'altra conferma potrebbero essere le parole di Matsudaira Yoritsune, che riferisce la situazione intorno alla metà degli anni Venti: "La nuova musica era, per gli insegnanti e i professori di musica rimasti indietro nel tempo, come pure per i giornalisti e i critici musicali, qualcosa di second'ordine". È un po' come se il mondo musicale giapponese avesse voluto dotarsi di un fondamento di tradizione europea come certificato di appartenenza, di padronanza, di eccellenza, senza bruciare le tappe e immettersi da subito nelle forti correnti contemporanee. Quindi non la brillante opera neoclassica e "modernista" di Sugawara e tantomeno la complessa scrittura di Hashimoto alla

ricerca di una nuova sintassi armonica, non l'originalità di Hasegawa potevano rientrare nella storia ufficiale della musica moderna giapponese. È vero che la fantasia ma anche l'intermittente incongruità di quelle musiche, che sembrano mettersi scopertamente in gioco, avrebbero potuto non sembrare all'altezza dello scopo prefisso - allinearsi *alla pari* con le culture occidentali -; è anche vero che l'originalità "nazionale" tanto cercata era più prossima di quanto si credesse. Sta di fatto che la forma che ha preso la storia musicale moderna in Giappone è quella che lo stesso mondo musicale giapponese si è voluta dare, non diversamente da quanto universalmente è accaduto e accade.

NOTE:

[1] Che la musica sacra, con la sua bellezza, potesse valere come strumento di conversione alla fede cristiana era chiaro ai missionari e così avvenne; cfr. C.R. Boxer, *The Christian Century in Japan*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1951. La musica fu un aspetto importante anche del viaggio che una delegazione di quattro giovani nobili giapponesi intraprese in Europa, soprattutto Spagna e Italia, negli anni 1582-86, al seguito di padre Valignano; cfr. Eta Harich-Schneider, *A History of Japanese Music*, London, Oxford University Press, 1973, pagg. 463 e segg.

[2] Riti cristiani furono mantenuti clandestinamente in alcune regioni e isole del Kyûshû; quando decadde la proibizione della religione cristiana queste comunità manifestarono la loro sorprendente tradizione, detta *kakure kirishitan* (cristianesimo nascosto); vedi Chiba Yûko, "Nihonjin no kisôbu ni okeru shûkyô to ongaku" (Religione e musica nei fondamenti dei giapponesi), in *Ongakugaku - Journal of the Musicological Society of Japan*, vol. XXV, 3, 1979.

[3] Il *koto* è una grande cetra a 13 corde tese su una lunga cassa



rettangolare di legno duro, cava all'interno. È usato in molti generi, e resta in qualche modo uno strumento diverso in ognuno di essi per accordatura, stile interpretativo, strutture formali ecc.; ha ricevuto molta attenzione da parte dei compositori contemporanei forse perché possiede duttilità di accordatura e intonazione e una grande possibilità di intervento sulla produzione del suono. Lo *shamisen* è uno strumento a tre corde con cassa quadrata coperta di pelle di gatto, molto usato nella musica popolare e nella musica del teatro borghese. Lo *shakuhachi*, flauto diritto di bambù, fu importato dalla Cina fra il VII e il IX secolo, ed è legato alla pratica del buddhismo. Il periodo della sua massima affermazione, il XIII secolo, è legato in particolare al buddhismo zen. L'antico repertorio per *shakuhachi* tramandato oralmente viene oggi definito *honkyoku*, letteralmente 'brani veri'. Forse è anche l'aspetto spirituale e intellettuale dello *shakuhachi* che ne ha fatto uno degli strumenti più amati dai compositori giapponesi contemporanei.

[4] Cfr. Lafcadio Hearn, *Glimpses of Unfamiliar Japan*, Boston, H. Mifflin, 1894; poi ristampato da Tuttle, Tokyo, 1976. Sul processo della modernizzazione esiste una ragguardevole letteratura; vedi anche Eleanor Westney, *Imitation and Innovation*, Cambridge, Harvard University Press, 1987.

[5] Sulla missione Iwakura vedi *Il Giappone scopre l'Occidente. Una missione diplomatica (1871-73)*, a cura di Iwakura Shôko, Roma, Istituto Giapponese di Cultura, Carte Segrete, 1994; vedi anche Eugene Soviak, "On the Nature of Western Progress: the Journal of the Iwakura Embassy", in *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, a cura di Donald E. Shively, Princeton, Princeton University Press, 1976, pagg. 7-34.

[6] "Da quando la teoria occidentale del progresso è stata trasmessa e impiantata in Giappone, le cose sono state portate avanti senza cura e senza previsione. Il vecchio è abbandonato e si dibatte su cosa sia il nuovo.[...]Ciò che andrebbe preservato del vecchio viene distrutto, e alla fine non ne resta

traccia. Ah! come si può chiamare questo avanzamento quotidiano? Come può essere chiamato progresso?"; dal *Tokumei zenken taishi Bei-ô kairan jikki* (Diario dei viaggi in America ed Europa dell'ambasciatore inviato speciale plenipotenziario), III, 55; citato in E. Sowiak, "On the Nature of Western Progress...", cit., pag. 26. Si noti che proprio coloro che sostenevano queste tesi si resero poi responsabili dei più grossi cambiamenti in senso tecnologico e industriale e in termini di pianificazione sociale, in direzione di una "modernizzazione" della nazione.

[7] "Il pensiero occidentale i. mentre dà grande enfasi alla discussione sulla conoscenza trascura quasi del tutto il comportamento personale; ii. non ha un metodo per coltivare la pace della mente [...]; iii. i filosofi sono troppo desiderosi di eccellere sui filosofi del passato e perciò dissentono esagerando punti minori di differenza. Questo contrasta con l'atteggiamento degli studiosi confuciani, che aderiscono alle parole dei saggi. Entrambi smarriscono la via di mezzo"; queste sono alcune delle critiche alla filosofia occidentale espresse da Nishimura Shigeki nel *Nihon dôtokuron* (Saggio sull'etica giapponese), 1886, esposte da Donald H. Shively, "A Confucian View", in *Changing Japanese Attitudes toward Modernization*, a cura di Marius B. Jansen, 2^a ed. Tokyo, Charles Tuttle, 1982, pag. 235.

[8] *Wakon yôtsai* (morale giapponese e tecnica occidentale) è lo slogan coniato da Sakuma Shôzan (1811-1864), intellettuale neoconfuciano e *rangakusha* (studioso del sapere olandese, cioè occidentale), che fra i primi affrontò il problema del confronto con l'Occidente; lo slogan è una variazione del tradizionale *wakon kansai* (spirito giapponese e sapere cinese), sottinteso di tutte le scuole neoconfuciane del tardo periodo Tokugawa.

[9] Come sono comunemente chiamati, nella vasta letteratura storico-scientifica americana dedicata alla modernizzazione del Giappone, i leader di quel processo.

[10] Cfr. Daniele Sestili, *Musica e danza del principe Genji*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996; sull'importazione di cultura dalla Cina in generale vedi Kitayama Shigeo, *Nihon no rekishi IV: Heian kyô* (Storia del Giappone IV: la capitale Heian), Tokyo, Chûô Kôron, 1965, e anche Penelope A. Herbert, *Japanese Embassies and Students in T'ang China*, Nedlands, University of Western Australia Centre for East Asian Studies occasional paper n. 4, s.d.

[11] La più evidente è che nel primo caso la cosa interessò poche migliaia di persone a corte e il prestigio e la superiorità della cultura cinese non furono mai messi in discussione.

[12] Ruth Benedict è autrice di un classico fra gli studi sulla cultura giapponese, *The Chrysanthemum and the Sword* (1946), frutto di una ricerca sui valori di una società apparentemente incomprensibile che il governo americano commissionò per scopi tattici alla fine della Seconda Guerra Mondiale. Già con il titolo Ruth Benedict suggerisce che: "Quando un osservatore degno di fede descrive qualsiasi altro popolo che non sia il giapponese, ed afferma che i suoi componenti sono straordinariamente gentili, non è probabile che aggiunga 'ma anche insolenti ed arroganti'; quando scrive che i cittadini di un certo paese sono estremamente gelosi delle proprie abitudini, non aggiunge 'ma anche capaci di adattarsi presto alle più radicali innovazioni'"; e poco oltre: "i Giapponesi sono al tempo stesso, e al massimo grado, aggressivi e pacifici, militaristi ed estetizzanti, insolenti ed educati, inflessibili e arrendevoli, remissivi e insofferenti di ogni pressione, leali e traditori, coraggiosi e codardi, conservatori ed amanti delle innovazioni"; trad. it. *Il crisantemo e la spada*, Bari, Dedalo, 1968, pagg. 9-10.

[13] Sulla radice culturale della distinzione fra suono e rumore cfr. Raymond Murray Schafer, *The Tuning of the World*, 1977; trad it. N. Ala, *Il paesaggio sonoro*, Milano, Unicopli, 1985.

[14] Cfr. Daniele Sestili, "'Cultura' e 'natura' nella musica di corte del periodo Heian (794-1185)", in *Giappone*, vol. XXXII,

1992, pagg. 5-20; quanto all'apprezzamento peculiare del rumore e al significato del silenzio nell'estetica musicale classica giapponese cfr. il mio "Estetica del rumore: i suoni naturali nella musica", in *La Natura fra Oriente e Occidente*, Atti del X Convegno dell'Associazione Italiana Studi di Estetica, Milano, Luni Editrice, 1996.

[15] La vibrazione aggiunge la serie degli armonici che danno allo strumento il suo particolare colore. È indicativo che il valore estetico di *sawari* sia stato esplicitamente rilevato soltanto in questo secolo; cfr. Kikkawa Eishi, *Nihon ongaku no seikaku*, Tokyo, Ongaku no Tomosha, 1979, tradotto in tedesco da Petra Rudolph, *Von Charakter der japanischen Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1984, pagg. 180-181.

[16] Vedi oltre pag. 23. Cfr. in italiano Koyama Mayumi, *Elementi di storia dell'arte e dell'estetica giapponese*, dattiloscritto, Milano 1987.

[17] Anesaki Masaharu, *Art, Life and Nature in Japan*, Boston, Marshall Jones, 1932; ristampa Tuttle, Tokyo, 1984, pag. 21.

[18] Vedi paragrafo seguente, pag. 27.

[19] Sunaga Katsumi, "Ongaku ni okeru nihonteki narumono", in *Shisô* (Pensiero), maggio 1934; vedi anche cap. III, par. 2, pag. 105.

[20] Anesaki M., *Art, Life and Nature in Japan*, cit., pag. 23.

[21] Cfr. le belle pagine scritte da Edoardo Sanguineti a proposito di John Cage nella prefazione al libro di Cage *Lettera a uno sconosciuto*, a cura di Richard Kostelanetz (Roma, Socrates, 1996, pagg. 13-18), in cui il poeta individua nel pensiero del musicista la contrapposizione fra "comprensione" ed "esperienza", privilegiando affatto quest'ultima.

[22] Nello *Yueji*, il libro della musica che costituisce il XXVII



capitolo del *Liji* (Memoriale sui riti), si legge: "Tutti i suoni nascono da stati interni del cuore"; cfr. Walter Kaufmann, *Musical References in the Chinese Classics*, Detroit Monographs in Musicology n. 5, Information Coordinators Inc., Detroit 1976, pagg. 32 e segg. Sulla datazione dello *Yueji* esistono molte incertezze; si tratta probabilmente di un'opera compilativa conclusasi nel I secolo a.C., con alcuni brani riconducibili all'epoca dei Zhou Occidentali (1027-771 a.C.), tanto che esiste l'ipotesi che il testo sia ciò che rimane di un più antico Classico della Musica (*Yuejing*).

[23] Imamichi Tomonobu, *Tôyô no bigaku*, Tokyo, TBS Britannica, 1980. Su *ma* vedi oltre, par. 2, pag. 27.

[24] Cfr. Vladimir Jankélévitch, *L'irreversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1955, e Kondo Hideki, "L'étude de Jankélévitch sur l'improvisation", in *Ongakugaku - Journal of the Musicological Society of Japan*, XLII, 42/1, pagg. 24-35.

[25] Un esempio del duro carattere di asceti che aveva l'apprendimento della musica tradizionale in un passato nemmeno troppo lontano, direi fino a prima della seconda guerra mondiale, sono gli esercizi del freddo, che iniziano a un livello di studio avanzato e consistono nell'esercitarsi prima dell'alba all'aperto, nei trenta giorni più freddi dell'anno - con rigide regole rispetto al vestiario e al modo degli esercizi; questo ha certo a che fare anche con l'ottenimento di quel particolare timbro rauco e opaco che i giapponesi tanto apprezzano, ma ha soprattutto il senso della dedizione senza limiti al raggiungimento di un fine spirituale. Il grande suonatore di *koto* Imai Keisho racconta, in un suo libro edito nel 1935, di come, ammalatosi di polmonite con febbre altissima durante gli esercizi del freddo, nonostante il parere del medico non avesse interrotto gli esercizi, riuscendo a vincere anche la malattia; nella autobiografia di Sueko Kitani (1925), l'autrice racconta di come una volta, particolarmente stanca, avesse aggiustato la propria posizione sul cuscino, sì che il maestro le disse "mi sembra che oggi lei non sia nella migliore disposizione d'animo, meglio che torni a casa ad esercitarsi".

[26] Zeami (1363-1443) racconta di essere stato chiuso dal padre Kan'ami in camera col fratello dopo molti "Male!", senza alcuna indicazione su cosa lavorare.

[27] Citato in Kikkawa E., *Nihon ongaku no seikaku*, cit., pag. 85; è fra l'altro evidente la parte attiva svolta dal clero in ambito musicale e quindi lo stretto rapporto fra educazione musicale e buddhismo.

[28] Imamichi T., *Tôyô no bigaku*, cit., pagg. 228-235.

[29] Cfr. il fondamentale studio di Norbert Elias, *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1984, trad. it. A. Roversi, *Saggio sul tempo*, Bologna, Il Mulino, 1986, e l'accurata indagine di Helga Nowotny, *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1989, trad. it. G. Panzieri, *Tempo privato. Origine e struttura del concetto di tempo*, Bologna, Il Mulino, 1993; in entrambi gli studi è molto interessante l'elaborazione di un'idea di tempo misurato come interiorizzazione di un ritmo produttivo e sociale, funzionale ad una certa organizzazione collettiva del lavoro.

[30] Questo pensiero ha la sua radice in Occidente nel pensiero ebraico; cfr. Stephen J. Gould, *Time's Arrow, Time's Cycle. Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*, Cambridge, Harvard University Press, 1987; trad. it. L. Sosio, Milano, Feltrinelli, 1989.

[31] Afferma Zeami che l'artista "si mette a proprio agio nella via del Nulla"; tradotto in Toshihiko e Toyo Izutsu, "Observations on the disciplinary way of Noh", in *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, The Hague, Nijhoff, 1981, pag. 114.

[32] "Jikansei to watashi" (Il carattere del tempo ed io), in *Polyphon*, 4, 1989, pagg. 74-82.

[33] Vedi Gunter Nitschke, "Ma: place, space, void", in *Kyoto Journal*, autunno 1988, pagg. 33-39.

[34] Vedi AA.VV., *Ma no kenkyû*, a cura di Minami Hiroshi, Tokyo, Kôdansha, 1982; vedi anche il mio "Ma, il pieno e il vuoto", in *La polifonia estetica. Specificità e raccordi*, Atti del II Convegno Internazionale dell'Associazione Italiana per gli Studi di Estetica, a cura di M. Venturi Ferriolo, Milano, Guerini Studio, 1996, pagg. 307-314.

[35] Watsuji Tetsurô (1889-1960), *Fudô: ningengakutekina kôsetsu*, Tokyo, Iwanami Shoten, 1935, tradotto in inglese come *Climate and Culture: a Philosophical Study*, Tokyo, Hokuseidô per UNESCO, 1971. Peraltro il livello della discussione di Watsuji non è particolarmente profondo.

[36] "Zhuang Zi", in *The Complete Works of Chuang Tzu*, traduzione di Burton Watson, Columbia University Press, New York, 1968; cfr. anche Giangiorgio Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio, 1992.

[37] Secondo le leggi dell'entropia e dell'accrescimento; cfr. AA.VV., *Il caos - Le leggi del disordine*, a cura di Giulio Casati, Milano, Le Scienze, 1991.

[38] Il sistema delle classi era *shi-nô-kô-shô*, guerrieri-contadini-artigiani-mercanti; i musicisti potevano appartenere a qualunque classe, da quelli in servizio presso le corti (imperiale, dello *shôgun* e feudali), presso i templi shintoisti e buddhisti, nelle scuole riconosciute o presso grandi famiglie, sino ai cantastorie e menestrelli itineranti. Molti artisti erano di buoni natali, ma ve ne erano anche della classe dei mercanti o perfino di origini più umili, anche se in parte l'eccellenza artistica poteva rendersi indipendente dal sistema delle classi. Riguardo alla struttura delle classi all'epoca della Restaurazione vedi R.P. Dore, "The legacy of Tokugawa Education", in *Changing Japanese Attitudes...*, a cura di M.B. Jansen, cit., pagg. 99-131.



[39] *Zokugaku* viene tradotto sia come 'musica volgare', anche col significato di 'vernacolare', sia come 'musica comune'. Per una definizione anche storica di questi generi musicali vedi Kishibe Shigeo, Yokomichi Mario, Kikkawa Eishi e Hoshi Akira, "Parte storica", in *Musica giapponese. Storia e teoria*, a cura di Daniele Sestili, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996, pagg. 27-118.

[40] Miyagi Michio ottenne, è vero, i più alti titoli della scuola Ikuta, ma non fu mai adottato dal lignaggio del suo maestro e in passato non sarebbe stato nella condizione di raggiungere la popolarità che ebbe, tanto meno di intervenire così liberamente sui canoni interpretativi.

[41] Grazie soprattutto all'impresario Morita Kan'ya e al suo sodalizio con lo scrittore Kawatake Mokuami (1816-93), il *kabuki* visse un periodo di sviluppo in cui ottenne riconoscimento sociale e si fece portatore di nuove idee, elaborando generi moderni come *sangiri* o *katsureki* che trattavano nuovi intrecci e mostravano alcune tendenze tipiche della modernizzazione; vedi Toita Kôji, "The *kabuki*, the *shinpa*, the *shingeki*", in *Japanese Music and Drama in the Meiji era*, a cura di Toyotaka Komiya, Tokyo, Ø bunsha, 1956, pagg. 177-325.

[42] Nei secoli XIII e XIV si formarono gruppi di monaci erranti, che chiedevano l'elemosina e praticavano la musica dello *shakuhachi* come una forma di meditazione. La loro dottrina viene fatta risalire al maestro cinese Pu Ke (morto circa nell'850) in giapponese Fuke, da cui il nome della setta. La respirazione/suono, *suizen*, divenne un mezzo per controllare il respiro e quindi il pensiero; questo suono unico, detto *issokuon* (singolo respiro/suono) venne arricchito con elementi di introduzione e di conclusione, dettagli sonori importantissimi per la delicata sensibilità giapponese, sino a costruire una struttura complessa non percepita però come musica, bensì come esercizio spirituale in suoni, mai oggetto di esecuzioni pubbliche.



[43] La società con intenti morali come quella fondata nella seconda metà degli anni Settanta dall'intellettuale neo-confuciano Nishimura Shigeki fu riorganizzata a metà degli anni Ottanta come Società per l'espansione della Via ed ebbe una vasta adesione fra gli intellettuali, nuovamente interessati ai valori e alla cultura tradizionali, raggiungendo all'inizio del XX secolo la cifra di 10.000 soci, elevatissima per l'epoca e per una società privata. Vedi al proposito Marius B. Jansen, "Changing Japanese attitudes toward modernization", in *Changing Japanese Attitudes...*, a cura di M.B. Jansen, cit., pagg. 43-89.

[44] Taki morì per una malattia contratta in Germania, durante un periodo di studi.

[45] Sugawara Meirô (1897-1988), compositore. Molto attivo come direttore d'orchestra, fece numerose tournée in Russia e in Francia, dove entrò in contatto con il Gruppo dei Sei e con le opere di Debussy e Ravel, importando in Giappone nuovi linguaggi musicali. Sugawara fu compositore tanto stimato che a lui fu commissionato un importante lavoro in occasione della visita del Papa nel 1981, ma è oggi molto difficile trovare una sua partitura pubblicata o un brano inciso.

[46] Hashimoto Kunihiko (1903-59), compositore. Anch'egli di studi berlinesi (1934-37), fu compositore meno accademico di Moroi Saburô (vedi oltre). Docente alla Scuola di Ueno istruì gran parte della generazione di compositori anteguerra. La produzione di Hashimoto è scarsamente accessibile, non sono quindi riuscita a definire appieno la portata delle innovazioni armoniche presenti nel suo linguaggio, anche se dalle poche opere sentite mi è sembrato compositore di linguaggio maturo e relativamente moderno.

[47] Hasegawa Yoshiô (1907-1981), compositore molto preparato (Premio Italia nel 1951), ha pubblicato due importanti testi, *Daiwaseigaku kyôtei* (Manuale di armonia, 1951) e *Sakkyokuhôgaku kyôtei* (Manuale di composizione, 1949-53). Fu impegnato sul piano politico; dotato di un solido

mestiere compositivo, è tipica della sua scrittura la concatenazione di più livelli motivici, il loro embricarsi in un alone eterofonico ma non armonico-tonale di pedali ostinati; è una scrittura trasparente e pregnante che si riallaccia ad alcuni principi di essenzialità dell'estetica giapponese.

[48] Rispetto a Kôda vale naturalmente anche una considerazione sul ruolo femminile nella società giapponese, anche se, come emerso da un convegno del Festival delle Arti di Tokyo nel 1996, la condizione attuale delle compositrici giapponesi è migliore di quella delle colleghe occidentali.

[50] Dalle note del programma dei due concerti tenutisi nell'autunno 1988 nella sala Sôgakudô di Ueno con il titolo *Kindai Nihon no kangengakukyoku 1912-1941* (Brani orchestrali del Giappone moderno 1912-1941); Akiyama sta qui polemizzando con un'asserzione di Fukai Shirô che loda il suo maestro Sugawara, autore di autentica musica strumentale, a detrimento di Yamada e Nobutoki, che sarebbero sostanzialmente compositori di musica vocale. Akiyama consente riguardo a Nobutoki, ma rivaluta il ruolo di Yamada individuando nella sua opera le "fondamenta classiche" della musica moderna giapponese.

Luciana Galliano

"De Musica" ringrazia vivamente Luciana Galliano e la Libreria Editrice Cafoscarina, nella persona del Direttore Editoriale Roberto Privato per aver autorizzato la pubblicazione della introduzione al volume:

Yogaku
Percorsi della musica giapponese del Novecento

Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 1998.
Prefazione di Luciano Berio
£. 28.000

Questo volume rappresenta il primo importante contributo alla conoscenza della musica contemporanea giapponese e della sua problematica interna, alla luce del complesso rapporto con la tradizione culturale del Giappone.

Il libro è suddiviso in due parti, secondo il seguente indice:

Premessa

PARTE PRIMA

Introduzione: I VALORI DI UNA CULTURA E IL SUO PERCORSO
VERSO LA MODERNITA'

1. Premesse storico-culturali. Il pensiero musicale giapponese classico dal punto di vista estetico e teorico
2. Il concetto di tempo nel pensiero musicale giapponese
3. Note sulla stratificazione e conservazione dei generi musicali tradizionali

I. L'IMPORTAZIONE DELLA MUSICA OCCIDENTALE

1. La musica occidentale nel progetto sociale. Modernizzazione come occidentalizzazione?
2. I primi musicisti stranieri in Giappone e giapponesi all'estero
3. I nuovi modelli musicali e la musica tradizionale

II. L'EVOLUZIONE DEL LINGUAGGIO MUSICALE DI SCUOLA OCCIDENTALE NELLA PRIMA META' DEL NOVECENTO

1. Le scuole "tradizionali" di ascendenza tedesca e francese
2. Le avanguardie e shinkô

III. IL COSTITUIRSI DI UN MONDO MUSICALE

1. Le scuole musicali e le prime orchestre
2. Le riviste musicali e i dibattiti relativi alle nuove tendenze musicali
3. La nascita dell'opera
4. Atteggiamiento della società e nuovi mezzi di diffusione della musica

IV. IL NAZIONALISMO E LA MUSICA

1. I movimenti di tendenza, il gruppo Musica Proletaria
2. Il controllo e la propaganda

PARTE SECONDA

I. CONDIZIONE SOCIO-CULTURALE DEL DOPOGUERRA

1. Confronto e similitudini con l'Europa. Peculiarità della condizione giapponese
2. Continuità e rotture con il mondo musicale anteguerra

II. LE AVANGUARDE MUSICALI DEL DOPOGUERRA

1. Jikkenkôbô
2. La musica elettronica
3. Il Laboratorio Musicale del XX Secolo
4. I gruppi di tendenza: Shinshin Kai, Yagi no Kai, ecc.

III. GLI ANNI SESSANTA

1. Lo "choc Cage". Happening e performance. L'attività del gruppo New Direction
2. Il boom della musica tradizionale - Condizione attuale dei generi tradizionali

IV. LA SCENA MUSICALE DEGLI ULTIMI DECENNI

1. I maggiori compositori: Matsudaira, Yuasa, Takemitsu, Ishii, Ichiyanagi.
2. La condizione del mondo musicale giapponese
3. Hôgaku
4. Altri compositori

5. Generazioni successive

Bibliografia

Lista dei principali termini di estetica e musicali

Indice dei nomi

Nota redazionale: Si avverte che il segno "ô" va inteso come una "o" con l'accento lungo sovrascritto.

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

Download this essay





CARLO MIGLIACCIO

RIPETIZIONE E CAMBIAMENTO IN MUSICA

*"Quanto ha a che fare con il suono
deve risuonare in modo sempre nuovo"*
Ernst Bloch

Per affrontare il problema della ripetizione in musica è opportuno preliminarmente chiedersi: "è possibile in musica ripetere?". La domanda acquista il suo spessore problematico in relazione alla sua ovvietà e all'ovvietà delle sue possibili risposte: certo, semmai in musica non è possibile non ripetere: si ha musica soltanto quando *qualcosa* si ripete, anche se è solo il battito di due suoni differenti, o solo il gesto e il modo di attacco dell'esecutore, o la puntualità del segno grafico sulla partitura. Così in qualsiasi tipo di composizione riusciremmo facilmente a scovare elementi ripetuti, dei quali, una volta venuti alla luce, sia riconosciuto un loro ruolo decisivo e imprescindibile nel costituire una stabile struttura musicale. Risposta opposta: la ripetizione è un'illusione, perché, pur volendo insistentemente ribattere una nota, un accordo o riprodurre una melodia, il ripetuto sarà pur sempre, in quanto tale, diverso, anche solo per la pura constatazione aritmetica che esso ci appare una seconda volta, diversa quindi dalla prima. Come nella vita, anche nella musica ripetere vuol dire compiere un atto sempre diverso e nuovo, vuol dire andare avanti, quindi essere sempre soggetti allo scacco di non poter mai rivivere in maniera identica lo stesso istante, di non poter immergersi due volte nello stesso fiume.

Queste due estreme posizioni - che per semplicità chiamiamo strutturalista la prima e psicologista la seconda - hanno in comune il fatto di adottare inconsciamente il punto di vista opposto. Infatti, per affermare che tutto si ripete, la prima deve collocare il ripetuto in una dimensione temporale fluente che esclude di per se stessa ogni possibilità di ripetizione. Mentre per negare la ripetizione è necessario alla seconda teoria ammettere l'oggettività del ripetuto. La loro dialettica interna ne inficia quindi la validità assoluta e la pretesa unilateralità. Una corretta impostazione del problema, che ci consenta di proporre una provvisoria teoria della ripetizione in musica, dovrebbe allora non tanto scartare queste due posizioni, quanto tenerle metodologicamente presenti e utilizzarle opportunamente allo scopo di muoversi agevolmente nel loro ambito intermedio, lasciato vuoto da una polarizzazione troppo dogmatica.

La questione se in musica vi sia o no ripetizione appare allora alquanto fuorviante, e perciò andrebbe aggirata opponendovi altre più sensate domande, come: "*che cosa* nella musica viene ripetuto?", "*quando* e *perché* qualcosa viene ripetuto?"; o ancora: "*che cosa succede* quando qualcosa viene ripetuto?", "*qual è l'effetto* prodotto da una ripetizione?". In questa maniera la ripetizione viene considerata come una datità già acquisita, che si presenta incontestabilmente alla concreta esperienza percettiva, prima di essere affermata o negata dalle due opposte teorie. Per far emergere la complessità e la natura irriducibile del problema occorrerà allora riferirsi a ciò che concretamente avviene nella realtà musicale e nella correlata esperienza uditiva. Si noterà così che la ripetizione non è qualcosa di secondario o di accessorio, poichè produce delle conseguenze nella forma e nell'ascolto, senza le quali la musica mancherebbe di effettività.

In tal modo, di essa dovrà esser posto in rilievo non tanto la mera fattualità, quanto il *sensò*, relativo al suo valore specifico acquisito all'interno della musica come articolazione formale e temporale. E ci si accorgerà che l'ascoltatore è "circondato" da ripetizioni più di quanto possa sembrare, e soprattutto più di quanto ci faccia credere una concezione puramente temporalista della musica; ma per converso si potrà meglio verificare che le caratteristiche qualitative e temporali sono più pregnanti e significative di quanto non possa credere una concezione staticista. Nei suoi diversi livelli e nelle sue figure, la ripetizione può allora divenire uno dei fondamentali nodi problematici della dialettica tra staticità e dinamismo musicali, prima che un pregiudizio teorico ponga la sua *petitio principii*. Ridotta fenomenologicamente la portata del problema, si potrà di conseguenza affrontare in modo più agevole la cruciale questione del rapporto con il cambiamento, che concerne più in generale il senso della struttura musicale come temporalità.

Le figure della ripetizione

Chiedendoci che cosa in musica può essere ripetuto affinché sia prodotto uno spessore emotivo, o una qualità espressiva musicale, possiamo individuare una schematica tipizzazione delle modalità ripetitive, focalizzandone quattro, in ordine decrescente di ampiezza temporale: 1. REPLICA; 2. RITORNELLO; 3. RIPRESA; 4. DUPLICAZIONE.

1. Definiamo *replica* la ripetizione di un'intera composizione. Se nelle altre arti la ripetizione di una rappresentazione può essere quasi irrilevante esteticamente, in musica invece sembra avere un buon grado di pregnanza espressiva. Leggere un libro, una poesia, guardare un film, un quadro, assistere a una tragedia, entrare in una cattedrale per una sola volta possono anche esaurire il senso estetico che queste opere provocano nello spettatore. Le ulteriori repliche di queste esperienze possono servire eventualmente ad approfondirne i contenuti o a cogliere aspetti che prima erano rimasti in ombra o sfuggiti per fretta o distrazione. Ma in generale esse sono ininfluenti, se non in senso pedagogico o filologico.

In musica invece tra la prima e le successive repliche c'è una relazione molto più rilevante e stringente. E' infatti molto plausibile che si ascolti più volte la Quinta Sinfonia di Beethoven piuttosto che si legga più volte l' *Ulisse* di Joyce o la *Recherche* di Proust, per quanto questi romanzi propongano una polisemia e una stratificazione linguistica tali da giustificare varie riletture. Ma in musica il rapporto tra informazioni fornite di primo acchito e quelle che emergono in seguito viene moltiplicato, poiché il primo ascolto dà molto di meno, in rapporto ai successivi, di quanto non dia la prima lettura di un testo rispetto alle successive, o la prima visita a un museo o a una chiesa.

Il rilievo che la replica di un pezzo musicale assume ci fa notare allora una peculiarità rispetto alle altre arti, che merita di essere indagata. A un livello medio di competenza musicale la replica è quasi necessaria alla comprensione. Serve innanzitutto a familiarizzare l'ascoltatore, il quale inevitabilmente - anche per musiche di facile comprensione - è preso da un senso di smarrimento al primo ascolto. Ma non si tratta solo di questo. Tutti noi possiamo sperimentare che quando risentiamo una sinfonia proviamo delle emozioni che il primo ascolto ci aveva quasi precluso. E addirittura quelli successivi sembrano far lievitare lo spessore espressivo della musica in forme anche imprevedibili e, forse, inesauribili. E ciò è dovuto necessariamente alla relazione tra i diversi ascolti, tanto che quello immediato assume la valenza di preludio ai ripetuti, come se fosse una promessa delle emozioni che ci verranno somministrate solo successivamente, quando verrà attivata la memoria dei precedenti. Anche a distanza di tempo, riascoltare un pezzo che la prima volta ci era apparso insignificante, la seconda volta, pur senza conservarne un preciso ricordo, può rivelarsi una scoperta, una sorpresa, quasi che il primo ascolto avesse sedimentato nel nostro inconscio uno strato di sensazioni che attendevano solo un'ulteriore esperienza per ridestarsi. Si pensi a un interprete, un direttore d'orchestra, che esegue e riesegue, sente e risente chissà quante volte

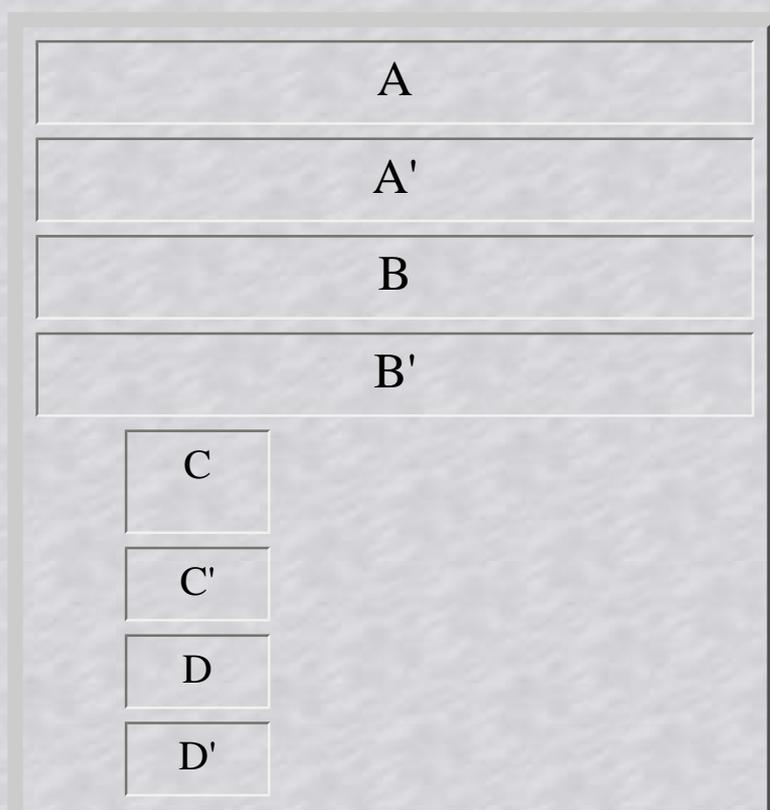
uno stesso brano, una stessa opera, senza per questo rimanerne mai annoiato, anzi vivendo un'esecuzione come se fosse sempre la prima assoluta.

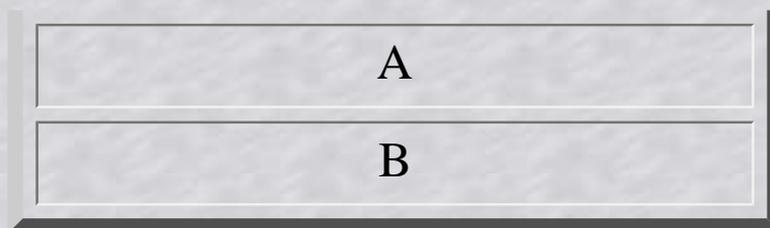
Ma anche considerando livelli molto elementari di fruizione, si può notare quanto siano consci gli operatori culturali del valore della replica: ad esempio gli organizzatori del Festival di Sanremo quando, prima di procedere alle votazioni, fanno riascoltare alle giurie ogni canzone, o almeno il *refrain*. E di questo sono ancora più consapevoli i produttori discografici, che sanno di riscuotere molto più successo di vendite pubblicando una nuova edizione delle *Quattro stagioni* di Vivaldi piuttosto che un inedito debussiano. La commercializzazione dell'arte sa quindi sfruttare in pieno la ripetizione trasformandola in riproducibilità tecnica, che, come affermava Benjamin, ha anche la valenza di una maggiore socializzazione della cultura.

Per quanto concerne la musica, l'esigenza della ripetitività si sottrae al mero consumo tipico dell'arte di massa, esprimendo un'eccedenza particolare rispetto all'effimero dell' "usa e getta", e facendo emergere il suo valore d'uso al di là dell'interesse immediato, della moda e delle ideologie storicamente determinate.

2. A un altro livello troviamo la ripetizione di un brano delimitato di una composizione, o *ritornello*. Anche qui può valere l'esigenza di familiarizzazione, come per la replica. Ma in tal caso ci troviamo già all'interno della forma musicale, e perciò la ripetizione acquisisce un significato strutturale più cogente.

Prendiamo ad esempio il caso in cui il ritornello è determinante dal punto di vista formale, ossia nel minuetto o nello scherzo. Queste forme ammettono la ripetizione delle due sezioni di cui sono composte solamente la prima volta, escludendola nel *da capo* successivo al trio. Grazie a questa rigida prescrizione il minuetto assume la sua tipica forma triadica temporalmente decrescente, che viene sconvolta quando un esecutore frettoloso evita di eseguire le dovute ripetizioni, sovrapponendo surrettiziamente alla durata musicale le esigenze del tempo esterno.





Il ritornello dell'esposizione sonatistica è indubbiamente meno interessante; ma anche in questo caso il suo valore emozionale va sottolineato. Prima di essere condotti nelle elucubrazioni dello sviluppo è necessario familiarizzarsi il più possibile con il tema, sì che il contrasto con lo spaesamento dell'elaborazione tematica e delle modulazioni possa risultare più marcato ed efficace.

Talora le esposizioni sono già sufficientemente lunghe e ripetitive per assolvere a questa funzione. La necessità del ritornello riguarda allora il senso di attesa dello sviluppo che si forma nell'ascoltatore alla fine dell'esposizione. Ripetere quest'ultima serve a disilludere per una volta quell'attesa, quasi facendoci assaporare il brivido della modulazione e la vertigine della novità di quel terreno che lo sviluppo sta per sondare. Procrastinando l'inizio dello sviluppo si mantiene alto, anche in questo caso, il valore della promessa, essendo in fondo l'esposizione nient'altro che un preludio al vero centro della sonata, che è per l'appunto lo sviluppo.

3. Se il ritornello è ripetizione immediata di un brano, la *ripresa* è ripetizione inframmezzata da un brano diverso rispetto a quello ripetuto. In tal senso il *da capo* del minuetto è interpretabile come una ripresa, poiché in mezzo si è udita l'esecuzione del trio. Il minuetto viene ripetuto identico, senza la minima variazione che non sia l'eliminazione del ritornello (regola spesso trasgredita da Beethoven), il cui effetto è, come abbiamo visto, solo formale. Inoltre va notato che il trio è un brano di carattere totalmente diverso dal minuetto stesso, costituendo una netta soluzione di continuità delle sue tre ripetizioni.

I problemi si complicano allorché, nella sonata, la ripetizione avviene dopo lo sviluppo, certo, anch'esso diverso nel carattere dall'esposizione, ma all'interno del quale si elabora il medesimo materiale tematico e lo si trasforma nei differenti piani armonici e ritmici, cosa che non avviene nel minuetto. Lo sviluppo non è più una soluzione di continuità, pur presentando una drammaticità opposta alla pacatezza dell'esposizione. Il senso della ripetizione si chiarisce quindi in funzione non del ripetuto ma di ciò che si interpone tra esso e l'originale.

Se la soluzione di continuità del trio rinforzava l'identità della ripresa del minuetto, il continuismo sonatistico fa sì che la ripresa dell'esposizione non sia una vera ripetizione. Dopo tutto ciò che è accaduto nello sviluppo, riascoltare il tema nella sua forma e nella sua verginità originarie, produce un particolare e paradossale effetto di straniamento: il tema è identico e nel contempo differente. Si ha il sentore che qualcosa sia mutato, ma non lo si può ravvisare oggettivamente. Il tema appare come caricato da un alone creatosi in virtù della storia appena trascorsa, dalle stratificazioni accumulate nella memoria, che ora fanno sentire la loro postuma influenza. Prima semplice, persino banale, esso acquista ora un nuovo spessore, una inedita dignità per l'ascoltatore.

Anche alla percezione visiva un medesimo oggetto si configura in modi diversi se guardato da due soggetti diversi, uno ingenuo, che lo scorge per la prima volta con animo aperto e stupito, l'altro esperto, scaltrito dall'esperienza, che vi ritrova un vissuto personale o una serie di reminiscenze che arricchiscono

il suo punto di vista particolare. O avviene anche che uno stesso soggetto, in situazioni diverse, può scorgere aspetti inediti e insperati in un oggetto anche quotidiano e di uso comune, ritrovandovi magari un candore che sembrava perduto: "Chi di domenica va a fare una passeggiata - dice Vladimir Jankélévitch - ammira un monumento dinanzi al quale passa e ripassa tutti i giorni per andare a lavorare, non facendogli mai la grazia di uno sguardo... Ma quel giorno è un giorno di vacanza, e chi passeggia gli tributa il proprio sguardo festivo, ed è il più nuovo di tutti gli sguardi (...). E' uno sguardo nuovo, e tuttavia rivolto a qualcosa di antico. Questa seconda vista, letteralmente, non vede nient'altro che le forme e i colori percepiti dalla prima, ma li vede 'altrimenti'" [1] Similmente le trasformazioni temporali della musica comportano un continuo mutamento delle modalità percettive con cui vengono concepiti gli oggetti sonori.

Se ora concentriamo l'attenzione su ciò che avviene nel seguito della ripresa, ci accorgiamo che non tutto torna identico. Innanzitutto vi è un'istanza formale di ristabilimento della simmetria tonale: se l'esposizione faceva tendere il tema verso la dominante, ora deve prevalere il senso armonico della conclusione, di quel "ritorno a casa", nella "patria tonale" - come dice Ernst Bloch [2] - dopo le peregrinazioni delle modulazioni. Ciò che comincia a valere, nella ripresa, è il senso della *fine*: ripetendo ricapitoliamo il vissuto per prepararci a morire; e perciò il ripetuto appare in una luce nuova, talora più vittoriosa ed entusiastica, talaltra più sbiadita e intrisa di un certo senso di angoscia, diversa da quella atmosfera gioiosa dell'esposizione, in cui la tensione alla dominante era interpretabile come impulso vitale, come ottimistica apertura alla vita.

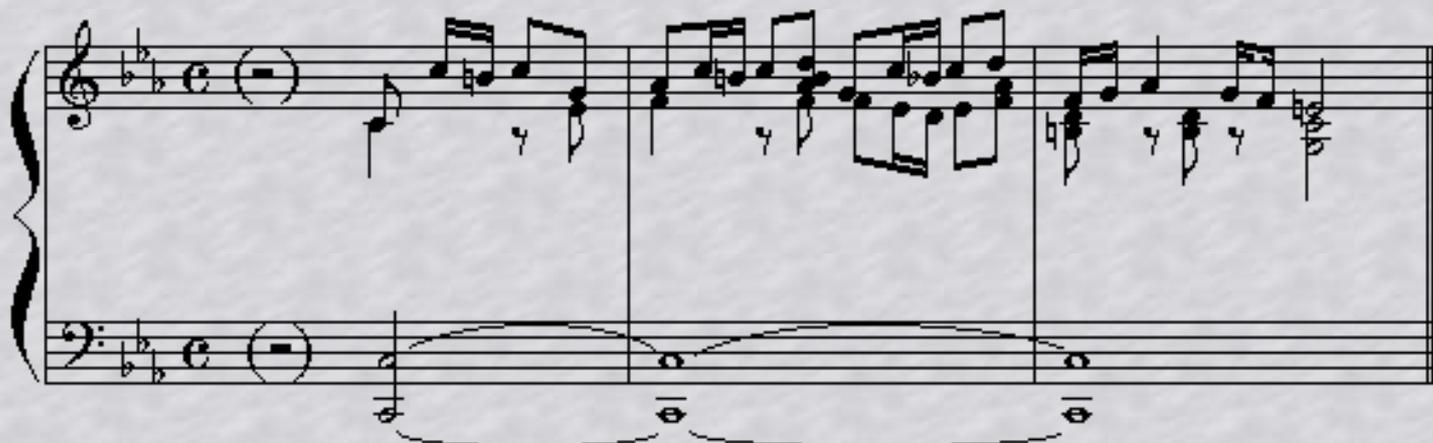
Nei casi estremi, come in Debussy per esempio, riprendere il tema, alla fine, un'ottava più in alto e a mezza voce, vuol dire conferirgli l'aspetto di traccia mnestica che riaffiora nell'animo del morente prima dell'attimo fatale. Quando l'immediato interesse alla vita e all'azione si va esaurendo, quindi di fronte alla morte - nota Bergson in *Matière et mémoire* -, siamo portati dalla memoria a ripresentarci coagulato e compresso tutto il nostro passato, prima dimenticato. Si veda *Bruyères* del secondo volume dei *Préludes*, in cui l'incipit di un tema gioiosamente e serenamente svolto in tutto il preludio riappare alla fine velato da un'abissale malinconia.

Così come, nella parte centrale, la ripetizione della variazione (*gioiosamente*) viene fatta riascoltare con un abbassamento del sesto grado. Questo espediente armonico, che è l'alterazione discendente di una delle formule conclusive più usate, la cadenza plagale, accentua il senso di rimpianto e di disillusione, che a

poco a poco deve pervaderci in un pezzo apparentemente sereno e primaverile.



E osservate come Bach fa riascoltare il gaio soggetto della Fuga n. 2 del Primo volume del *Clavicembalo ben temperato*, nella coda, quando il pezzo si è praticamente concluso e si ode già la nota conclusiva al basso: è come se a sipario ormai calato, a festa ormai finita, qualcuno facesse rinvenire un ricordo nostalgico della felicità trascorsa. E basta quell'indolente ritardo sulla terza e quel momentaneo, ma stupefacente accordo di settima di sensibile - che è interpretabile come la radicalizzazione del sesto grado abbassato della cadenza plagale - per dare a questa estrema apparizione del tema una struggente sfumatura di mortalità, di prossimità all'oblio.



4. Procedendo oltre e analizzando casi più specifici, ci imbattiamo in un tipo di ripetizione che chiameremmo *infraformale*, distinguendola dalle ripetizioni *formale* di ritornello e ripresa ed *extraformale* della replica: si tratta di una ripetizione - non mediata da soluzioni di continuità - di elementi ristretti e immediatamente riconoscibili, come temi, frasi, semifrasi, incisi, singole note, singoli accordi, singoli moduli ritmici. Ci riferiamo alla cosiddetta duplicazione, mutuando il termine dal famoso saggio di Nicolas Ruwet, [3] e ampliandone il significato fino a far comprendere tutti i tipici procedimenti compositivi della tecnica contrappuntistica tradizionale e seriale: imitazione, canone, aumentazione, diminuzione, variazione, inversione, ecc.

Ma l'esempio basilare di duplicazione è la *progressione*, ossia quel "procedimento compositivo per cui una stessa formula (melodica, armonica, contrappuntistica) viene ripetuta più volte partendo da note diverse". [4] Essenziale alla progressione è il procedimento per gradi, spesso modulanti, proprio perché

non vengono ripetute precisamente delle note, bensì solo una formula, riducibile persino a un intervallo del basso. Generalmente essa è solo un espediente che serve da semplice riempitivo, talora pleonastico, e che funge da mediazione tra sezioni più importanti: così avviene in quella parte della *fuga* che si chiama *divertimento*. In tal senso la progressione è considerabile un misto di ripetitività e di varietà. Schönberg la definisce "una sorta di ripetizione atta a generare continuità" [5]. Se ben impiegata ed "evitando l'uso eccessivo", essa svolge il compito di assicurare "la continuazione e la coerenza delle parti". Per Schönberg infatti, mentre la varietà produce "molteplicità", la ripetizione assicura "coerenza, significato e ordine" [6]. La progressione è equilibrio tra i due estremi, e in tal modo "facilita la comprensione" di elementi che potevano, la prima volta, sfuggire alla nostra attenzione.

Si rivela allora una peculiare caratteristica dell'orecchio musicale, ossia una duplice tensione: 1) alla ripetizione, per cercare conferme, ordinare i dati e soddisfare determinate aspettative; 2) alla varietà, per esercitare il pensiero musicale a trovare nuove strade e persino a trasgredire determinate attese. L'ascolto musicale consiste nell'equilibrio tra queste due tendenze, determinato dalla necessità di controllare e afferrare un oggetto che tende a sfuggire alla percezione. A differenza dell'immagine visiva, l'oggetto uditivo, per la sua inevitabile unicità temporale, sembra eludere gli sforzi intellettivi che possano collocarlo in una struttura percettiva stabile e determinata. A questa difficoltà la ripetizione sembra invece porre rimedio. Essa offre una *chance*, una prova d'appello di fronte all'irreversibilità della vita e del tempo musicale. E la vera formazione dell'oggetto sonoro si ha verosimilmente quando esso viene confermato tramite la ripetizione, che vuol dire quindi chiarificazione, stabilizzazione, dissipazione di ogni equivoco.

Nella sua funzionalità strutturale la duplicazione, e segnatamente la progressione, dà luogo a un tipo particolare di componimento che può essere ricondotto al genere dell'*arabesco*.

Come nelle arti figurative, l'arabesco è solo una decorazione autonoma e autoreferenziale, che non prevede quindi connotazioni figurali concrete: è tipico infatti dell'arte religiosa islamica, nella sua rigorosa osservanza del divieto coranico di riprodurre il volto di Allah. In musica ciò va tradotto non tanto nella preclusione di ogni riferimento descrittivo, quanto soprattutto nell'elusione di ogni configurazione melodica riconoscibile. E' per questo che l'arabesco si riduce spesso a una pura formula d'accompagnamento, a un arpeggio senza melodia. Arabesco è il preludio di Bach, per esempio il primo del Primo volume, che Gounod sentì la necessità di 'completare' appiccicandovi sopra una patetica melodia.

Così come arabesco è il disegno arpeggiato dell'*Improvviso* op. 90 n. 4 di Schubert, in cui per quasi un terzo del pezzo non compare alcuna configurazione melodica (a parte i frammenti di corale inframmezzati); solo alla battuta 47 affiora al basso il vero e proprio tema della composizione, che riconduce l'arabesco al suo ruolo subordinato.



Al pari di ogni buona formula d'accompagnamento - e di ogni buona decorazione - l'arabesco necessariamente contiene al suo interno delle regolarità, principalmente di ordine ritmico. Un arpeggio irregolare e incoerente non può infatti essere considerato "arabesco". Ma il modello ripetitivo che, anche negli esempi citati, si riscontra è prevalentemente basato su un principio duale, sia semplice sia ricorrente nei multipli di due. Nell'esempio di Bach troviamo una duplice duplicazione sovrapposta. In Schubert una duplicazione dell'arpeggio discendente, bloccato la seconda volta nell'accordo di dominante. Ma è in un esempio particolarmente significativo che possiamo trovare un'autentica apoteosi della duplicazione. Si tratta della *Première Arabesque*, per l'appunto, di Claude Debussy.

Qui la duplicazione diviene quasi un'ossessione e si riproduce anche a diversi livelli strutturali di ripetizione.

Si può ottenere una realizzazione midi della

Première Arabesque

alla sede principale dei [Classical MIDI Archives](http://www.classical-midi.com/) oppure ad uno dei suoi [mirrors](#)

Nel pezzo debussiano non viene certo elusa la figurazione melodica; tuttavia essa viene creata a partire dall'armonia, tanto che spesso si parla di "melodie di armonie" in Debussy. [7] L'esempio proposto è anche significativo della ricerca di continuità che si attua attraverso lo sfruttamento della ripetizione. *Arabesque* è un pezzo fortemente ripetitivo, ma nel contempo estremamente fluido e non certo monotono, né ipnotico, come lo è per esempio *Voiles*, il singolare preludio del Primo volume, in cui, per l'appunto, non vi è variabilità armonica, essendo basato su un'unica scala, quella esatonale.

Quindi l'orecchio percepisce come monotona più un'armonia ripetuta, variando la melodia, che una melodia ripetuta, variando l'armonia. Lo dimostrano i preludi bachiani, in cui un'unica formula, melodica o ritmica, viene anche ossessivamente reiterata, ma con un'armonia sempre cangiante. Al contrario, lasciando immutata l'armonia, si può variare anche di molto la melodia senza evitare quella sensazione di staticità, o di circolarità, che è spesso ricercata deliberatamente dal compositore proprio ricorrendo alla

fissità armonica, come avviene nel *Bolero* di Ravel.

In ogni caso, che sia armonico, melodico o ritmico, un effetto ossessivo, come per esempio l'*ostinato*, per essere tale, deve comportare la trasgressione di un modello di riferimento basilare, entro cui si possa situare una situazione musicale definibile "normale"; senza l'uscita da questo livello, qualsiasi effetto abnorme, quindi ossessivo, non potrebbe avere alcuna efficacia. Diviene quindi necessario individuare dialetticamente la consistenza e i limiti di questo livello, con il suo relativo valore prescrittivo.

La regola del due

Da quanto detto emerge che la ripetizione produce all'interno della temporalità musicale un certo slancio, tale da costituire l'inizio di una struttura iterativa infinita. Se infatti ripresa e ritornello implicavano una struttura musicale chiusa, articolando cioè inizio e fine secondo criteri di simmetria e di compiutezza quasi architettonica, esaminando la duplicazione ci si accorge che il potere della ripetizione si amplifica e tende a divenire autogenerativo, creando una struttura potenzialmente aperta e senza limiti, in cui un modulo di partenza può venire di diritto iterato infinite volte. Di fatto, nella pratica musicale, il *regressum ad infinitum*, a cui condurrebbe il movimento per gradi innescato dalla progressione, viene interrotto, o con una modulazione o con un opportuno rientro nella tonica. Nell'impiego di questo procedimento viene infatti osservata una soglia di sopportazione, che in genere coincide con il numero due (o quattro, in quanto primo multiplo di due), oltre il quale si verifica la cosiddetta *rosalia*, [8] o quella certa ripetitività idiota che i francesi chiamano *rabâchage* (e che alcuni minimalisti contemporanei hanno fatto assurgere a dignità estetica). La percezione musicale richiede quindi la ripetizione, ma cerca tuttavia di evitare l'infinito e di ricomporre temporalmente delle strutture dotate di senso, in cui essa, per quanto accentuata, non superi un livello tale che si neutralizzi nell'indifferenza e nella saturazione. [9]

Similmente nei procedimenti autoreferenziali della matematica e della logica esistono certe soglie oltre le quali la ripetizione perde senso e valore: ad esempio moltiplicando una certa matrice per se stessa e poi quante volte si vuole per il risultato ottenuto si finisce per ottenere sempre lo stesso risultato. Il famoso paradosso del mentitore ha senso solo entro certi limiti, ovvero il motto sessantottesco "vietato vietare" salvaguarda il suo significato eversivo prima di venire coinvolto nell'accusa di contraddizione. Oppure: se esiste la disciplina "filosofia della storia", esisterà anche una "storia della filosofia della storia". Ma, esistendo la "storia della filosofia", si dovrà ammettere anche una "filosofia della storia della filosofia", così come una "storia della filosofia della storia della filosofia" e una "filosofia della storia della filosofia della storia". La piramide che così si crea però non può allargare la sua base all'infinito, senza che prima o poi si perda il senso delle successive moltiplicazioni, che si fermano a un determinato livello di interesse e di comprensibilità.

Se in logica questa soglia non può essere precisamente individuata (poiché ci si imbatterebbe nella nota aporia del "mucchio"), in musica invece essa sembra essere abbastanza precisa, e, generalmente, coincide con il numero due.

Viene allora alla luce un principio che può essere esteso anche alle altre forme di ripetizione. E' una regola non scritta, non codificata nei trattati, ma che è sempre più o meno sottintesa in ogni attività compositiva come un implicito *memento*, a cui il compositore sembra scrupolosamente obbedire. Si tratta di una regola che genericamente può essere così formulata: *in assenza di più forti motivazioni esterne, alla seconda ripetizione bisogna operare un cambiamento*. Essa viene osservata anche in casi di accentuata dilatazione formale e di trasgressione delle tradizionali regole armoniche, agendo a livello sovralinguistico e

puramente compositivo. E' inoltre una regola sovraculturale, valendo in modo perssoché costante e simile anche in ambiti linguistici e sociali differenti, ossia nella musica colta come nella musica di consumo, nella musica sacra e nella musica popolare, nella musica occidentale e nelle musiche extraeuropee.

Se nel caso della replica il due agisce molto debolmente (per il fatto che essa si colloca a un livello extraformale), la regola vale anche per ripresa e ritornello, poiché è impensabile ripetere per più di due volte una medesima sezione di un brano senza sciuparne la pregnanza espressiva. Ma nel ritornello il due si irrigidisce in un numero chiuso. Nella duplicazione invece il due segna non solo la soglia di sopportazione della ripetizione fattuale, in cui gli elementi ripetuti rimangono identici, ma anche la necessità, o la spinta, verso una successiva ripetizione variata (come avviene per la ripresa, in particolare nella forma del rondò): il che può portare a differenziazioni e a frammentazioni formali anche molto accentuate, come nel paradigmatico esempio della "variazione infinita" di *Jeux* di Debussy, in cui il principio della duplicazione viene osservato fedelmente, in maniera non dissimile da *Arabesque*, pur producendo strutture e sezioni fortemente asimmetriche. [10]

Per ogni tipo di musica, considerata indipendentemente dalle sue determinazioni storiche, culturali e sociali, ci troviamo di fronte all'osservanza di uno schema così riassumibile:

ORIGINALE -- > RIPETIZIONE -- > CAMBIAMENTO

La ripetizione può o provocare il cambiamento o anche subirlo, nel senso che spesso la ripetizione prevede già in sé un cambiamento rispetto all'originale; ciò avviene quando la seconda apparizione di quest'ultimo contiene un effetto ripetitivo già molto forte (e questa forza può dipendere da fattori intrinseci al materiale usato): in tal caso 2) e 3) vengono a coincidere temporalmente, ma strutturalmente lo schema rimane valido. [11]

La dialettica ripetizione-cambiamento determina allora una struttura binaria della temporalità musicale, il cui modello può essere esemplificato nel tipico slancio con cui l'esecutore di musica *jazz* o *rock* suole dare inizio al pezzo: *one, two - one, two, three, four*. Lo slancio, che deve poi animare tutta la verve interpretativa del musicista, è fornito dalla duplicazione di *one, two*, che assomiglia all'ingranaggio di una macchina in moto, o all'artramento che un atleta prevede alla partenza per rendere la sua corsa più efficace e potente. Inoltre, risultante da tale struttura è il conseguente rimando al nuovo, agli altri due numeri, che sembrano scaturire dai primi per una sorta di intrinseca energia cinetica.

Vi è insomma, all'interno delle determinazioni strutturali della musica, una peculiare *potenza* del due, derivante forse dalla stretta connessione esistente in origine tra quest'arte e la danza, cioè dalla necessità della musica di seguire fedelmente il tipico dualismo insito nei movimenti corporei e relativa anche a esigenze puramente spaziali e fisco-corporee: andata-ritorno, destra- sinistra, oppure bipolarità, sia pedestre che sessuale, dei danzatori.

Autonomizzatasi dalle sue determinanti corporee, la duplicazione diviene quindi una componente puramente strutturale, ponendosi in stretto rapporto dialettico con il cambiamento che essa contribuisce a provocare: di conseguenza essa non è né rigidamente chiusa né liberamente aperta all'infinito, poiché rinvia a un'ulteriore diversificazione dell'elemento ripetuto, a una triplicazione, o a una duplicazione variata. La regola è che, in presenza di ripetizioni, occorre cambiare strada: da un lato mantenendo saldo il carattere del ripetuto e dando quasi la parvenza della sua insistenza; il che rimane pur sempre una

concessione alla necessità dell'orecchio di ricevere conferme; dall'altro cercando di soddisfare il desiderio di novità ed eludendo la monotonia che la stessa ripetizione può ingenerare.

I principi psicologici che sorreggono questa dinamica hanno valore indicativo, cioè sono solo il riflesso nell'ascoltatore di una struttura e di un senso musicale temporalmente determinato. Come in logica, anche in musica la ripetizione crea un livello via via superiore, potenzialmente reiterabile all'infinito; il fatto che esso tenda a coagularsi abbastanza stabilmente sul secondo spessore creatosi è dovuto a una serie di motivazioni che trascendono, pur comprendendola, la sfera psicologica: fattori sociali, culturali, persino economici e ambientali fanno sì che per esempio nelle musiche di tradizione orientale, in cui vige una concezione del tempo non costringitiva e non determinata da conflittualità economico-sociali, la struttura duale sia sensibilmente più debole, più libera e aperta: qui la ripetizione invariata "non rappresenta spreco ma accumulo" e sembra prevedere, a eventi posteriori, un "mutamento invisibile". [12] La ripetizione in tal caso, e conseguentemente la regola del due, tende a prodursi subito a livelli microformali, stentando a crearne di superiori. Per converso la musica occidentale, vincolata da esigenze esterne di efficacia e produttività, anche relative al puro impiego del tempo obiettivo (per esempio la precisa richiesta sociale che una sinfonia debba durare in media mezz'ora, o una canzonetta tre minuti circa), concentra a tal punto il principio duale da farlo riverberare a livelli formali superiori, finalizzati alla creazione di una costruzione il più possibile chiusa e strutturalmente esaustiva, pronta così a soddisfare gli interessi di un determinato pubblico. In tutti i casi, anche diversi da quelli citati e che qui non è possibile analizzare, la ripetizione, e soprattutto la duplicazione, svolge una funzione connettiva fondamentale nel catalizzare, in seno alla musica, il complesso intreccio delle istanze esterne che la determinano, siano esse psicologiche o culturali. Nella loro diversità, queste ultime influenzano solamente le modalità in cui la ripetizione si articola secondo livelli di semplicità o di complessità, non intaccando una tendenza che quindi sembra essere interna alla autonoma costituzione temporale della musica.

Come esempi paradigmatici di duplicazione, proponiamo da un lato un brano tratto dalla musica classica, l'esposizione del *Walzer* op. 54 n. 1 di Antonin Dvorak, che prevede una significativa stratificazione dei livelli di ripetizione. Rispettivamente con le lettere minuscole, maiuscole e in grassetto maiuscolo denotiamo i tre diversi livelli individuati, mentre l'apice indica un elemento che subisce una pur minima variazione.

Moderato

pp

Aa a a(1/2) b

This system contains the first two measures of the piece. The tempo is marked 'Moderato'. The music is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first measure is marked 'pp' (pianissimo). The notes are labeled 'Aa', 'a', 'a(1/2)', and 'b'.

cresc. f decresc.

A'a' a' a(1/2) b'

This system contains measures 3 and 4. It features dynamic markings 'cresc.' (crescendo), 'f' (forte), and 'decresc.' (decrescendo). The notes are labeled 'A'a'', 'a'', 'a(1/2)', and 'b''.

pp

pp

idem

c

This system contains measures 5 and 6. It features dynamic markings 'pp' (pianissimo) and 'pp' (pianissimo). The word 'idem' is written below the second measure. The notes are labeled 'c' and 'idem'.

This system contains measures 7 and 8. It continues the musical development with various note values and rests.

p

c'

This system contains measures 9 and 10. It features a dynamic marking 'p' (piano) and a note labeled 'c''.

[Dvorak, Walzer op. 54 n. 1 - file midi \(3K\)](#)

A	A [a a a(1/2) -- b]
	A _I [(a a _I) _I a(1/2) -- b _I] -- c
A _I	A [idem]
	A _I [idem] -- C _I
ecc.	

D'altro lato l'esempio è di carattere e di matrice culturale totalmente diversi, ma che contiene un analogo, benché più semplice, procedimento strutturale. Si tratta di un canto somalo, intonato dai bambini quando il tempo preannuncia la pioggia. [13]



Le due 'fonti' della ripetizione

Gli esempi proposti dimostrano allora l'enorme potere della ripetizione, e il fatto che esso si eserciti indipendentemente da fattori linguistici e culturali: esso fa cambiare il volto della musica, la sua forma, le sue connotazioni espressive, persino il suo destino determinato dall'urgenza della sua temporalità verso la fine. La ripetizione è come un sasso gettato nello stagno: ogni volta che compare causa un sommovimento generale, un turbamento complessivo dell'armonia e dell'intera struttura. Ripetendo si viene a suscitare in musica una specie di galvanizzazione di un'energia latente, dovuta a una differenza di potenziale tra ripetizione e ripetuto e il cui valore è direttamente proporzionale alla loro distanza nel tempo; e il campo magnetico creatosi - proseguendo in questa metafora elettrodinamica - serve a far richiamare momenti

lontani, come avviene quando, in un film o in un'opera letteraria, un'immagine, una frase o una situazione iniziale, se ripetuta, ci fa capire che l'opera sta volgendo alla fine.

La ripetizione ha quindi una potenzialità intrinseca, che si può facilmente avvertire, dialetticamente, quando, nello studio di un pezzo musicale, trascuriamo per brevità di eseguire una duplicazione o un ritornello previsti nella struttura compositiva: in tal caso proviamo uno scompenso quasi uguale a quello che proveremmo se sopprimessimo una parte o se ne aggiungessimo arbitrariamente un'altra; e facendo ciò non possiamo evitare il sentimento di una forzatura imposta alla forma, che frena surrettiziamente una interna tendenza temporale, un impulso da cui il materiale musicale sembra essere investito. Tale dinamismo temporale sembra quindi essere imprescindibilmente legato al potere della ripetizione.

In conseguenza di ciò sembrerebbe farsi strada la distinzione tra due tipi di ripetizione, una *statica* e l'altra *dinamica*. [14] La prima è puramente analitica, che non apporta alcun contributo innovativo al ripetuto e, nei casi estremi, conduce l'ascoltatore all'ottundimento delle sue facoltà critiche. Gli elementi di questa che chiameremmo *ripetizione ripetente* sono intercambiabili e la loro collocazione è in un tempo astratto e reversibile. Essa produce costanti e relazioni intertestuali, ma limitatamente a una rigida strutturazione formale. Il suo rapporto con la società è determinato dalle esigenze e dai ruoli che questa impone ai suoi membri e alle sue strutture, di delimitazione, di mantenimento della propria identità etnica e dei propri confini geografici, di salvaguardia dalle influenze esterne. Cultura e musica quindi si intrecciano con le direttive che, esplicitamente o implicitamente, il potere politico prescrive ai propri affiliati per mantenere saldi la coesione sociale, l'ordine costituito, attraverso tutte le più o meno occulte forme di dipendenza. Musica militare, religiosa e di consumo, nelle loro estreme espressioni di ripetitività e di staticità, ne sono esempi significativi: lampante ne è quello dei *Carmina burana*, sintesi di tutti gli aspetti, mistici e pedagogici, che nella Germania degli anni Trenta rappresentarono un perfetto appannaggio ideologico al più brutale dei totalitarismi.

La seconda è invece ripetizione sintetica, fungente e creativa, apportatrice di novità, che sfrutta il ripetuto per rivitalizzarlo e trasfigurarlo, collocandolo quindi in un tempo concreto e irreversibile, come è quello della musica. Il ripetuto viene situato nel momento più opportuno, nel *giusto tempo*, in base a una scelta libera e cosciente del compositore, la quale viene a coincidere sia con le aspettative dell'ascoltatore sia con le istanze concrete del materiale musicale.

La ripetizione rende così necessario ciò che appare contingente: essa ha il potere di irregimentare il flusso ininterrotto dei suoni, che ipoteticamente prosegue sempre in avanti e senza senso, in una forma che assume la valenza della necessità. E tale struttura non è determinata dall'esterno, ma si crea per una sorta di accomodamento tra le direzioni divergenti che la musica può assumere e che la ripetizione ha il compito di predisporre: questa infatti anticipa in sé il mutamento e la diversità, poiché si rivolge al passato, confermando il ripetuto, e al futuro, preparando la variazione.

Il formalismo della ripetizione dinamica è quindi un formalismo superiore rispetto a quello della ripetizione statica, poiché concerne sia le strutture determinate da quest'ultima sia la loro complessione a un diverso livello. E' in questo formalismo che agisce il compositore, che non sia solo un semplice meccanico dell'armonia. Infatti in musica non è sufficiente ripetere; bisogna saper ripetere, ossia sapere *quando* ripetere, *in quale misura* e *fino a quando* ripetere; così come al drammaturgo o al regista non è sufficiente scrivere una buona battuta o costruire una buona scena: deve saperla collocare al momento giusto nell'organizzazione temporale del dramma, rispondendo alle esigenze psicologiche e sociali dello spettatore nonché alle sue capacità critiche e immaginifiche. Né è tanto importante ciò che si ripete,

quanto il fatto stesso di ripetere, poiché talora anche un elemento insignificante e privo di attrattiva, se ripetuto acquista senso, fascino e dignità estetica.

"L'effetto sorprendente che molti attribuiscono al genio naturale del compositore - diceva Beethoven - spesso si ottiene abbastanza facilmente con il giusto impiego e la risoluzione degli accordi di settima diminuita". [15] Che cosa c'è di più ripetuto e abusato in musica di un accordo di settima diminuita?

Così come di tanti altri accordi, idiomi ed espedienti formali? Ed è sufficiente, per far musica, riuscire ad applicare diligentemente le regole d'armonia, di orchestrazione o di forma? La musica in realtà sorge sia quando si ripete sia quando ci si libera dal vincolo dell'identico, dall'inerzia e dall'indolenza creativa, dalla pedissequa applicazione di norme e formule, nonché da ogni surrettizia mistificazione commerciale o ideologica.

"E' possibile allora ripetere?", ci chiedevamo all'inizio del nostro lavoro, e ora ci sentiamo di rispondere: "è *necessario*, in musica, ripetere!". Il compositore, se vuole far musica, è costretto a ripetere, tanto che l'arte musicale, dal contrappunto fiammingo allo spettralismo contemporaneo, può essere fatta coincidere con l'arte della ripetizione. Ma è anche costretto a cambiare se vuole ripetere. Nelle mani del compositore il ripetuto non è qualcosa di morto, di esaurito, di freddo, ma appare come caricato di forze e potenzialità fino ad allora inesprese, di un calore intrinseco che sta alla bravura del musicista saper pienamente sfruttare, così come sta alla bravura di un fabbro saper adeguatamente forgiare un ferro rovente. Ciò che distingue un buon artigiano è infatti la sua capacità a riprodurre un oggetto, ma usando le sue mani, le sue idee, non certo il calco e lo stampino.

Solo in tale dimensione di libertà e creatività il dato ripetuto appare dotato di una propria individualità, di una propria differenza specifica, conferitagli dalla sua peculiare posizione nel tempo musicale; è una qualità concreta, eccedente rispetto alla mera presenzialità acustica e alle pure e superficiali determinazioni oggettive della musica.

[Carlo Migliaccio](#)



Il presente saggio è il risultato di un seminario tenuto all'Università degli Studi di Milano nell'a.a. 1993-94, connesso al corso su "La ripetizione" del Prof. Giovanni Piana.

NOTE

[1] Vladimir Jankélévitch, *Il non-so-che e il quasi-niente*, trad. di C. A. Bonadies, Marietti, Genova 1987, p. 214.

[2] Secondo Ernst Bloch la ripresa del tema ci conduce in un ambito "estasiato" - tipico delle sinfonie mahleriane - in cui affiora una novità peculiare della ripetizione, pur essendo il tema fedelmente ripetuto. Ciò è dovuto alla natura utopica della musica, alla sua "extraterritorialità" rispetto alle fredde determinazioni oggettive. E tuttavia quest'impressione è limitata all'attimo della riapparizione del tema, che per Bloch assurge a "evento", momento di liberazione e di esplosione di un bagliore utopico di cui si

avevano solo oscuri sentori temporanei durante i travagli dello sviluppo. V. Ernst Bloch, *Spirito dell'utopia*, a cura di F. Coppelotti e V. Bartolino, La Nuova Italia, Firenze 1992.

[3] Nicolas Ruwet, *Nota sulle duplicazioni nell'opera di Claude Debussy*, in N. Ruwet, *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino 1983, pp. 55-85, trad. di M. Bortolotto; v. anche Louise Hirbour Paquette, *Quelques remarques sur la duplication chez Debussy*, in Chatman- Eco-Klinkenberg, 1979, pp. 998 - 1002 e J. Van Ackere, *Pelléas et Mélisande ou la rencontre miraculeuse d'une poésie et d'une musique*, Edition de la librairie encyclopédique, Bruxelles, 1966.

[4] voce "Progressione", in *La Nuova Enciclopedia della Musica*, Garzanti

[5] Arnold Schönberg, *Manuale di armonia*, a cura di L. Rognoni, trad. di G. Manzoni, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 355 .

[6] *ib.*, p. 151.

[7] v. François Gervais, *La notion d'arabesque chez Debussy*, in "Revue Musicale", 1958, pp. 3-22 .

[8] Dalla canzone popolare, molto ripetitiva, intitolata *Rosalina mia cara*.

[9] Il termine saturazione è usato da Leonard B. Meyer in *Emozione e significato nella musica*, il Mulino, Bologna 1992, pp. 183 sgg.

[10] Nota è l'avversione di Debussy per la variazione classica, da lui sprezzantemente considerata "un mezzo per fare molto con molto poco", avendo essa come oggetto solo i costrutti armonici e melodici più evidenti del tema, mentre la "variazione infinita" si rivolge a elementi microstrutturali, spesso accessori e poco riconoscibili.

[11] Sul rapporto ripetizione - cambiamento v. Henri Bergson, *La perception du changement*, in *La pensée et le mouvant*, in H. Bergson, *Oeuvres*, par A. Robinet, PUF, Paris, 1959, pp.1365-1392.

[12] Benjamin Lee Wohrf, *Collected Papers on Metalinguistic*, Departement of State, Washington, D. C., 1952, p. 39, cit. in Meyer, op. cit., p. 185 n.

[13] Tratto da Francesco Giannattasio, *Il concetto di musica*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1992, p. 98.

[14] Distinzione risalente al celebre modello bergsoniano, relativo a morale e religione, in H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, 1932, in *Oeuvres*, op. cit., pp. 979 sgg.

[15] V. Ernst Bloch, op. cit., pp. 162 sgg.

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

[Download this essay](#)



Cecilia Balestra

L'istinto *more geometrico* della musica:

Note introduttive alle *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe* di Jean-Philippe Rameau



I

Jean-Philippe Rameau, figura complessa di teorico dell'armonia, musicista e filosofo, ha il grande merito storico di aver sistematizzato l'armonia tonale, attraverso l'indagine della struttura fisico-matematica del suono e con la fondazione del sistema stesso nella naturalità del fenomeno sonoro. Il *Traité de l'harmonie* (1722), con la teoria dei fondamenti degli accordi e dei relativi rivolti determina di fatto la nascita dell'armonia moderna.

Nel presentare in anteprima la traduzione di una selezione di testi dalle *Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe* (1754), ci siamo posti l'obiettivo di mettere in luce, attraverso l'analisi del concetto di *istinto*, la complessità della riflessione del musicista-filosofo. In questa direzione inseriamo la scelta stessa del testo da proporre: si tratta infatti, insieme alla *Démonstration du principe de l'harmonie* del 1750, di un'opera appartenente alla piena maturità dell'autore e che costituisce in certo qual modo una *summa* del suo pensiero filosofico. Più nello specifico, abbiamo creduto opportuno riportare integralmente la Prefazione alle stesse *Observations* e alcune pagine immediatamente seguenti piuttosto che brani più specificamente tecnici, in cui viene costruito armonicamente e matematicamente il sistema tonale.

La consapevolezza teoretica dell'inscindibilità di teoria e prassi musicale, porta Jean-Philippe Rameau a razionalizzare il sistema dell'armonia tonale fondandolo sull'ordine della natura e a individuare un ambito specifico dell'ascolto musicale coerente con il sistema stesso.

Nel fenomeno acustico della risonanza del corpo sonoro, ovvero nella struttura fisica della natura, viene riconosciuto il principio normativo che, senza soluzione di continuità, fonda la teoria dell'armonia; allo stesso tempo, viene individuata una struttura meccanica e istintuale dell'ascolto, essenzialmente connessa al nostro essere corpi passivamente armonici. L'area specifica dello spazio sonoro di pertinenza della musica, ovvero il suo ambito di percepibilità, viene individuata a partire dalla distinzione tra suono e rumore. Suono è infatti tutto ciò che dà un'impressione composta, determinata dalla presenza, all'interno del suono fondamentale, dei relativi armonici, rumore è ciò che ne dà una semplice. L'accordo perfetto maggiore, e da questo l'intero sistema tonale, vengono dedotti *more geometrico* a partire dalle proporzioni matematiche riscontrate negli armonici prodotti da un corpo sonoro messo in risonanza.

La coerenza interna alla teorizzazione ramista si presenta di fatto legata all'assunzione fondamentale per cui esiste una continuità, fondata sull'ordine matematico e armonico della natura, tra arte, scienza, e teoria dell'armonia. Per ciò che attiene al principio da cui dedurre le leggi del suono e quindi della composizione, il metodo seguito è quello dell'evidenza razionale di matrice cartesiana, mentre per quanto concerne la fruizione Rameau teorizza la priorità dell'immediatezza percettiva e della corporeità.

Ascoltare e giudicare un brano musicale necessita dell'abbandono di parametri fittizi da parte del fruitore, ma ancor più il libero abbandonarsi alla forza espressiva dell'armonia, che, in quanto natura, agisce direttamente sulla sensorialità meccanicamente percettiva dell'uomo. La capacità di ascolto confuso è la condizione necessaria del piacere; il corpo deve essere lasciato libero di vibrare armonicamente per simpatia, i sensi devono poter cogliere la fisicità espressiva dell'armonia senza interferenze mentali. Alla luce della continuità di sensi e ragione, principio e istinto si inseguono e si ricongiungono continuamente, in un gioco corporeo e razionale coerente le cui regole sono già date, una volta per sempre, dall'ordine eterno della natura.

Il *medium* teoretico del sistema è infatti il concetto di *istinto*, ovvero di una soggettività in grado di cogliere immediatamente, attraverso le confuse sembianze del piacere, la struttura quantitativa dell'oggetto musicale organizzato secondo proporzioni matematiche naturali. E' il nostro essere corpi passivamente armonici che determina tale diretta corrispondenza con l'ordine della natura e quindi il consuonare per simpatia; coerentemente all'inscindibilità di arte e scienza, l'armonia è allo stesso tempo scienza dei rapporti tra i suoni e arte di piacere all'orecchio. Ma è il carattere inconscio e potenzialmente razionale, ovvero riconducibile a chiarezza e distinzione, dell'istinto che consente l'individuazione di una dimensione di ascolto dinamica e intensiva, in cui il piacere è inteso come "sentimento di qualche perfezione". Due sono i nuclei teoretici: il primo attribuisce all'orecchio lo statuto di fonte di percezione confusa, il secondo stabilisce la possibilità per il sensibile di trasformarsi, grazie all'analisi, in percezione chiara e distinta. La complessità dell'ascolto è legata alla potenzialità di sempre maggiore discriminazione uditiva dei rapporti sonori, l'analisi scientifica delle proporzioni matematiche e armoniche consente la progressiva chiarificazione dell'oscuro universo dei suoni.

L'ordine armonico trova la sua possibilità di esistenza in quanto la consonanza esercita un'azione attrattiva sul nostro orecchio; l'attenzione, centrale nella tradizione cartesiana per il suo portato antimetafisico, è la prima condizione del piacere e, allo stesso tempo, segna la differenza tra "*sentir*" e "*écouter*" individuando così la dimensione dell'ascolto musicale.

Il piacere suscitato da una consonanza desta infatti, in una ipotetica prima volta, l'attenzione, la quale vi si fissa costituendo il punto di partenza per una temporalità dell'ascolto. Si tratta di un incontro casuale tra un determinato rapporto armonico e un soggetto passivamente armonico; ed è il caso, "*le hazard*", che rende

questo incontro fortuito un riconoscimento della comune struttura. In questo primo momento è il piacere legato alla percezione di una consonanza che determina quell'atteggiamento di ascolto finalizzato all'oggetto sonoro in cui si specifica la fruizione musicale.



II

Ma Rameau non si limita all'approfondimento di questo primo momento percettivo. Si pone il problema di superare l'empirismo e il relativismo ad esso connesso teorizzando la possibilità di una memoria uditiva sempre, necessariamente, coerente con i dati iniziali forniti dalla nostra naturale struttura armonica. Sulla base dell'innata analogia strutturale di soggetto percipiente e oggetto sonoro, che il richiamo al caso non è sufficiente a inficiare, si costruisce per stratificazione d'esperienze una memoria uditiva che non è altro che uno sguardo sempre più acuto e discriminante sui fenomeni legati alla risonanza del corpo sonoro, una razionalizzazione percettiva e conoscitiva del dato immediatamente piacevole.

Allo stesso modo la normatività del concetto di ordine naturale si riflette direttamente sul giudizio di gusto: le regole del comporre non possono essere considerate funzionali alla formulazione di un giudizio estetico in quanto veri parametri possono essere solo le eterne leggi del suono e non le transitorie regole del gusto, ovvero, ma semplificando, norme dell'armonia e regole della melodia. Quest'ultima, per essere giudicata, deve essere ricondotta analiticamente all'armonia del basso fondamentale da cui nasce e che ne costituisce la bellezza espressiva.

Alla percezione del basso subentra, solo in un secondo momento, quella dei relativi armonici, i quali sono soggetti ad un principio di scelta da parte del musicista. Tale scelta, prerogativa della soggettività creativa, si costituisce nel flusso temporale della linea melodica, che è contingente rispetto all'armonia e che nasce quindi già di per sé limitata dalla cogente normatività della natura del suono, della materia della musica. Il principio dell'arte come scelta tra il possibile della natura è dunque limitato all'aspetto melodico, ovvero per Rameau contingente, del comporre musica. È il buon gusto a guidare l'artista in tale scelta, la quale però è secondaria rispetto all'intrinseca forza espressiva dell'armonia.

Il gusto ha quindi una sua coerenza intersoggettiva solo se si origina da una percezione istintiva inconscia già formalizzata che si manifesta in primo luogo nel piacere corporeo, in caso contrario rimane confinato nel regno dell'arbitrarietà e dell'assenza di significato. Rameau non smette mai di sottolineare in tutti i suoi scritti come l'unica garanzia di obiettività nel giudizio estetico sia da ricercare nel pieno accordo tra sentimento e ragione, tra sensazione piacevole nell'immediatezza dell'ascolto e conoscenza ordinata metodologicamente delle leggi dell'armonia. L'istinto si manifesta quindi come razionalità inconscia che porta in sé il suggello del più completo accordo tra ragione e passione, ovvero della naturalità antecedente a una ragione discorsiva. Non ci sono salti ma solo un originario connubio in cui il piacere dei sensi costituisce la prima manifestazione sensibile dell'ordine razionale della natura.

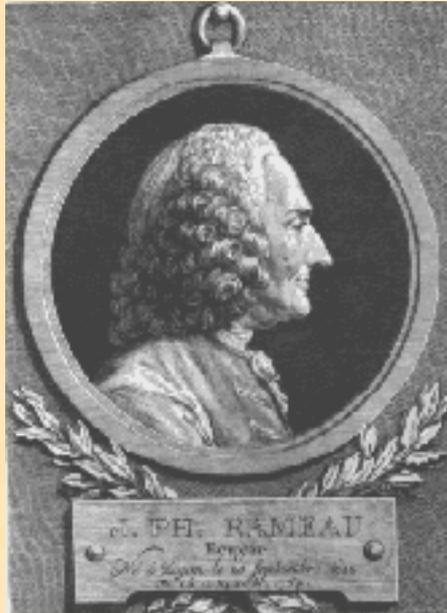
[Vai alla selezione dalle *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe* \(1754\)](#)

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

Jean-Philippe Rameau

Estratti dalle

**"Osservazioni sul nostro istinto per la musica
e sul suo principio
dove i mezzi per riconoscere l'uno dall'altro conducono a dar ragione
con certezza dei diversi effetti di quest'arte"[1]**





Per godere pienamente degli effetti della musica, bisogna essere in uno stato di puro abbandono da se stessi, e per giudicarli, bisogna riferirsi al principio dal quale si è colpiti. Questo principio è la natura stessa, è da lei che noi riceviamo il sentimento che ci muove in tutte le nostre operazioni musicali, e questo dono che la natura ci ha dato si può chiamare istinto. Consultiamola allora nei nostri giudizi, vediamo, prima di pronunciarci, come ci manifesta i suoi misteri; e se vi sono ancora uomini a tal punto pieni di loro stessi da osare decidere autonomamente, bisogna sperare che non se ne trovino più di così deboli da ascoltarli.

Uno spirito preoccupato, sentendo della musica, non è mai in una situazione abbastanza libera per poterne giudicare. Se nella sua opinione, per esempio, lega la bellezza essenziale di quest'arte ai passaggi dal grave all'acuto, dal piano al forte, dal vivace al lento, mezzi di cui ci si serve per variare i rumori, giudicherà di tutto a partire da questo pregiudizio,

senza riflettere sulla debolezza di questi mezzi, sullo scarso merito che si ha nell'impiegarli, e senza accorgersi che sono estranei all'armonia, che è l'unica base della musica e il principio dei suoi più grandi effetti.

Quanto giudica diversamente un'anima veramente sensibile! Se non è penetrata dalla forza dell'espressione, da queste pitture vive di cui solamente l'armonia è capace, non può mai essere completamente soddisfatta: non che non sappia dar ascolto a tutto ciò che possa divertirla, ma quanto meno non apprezza le cose se non in proporzione agli effetti che prova.

Solo all'armonia spetta muovere le passioni, la melodia non trae la sua forza che da questa fonte, dalla quale proviene in modo diretto. Quanto alle differenze dal grave all'acuto ecc., esse non sono che delle modificazioni superficiali della melodia, non aggiungono quasi niente, come verrà dimostrato nel corso dell'opera con degli esempi chiarissimi, dove il principio si verifica a partire dal nostro istinto, e questo istinto a partire dal suo principio, ovvero dove la causa si verifica dall'effetto che si prova, e questo effetto dalla sua causa.

Se l'imitazione dei rumori e dei movimenti non è impiegata tanto frequentemente nella nostra musica come in quella italiana, è perché l'oggetto dominante della nostra è il sentimento, che non ha affatto dei movimenti determinati, e che di conseguenza non può essere ovunque asservito a una misura regolare senza perdere questa verità che ne costituisce il fascino. L'espressione del fisico risiede nella misura e nel movimento, quella del patetico, al contrario, nell'armonia e nelle sue inflessioni: questo è ciò che bisogna ben soppesare prima di decidere su quale delle due far pendere la bilancia.

¶ Il genere comico, non avendo quasi mai il sentimento per oggetto, è di conseguenza il solo che sia costantemente suscettibile di questi movimenti cadenzati di cui si attribuisce merito alla musica italiana, e tuttavia non si considera il fatto che i nostri musicisti li hanno impiegati abbastanza felicemente nel piccolo numero di saggi e tentativi che la delicatezza del gusto francese ha permesso loro di arrischiarsi a compiere. Con questi saggi si è potuto dare facilmente prova di quanto ci fosse facile eccellere in tale genere[2].

Si può considerare questa breve opera come il risultato di quelle che ho scritto sullo stesso soggetto, e spero che mi si vorranno perdonare, in questo caso, alcune ripetizioni necessarie alla comprensione di ciò che qui si trova di nuovo messo in gioco. Se mi sono un po' diffuso su alcuni articoli che non interesseranno forse allo stesso modo tutti i lettori, è perché alcuni autori possano, quantomeno, riconoscere in cosa è stato possibile sbagliarsi.

Mentre lavoravo a quest'opera in cui all'inizio non avevo di mira che il nostro istinto per la musica e il suo principio, sono apparsi numerosi scritti sulla teoria dell'arte[3], ai quali ho creduto di non poter meglio rispondere se non approfittando delle mie prime idee per mettere ciascuno in grado di, non soltanto giudicare da solo, ma potersi dare ragione dei diversi effetti dell'armonia, senza troppo sforzo né di ingegno né di memoria.

In effetti non si tratta d'altro, per pervenire a delle conoscenze che hanno potuto apparire fino ad oggi inattingibili, che di riferirsi unicamente ai prodotti del corpo sonoro, prodotti che si distinguono in due generi, generi che si riconoscono per la funzione che questi stessi prodotti occupano nell'ordine della generazione, funzione che, da parte sua, si riconosce a partire da due termini dell'arte d'altronde molto significativi, ovvero la dominante, quinta sopra, e la sottodominante, quinta sotto; l'una che indica che la voce deve alzarsi, l'altra che deve abbassarsi; l'una che è sempre accompagnata da un nuovo diesis o bequadro; l'altra da un nuovo bemolle; l'una che ha generalmente in sorte la forza e la gioia; l'altra la debolezza, la dolcezza e la tristezza; l'una e l'altra, infine, ci servono molto spesso da interpreti nelle nostre espressioni, quando, per esempio, citiamo il diesis, il bequadro, come segno di forza, di vigore, ed eleviamo la voce in casi analoghi, e quando la abbassiamo e citiamo il bemolle in segno di mollezza, di debolezza: in modo tale che il tutto, considerato con un po' riflessione, si riduce alla più grande semplicità.

Gli esempi contenuti nelle mie osservazioni confermano la verità dei precetti che stabilisco per giungere alla conoscenza delle cause, e arrivano perfino a giustificare il gusto della nazione per le opere musicali alle quali essa ha accordato il suo plauso.

Per dare a questi precetti tutta la forza necessaria, ho dovuto dimostrare l'istinto a partire dal suo principio, e questo principio dallo stesso istinto: essi sono, l'uno e l'altro, opera della natura. Non abbandoniamola allora mai più, questa madre delle scienze e delle arti, esaminiamola con attenzione, e assumiamo il dovere di non lasciarci guidare che da lei.

Il principio di cui si tratta non è solo quello di tutte le arti del gusto, come conferma già un Trattato sul Bello essenziale nelle Arti, applicato principalmente all'Architettura[4], ma è anche quello di tutte le scienze sottomesse al calcolo: e ciò non si può negare, senza negare allo stesso tempo che queste scienze siano fondate sulle proporzioni e sulle progressioni, di cui la natura ci ha reso partecipi nel fenomeno del corpo sonoro, con delle circostanze così definite, che è impossibile tirarsi indietro di fronte a tale evidenza; e come negarlo! Poiché: senza proporzioni, niente geometria.

Ogni ipotesi, ogni sistema arbitrario deve scomparire di fronte a un simile principio, non si deve nemmeno avere la vanità di scoprirne uno altrettanto luminoso. Se in esso si trova già il germe di tutti gli elementi della geometria, di tutte le regole della musica e dell'architettura, che cosa potremmo aspettarci fondandolo ancor più scrupolosamente di come già si è fatto[5]?



La musica ci è naturale, non dobbiamo che al puro istinto il sentimento piacevole che essa ci suscita: questo stesso istinto agisce in noi quando incontriamo numerosi altri oggetti che possono ben avere qualche rapporto con la musica, ed è per questo che conoscere il principio di un tale istinto non deve essere indifferente a coloro che coltivano le scienze e le arti.

Ora questo principio è noto: esso esiste, come non si può ignorare, nell'armonia che risulta dalla risonanza di qualsiasi corpo sonoro, che sia un suono della nostra voce, di una corda, di un tubo, di una campana, ecc., e bisogna soltanto esaminare se stessi in tutti i passi che si fanno in musica per convincersene ancora di più.

Per esempio, tanto un uomo senza esperienza musicale quanto il più esperto, appena canta spontaneamente prende di solito dal centro dell'estensione della sua voce il primo suono che intona, e dopo comincia sempre a salire, sebbene l'estensione della sua voce abbia quasi le stesse possibilità al di sopra e al di sotto di questo primo suono. Ciò è assolutamente conforme alla risonanza del corpo sonoro, i cui suoni derivati sono all'acuto rispetto a quello che li racchiude tutti e che si crede sentire come unico.



D'altro canto, per poca esperienza che si abbia, non si fa quasi mai a meno, quando si vuole cantare per se stessi, di intonare di seguito, sempre salendo, l'accordo perfetto maggiore composto dall'armonia del corpo sonoro; il genere maggiore è infatti sempre preferito al minore, a meno che quest'ultimo non sia suggerito da qualche reminiscenza [6]
[...]



Qual è d'altronde lo stimolo di questi bei preludi, dei capricci felici, allo stesso tempo eseguiti e immaginati principalmente all'organo? Se la guida dell'orecchio non fosse delle più semplici, le dita invano si sarebbero esercitate a tutti i pezzi possibili e non sarebbero comunque in grado di obbedire sul momento all'immaginazione guidata dall'orecchio.

In effetti tale guida dell'orecchio non è altro che l'armonia di un primo corpo sonoro, dalla quale il nostro udito è tanto più colpito quanto riesce ad avere presentimento di tutto ciò che può seguire e ricondurlo a questa armonia: tutto ciò consiste semplicemente nell'intervallo di quinta per i meno esperti, e in quello di terza quando l'esperienza ha compiuto progressi maggiori[7].

Ma non andiamo così lontano! Possiamo infatti sempre notare che, per poca esperienza si abbia, si segue sempre innanzitutto l'ordine della tonalità [8] annunciata dalla prima armonia, e che la prima nuova tonalità a cui poi si passa è generalmente quella della stessa quinta dalla quale riceviamo, salendo, il sentimento del tono, e discendendo quello del semitono, secondo ciò che è già stato detto. Sulla quinta infatti è fondata tutta la melodia che si può trarre con giustezza dagli strumenti naturali, come la tromba e il corno da caccia, e che si è data ai timpani per servire come basso a questa melodia [9] e quale basso ancora? Il basso fondamentale, senza che se ne sia avuto il disegno, poiché è conosciuto soltanto ai nostri giorni.



Questi strumenti naturali sono essi stessi dei corpi sonori che, di giusto, in tutta la loro estensione, hanno soltanto ciò che appartiene alla loro armonia e a quella della loro quinta: in modo che, confermando l'istinto che ci porta generalmente a questa quinta o alla sua armonia, lo stesso istinto conferma a sua volta il principio che lo guida.

Un simile comportamento da parte nostra, che è puramente meccanico, dovrebbe ben fare aprire gli occhi sul principio che ne è il solo e unico motore: e coloro che coltivano altre scienze dovrebbero a loro volta esaminare il proprio comportamento. Vi riconosceranno senza dubbio questo stesso principio, almeno nelle proporzioni sulle quali essi fondano quasi tutte le loro operazioni. Si preferirebbe doverle al caso, queste proporzioni, piuttosto che a un fenomeno nel quale la natura le ha tutte conglobate con delle circostanze che possono ben estendersi ad altri oggetti oltre alla musica [10] ? [...]



Qual è il filosofo, qual è l'uomo che, con un poco di senso comune, non riconoscerà di dovere alla natura, al suo puro istinto, questo sentimento piacevole che prova sentendo taluni rapporti di suoni [11] ?



NOTE

[1] La traduzione dei testi è a cura di Cecilia Balestra è stata fatta comparando le seguenti edizioni: Jean-Philippe Rameau, *Complete Theoretical Writings*, ed. Jacobi, American Institute of Musicology, 1967-1972, che raccoglie l'opera omnia dell'autore in ristampa anastatica; Jean-Philippe Rameau, *Musique raisonnée*, recueil de textes avec des études de C. Kintzler et J.-C. Malgoire, Paris, Stock, 1980; Jean-Philippe Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe*, ripr. dell'edizione Paris, Prault fils, 1754. Per quanto riguarda i testi scelti non sono state osservate differenze di rilievo tra le edizioni citate.

[2] I Troqueurs rappresentati alle ultime Fiere di S. Laurent e di S. Germain, e la Coquette Trompée rappresentata a Fontainebleu nel 1753.

[3] Forse gli autori di questi scritti apprezzeranno che non li abbia nominati affatto.

[4] Di M. Briseux.

[5] Jean-Philippe Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique*, Préface, in *Musique raisonnée*, op. cit., pp. 145-49.

[6] Jean-Philippe Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique*, in *Musique raisonnée*, op. cit., pp. 150-51.

[7] Si veda la *Démonstration du principe de l'harmonie* sulla formazione del modo, p. 33, su quella del minore, p. 62, e sul rapporto tra i modi, p. 42. Lasciamo a parte l'enarmonico, perché, parlando in assoluto, si può tralasciare questo genere, sebbene abbia le sue bellezze. È in uso da pochissimo tempo e spesso senza piacere molto, tanto è raro poterlo utilizzare felicemente.

[8] Abbiamo tradotto il francese "mode" con "tonalità" in quanto Rameau, pur usando il termine modo non si sta riferendo ai modi maggiore e minore, ma all'ordine delle scale tonali. Infatti, prendendo come esempio la tonalità di do maggiore, ottenuta la quinta sol, e costruito l'accordo perfetto maggiore sol-si-re, Rameau riesce per via intuitiva a dimostrare l'intervallo di tono (intervallo ascendente do-re, con re come quinta di sol) e quello di semitono (intervallo discendente do-si, con si come terza di sol). (n.d.t.)

[9] La quarta che formano tra loro le due casse, è una quinta rivoltata.

[10] Jean-Philippe Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique*, in *Musique raisonnée*, op. cit., pp. 153-55.

[11] *ivi*, pp. 155.

[Ritorna all'inizio di questo testo](#)

[Ritorna all'inizio delle note introduttive](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)



Tala: A Conceptual and Structural Analysis.

by Dr. N. RAMANATHAN

The musical systems in India have always been studied with respect to the three aspects – *Svara*, *Tala* and *Pada*[1]. “Svara” represents all that goes into the melodic part of music while “Pada” refers to the syllabic part, i.e. the words in songs. “Tala” is the temporal framework in which rhythmically organized compositions are set.



Functions of Tala

Tala has formed a part of music since ancient times and even today it figures in both systems of music, namely North Indian (Hindustani) and South Indian (Karnataka). The use of Tala is found in three arts, namely, music, drumming and dance[2]. The last one, dance, is a composite art and in the Indian tradition, it has music and drumming as inseparable limbs. The function of Tala has been stated to be that of measuring music, drumming and dance[3]. Further, another function of Tala has been mentioned, which is to bring about coordination between the various limbs of an art say, dance [4].

Thus we learn of two functions of Tala, one of measuring and the other of coordinating activities. The questions that would normally arise are (a) Why should music (or, for that matter, dance or

drumming) be measured ? (b) How does Tala bring about coordination between the various limbs of an art? It is perhaps in finding answers to these questions that we would be able to have an idea of the nature of tala.



Tala and Rythm.

We have mentioned earlier that tala is associated only with rhythmically organised music. In music there are two kinds of structures. One is non-rhythmical, like the “alapanai” in the Karnatak and the “alapa” in dhrupad and the “alapa” in the “gatkari” type of instrumental music. The other rhythmical kind of structure is found in krti, varna, niraval, etc. in Karnataka and the khayal, gat etc., of Hindustani music. What we mean by “rhythmical” is this; Music consists of a melodic structure built up of units of sound. Each sound unit has a definite duration. The extent of this duration is marked by a period of rest following the sound (however infinitesimally small it may be), or the units are formed by stresses (or pulses) in the sound. If the units thus formed make perceptible pattern there is rhythm in the melodic line.

Non-rhythmical (alapa) structure

— — . — . — — —

Rhythmical structure :

(a)

(b) ... — ... — ... — ... —

In the second rhythmical structure (b) shown above, the pattern is very clear. However in the first rhythmical structure (a) all the stresses are of equal duration. One can ask how the grouping of fours could be made perceptible. This is done by giving accents on the first stress, the fifth, the ninth and so on[5]. In such a case however, the melody has to be moulded in such a way as to have an accent at regular intervals. This would greatly restrict the freedom in composing melodic structures. It is in marking this rythm that we have an external accenting device, namely tala. Tala requires certain actions of the hands involving the palm and fingers. These actions are rendered at regularly spaced intervals or at irregularly spaced intervals forming a pattern.

a) melodic stresses
tala	1	1	1	1

b) melodic stresses
tala	1	1	1	1	1

Now with the existence of such a device namely tala, in whatever way the melodic structure be conceived, the fundamental rhythm will be maintained.



Framing time through actions and pauses.

However tala does not merely consist in executing the same acts at regular intervals to mark the rhythm in the melody. Actions of various types are executed with the hands, in particular, with the palms and fingers. By juxtaposing different actions, temporal sections of different durations are formed. With these temporal sections the duration of an entire musical composition and its individual sections are measured while the rhythm is also kept maintained at the same time. It is here that we come to the basic aspect of time in music. Through its stresses the melodic line manifests time through the actions of the hands; tala does the same. The manifestation of time takes place only when there are events. Time appears as a chain which links different events separated from one another by periods of rest or absence of events [6]. In fact, but for periods of rest in between actions, time cannot give the impression of time. This is because, as said above, time itself is regarded as that which has been conceived to establish a relationship between different events or actions. Or we can say that actions marked by periods of rest in between create the feeling of time.

In music we see that the melodic line when infused with stresses creates a more perceptible time than one with fewer and irregularly spaced breaks (as in alapa). Similarly, tala also, through the actions of the hands, literally creates time and in this respect, it is almost a clock. And it is this which measures the melodic line. Thus the time manifested by the melodic stresses is measured by the time created by tala. Firstly, the temporal aspects of the melodic line and tala are gripped together by the rhythmic flow (stresses) of the melody, regulated by the actions of tala. Further, tala, time measure, measures the entire duration of the melodic line. In ancient music, the entire span of a song was matched by a tala time span of equal duration. In modern times a section of small duration is repeated a number of times to get a larger time span. This time span presents the framework or canvas on which the melodic line is painted. Perhaps, more than measuring, tala provides the temporal framework which gives the basic form to the melodic structure.



Link between the flow of melody and the flow of tala.

For there to be some connection between the melodic flow and the tala flow, there have to be rhythmic stresses in the melody. If for instance, we were to render a tala along with raga alapa, the two will flow without any mutual connection. Even in khayal singing, quite often, in the beginning of the alapa portion, there does not appear to be any sustained link between the tala line expressed by the tabla and the melodic line[7]. On the other hand, we have certain forms in music where the melodic line does express a rhythm but there is no tala rendering along with it. For instance, during tanam in Karnataka, jod in gatkari and nomtom alapa in dhrupad in Hindustani music, there is no rendering of tala. In these forms rhythm is projected through accenting of the tones.



Co-ordinator of activities.

Mention has been made earlier of another function of tala, namely, that of co-ordinating different activities, which we shall examine now. Take the case where the three arts of dancing, drumming and music are combined in performance. A dance recital consists of the dance executed by the movements of the limbs, accompanied by the playing of a drum (mrdangam or tabla) and singing. The movement of limbs creates beautiful figures in space, while the drumming produces a pattern of syllables and the singing contributes pleasing melodies. All these are different kind of action or events and are of entirely different nature. However, the common characteristic shared by the three is the rhythmic flow. The steps in the dance, the syllabic structure of drum playing and the melodic stresses express rhythmic organisation. At times the rhythmic organisation of all the three are regulated by the same time measure or tala. Thus the playing of the cymbals (rightly called talam) in a dance concert marks the actions of the tala and regulates the dancing, drumming and singing and the attention of all the three performers is directed towards the cymbal player[8]. So also in a music concert, as for example, the singing and mrdangam playing in Karnataka or the singing and pakhavaj playing in dhrupad in Hindustani music, are mutually linked by their dependence on tala. Quite often the drum players provide a rhythm different from that of the melodic line to heighten it by contrast. Here tala keeps the two independent actions under control. In music itself tala coordinates the melody and rhythm. Sometimes for melodic reasons, there could be a tendency to extend the duration of a note a trifle more than admissible. Tala arrests it, acting as regulator.

We have so far tried to understand the notion of tala in a rather abstract way. We shall now take concrete examples from the music of various periods to see the practical application of tala.



Tala in Music – Historical account

In the earliest system of music, namely Samagana, there is no mention of tala. It is only in the later “Gandharva” that we come across the use of tala. The Natyasastra of Bharata (pre-4th Cent. A.D.) (along with the commentary “Abhinavabharati” of Abhinavagupta, 11th cent. A.D., the Dattilam of Dattila (pre-4th Cent. A.D.) and the *Sangitaratnakara* of Sarngadeva (13th cent. A.D.) are the main sources of information on Gandharva. These works deal with an elaborate and intricate system of tala. In comparison with the Samagana which has no tala basis, the Gandharva musical forms present a different structural set-up altogether, in which the tala framework is the dominant aspect. It could be conjectured that prior to Gandharva, tala figured only in dance and its introduction into classical music began only with Gandharva.



Tala in Gandharva

Among the different kinds of musical forms in Gandharva, some varieties called Gitakas exhibit sectional divisions described in terms of tala structures. The action unit in tala was referred to by the term *kala*, and later, by the term *kriya*[9]. There were different types of kriyas. These were classified basically into two groups, sounded (*sasabda*) and soundless (*nihsabda*). The snapping of two fingers, falling of the right palm (on the left), striking the two palms together, were some of the *sasabda* kriyas. Drawing an outstretched hand inwards with the palm facing up, moving an outstretched palm from left to right, etc. are *nihsabda* kriyas[10]. As mentioned earlier, a kriya followed by a rest manifests time. This rest adhering to a kriya or intervening between two kriya-s was technically called *laya*[11]. In fact it is *laya* or the duration between two kriyas which becomes the basic measuring unit[12]. The kriya as well as its duration was referred to by the term *kala*. *Kala*-s can be of uniform duration or of differing durations. Normally three kinds of units were used in Gandharva, namely, *laghu*, *guru* and *pluta* (meaning short, long and prolated, respectively). When all the *kala*-s are of uniform duration they will be of the duration of *guru*. These units are given equivalence with the time units used in day today life. “Matra” is the reference unit which is equal to the time taken for

uttering five short syllables (e.g. ka, ca, ta, ta, pa). A laghu is equal to one matra, a guru equal to two and a pluta to three matras[13]. Certain basic temporal sections are formed with reference. Some of the basic structures are made up of all the types of units, laghu, guru and pluta. Some others of longer duration are made up uniformly of guru kala-s. These structures are classified into three states, short-medium and pluta. Some others of longer duration are made up uniformly of guru kala-s. These structures are classified into three states, short, medium and long. The short structure called ekakala state normally contains all the types of kala-s, namely laghu, guru and pluta. The medium (dvikala) and the long (catuskala) consist only of guru kala-s. The kriya-s are usually all sounded ones in the ekakala state. In the corresponding dvikala and catuskala states, there are unsounded ones. An example may make this clear. “Caccatputa” is the name of one of the tala structures whose time divisions and kriya-s are given below, in the three states[14].

Ekakala	time units:	S	S	1	S'													
	kriya-s:	sk	sk	sk	sk													
Dvikala	time units:	S	S	S	S	S	S	S	S									
	kriya-s:	nk	sk	nk	sk	sk	nk	nk	nk									
Catuskala	time units:	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S
	kriya-s:	nk	sk	nk	nk	sk	nk	nk	nk	nk	nk	sk						

1 = laghu, S = guru, S' = pluta, sk = sasabda-kriya, nk = nihsabda-kriya

The short structure is described in terms of its kala varieties, namely, guru-guru-laghu-pluta. The medium and long structures are given in terms of the number of units (all gurus), namely eight kala-s and sixteen kala-s respectively. It is also seen that the number of sasabda kriya-s we started with in Ekakala remains the same, the additional kriya-s being only nihsabda-s. Thus for a listener the pattern expressed by the sounded beats in ekakal, dvikala and catuskala-s will be the same.

It is on the basis of these and other tala patterns that the melodic sections of the various gitakas have been defined. For instance the first section in the gitaka called Rovindaka is of the duration of ninety-six kala-s (equal to six times catuskala Caccatputa)[15]. Within the tala structure the rhythm in which the melodic line of a gitaka expressed itself was four stresses in a guru kala (or two in laghu and six in pluta)[16]. In order to regulate the rhythm of the melodic line tala rendering had to be precise. For this purpose a tala “renderer” was present in Gandharva who maintained the tala with the help of cymbals and hand movements and controlled the singer from slipping[17]. There are many other aspects of this tala system, like marga and graha, which we shall not go into here[18].



Disi-talas

While Gandharva was the classical music of the period, there was music as a part of drama and dance as well. In these arts music was a subservient limb. For instance, in the dramatic art described by Bharata in the *Natyasastra*, music has a very important role and figures as “*dhruva gana*” (songs occurring at various stages in the play). The tala-s used in *dhruva-gana* were simpler and were influenced by the metre of rhythm of the song text[19]. Again in the musical forms called *prabandha-s talas* of similar nature were used. These were known as *Desi tala-s*. In these tala-s three-tier structures are not seen. The structures are short and consist mostly of *laghu kala* and *kala-s* of shorter duration called *druta* and later or even shorter duration called *anudruta*. There was also provision to increase the duration of a *druta* or *laghu* by half its value by adding a pause called *virama*[20].

Because of the rather light application, more than one hundred structures of *Desi tala-s* are listed. For instance, *Darpana tala* – 0 0 S (*druta druta guru*) – is one . In these forms different kinds of actions were not employed as found in Gandharva. Only one *sasabda krya* was mainly employed, and extended in its duration according to the *kala*(*druta, laghu* etc.) it manifested[21]. In *Prabandha-s*, it is no clear what rhythm was expressed, by the melodic line. Sometimes it appears that the duration of *laghu* was slightly extended to accomodate more melodic stresses. In the *Desi* the standardising of units, *laghu* etc., is not done against a *matra* but against time units used in day- to-day life *Ksana*, *Lava*, *Kastha*, etc.[22];.

Further it is in the *dhruva* songs that we find for the first time the tala framework of a melodic line being formed by the repetition of a basic tala structure number of time. This cyclic notion of *tala* continues till the present time.

Accounts of *tala -s* used in *dhruva gana* are found in the *Natyasastra* and the *Bharatabhasya* of Nanyadeva (12th cent. A.D.). *Desi tala-s* are described in many works starting from the *Manasollasa* of Somesvara (12th cent. A.D.) up to *Sangitaparijata*(17th cent. A.D.). However the descriptions of tala used in Karnataka and hindustani music are not met with in any work till the 19th century. But there is much room for surmising that the *desi tala* system gradually acquired classical elements. For instance, the duration of time units (e.g. *laghu*) increased and extra actions were introduced to sustain the increased duration of time units.



Modern period: Karnataka System

In Karnataka music there are tala-s which all the *krya-s* are of uniform duration and also tala-s in which the duration of *krya-s* is not uniform. For instance, take *Adi tala* and *Misracapu tala*; in the former the eight *krya s-* are all of uniform duration whereas in the latter among the three *krya-s* the

first *krya* has a duration one and a half times that of the next two. However the differing time units in *misracapu* have not been given any nomenclature such as *laghu*, *guru* and *pluta* as in Gandharva. Though the terms *laghu* and *druta* occur in present day Karnataka music, they have lost their ancient connotation.

In the talas having *krya* -s of uniform duration the measuring unit is called *ak³ara* (literally syllable). an *aksara* is the time which elapses between two *krya*-s. However the duration of an *aksara* becomes too flexible.

Among the *tala*-s with time units of uniform duration, the three-tier system of *ekakala*, *dvikala*, *catuskala* and even higher figures is in vogue. The *krya*-s in use today are (a) the falling of the right palm on the thigh or the left palm called a *tattu* or *ghatam* or beat (b) finger movements starting with the little finger and (c) the falling of the hand with the palm facing upwards called a *viccu* or *visarjitam* or wave. The last two are unsounded actions. Eg:

Adi-tala	Ekakala							(8 aksaras)
Aksaras	1	2	3	4	5	6	7	8
Krya-s	sk	nk	nk	nk	sk	nk	sk	nk
	beat	little finger	ring finger	middle finger	beat	wave	beat	wave

When this tala is rendered in *dvikala* and *catuskala* etc., the time units and *krya*-s are simply duplicated and quadrupled. In *talas* of the class of *misracapu*(with units of varying durations) only one kind of action namely, the beat, is used and the differing states *ekakala*, *dvikala*, etc. do not obtain here.

The songs are set to a tala framework formed by the cyclical recurrence of a basic tala. And in the music, apart from composed songs, there are melodic passages which are shaped during the performance. *Neraval* and *kalpanasvara* are examples and these are performed to tala. In both *neraval* and *kalpanasvara* different sections of short to long durations are sung. Their duration conforms to a exact number of cycles of the tala.

The melodic line expresses itself in many kinds of rhythm, which is called its *gati* or *nadai* (*gait*). Normally 4,3,5,7 or 9 stresses or their multiples can occur in one unit duration (aksara) of a tala. The normal *gait* however consists of four stresses to an aksara.



Hindustani Music

The tala system in Hindustani music indicates a slightly different tradition. Apart from the usual mode of reckoning tala, by actions of the hand, the actual manifestation of tala is done by certain syllables produced on the drum “tabala”[23]. These syllables are called “Bol-s” and the act of playing them on the tabala is called “theka”. In fact the total duration value of a tala is equal not to the number of kria-s of hand but to the syllabic groupings (bol-s) played on the tabla. For instance, in the most popular tala “tin tala”, the kria-s are only four, namely two sasabdakriya-s followed by one more sasabdakriya. But there are sixteen syllabic groupings prescribed for this tala and hence its total value is sixteen matra-s.

Kriya-s	sk				sk				nk				sk			
Bols	dha	dhin	dhin	dha	dha	dhin	dhin	dha	dha	tin	tin	ta	ta	dhin	dhin	dha
Matras	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

The kria-s of hand are of only two types, a beat called tali and a wave called khali. The time unit is matra which is again of a flexible duration like the ak³ara in Karnataka music. There are many basic tala structures which are cyclically repeated over the entire length of the musical piece.

There are tala-s in which the syllable groupings are not of uniform duration. For example.

Dipcandi

Kriya-s	sk			sk				nk			sk			
Bols	dha	dhin	-	di	dha	dhin	-	ta	tin	-	dha	dha	dhin	-
Matra-s	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

In this tala there are fourteen *matra* -s while the bol-s are only ten.

The rhythm of a melodic line in Hindustani is also varied as it is in Karnataka music, namely the occurrence of the gait of four, five, six, etc. In concerts of classical music elaborate song structures are not used. Mostly, a performance consists not of songs but of the shaping of the melodic structures afresh. This is popularly referred to as improvisation. In forms like Khayal, non-rhythmical alapa is also rendered to the accompaniment of tala executed on the tala.

The purpose of this article has not been to give an introduction to the talas used in Indian music but to explain the concept of tala itself that can be gathered from musical practice during the various periods of the history. The function of tala has been one of regulating the rhythmic flow of the melodic line and providing a temporal framework or form to music. In order to perform this function the repeated rendering of actions of specific durations is required. These actions manifest units of time of uniform or varying duration. The rhythmic expression of melody within the framework of tala is regulated. The total value of the tala duration measures the duration of the music and provides the temporal background to the progression of the melody. The execution of tala is seen to be done varyingly by

hand movements, cymbal playing and later by drum instruments. While in Gandharva the tala of a song indicated the linear arrangement of temporal units which matched the duration of the entire song, in the subsequent systems a short time span repeated over the duration of the song came into practice.



Notes

[1] *Natyasastra*, 28, 11ab; *Dattilam* verse n. 3.

[2] *Sangitaratnakara*, 5, 2.

[3] *Ibidem*, 5, 3.

[4] *Abhinavabharati* on *Natyasastra*, 31, 1, p.152, In. 9 to 11.

[5] Victor Zuckerkandl would however not agree with my statement. His stand is clear, from the following sentence from his book *Sound and Symbol*, p. 168: “Now we see the wrongness of the doctrine that musical time, that is grouping of beats into measures, springs from differentiation of accents. There is no need for externally derived accents in order to distinguish weak and strong beats from one another and thus establish the metrical pattern.”

[6] See Kslasamuddesa of Bhartrhari’s *Vakyapadiya*, verse, 4, 5, 27, 28.

[7] cf. Article “Musalman, Gajal, Kavvali cur Khyal” by Acarya Brhaspati in *Sangeet* (monthly), Jan.-Feb. 1976 *Khayala Anka*, p. 63.

[8] See note 4 above.

[9] In *Natyasastra* and *Dattilam*, the term *Kriya* does not occur. However in the commentary *Abhinavabharati* and later books, the term is used profusely.

[10] *Natyasastra* 31, 30-37; *Sangitaratnakara* 5, 4-10.

[11] *Sangitaratnakara*, 5, 43-44.

[12] *Abhinavabharati* on *Natyasastra* 31, 6, p. 154, In. 6.

[13] *Sangitaratnakara*, 5, 16-17.

[14] *Ibid.* 5, 28-32

[15] *Ibid.* p. 100-101

[16] *Abhinavabharati* on *Natyasastra*, 31, 157.

[17] *Sangitaratnakara*, 5, 38-39.

[18] *Marga* indicated the act of extending (successive doubling) of the duration of the *kriya* -s of a tala without the addition of any *kriya*. *Graha* is the practice of commencing the song slight earlier or later than the time of commencement of tala execution. It also suggested the syncopated movement of

the melody.

[19] Abhinavabharati on *Natyasastra*, 32, 252, p. 345 in. 14-15,

[20] Kalanidhi commentary on *Sangitaratnakara* 5, 261-262.

[21] *Sangitadarpana*, verse Nos. 683 and 684, p.117.

[22] *Ibid.*, pp. 638-641, pp. 11-112.

[23] *Sangitopanisatsaroddhara* of Sudhakalasa (1350 A.D.) is perhaps the first to give syllabic groupings for tala-s. See the second chapter of this treatise.

Sources cited:

1. *Dattilam of Dattilamuni*, ed. by K. Sambasiva Sastri, Trivandrum Sanskrit Series, Trivandrum 1930.
2. *Natyasastra of Bharata Muni, with the Commentary Abhinavabharati of Abhinavagupta*, ed. by M. Ramakrishna Kaviand J. S. Pade, Gaekwada's Oriental Series by Oriental Institute, vol. IV, Baroda, 1964.
3. *Sangitaratnakara of Sarngadeva with the Commentaries Klanidhi of Kallinatha and Sudhakara of Simhabhupala*, ed. by Pandit S. Subramanya Sastri, Adyar Library Series, vol. III, Madras 1951.
4. Victor Zuckerkandl, *Sound and Symbol*, Bollingen Series, XLIV, Princeton, University Press, 1973.
5. *Kalagamuddesa of Bhartrhari's Vakyapadiya*, with Helaraja's Commentary, translation in English by Peri Sarveswara Sharma, Motilal Banarsidass, Delhi 1972.
6. «Sangeet», Monthly Magazine, Sangeet Kayalaya, Hatras U. Platone.
7. *Sangitadarpana of Damodara Pandita*, ed. by Vasudeva Sastri, Saraswathi Mahal Library Series, Tanjavur 1952.
8. *Sangitopanisatsaroddhara of Sudhakalasa*, ed. by Umakant Premanand Shah, Oriental Institute, Baroda 1961.

- Abhinavabharati → Abhinavabharatī
- Adi → Ādi
- aksara → akṣara
- alapa → ālāpa
- alapanai → ālāpanai
- Bharatabhaṣya → Bharatabhaṣya
- Caccatputa → Caccatputa
- catuskala → catuṣkala
- Dipcandi → Dipcandī
- Darpana tala → Darpaṇa tala
- Desi → Deśī
- Disi-talas → Diśī-talas
- Gitakas → Gītakas
- gatkari → gatkāri
- Hindustani → Hindustāni
- Kalasamuddesa → Kālasamuddeśa
- kṛti → kṛti
- kala → kalā
- Karnataka → Karnāṭaka
- Kashtra → Kaṣṭha
- khayal → khayāl
- kriya → kriyā
- Ksana → Kṣaṇa
- mrdangam → mṛdaṅgam
- miscrapu → miśrapu
- Natyasastra → Nāṭya śāstra
- nadai → naḍai
- nihsabda → niḥśabda
- pakhavaj → pakhāvaj
- raga → rāga
- Samagana → Sāmagāna
- Sangitadarpana → Saṅgītadarpaṇā,
- Sangitaratnakara → Saṅgītaratnākara
- Sangitopanisatsaroddhara → Saṅgītopanisatsāroddhāra
- saśabda → saśabda
- Sangitaparijata → Saṅgītaparijata
- Sarngageva → Śārṅgadeva
- Somevara → Someśvara
- Sudhakalasa → Sudhākalaśa
- tāna → tana

- tabla → tablā
- tala → tāla
- tattū → taṭṭu
- theka → ṭheka
- Vakyapadiya → Vakypādīya
- varṇa → varṇa

Our conventions:

- ṭa → ṭa
- Ṣ → Ṣ
- dhà → dhā

Dr. N. Ramanathan

Professor & Head
Department of Indian Music
University of Madras
Chennai 600005
Tele:568778 ext 277

18 Fourth Main Road
Raja Annamalai Puram
Chennai 600028
Tele:(44) 45 9430

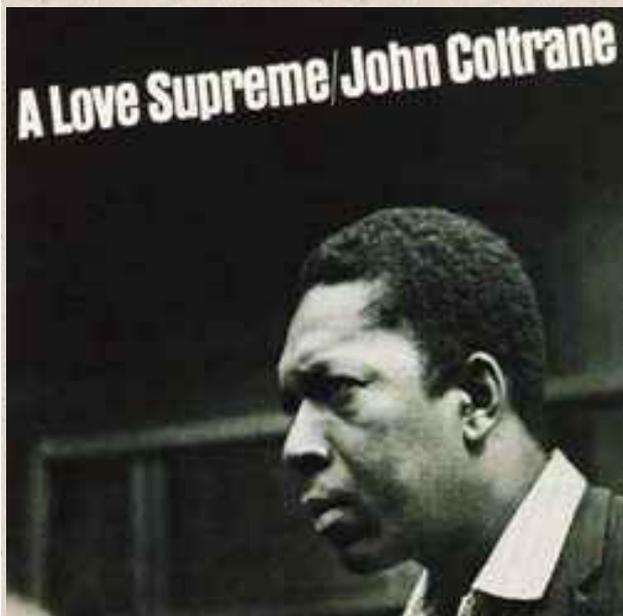


[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

Marco Camerini - Carlo Serra

Spazio musicale e ripetizione: un pannello da *A Love Supreme*



[Introduzione](#)

[Parte I](#)

Simbolismo ed improvvisazione: "Acknowledgment", da "A Love Supreme" (9/12/64).

[Parte II](#)

Elementi legati alla ripetizione e loro valorizzazione.

[Parte III](#)

Parte III: Timbro ed estremi della scala in "Acknowledgment".

Introduzione

La suite A Love Supreme è considerata una delle pagine più ispirate dal misticismo che influenza in modo decisivo l'ultima fase del lavoro di John Coltrane. Per tale motivo è difficile reperire pubblicazioni dedicate ad una analisi volta esclusivamente ai contenuti musicali dell'opera, poiché l'attenzione degli interpreti è sì è volta soprattutto ai numerosi simbolismi religiosi in essa presenti. L'analisi basata sul simbolismo ha, naturalmente, molti elementi su cui poggiarsi: innanzi tutto l'opera si apre con una preghiera scritta dallo stesso Coltrane, che intende sottolineare il carattere panteistico della propria esperienza religiosa; in secondo luogo, molti elementi simbolici di origine indiana sono rintracciabili all'interno di questo lavoro, e non può essere dimenticato quanto l'esperienza religiosa giochi un ruolo fondamentale all'interno della riappropriazione dei moduli espressivi delle musiche extra-europee che caratterizza questa fase della ricerca coltraniana[1].

Vi è poi un motivo che si lega alla vicenda umana del musicista, che in questo periodo approfondisce il suo rapporto con la dimensione del sacro e delle regole di costruzione di strutture scalari appartenenti a tradizioni musicali e religiose extraeuropee, coltivato in modo continuativo a partire dal quinquennio precedente. Peraltro, interessi tesi alla ricerca sulle scale sono documentabili fin dalla sua formazione di sassofonista.

In questo articolo vorremmo muoverci su di un piano diverso e tentare di guardare le cose ad un livello più semplice, che abbia di mira la costituzione dell'oggetto musicale. Per poterlo fare, questo intervento solleciterà la discussione su tre elementi: lo spazio musicale delineato dalle scale, la componente simbolica ad esso connessa ed il rapporto fra abbellimento e struttura che possiamo notare all'interno delle relazioni fra strumenti.

Per poter seguire meglio la discussione, proponiamo uno schema molto succinto dell'articolazione musicale del brano.

Introduzione

Ingresso di batteria, basso e pianoforte, seguito immediatamente dagli arpeggi del sassofono. Chiusura con tremolo di pianoforte: i piatti della batteria conducono al:

Tema

Esposizione da parte del basso del nucleo melodico- ritmico accompagnato dalla batteria. Ingresso del pianoforte, con quarte sovrapposte. Il sassofono riprende delle cellule melodiche che vengono elaborate nel corso della improvvisazione. Proposizione del tema attraverso le dodici tonalità.

Intonazione da parte delle voci di Coltrane e di Garrison del motto "A Love Supreme" sulle note del tema. Al tacere delle voci torna in primo piano lo sfondo offerto da pianoforte, contrabbasso e batteria. Progressiva uscita di scena del pianoforte, che lascia emergere solo la ritmica.

Conclusione su una struttura cadenzale del basso.

Ricordiamo che la formazione che ha inciso A Love Supreme il 9 dicembre 1964 a New York, era composta da John Coltrane al Sax Tenore, McCoy Tyner al pianoforte, Jimmy Garrison al contrabbasso ed Elvin Jones alla batteria.

Parte I

Simbolismo ed improvvisazione: "Acknowledgment", da "A Love Supreme" (9/12/64).

§ 1**Un primo sguardo sulla struttura del primo movimento: componenti teatrali.**

In *A Love Supreme* il materiale della improvvisazione viene subito presentato in forma scalare ascendente e discendente, ed esibito attraverso un fluire ripetitivo di arpeggi: non si tratta ancora di un tema, ma dell'esibizione di strutture scalari che indicano un primo sviluppo della intervallistica su cui è basata la struttura del brano. Un particolare interessante è l'accompagnamento del pianoforte, che esegue delle quinte, attraverso la figura del tremolo: il tremolo, in tale contesto è un abbellimento che ha la funzione di attirare l'attenzione su :

1. le strutture intervallari che delineano uno spazio sonoro. Questo spazio è scarsamente definito e polivalente, in quanto la caratterizzazione offerta dalla quinta crea un colore armonico che può essere accompagnato da strutture modali polivalenti. Abbiamo una polarità che attrae (il pedale di Mi), ma gli accordi che vi ruotano intorno non creano le condizioni di tensione e di risoluzione. Il carattere di questa scelta si collega ad una tensione costruttiva che non ha di mira la risoluzione armonica;
2. un ricollegarsi ad un effetto ritmico, che è quello di un rullio di tamburo: questo elemento espressivo porta il pianoforte in una prospettive d'uso tipicamente ritmica: il rullare del tremolo, la sua oscillazione, ci dice che sta per accadere qualcosa. (genera una dinamica dell'attesa temporale).

Il tema lo si ascolta subito dopo, ed è caratterizzato da una specifico andamento ritmico del contrabbasso, che enuncia la fissità del motivo portante del brano. In realtà tale termine è equivoco: sarebbe più giusto parlare dell'articolazione spaziale della struttura del brano.

L'intero brano tende alla riduzione dello sviluppo a tale forma elementare: si tratta del raggiungimento di una formula che viene presentata fin dall'inizio: questa scelta evidenzia la specificità di un pensiero poetico. Si tratta di un tragitto dove le strutture ripetitive indicano la loro relazione con una cellula primitiva (la polivalenza del pedale prescelto): a ciò si lega l'aspetto mistico della musica di Coltrane, che si riferisce subito a dei dati di tipo strutturale. La scelta espressiva si fa sempre più evidente nell'evolversi del brano fino all'ingresso della voce, che ripete la strutture motivica costruita sull'intervallo. E' in questo senso che la musica qui tende mettere in evidenza le sue regole di formazione.

E' possibile che una ricerca di questo tipo si connetta a delle speculazioni di tipo pitagorico sulla funzione del numero come ha sostenuto parte della critica, ma siamo più incuriositi dalla dialettica interna del brano, che va verso un punto di massima rarefazione delle linee strumentali al suo interno, per riarticolarsi attraverso il gioco dei modi.

Se tale interpretazione dell'andamento complessivo del primo pannello di *A Love Supreme* è corretta, ci troviamo di fronte ad una riflessione sull'improvvisazione che guarda ad un percorso inverso rispetto a quello verticale del periodo precedente, mirante anch'esso ad una ricostruzione delle componenti strutturali del discorso musicale. Rimane una tensione all'isolamento di componenti minime da cui far partire il percorso improvvisatorio. In questa fase si manifesta un approfondimento della funzione del profilo melodico, inteso come nucleo costruttivo del discorso musicale, assieme alla poliritmia.

Fin dall'incipit del brano, notiamo una tendenza alla sottolineatura degli elementi articolatorii della dimensione scalare: un atteggiamento che emerge dal modo in cui Coltrane lavora sugli arpeggi, prima ancora di enunciare il tema, che vengono ripetuti attraverso accentature diverse delle note iniziali o di quelle intermedie: si lavora sulla distribuzione degli accenti nella medesima frase, oppure attraverso delle sottolineature di alcune note dell'arpeggio, per il tramite di piccoli rallentando e di una tendenza al passare dal mezzoforte al piano, fino al sussurrato.

L'impressione che se ne trae è quella di una contemplazione estatica delle possibili articolazioni formali dello stesso oggetto. In una improvvisazione di questo tipo la caratterizzazione ritmica si coniuga alla ripetizione: l'oggetto, costituito dallo stesso arpeggio muta, perché mutano le accentazioni interne, che ne trasformano plasticamente il profilo.

La tensione verso l'elementarità che viene alla luce da questo incipit deve orientare la nostra ricerca verso l'enucleazione degli elementi poetici connessi ad una scelta enunciata con tanta chiarezza. In particolare, un rilievo particolare andrà attribuito alla dialettica fra gli strumenti che circondano gli assolo del leader, cercando di individuarne, singolarmente, la funzione. Per far questo, dobbiamo mettere a fuoco alcuni elementi specificamente musicali, che assumono una valenza di tipo gestuale.

§ 2

"Acknowledgment": Introduzione.

Nell'introduzione viene subito presentato un pedale di Mi. Vengono utilizzate le note Si Mi Fa diesis Si. L'arpeggio viene esibito iterativamente, attraverso una scomposizione in due parti Si - Fa diesis e Mi - Si, che presentano due intervalli di quarta a distanza di un tono. Abbiamo così la possibilità di una suddivisione della scala in due aree sonore equivalenti, che inanellate l'una nell'altra, possono indirizzarsi verso punti di convergenza secondo una conformazione interna che permetta di riarticolare i gradi della scala, evitando le modulazioni.

Coltrane presenta, attraverso differenziazioni dinamiche le stesse figure arpeggiate, cambiandone i modi di accentazione, sfruttando sapientemente la dinamica, che ha un caratteristico andamento a saliscendi, portandole dal primo piano allo sfondo. Dopo questa sintetica presentazione del materiale scalare, basata sulla ripetizione dell'arpeggiato, rimane percepibile ancora il pedale di Mi. Questo decadere delle dinamiche, comporterebbe un attimo di silenzio, che avrebbe un valore di tipo conclusivo dell'introduzione. Vi è in questo procedimento elementare una forte componente gestuale, che crea delle attese, in quanto questo sipario musicale che si apre e si chiude così rapidamente suggerisce l'idea della presentazione di un oggetto che viene lentamente tirato indietro. Ma in realtà viene a mancare proprio il momento di silenzio che una simile preparazione sembra sottintendere. Ciò che finisce sullo sfondo dopo gli arpeggi introduttivi mantiene una continuità con quello che seguirà ovvero l'enunciazione del tema, attraverso i piatti, i quali presentano una figura ritmica assimilabile ad un rullo, riprendendo il disegno espressivo del tremolo pianistico.

L'apertura alla dimensione dell'attesa è presentata attraverso una stilizzazione di quelle strutture retoriche che, in musica, si utilizzano per creare un'attesa, con un progressivo accentuarsi di elementi che suggeriscano tensione. Tuttavia, in questo crescendo-diminuendo si mantiene una continuità, si affina la dimensione timbrica, si affievolisce la dinamica, insomma si "mima" una tendenza al silenzio, silenzio cui non si arriva mai. L'economia di mezzi (non ci sono fortissimo, non vi sono che pause dialogiche fra gli strumenti) comporta in realtà una forte drammatizzazione, con uno spostamento delle dinamiche dell'attesa sull'emergere del tema. Correttamente viene qui sottolineata una forte componente religiosa, nell'accumulare la tensione prima dell'enunciazione del tema che darà ordine al discorso musicale.

§ 3

Esposizione del tema.

Nell'esposizione del tema, ci attende una ulteriore sorpresa, ossia la salita di un semitono. Ci troviamo di fronte ad un brano "bitonale"? Ma come può costruirsi un brano bitonale all'interno di una impostazione modale? Attraverso l'uso del tritono. L'utilizzo del passaggio garantito da un uso della instabilità intervallare che il tritono garantisce è talmente efficace, che l'ascoltatore non si accorge dello spostamento verso l'alto. Il tritono ha la funzione di creare una forte instabilità tonale, ed in questo senso più che di una forma dissonante, si potrebbe parlare di una tendenza, direzione che apre a vari ordini di risoluzione, non modulante in senso stretto. Il primo elemento che incontriamo è una linea vocalizzante del basso che ripete le note Fa La -bem. - Fa - Si bem. Si tratta di una vocalizzazione delle linee del basso, a partire dalla intelaiatura ritmica con cui vengono scandite, che ricorda la cantabilità della musica africana. Lo stesso passaggio del tono verso l'alto è tipico delle musiche delle aree di deportazione degli schiavi, e si lega al fatto che quelle musiche non hanno subito processi di equalizzazione stretta: le note oscillano liberamente intorno ad aree prefissate, e quindi non potremmo parlare in senso stretto di modulazione, ma di tendenze modulanti legate alla individuazione di punti privilegiati nello spazio sonoro.

Si tratta di un andamento sacrale, sottolineato dalla profondità del contrabbasso, che viene suonato con straordinaria ricchezza di armonici. Il ricordo del disegno offerto da questa linea di basso si fa avvertire per tutto il brano, una specie di basso ossessivo che trarrà verso di sé le voci: ha la funzione di motto o di frase rituale, che con la sua staticità si presenta come il fulcro dell'intera composizione. Questa presenza ha un significato simbolico, che emergerà con chiarezza quando le voci di Coltrane e di Garrison scandiranno sulle note del tema le parole *A Love Supreme*.

La staticità di questa linea è solo apparente legata alla funzione dell'iterazione estatica, in quanto la sua cantabilità è garantita dalla articolazione ritmica. Essa passerà dal primo piano allo sfondo per tornare in primo piano, come in una metamorfosi ipnotica, in cui il carattere ritualistico viene ulteriormente sottolineato dall'ingresso delle voci: è un elementare espediente timbrico, che rafforza la suggestione teatrale che abbiamo

già visto emergere nell'introduzione e nel suo richiamo al silenzio. Continuamente, in questa musica, emergono delle tensioni dialettiche: attesa-silenzio, staticità- ritmo, in una sorta di contemplazione degli opposti. Tale contemplazione si risolve , musicalmente, in una contrapposizione di elementi che riescono a coesistere, valorizzandosi reciprocamente: in un certo senso , ci avviciniamo ad una dimensione che può avere un senso ludico.

Successivamente, il disegno melodico del basso viene ripreso dal pianoforte in una forma stilizzata, per cellule che richiamano il disegno melodico, come in uno schizzo dove si deve indovinare la figura attraverso la discontinuità del suo disegno: è un utilizzo delle possibilità ritenzionali legate ad un nucleo tematico molto semplice: non si tratta soltanto di una constatazione di tipo psicologico, ma è legata alla costruzione del brano, che si apre proprio con la presentazione di quella linea: si tratta cioè di una scelta architettonica.

In questo caso la dimensione ritenzionale trova una sua ragione nella regola di costruzione del brano, che sottolinea l'ingresso di questa linea, nel modo che abbiamo rapidamente descritto. Il pianoforte, quasi alla fine del brano, ci ricorda il nucleo tematico, proponendone dei frammenti che, alla fine rendono la struttura melodica sempre più evanescente, con un semplice effetto di allontanamento con alleggerimento delle dinamiche e di piccola incertezza ritmica, attraverso un sincopato leggerissimo ottenuto attraverso un indugiare sul levare. Questa scelta stilistica ha un così un correlato percettivo evidente, come un'eco che si allontana. Possiamo notare subito che in questa fase iniziale il contrabbasso fornisce un appoggio ritmico, mentre la batteria tende ad entrare in continua dialettica con le improvvisazioni del tenore.

Torniamo ora alla costruzione del tema: nella esposizione si fa avanti un profilo melodico elementare costruito su di una quarta, cui risponde in forma antifonale lo stesso disegno trasposto una quarta sopra, cui segue la ripresa abbellita. In realtà, la tendenza alla ripetizione presente nell'opera, potremmo individuarla già da questo inizio, in cui l'elemento melodico del tema costruito sulla quarta si arricchisce attraverso una serie di piccole aggiunte di note ripetute a partire da una cellula che viene ripresentata su diverse altezze: il modello antifonale, della domanda e della risposta, viene utilizzato per sottolineare la specularità dell'intervallo posto una quarta sopra: l'abbellimento sull'intervallo e sulla trasposizione sottolinea ulteriormente il carattere di simmetria legato stilisticamente alla forma di presentazione del tema. Al tempo stesso, l'uso della ripetizione sottolinea gli estremi dell'intervallo stesso e lo connota come bivalente: la suddivisione dello spazio musicale attraverso la quarta subisce così una sottolineatura che ne indica la possibilità di riproduzione lungo tutta la gamma dello spazio sonoro.

L'esposizione del tema da parte del tenore è impostata sulla pentatonica di Do min., che si alterna alla pentatonica di Fa min., sostenuta dal contrabbasso: questo passaggio è semplice in quanto le due scale differiscono per una sola nota. Si tratta di una anticipazione della possibilità di passare da una scala ad un'altra. Il vantaggio procurato dalla scelta di queste due pentatoniche è legato alla possibilità di passare da una regione sonora all'altra attraverso l'alterazione di una sola nota. Un tale procedimento permette di costruire, in modo speculare, l'organizzazione di tutto lo spazio musicale, trasformandolo progressivamente in un ambiente pentafonico, attraverso l'assorbimento delle altezze.

E' una scelta che si lega ad una consapevole contrazione delle strutture intervallari di partenza, in un progetto stilistico di prosciugamento delle relazioni intervallari. Fin dall'inizio dell'improvvisazione ci confrontiamo con un fenomeno paradossale: Coltrane utilizza tutta l'estensione dello strumento, dal grave all'acuto, muovendosi però nella prospettiva, apparentemente ristretta degli intervalli presentati all'inizio, con la loro bivalenza. Il paradosso è legato al fatto che una intervallistica ridotta, viene estesa lungo l'intera gamma di possibilità del sax tenore: è la proiezione di un modulo, di una articolazione del discreto su di un continuum. Abbiamo così un modulo che delinea delle relazioni all'interno di una porzione dello spazio sonoro che tende a modellare la continuità degli intervalli. In questo modo, un medesimo processo costruttivo investe tutta la

struttura improvvisatoria, che può mantenere, per contrasto, il suo andamento poliritmico.

§ 4

Varietà e continuità nello spazio sonoro: connessioni tra livello percettivo e piano musicale.

L'ascoltatore ha la sensazione che in quest'improvvisazione si abbondi di cromatismi: la risposta che, sulle prime potremmo dare è che in realtà i cromatismi non svolgono una funzione determinante, in quanto la sensazione di saturazione dello spazio musicale si lega alla velocità dell'esecuzione ed alla tendenza alla continuità dello spazio sonoro della pentatonica.

Potremmo forse parlare di un fenomeno di saturazione: una prima osservazione potrebbe volgersi direttamente alle tecniche strumentali e rilevare che vi è un procedimento glissante da parte del sassofonista che conduce, grazie alla velocità dell'esecuzione, verso una fusione che sul piano percettivo potrebbe ricondurre all'idea di cromatismo. Ma questo non ci potrebbe bastare. Se rimanessimo su questo piano di analisi, rimarremmo bloccati al livello delle tecniche strumentali e ci limiteremmo ad una osservazione di tipo percettivo, dicendo che abbiamo una sensazione di gradualità legata all'ascolto e alle nostre abitudini. Un'analisi che muova dal terreno percettivo a quello musicale si concentrerebbe sull'uso insistito della legatura che fa sì che si raggiunga un effetto di fusione fra gruppi di note distinte fra loro, che verranno intese come una continuità, essendo stato sommerso il loro carattere di discretezza. Questo fenomeno, studiato dalla psicologia della forma, non dovrebbe però esaurirsi nell'esibizione di una continuità percettiva, legata alla tecnica musicale, ma deve trovare una ulteriore spiegazione nella regola di costruzione dell'oggetto musicale: infatti è possibile approfondire la strutturazione interna dei gradi della pentatonica su cui lavora Coltrane. Si tratta in realtà di una pentatonica minore del tipo Do - Mi bem. - Fa - Sol - Si bem. - Do. Questa pentatonica si presenta immediatamente attraverso l'accentuazione del carattere di discretezza degli intervalli selezionati: da Do a MI bem. e da Sol a Si bem, incontriamo una terza minore, che ha il valore di un "salto", a cui segue un "passo" di un tono. Se guardiamo a questa configurazione peraltro usata in funzione melodica dallo stesso Coltrane secondo un profilo discendente, si fa avanti un fenomeno di simmetria: infatti, incontriamo una terza minore Si bem. - Sol cui corrisponde un'altra terza minore Mi bem. - Do a destra del Fa che ha la funzione di un vero e proprio asse di suddivisione.

Sempre seguendo la linea melodica discendente, ritroviamo la simmetria fra l'intervallo che separa Do da SI bem. e Fa da MI bem. Abbiamo così una suddivisione simmetrica della pentatonica, secondo un andamento un tono - una terza minore, che ruota intorno all'asse offerta dal Fa. Guardando ai due intervalli che sono stati ottenuti per simmetria intorno al Fa nella progressione discendente, abbiamo così il susseguirsi di due intervalli di quarta. Questa suddivisione della pentatonica di tipo simmetrico, ulteriormente decomponibile, determina una divisione della scala in due unità discrete, che si ripetono. Se poi proviamo a salire di un tono, l'intera struttura tende ad iterarsi ed a saturare tutto lo spazio sonoro attraverso una sorta di rotazione. Si tratta di una suddivisione dello spazio ottenuta attraverso la selezione di un profilo melodico[2], che può estendersi con continuità attraverso ulteriori procedimenti di trasposizione. Questo aspetto del problema verrà ripreso più avanti, perché ha diretta inerenza con il problema della chiusura della scala e della funzione che al suo interno svolge l'articolazione per gradi. Ciò implica che sia possibile una ulteriore suddivisione della intervallistica, all'interno della scala, in relazione alla funzione che giocano gli estremi rispetto alla sua tendenza alla chiusura. In realtà, Coltrane sta utilizzando una morfologia dello spazio sonoro, in cui la pentatonica si estende attraverso una profilatura melodica, che discende dalla sua suddivisione per simmetria [3].



Il profilo discendente della pentatonica minore scelta da Coltrane per la profilatura melodica: nella pentatonica è possibile una suddivisione simmetrica un tono, una terza minore - un tono una terza minore.

La scelta di una organizzazione del materiale melodico attraverso la suddivisione per quarte si articola attraverso vari gradi dello spazio musicale in modo molto agevole. In realtà l'utilizzo di una struttura semplice basata sul ricorrere a limiti tali che il massimo intervallo è la quarta, permette una grande economia di mezzi che non ostacola la possibilità di movimento all'interno delle varie suddivisioni dell'intero spazio sonoro. Scegliere un intervallo piccolo permette di effettuare molteplici combinazioni, perché un intervallo piccolo è divisibile da un maggior numero di scale: il profilo melodico dell'intervallo è ben delineato, ma può essere attratto con facilità da strutture dello spazio sonoro più complesse, e la cosa è tanto più facile, quanto più è elementare l'organizzazione interna dell'intervallo.

Si tratta di elementarismo, non di neutralità, perché questa configurazione dell'intervallo è in grado di sostenere tutta la organizzazione dello spazio musicale.

Questo aspetto nel brano di Coltrane si lega ad una organizzazione del profilo melodico ben delineata: l'improvvisazione accede ad aree sonore diverse, dove comunque valgono relazioni elementari messe in gioco dall'intervallo che sottende il disegno melodico. Potremmo parlare di uno scorrere vocalizzante nello spazio sonoro. Si evidenzia così come questa scelta compositiva miri ad una esplicita tematizzazione dell'elementarismo in musica, sul piano di una scelta del materiale e della sua suddivisione interna. Queste proprietà giocheranno sul piano della selezione di una grammatica appropriata.

La ricerca portata avanti nell'ultima fase della produzione coltraniana vuole, nelle parole dell'autore, indirizzarsi verso una "ricerca di un suono universale": una possibile interpretazione di questo concetto la offre proprio tale criterio costruttivo: si tratta di ricercare regole di costruzione che possano valere per dei linguaggi che siano diversi fra loro: l'interessante è che il rivolgersi della regola costruttiva a strutture di tipo elementare (tutto questo lavoro parte da una quarta) non fa perdere di pregnanza i profili melodici o le possibilità di riconoscimento dell'elemento che è stato costruito. Si mostra così in modo evidente che la componente melodica legata alle tensioni presenti all'interno della suddivisione della scala è diventata il principio costruttivo del brano.

D'altra parte, l'utilizzo del tritono come elemento di instabilità, permette di applicare questo modello, utilizzando le attrazioni interne ai gradi della scala. Si tratta di lavorare su delle unità piccole sapendo che la loro agilità permette una applicazione riconoscibile a configurazioni musicali diverse: avremo così delle unità elementari che garantiscono omogeneità a molteplici contesti musicali, in una ricerca di elementi comuni. L'improvvisazione condivide qui l'istanza alla ricerca di una grammatica musicale che possa assumere una sorta di generalità condivisa, tendenza che rimane una delle caratteristiche peculiari di tutta l'esperienza musicale del novecento, presente, del resto, nelle strutture ibride a cui il jazz ricorre fin dalle sue origini.

Note

[1] Un interessante testo sull'argomento è quello di Emmet G. Price dal titolo: [The Development of John Coltrane Concept of Spirituality and its Expression in Music](#) reperibile su Internet presso UC Berkeley McNair Scholars Program

[2] Il carattere di continuità legato alla ripetizione degli intervalli che costituiscono l'ambiente pentatonico si lega ad una regola di costruzione che propone una continuità attraverso la giustapposizione di componenti discrete (una linea costruita per sommatoria di segmenti). Sul piano intuitivo, un profilo, un contorno ottenuto attraverso la composizione di segmenti tende ad avvicinarsi più ad una curva che non ad una linea retta. Le parti di spazio che esso definisce sono discrete e riconoscibili: in questo senso, il profilo si avvicina, concettualmente alla chiusura della curva. Esso circonda un ambiente, in senso musicale l'ambiente della pentatonica. Lo svilupparsi della struttura discreta del profilo attraverso la ripetizione si assimila ad un andamento per salti, per quanto piccoli essi possano essere, che tende ad allontanarsi, allo stesso modo, anche dalla continuità della retta. Uno spazio sonoro individuato attraverso il ricorso al periodare d'intervalli discreti tende ad entrare in rapporto la continuità legata allo spazio musicale: allo stesso modo, una profilatura che segue delle regole di simmetria che ne permettano una periodicità regolare attraverso ripetizione seleziona alcuni intervalli nella continuità del piano. Si crea così una tendenza alla chiusura a partire da una continuità omogenea attraverso la selezione di un passo (intervallo) e le sue possibili iterazioni (regola di costruzione).

[3] Lewis Porter ha recentemente scritto un bell'articolo interattivo su *A Love Supreme*, reperibile a questo indirizzo: <http://www.voyagerco.com/cdlink/voyager/coltrane/coltrane.html>. In questo testo Porter effettua una suddivisione della scala diversa dalla nostra, ma sostanzialmente equivalente. Si tratta di una suddivisione della scala che guarda al problema del carattere di viaggio iniziatico che l'intera suite tende ad assumere, e che ha notevoli analogie con questo testo. Questa scelta interpretativa comporta delle opzioni nell'analisi della componenti spaziali interna al primo movimento della Suite, che sono diverse dalle nostre.

Vai alla [Parte II](#)

Vai alla [Parte III](#)

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



Enrico Fubini



La musica strumentale nel pensiero romantico: il linguaggio dell'infinito

Così scriveva Wackenroder sul finire del secolo dei lumi a chiusura di una sua breve e celebre novella *La meravigliosa favola orientale di un santo ignudo*: *"Dalla barca una musica eterea saliva ondeggiando nell'ampiezza del cielo: dolci corni o non so quali altri incantevoli istrumenti suscitavano un mondo nuotante di suoni, e nelle note, che ora salivano ora scendevano a ondate, si poteva distinguere il seguente canto:*

.....

*dell'Amor suona la musica
nelle selve austere e calme:
dal tenue suono la palma e il fiore
sognando apprendono il dolce amore.*

Appena risuonarono la musica e il canto, la rombante ruota sparì di mano al santo ignudo. Erano quelle le prime note musicali che cadevano nel deserto, e subito lo sconosciuto desiderio fu quietato, l'incanto disciolto, il genio, che si era smarrito, fu liberato dal suo involucro terrestre. La forma umana del santo era scomparsa, un'immagine spirituale bella come un angelo, intessuta di vapore leggero, stava sospesa fuori della grotta e stendeva, piena di nostalgia, le braccia snelle al cielo, e s'innalzava secondo le note della musica in un movimento di danza, dalla terra verso l'alto... Carovane in cammino guardavano stupite la meravigliosa apparizione notturna e gli innamorati credero di vedere il genio dell'amore e della musica."

La trasfigurazione e l'ascesa al cielo del santo ignudo che sino a quel momento viveva in una grotta a girare senza posa e senza pace la ruota del tempo che con fragore scrosciante lo trascinava nel suo assurdo vortice, avviene al suono della musica che nella notte incantata di luna segna l'amore dei due innamorati. Ed è sempre la musica che ha il potere di far sparire dalle mani del santo la ruota del tempo che era costretto a girare senza posa e di scioglierlo dalla terribile schiavitù. Inutile qui

addentrarci in un commento che, per lo spessore simbolico del racconto, ci porterebbe assai lontano. Ma sorge perlomeno un interrogativo: a quale musica, a quale tipo di musica, strumentale o vocale si allude nel racconto? La domanda può sembrare oziosa dal momento che è detto chiaramente che nella musica si poteva distinguere un canto il cui testo viene anche riportato per intero. Ma tuttavia un'ombra di equivoco permane perché nel racconto l'accento cade più sui suoni che sulle parole che li accompagnano (a cui anzi non si allude mai) e sui prodigiosi effetti che l'autore attribuisce alle "note musicali", le prime che cadevano nel deserto ("E gli innamorati credettero di vedere il genio dell'amore e della musica") - e non al canto -. Eppure si trattava di un canto, cioè di musica accompagnata da un testo poetico. Il dubbio dunque può essere legittimo, tanto più se si confronta questo scritto con altri scritti di natura meno letteraria e più saggistica dello stesso Wackenroder in cui lo scrittore teorizza con assoluta chiarezza, secondo una poetica largamente condivisa da buona parte dei romantici, la superiorità della musica strumentale su quella vocale. Nel breve ma intenso saggio *La particolare e profonda essenza della musica* Wackenroder così si esprime: "Quando tutti i moti più intimi del nostro cuore... spezzano, con un grido solo, gli involucri delle parole, come se queste fossero la tomba della profonda passione del cuore, proprio allora quelli risorgono, sotto altri cieli, nelle vibrazioni di corde soavi di arpe, come in una vita dell'al di là, piena di trasfigurata bellezza, e festeggiano come forme d'angeli la loro risurrezione". E più avanti ancora più esplicitamente: "Un fiume che mi scorre davanti mi deve servire da paragone. Nessuna arte umana può rappresentare con parole dinanzi ai nostri occhi lo scorrere di una massa d'acqua variamente agitata, secondo le sue mille onde, ora piatte e ora gibbose, impetuose e schiumanti; la parola può solo contare e nominare visibilmente le variazioni, ma non può rappresentare visibilmente i trapassi e le trasformazioni di una goccia con l'altra. E ugualmente avviene con la misteriosa corrente che scorre nelle profondità dell'anima umana: la parola enumera, nomina e descrive le trasformazioni di questa corrente, servendosi di un materiale a questa estraneo; la musica invece ci fa scorrere davanti agli occhi la corrente stessa. Audacemente la musica tocca la misteriosa arpa, e traccia in questo oscuro mondo, ma con preciso ordine, precisi e oscuri segni magici, e le corde del nostro cuore risuonano, e noi comprendiamo la loro risonanza". La superiorità della musica sulla parola è dunque sancita senza mezzi termini nelle dense pagine di Wackenroder in cui a tratti sembra voler rifarsi proprio all'allegoria della leggenda del *santo ignudo*:

"Con leggera, giocosa allegria l'anima, piena di suoni, s'innalza su dalla sua caverna misteriosa, simile all'innocente fanciullezza, che si addestra nella prima gioiosa danza della vita e che, senza saperlo, scherza con tutte le cose del mondo e sorride alla sua propria intima serenità.... Questa folle libertà, per opera della quale nell'anima umana si uniscono amichevolmente gioia e dolore, natura e artificio, innocenza e violenza, scherzo e brivido di terrore, e spesso a un tratto tutte insieme si danno le mani; quale arte meglio della musica sa rappresentarla, e con significati più profondi, più ricchi di mistero e più efficaci sa esprimere tali incognite dell'anima?... E appunto questa delittuosa innocenza, questa terribile oscura ambiguità, simile agli oracoli, fa sì che nel cuore umano la musica sia veramente come una divinità.... Ma perché tento, io stolto, di sciogliere le

parole in suoni? Non è mai come io sento. Venite voi, suoni, avvicinatevi, e salvatemi da questo doloroso sforzo terrestre verso le parole, avviluppatevi con i vostri raggi multiformi nelle vostre nuvole splendenti, e sollevatemi su, nel vecchio abbraccio del cielo che tutto ama!".



Proprio come l'ascesa e la trasfigurazione del santo alla musica della notte stellata, aggiungiamo noi, a commento di questa poetica e metaforica pagina con cui si chiude il saggio.

Risorge allora con insistenza la domanda: perché alludere a un canto e non semplicemente a una musica, a suoni puri, senza parole la cui funzione è sempre limitante e riducente, che s'innalzino nel cielo stellato? Il quesito va ben al di là della favola di Wackenroder e investe tutto il romanticismo, sempre pervaso da questa ambiguità irrisolta: musica pura o musica che si unisce alla parola, alla poesia? Ambiguità presente negli scritti sulla musica dei grandi romantici ma anche nella stessa musica romantica. Il romanticismo infatti da una parte ha visto il trionfo del sinfonismo, della musica cameristica, pianistica e in genere di tutte quelle forme salutate come musica pura, che rifugge da ogni contatto con altri tipi di espressione artistica e prima fra tutte la poesia, secondo i dettami di tanti filosofi e scrittori romantici. Dall'altra nessuna epoca ha mai conosciuto una fioritura liederistica così intensa come il romanticismo e quanti grandi poeti hanno fornito splendidi testi ai musicisti perché questi li musicassero! Non solo ma ricordiamo le parallele teorizzazioni che vanno da Berlioz a Schumann, da Listz a Wagner sulla opportunità, anzi sulla necessità che la musica potesse ampliare la sua gamma e la sua forza espressiva attraverso il benefico e fruttuoso contatto e fusione con le altre arti e anzitutto con la poesia, l'arte che sola può conferire alla musica quella pienezza che altrimenti le manca. Musica strumentale o musica vocale dunque? Sembra una grande contraddizione all'interno della cultura musicale romantica ed in parte lo è e vano sarebbe cercare di scioglierla e vanificarla all'interno di un universo piatto e ragionevole. Ma pur senza pretendere di risolvere la difficoltà può essere utile approfondirla.

Senza dubbio esistono nel Romanticismo due grandi filoni di pensiero e questi due filoni hanno anche un preciso riscontro sul piano del concreto sviluppo della storia della musica. Da una parte la musica strumentale pura, il classicismo viennese, il sonatismo romantico, il sinfonismo e parallelamente i teorizzatori della supremazia del genere strumentale, da Wackenroder a Hoffmann, da Schopenhauer

a Hanslick; dall'altra la sinfonia a programma, il poema sinfonico, il Lied romantico e tutto il fiorire di melodrammi romantici, e anche in questo caso non mancano i teorizzatori della necessità di questa contaminazione. Ma scavando un poco più a fondo in questa dicotomia ci si accorge ben presto che non è sempre così radicale e assoluta. Troviamo infatti tanti musicisti che hanno prodotto capolavori nell'ambito strumentale e che hanno prodotto altrettanti capolavori nel genere vocale e basti l'esempio di Schubert. Ma anche i discorsi dei teorizzatori non sono sempre così rigorosi, e a volte è arduo stabilire a quale campo essi appartengano. Come sempre in realtà le posizioni sono più sfumate per la stessa problematicità dell'idea di musica nel Romanticismo.

Leggendo gli scritti sulla musica dei primi romantici, colpisce il fatto che spesso il privilegiamento della musica strumentale pura o come verrà detto più tardi della musica assoluta si accompagna ad un'esaltazione della musica più antica, dal canto gregoriano sino a Palestrina, cioè a quelle forme di musica religiosa chiaramente e programmaticamente vocali. Non è tutto ciò contraddittorio? Già Wackenroder che aveva lodato senza riserve la musica strumentale la quale ha in sé un'intrinseca religiosità ("*nessun'altra arte come la musica ha una materia prima, che già in se stessa sarebbe ricca di spirito divino*") e che, come molti altri romantici, vede esemplificata anzitutto nella musica sinfonica ("*quei divini e grandi pezzi dove non è descritto un unico sentimento, ma dove sbocca tempestosamente tutto un mondo*"), pronuncia una parallela lode della potenza emotiva della musica liturgica più antica: "*Ma ci sono anche persone silenziose, umili e doloranti, alle quali sembrerebbe sacrilego parlare a Dio con le melodie della allegrezza terrena e temerario concepire tutta la sua immensa grandezza secondo le forme dell'umana natura.... Di queste anime, delicate e umili, è quella vecchia musica corale, che risuona come un eterno miserere mei, Domine e le cui note, lente e profonde, si fanno avanti, nell'ombra della chiesa.... La loro umile musa insiste lungamente sugli stessi accordi e ardisce solo con lentezza di passare alle note più vicine; ma ogni cambiamento di accordo, anche il più piccolo, sconvolge con quel suo andare misterioso tutta la nostra anima, e la lenta potenza dei suoni ci fa tremare con brividi paurosi, ed esaurisce l'ultimo respiro del nostro cuore ansioso....*" (*Dei diversi generi di arte e specialmente delle diverse maniere di musica sacra*). Più precisa, più densa e consapevole dal punto di vista filosofico la teorizzazione di E.T.A. Hoffmann di appena una quindicina d'anni posteriore. Nella famosa recensione alla *Quinta Sinfonia* di Beethoven, Hoffmann traccia le linee principali della sua estetica della musica. "La musica è la più romantica di tutte le arti, perché ha per oggetto l'infinito", afferma Hoffmann parlando di Beethoven il quale rappresenterebbe il vertice dello sviluppo di quest'arte in quanto musicista eminentemente strumentale. "Infatti - afferma ancora Hoffmann nello stesso saggio - *quando si parla di musica come di un arte autonoma non si dovrebbe intendere sempre soltanto la musica strumentale? Soltanto questa infatti disdegna l'aiuto, ogni intromissione di altra arte (la poesia), ed esprime in modo puro ed esclusivo la sua essenza caratteristica*". Ma il termine Romanticismo non designa per Hoffmann solamente un periodo storico con le sue determinazioni stilistiche ma viene usato come una categoria universale atta ad indicare il trionfo della musica nella sua piena esplicazione. E tra i grandi romantici troviamo non solo Bach, Haydn e Mozart ma anche Palestrina, autore esclusivamente di musica vocale.

Così come Classicismo e Romanticismo assumono un rilievo che va ben al di là della pura determinazione temporale, così anche il concetto di *vocale* e di *strumentale* non vanno intesi alla lettera per il loro ovvio riferimento tecnico-stilistico, ma in senso metastorico e categoriale. Sempre parlando di Beethoven Hoffmann afferma che l'autore della *Quinta Sinfonia* è un compositore "*prettamente romantico (e proprio perciò veramente musicale) e forse è questa la ragione per cui gli*

riesce meno bene la musica vocale che non consente un anelito infinito ma rappresenta soltanto gli affetti indicati dalle parole....".

Musica vocale pertanto nella prospettiva filosofico-musicale di Hoffmann viene ad identificarsi con l'arte che determina, identifica, descrive. Arte *plastica* dunque, l'opposto per l'appunto della musica o del musicale. Si può pertanto definire la musica, nel senso più elevato del termine, come l'arte moderna per eccellenza o come afferma più volte hegelianamente Hoffmann, arte cristiana per eccellenza, dal momento che la modernità è segnata per l'appunto dall'avvento del cristianesimo mentre la *musica vocale* o l'*arte plastica* viene ad identificarsi con arte pagana o antica. Anche in questo contesto le contrapposizioni antico-moderno, pagano-cristiano, plastico-musicale appaiono come categorie non solo legate ad un'epoca ma come concetti meta-temporali. Così in linea generale si può affermare che il vocale-plastico rappresenta affetti determinati mentre il musicale-strumentale esprime un indistinto "*anelito infinito*". Questi concetti ereditati da August Schlegel, da Jean Paul, rielaborati da Hegel in un orizzonte filosofico più ampio, vengono delineati da Hoffmann nello scritto *Musica religiosa antica e moderna*. "*I due poli opposti - afferma Hoffmann - l'antico e il moderno, ovvero il paganesimo e il cristianesimo, sono in arte la plastica e la musica. Il cristianesimo annientò la prima e creò la seconda*". Ma come vi può essere una musica che dal punto di vista meramente tecnico si può ascrivere nella categoria dello strumentale - ma non perciò può definirsi romantica nel senso di anelito all'infinito perché si limita frivolarmente alla descrizione di sentimenti determinati -, così vi può essere una musica esclusivamente vocale che tuttavia rientra a pieno diritto nella categoria della musica romantica pur non essendo a stretto rigore di termini neppure moderna. Così la musica di Palestrina, sempre nello stesso saggio di Hoffmann, viene indicata come "*moderna, cristiana, romantica*": "*In Palestrina accordi perfetti consonanti si susseguono senza alcun ornamento, senza slancio melodico; la loro potenza e arditezza afferrano l'animo con forza indicibile e lo sollevano verso l'Altissimo*". Da notarsi come nel discorso di Hoffmann non viene fatto minimamente allusione al contenuto della musica di Palestrina, cioè al testo religioso che la sottende ma solamente al tessuto musicale.

Lo spirito della musica - che è per eccellenza cristiano e quindi moderno - poteva già esprimersi nel Rinascimento nella polifonia vocale di Palestrina, e oggi trova eguale espressione nella sinfonia e vi è solamente una differenza di accentuazione dal momento cristiano a quello romantico. La musica esplicitamente sacra di Palestrina e la musica 'laica' di Beethoven che tuttavia ci parla delle "*meraviglie del lontano regno*" sono entrambe musica religiosa e si tratta solamente di forme di espressioni storicamente diverse ma identiche nella sostanza della medesima musicalità *cristiana* e perciò del puramente *musicale*. Il vocale e lo strumentale possono così coesistere in una medesima epoca, anche se esprimono due fasi diverse e contrapposte nella storia dell'umanità, storia che pur nelle sue alterne vicende tende ad una sempre maggiore spiritualizzazione e la musica strumentale per l'appunto, nella sua rifuggire da ogni esterità, da ogni residuo di descrittivismo e di figurativismo, incarna questo tendere all'infinito proprio dell'arte moderna. La presenza di un testo, quando ancora esso è presente, appare così niente più che una casualità inessenziale.

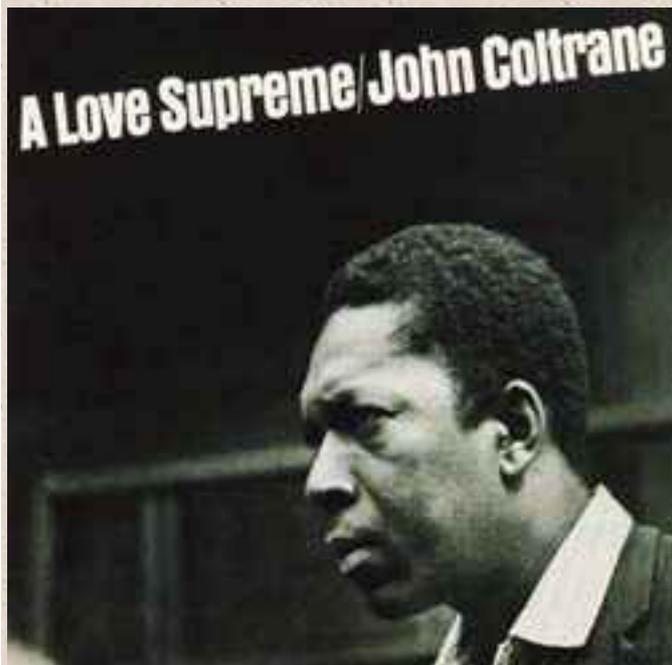
Si può ora tornare, con qualche elemento in più, alla Favola del santo ignudo di Wackenroder. Si tratta dunque di musica strumentale o di musica vocale, quella ascoltata nella notte stellata dal santo e che gli permise di affrancarsi dalla ruota del tempo? Stando alla lettera del testo si trattava indubbiamente di musica vocale, poteva essere un Lied intonato forse dai due amanti sulla barca che risaliva il fiume. Ma una lettura meno letterale del testo ci può permettere un'interpretazione assai

più estensiva: è vero che vi è la presenza di un testo poetico ma esso si stempera nel *puramente musicale*, nell'indeterminato, nel "*mondo nuotante di suoni*" in cui si riflettono i sentimenti degli innamorati che "*si scioglievano e fluttuavano come un unico fiume senza rive*". Non è la musica che viene a definire i sentimenti espressi nel testo poetico ma piuttosto è il testo che si scioglie senza residui nel fluire indeterminato dei suoni. Si potrebbe dire che il testo costituisce l'antefatto, lo spunto emotivo che viene poi totalmente assorbito e quasi bruciato dal flusso musicale, quasi un *input* iniziale per giungere poi in altre sfere, in altre regioni dello spirito: per Hoffmann è "*l'anelito all'infinito che è l'essenza del romanticismo*", e per Wackenroder è la spinta a liberarsi "*dall'involucro terrestre*" per innalzarsi "*secondo le note della musica in un movimento di danza, dalla terra verso l'alto*".



[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)



Marco Camerini e Carlo Serra

Spazio musicale e ripetizione: un pannello da *A Love Supreme*

Parte II

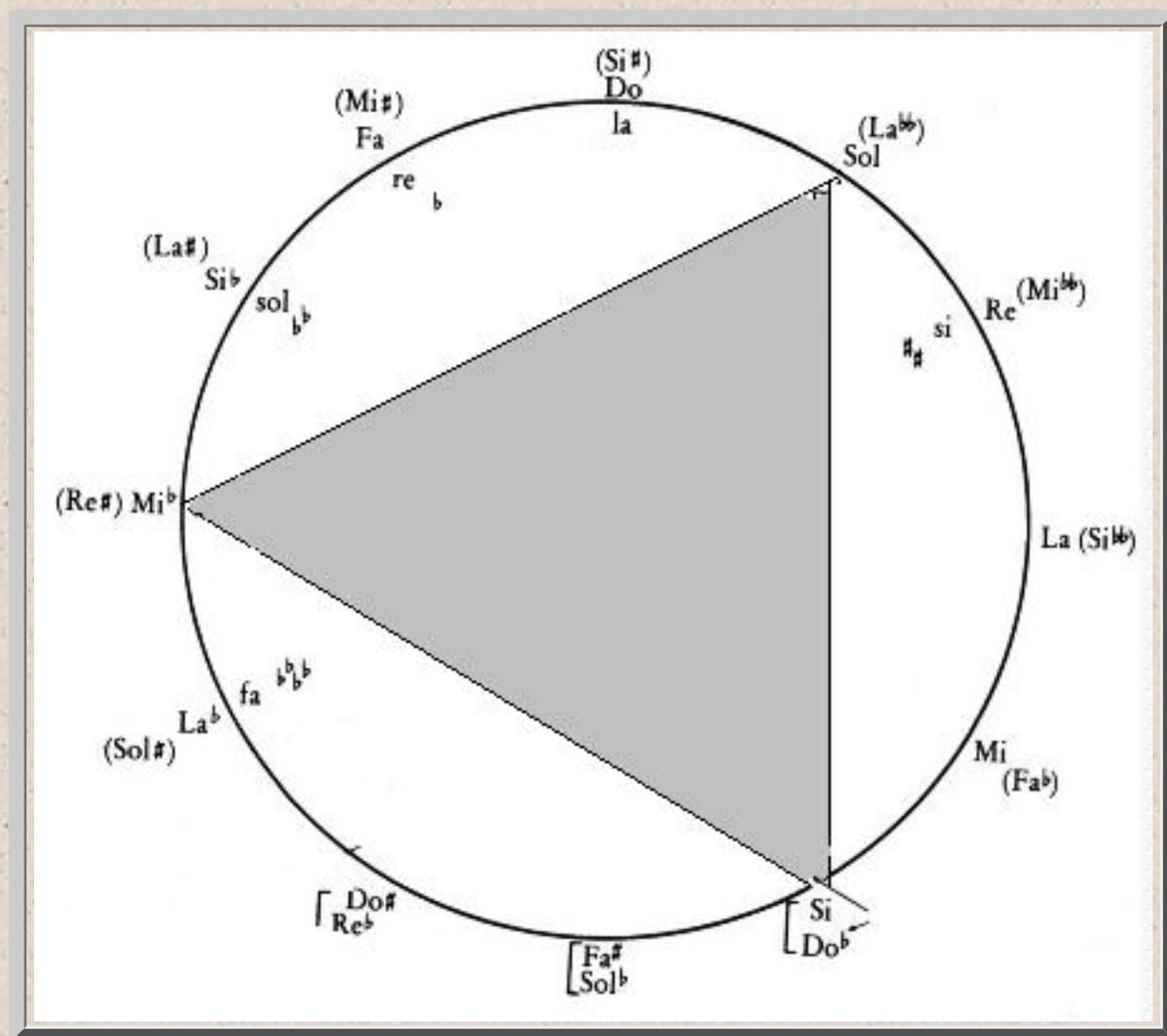
Elementi legati alla ripetizione e loro valorizzazione.

§ 1

Dal piano alla linea.

Un aspetto notevole della ricerca musicale di Coltrane è il passaggio da una ricerca iniziata con il piano delle sostituzioni per muoversi con più facilità all'interno del linguaggio improvvisatorio ad un esito che acquista il senso di una riflessione sul significato della ripetizione: in effetti tutto il primo movimento di *A Love Supreme* si presenta come la riproposizione, a diversi livelli, di una sola idea motivica. Abbiamo un intervallo da cui si genera tutto il materiale che viene sviluppato nell'improvvisazione, un profilo melodico caratteristico, e lo sviluppo di questo materiale ci ricorda l'utilizzo di una fioritura rispetto ad un intervallo che viene dato: l'intera improvvisazione del sassofono, nel suo riattraversare la gamma spaziale offerta dalla pentatonica, proponendola ad altezze diverse, ricorda una sorta di grande glossa costruita intorno ad una frase.

E' così opportuno andare più a fondo su questo argomento, tentando di ampliarlo a partire dalle opere precedenti di Coltrane. L'idea di rendere equivalente lo spazio sonoro attraverso un'articolazione del medesimo che muova dalla costruzione di un intervallo della scala si lega infatti allo studio dell'armonia, segnatamente in "Giant Steps". In questo brano, inciso nel 1959, Coltrane costruisce un sistema di divisione dell'ottava in tre parti equivalenti attraverso l'intervallo di terza maggiore: tale simmetria permette infatti di dividere un'ottava in tre parti uguali, ottenendo una triade aumentata Mi bemolle - Sol - Si. A questo accordo non è possibile sovrapporne un altro, perché la terza maggiore rispetto a Si è di nuovo un Mi Bemolle. Portando questa partizione armonica all'interno del circolo delle quinte^[4], si possono avvicinare tra di loro tonalità diverse attraverso questo espediente armonico, che vale per tutta la suddivisione dello spazio delle ottave ed è possibile muoversi attraverso il salto di terza maggiore, con una semplice modulazione, passando da Mi bemolle al Sol fino al Si, e tornare al Mi bemolle interno al circolo delle quinte.



Il cerchio delle quinte ed il triangolo coltraniano.

Vi sono analogie funzionali fra questa procedura e quella del brano di cui stiamo dando una rapida analisi, ma anche delle profonde differenze legate al livello della scelta compositiva, che si muove sul piano della scalarità, del profilo melodico, piuttosto che sul piano dell'armonia, cui si legano dei procedimenti espressivi ed improvvisatori connessi a questa diversa suddivisione dello spazio musicale in regioni omogenee. Sembra che Coltrane si voglia muovere verso una semplificazione del discorso musicale, verso un'ulteriore fluidificazione degli elementi costitutivi. Intanto siamo passati da una suddivisione dell'ottava a partire da un procedimento armonico ad una pentatonica: la poetica della musica alleggerisce la dialettica dell'armonia verso la scorrevolezza della scala.

Le relazioni di equivalenza che vengono generate dall'uso dell'intervallo in "A Love Supreme" sono molto diverse da "Giant Steps" anche da un altro punto di vista, cioè quello fenomenologico. Da questa prospettiva si può descrivere in modo molto generale il tipo di morfologia dello spazio sonoro cui guardano i due procedimenti. Cerchiamo di individuare le strutture relazionali dello spazio sonoro, che vengono individuate dai due procedimenti compositivi.

In "Giant Steps" la divisione dell'ottava in tre parti e la proiezione della suddivisione nel circolo delle quinte genera una divisione dello spazio sonoro in aree di equivalenza attraverso una conversione dei rapporti armonici che le costituiscono. Il procedimento armonico fa sì che l'improvvisazione si muova attraverso queste aree, dopo aver trovato un espediente attraverso cui le aree musicali vengono ridotte a figure equivalenti: abbiamo trovato un procedimento per dividere lo spazio sonoro esattamente allo stesso modo.

Vorremmo indicare questa divisione dello spazio sonoro assimilandola ad una sorta di piastrellatura che effettua una divisione poligonale, e che tramite questa procedura rende lo spazio sonoro dominabile ed equivalente a se stesso, perché in ogni punto valgono le stesse leggi. Correggendo un poco la immagine presentata da Marcello Piras, che parla di triangolo magico all'interno del circolo delle quinte, saremmo tentati di dire che un triangolo attrae verso di sé e rimodella le varie aree dello spazio sonoro, facendo valere al loro interno le proprie articolazioni organizzative. L'analogia con il triangolo si connette all'introduzione di uno schema determinante una organizzazione dello spazio musicale attraverso delle aree individuate da rapporti. E' una equivalenza ottenuta attraverso l'utilizzo di una struttura ricorsiva che rendono omogenee fra di loro sezioni diverse dello spazio musicale: la relazione fra accordi tende a far valere dappertutto le stesse leggi. La varietà è garantita dalla diverse morfologie tonali, dalla diversa coloratura armonica, che presenta però uno stesso criterio organizzativo. Si tratta di una costruzione per piani, che potremmo vedere in analogia col linguaggio della geometria attraverso l'unità minima di analisi del piano, il triangolo.

Quanto al profilo espressivo, *A Love Supreme* pone in primo piano il carattere di estaticità che emerge nella improvvisazione, il suo ripetere lo stesso disegno melodico, spostandolo di grado, facendolo salire e scendere, osservando sempre lo stesso oggetto che assume diverse posizioni nello spazio: esprimendosi attraverso l'uso di altezze diverse (note), un profilo melodico viene presentato nella sua molteplicità di aspetti e di valenze emotive. Il fatto che valga una regola generale nella trasposizione, non implica che le melodie si presentino in modo uguale. La disposizione spaziale sui vari gradi della scala comporta un riorientarsi delle strutture percettive, a partire da una nuova configurazione spaziale dell'oggetto.

La dimensione del misticismo contemplativo si lega allo sguardo continuamente rivolto al medesimo intervallo, al suo articolarsi ad altezze diverse: si guarda cioè al criterio di presentazione dell'oggetto, al modo in cui si articola una configurazione spaziale attraverso un criterio di ordinamento. Potremmo dire che l'improvvisatore ha deciso di chiudersi all'interno di un intervallo: l'alterazione che permette di passare da una quarta all'altra è quella di un tono, facendo percepire ogni spostamento dell'intervallo come variazione: è una riduzione ad una sorta di isomorfismo basato sui gradi della scala. Tutto ciò mette capo ad una elaborazione dello spazio pentatonico in termini di un particolare isomorfismo, che guarda verso una caratterizzazione per profili.

L'espressione "isomorfismo" va, naturalmente, chiarita: ci troviamo di fronte ad una riduzione dello spazio sonoro alla pentatonica, ancora riconducibile ad una terna, che sintetizza in sé tutti gli intervalli della scala. La terna è costituita da una terza minore (Do - Mi Bem.), una quarta giusta (Do - Fa) ed una seconda Maggiore (Mi bem. - Fa). L'isomorfismo fa capo solo ad un procedimento costruttivo che rivela delle latenze dello spazio sonoro. Il passaggio da pentatonica a terna intervallare [5], ci permette di osservare come un prosciugamento della scala pentatonica verso quella terna (terza

minore, quarta giusta, seconda maggiore) assuma il valore di una riduzione della morfologia dello spazio musicale ad un unico nucleo generatore, che coincide con gli intervalli della stessa terna.

Se consideriamo la pentatonica su cui è stato costruito il profilo melodico di *A Love Supreme*, e prendiamo la tonica, ad esempio il fa, possiamo disporre la sequenza degli intervalli, secondo l'ordine Fa - La bem. - Si bem. - Do - Mi bem.- Fa. Sappiamo che possiamo dividere questa scala in modo simmetrico: avremo allora due sezioni o moduli: Fa - La bem. - Si bem. e Do- Mi bem. - Fa, con le stesse relazioni interne. Questo implica che essi dividano lo spazio musicale secondo il medesimo rapporto. Possiamo ripetere lo stesso modello, partendo da un diverso grado della scala, ad esempio il Si bemolle: passiamo così ad una suddivisione pentafonica dello spazio sonoro, che gode delle stesse proprietà, ma individua una nuova altezza :Si bem. *Re bem.* Mi bem. Fa La bem. Si bem. Il Re Bemolle, che era estraneo alla pentatonica di Fa, può essere assorbita in un ambiente pentafonico, che progressivamente può catturare nuove altezze, espandendosi. Si tratta di un percorso a divaricazione continua, che può coprire per intero una superficie. Ma questa struttura non deve necessariamente caratterizzarsi come continua, ma può presentarsi sotto forma di frammenti di pentatonica, una serie di "intervalli disseminati nello spazio sonoro".



§ 2

Labirinti o biforcazioni?

Dobbiamo tenere conto di queste regole costruttive, perché l'evoluzione successiva della musica coltraniana ne presenterà uno sviluppo ed un approfondimento: ad esempio un intervallo di seconda maggiore solo parzialmente risolto dalla terza minore, determinerà un andamento di instabilità che soffermandosi sulla quarta giusta trasforma questa frammentazione in un accesso alla continuità dello spazio sonoro, perché ogni punto ne subisce le attrazioni interne. Il carattere di indeterminatezza è ancora legato alla scelta intervallare, che tende a neutralizzare ogni punto come pedana di lancio per una improvvisazione. Si tratta dell'immagine del labirinto, su cui Coltrane si è soffermato spesso parlando del suo stile improvvisatorio: un lavoro puntiforme ricostruisce un'articolazione di equivalenze nello spazio intervallare. Da ogni punto si dipartono possibilità di ri-orientamento nello spazio musicale: le linee, a causa della instabilità dell'intervallo, non riescono più a chiudersi: la suggestione poligonale legate all'uso dell'espedito armonico è definitivamente persa. Forse potremmo dire che l'uso di una successione quale terza minore - quarta giusta - seconda maggiore caratterizza un procedimento costruttivo che proietta la pentatonica in direzione di una instabilità determinata dal fatto che le direzioni cui mettono capo i singoli intervalli entrano in conflitto perché viene alterato l'andamento complessivo della pentatonica, verso una costruzione che può ricordare una pieghettatura nello spazio musicale, un allontanarsi degli estremi della terza minore e della quarta giusta attraverso la seconda maggiore. Potremmo vederla come una regola della non-chiusura.

Del resto, il problema dell'equivalenza tra punti emerge dalla constatazione che la dispersione nello

spazio sonoro è garantita dalla continua biforcazione rispetto al punto d'arrivo: tutto questo sembra sottintendere un procedimento costruttivo basato su una tensione alla risoluzione giocata dal correlarsi di seconda maggiore o di quarta giusta rispetto alla terza minore e viceversa: si tratta di una irrisolutezza solo apparente. Quello che il gioco improvvisatorio sottintende nella scelta di questi intervalli è proprio che esista, latente una direzione di chiusura complessiva nello spazio della pentatonica: è come se, in uno spazio chiuso venissero costruiti degli intervalli che tendono a rendere instabile tutta la costruzione, facendola vacillare punto per punto. E' possibile ricorrere ad un paragone: immaginiamo di essere posti di fronte ad un quadrato: qual è il giusto orientamento, per guardare la figura? La forma del quadrato è pregnante indipendentemente dal punto di vista prescelto. La pentatonica ha caratteristiche simili, in quanto non è possibile individuare la sua tonica una volta per tutte, almeno in un tale contesto.

Sul piano percettivo, all'interno di una scala in cui gli intervalli si dispongono caratteristicamente per salti, l'escursione di un tono non risulta così pregnante come in scale che godano di una divisione per intervalli più graduale: accade così che salti di un tono possano venire percepiti come una semplice alterazione, a causa della distribuzione degli intervalli in quel contesto. Ancora una volta dobbiamo confrontarci con gli aspetti immaginativi della percezione, volta in direzione del musicale

Un gioco improvvisatorio tende così a rafforzare il rapporto intero - parte. Ma nello stesso tempo la relazione fra tutto e parti cancella il valore del punto, e fa slittare la costruzione verso la tendenza centrifuga della instabilità. La neutralizzazione del punto rispetto all'interna dialettica fra stabilità ed instabilità conferma il carattere di continuità dello spazio sonoro, ma lo trasforma in una sorta di campo caratterizzato da una molteplicità di direzioni, in un pullulare di punti tendenza su cui il gioco improvvisatorio scorre e non vuole arrestarsi: potremmo dire che la ripetizione assume il carattere di una iterazione continua: la modularità della struttura del labirinto trova così un suo analogo nella selezione degli intervalli della scala.

Sarebbero possibili obiezioni riguardo a questo modo di procedere, a questo intendere alla lettera delle dimensioni dello spazio e riproporle sul piano delle tendenze che fanno capo alla strutturazione interna di una scala. Ma il problema della tecnica di costruzione della scala, e soprattutto dell'utilizzo della instabilità ricavata nella pentatonica dalla selezione dei gradi su cui lavora John Coltrane, ci pone di fronte ad una dimensione progettuale in cui questo tipo di concettualizzazione ha presa per almeno due buoni motivi:

1. essa dà ragione delle tendenze generali di una costruzione musicale quale quella che abbiamo visto. Siamo costretti a parlare di una direzione, di un asse simmetria rispetto a cui suddividere la pentatonica, e questo linguaggio metaforico ha le sue ragioni nella possibilità descrittiva del problema.
2. il senso della riflessione musicale di Coltrane, costruita in termini intervallari, permette di venire assimilata ad una riflessione sulla morfologia generale dello spazio sonoro. In una situazione di instabilità come quella che abbiamo visto un modello di tipo spaziale chiarisce il senso di una dialettica fra tendenza alla risoluzione interna dei gradi della scala e proprietà dello spazio sonoro inteso come scorrere di linee di tendenza che non riescono a coagularsi proprio a causa della selezione degli intervalli.



Esempi di pentatoniche minori:

terza minore - tono - tono - terza minore - tono.

§ 3

Pentatonica minore ed intervallo: il gioco della costruzione e la sua negazione

La tendenza implicita alla continuità trasforma l'improvvisazione in una iterazione da cui sembra che non si possa uscire. Si può così parlare del gioco improvvisatorio partendo da una analogia che muova dalla esplicita tematizzazione di una grammatica comune fra spazialità e spazio sonoro. L'analisi delle regole improvvisatorie ci pone di fronte ad una grammatica che valorizza le componenti spaziali della musica, in una generalità che guarda esplicitamente alle strutture dello spazio sonoro. Questa generalità fa sì che non ci si muova soltanto sul terreno di linguaggi comuni, ma che il musicista metta alla prova la propria elaborazione grammaticale su di uno spazio che gode di proprietà specifiche, proprietà che vengono valorizzate proprio dalla regola che viene costruita.

L'analogia strutturale a cui guarda l'immaginazione musicale permette di costruire strutture che godono di proprietà con cui una analisi musicale deve confrontarsi: la differenza fra ripetizione che valorizza un punto ed iterazione che rende tutti i punti equivalenti esplicita il senso della costruzione di una spazialità musicale che riporta, al suo interno, relazioni concettuali che hanno presa su oggetti analoghi sul piano della relazione strutturale. Esistono delle funzioni che, in termini musicali, esplicitano delle relazioni spaziali.

Questo problema non possiamo ricondurlo solo ad una dimensione linguistica, parlando di analogie: dobbiamo accettare il problema di una grammaticalità comune, che guarda alle strutture: questo è lo sfondo da cui muove un progetto improvvisatorio di questo genere, ed è per questo motivo che le etichette quali pitagorismo o geometrismo, utilizzate senza questa riflessione di tipo grammaticale, tendono a ricordare un richiamarsi ad alcuni concetti estranei alla dimensione di un problema esplicitamente musicale. Il musicista ha in mente una grammatica dello spazio musicale, e se questo non esclude delle suggestioni geometrizzanti o matematizzanti all'interno del proprio lavoro, si punta comunque ad una grammatica generale, in cui le analogie strutturali esplicitano le scelte concettuali e non viceversa.

Dobbiamo rivolgerci ai criteri costruttivi. Su questo terreno può muoversi una riflessione sulla nozione d'esperienza in musica, che tenda ad una chiarificazione dei nessi strutturali fra forme di esplicitazione delle relazioni di spazialità. Un discorso su di una grammatica delle strutture d'esperienza mira così alle regole di costruzione della spazialità diffusa cui mette capo quest'uso dei

gradi della pentatonica, un uso che genera un'esplosione della struttura relazionale degli intervalli fra di loro, e origina una omogeneizzazione dello spazio musicale, ossia una perdita della dimensione d'ordine in senso pregnante.

Potremmo allora segnalare, che in questo processo iterativo dell'improvvisazione, si crea un organizzazione dello spazio sonoro, in direzione di un indifferenziarsi dei livelli d'articolazione, che ricorda un deserto: una superficie omogenea scandita dalla presenza irregolare delle dune (l'elemento ritmico).

Si tratta di una sorta di neutralizzazione della valorizzazione spaziale giocata sul piano di una dialettica tra determinazione di un luogo (individuazione dell'intervallo) e regola costruttiva (ordine della successione dei gradi nell'improvvisazione). E' un modo per descrivere le conseguenze dello scontro fra tensioni opposte.

Possiamo provare a chiarire questa nozione con un esempio. Sappiamo che stiamo parlando di una musica dove la funzione di sostegno del pedale è molto accentuata. Se sopra a questo pedale, all'interno dell'improvvisazione lungo la pentatonica, viene fatto un uso insistito dell'intervallo di seconda, avrò un effetto dissonante, che prenderà una consistenza ancora maggiore all'interno dell'ambiente pentafonico, ridotto ai tre intervalli. L'introduzione di questa dissonanza, connessa ad un bicordo, tenderà ad attenuare il carattere d'ordine dell'insieme, a dare la sensazione che si stia uscendo dall'organizzazione della struttura, con una ulteriore attenuazione del carattere di continuità che la selezione dei tre gradi tendeva già a far vacillare. Il lavoro sugli intervalli della pentatonica tenda a mettere in luce le relazioni interne alla scala, quelle che intercorrono fra seconda, terza e quarta, neutralizzando così la funzione d'ordine garantita dagli estremi. Al tempo stesso, è possibile rientrare in una situazione consonante, attenuando l'uso di quell'intervallo all'interno dell'improvvisazione. Si tratta di un vero e proprio gioco, che ha una valenza espressiva, e che dà l'impressione di una riflessione sulla possibilità di tematizzare le proprietà dello spazio sonoro e del movimento al suo interno, attraverso un contrapporsi di consonanza e dissonanza.

Le osservazioni sulla pentatonica minore esemplificano il fatto che Coltrane, nella costruzione dello spazio sonoro del brano, si affidi ad una sorta di gioco che prende le mosse dall'esplorazione delle possibilità consonanti della scala e dalle sue tendenze alla risoluzione, alla chiusura: l'aver elaborato un criterio di successione che ha come risultato l'instabilità e la sospensione ci riporta ad un giocare con gli intervalli che mette in movimento un insieme di proprietà attraverso la loro negazione effettuata attraverso la selezione di un ordine intervallare che neutralizza una tendenza in atto. Al tempo stesso, un simile gioco implica una riflessione sui criteri di costruibilità nello spazio sonoro: qui si va alla radice di un atteggiamento costruttivo: il gioco improvvisatorio ci fa passare dall'immagine del deserto, del labirinto, all'avvento del qualcosa, della via d'uscita solo con il mutare dello sguardo. Ma tutte le osservazioni potrebbero essere chiarite attraverso un approfondimento della nozione di gioco. I giochi nella costruzione delle loro procedure impongono spesso una interpretazione delle proprietà degli oggetti da cui si possono organizzare le regole.

Vorremmo ricollegarci ad un seminario tenuto da Paolo Spinicci nel 1994 presso la cattedra di Filosofia Teoretica I dell'Università Statale di Milano, che aveva come tema il gioco e la ripetizione. Potremmo osservare come la procedura elaborata da Coltrane in questo terzo modello basato sulla

contrazione della pentatonica tenda a cancellare parzialmente le divisioni simmetriche che caratterizzano la pentatonica stessa. Coltrane sembra partire dall'evitare delle consonanze che puntano ad una risoluzione. Sul piano del gioco questa mossa, che ha di mira la metamorfosi di una proprietà, tendendo a spostare l'asse costruttivo dell'improvvisazione, con il ricorrere ad una strutturazione più debole dei nessi consonantici, arricchisce le possibilità dei musicisti, attraverso la bivalenza della regola. La scelta stilistica impone un modificarsi della stessa nozione di spazialità, a partire dal piano percettivo. L'improvvisatore fa cadere l'accento costruttivo su proprietà diverse di un medesimo oggetto: si tratta della costruzione di due *pensieri* diversi rispetto ad un medesimo oggetto: il salto fra questi due punti di vista è individuata una regola costruttiva. Non è difficile notare le analogie con la dimensione ludica, che gioca a partire da possibilità caratterizzate da regole, che hanno una ragion d'essere nella struttura costitutiva dell'oggetto.

Sembra che si possa dire che il gioco, in musica, ha ben poco di convenzionale: per poter funzionare deve aver di mira le possibilità costruttive che una regola offre attraverso la stilizzazione dell'oggetto, attraverso l'enuclearsi delle possibili procedure costruttive che la costruzione dell'oggetto stesso esibisce. Ma se ci si limitasse a questa constatazione, non potremmo comprendere la procedura attraverso cui Coltrane fa giocare fra di loro due criteri di ordinamento spaziale nell'organizzazione delle strutture improvvisatorie: quello simmetrico e quello dell'opposizione vettoriale. Potremmo allora concluderne che il gioco dell'improvvisazione è, in questo caso, un gioco dell'intenzione: si intendono oggetti che godono di proprietà diverse attraverso filtri simili, come in quei giochi di carte in cui grazie ad una regola, un evento improvviso viene a rovesciare completamente i valori a cui si erano attenuti i giocatori, ed uno svantaggio si trasforma in un vantaggio. L'improvvisatore gioca con una serie di regole che rompono le simmetrie di una costruzione, per permettere un'evoluzione del discorso all'interno di una strutturazione meno rigida. Ma nel caso della musica, come in buona parte dei giochi, la possibilità nasce da una tematizzazione delle possibilità interpretative che muovono dall'analisi fenomenologica dell'oggetto, dei suoi possibili nessi con ciò che lo circonda. In una riflessione che guardi al modo in cui si presentano i materiali dell'improvvisazione, potremmo aggiungere che il gioco dell'intenzione è anche una forma di interpretazione dell'oggetto, che ne coordina l'azione attraverso una prospettiva metamorfica: le stesse proprietà assumono un valore diverso, a seconda dell'angolazione con cui il progetto costruttivo interpreta le possibilità strutturali dell'oggetto. Il filtro prende le mosse da una interpretazione fenomenologica del modo del darsi della successione degli intervalli nella pentatonica.

Note

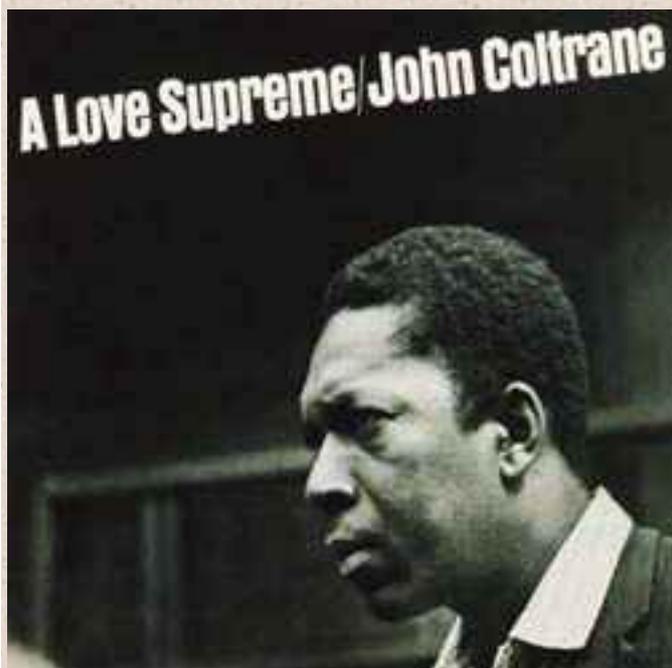
[4] Marcello Piras ha affrontato con originalità tale aspetto del problema in *I passi da Gigante*, contenuto nel numero del giugno 1987 di "Musica Jazz", pag. 31 - 34. Lewis Porter, nel suo articolo *Giant Steps*, contenuto in "Musica Oggi" 17 (1997) ha fatto notare come alla fine degli anni 50 lo stesso Coltrane avesse disegnato il circolo delle quinte, congiungendo i dodici centri tonali con delle linee, e commentando il disegno del triangolo magico nell'articolo di Piras, i cui vertici connettono all'interno del circolo delle quinte i centri tonali a distanza di una terza, ha sottolineato un interesse di Coltrane per le implicazioni mistiche delle relazioni di terza.

[5] Questo passaggio viene analizzato da Marco Camerini nell'articolo *Scintille divine nel linguaggio*

musicale di John Coltrane, in "Musica Oggi" numero 17, 1997.

Vai alla [Parte III](#)

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



Marco Camerini e Carlo Serra

Spazio musicale e ripetizione: un pannello da *A Love Supreme*

Parte III

Verso una poetica della pentatonica

§ 1

Timbro ed estremi della scala in "Acknowledgment".

In *A Love Supreme* si assiste un vero e proprio gioco dell'esibizione oggettuale, di chiarimento delle strutture di latenza dello spazio sonoro attraverso una regola. In questo senso, lo statuto di contemplazione dell'oggetto, il riportare lo schema su diversi gradi diventa il sottofondo della poetica del rivolta, della specularità, della rotazione e della inversione che sono i procedimenti che maggiormente giocano all'interno di quest'improvvisazione che si muove nella costruzione dello spazio della scala. Emerge il trascolorare delle proprietà di un medesimo oggetto a seconda dell'altezza selezionata nel continuum dello spazio sonoro.

Oggetto e proprietà si connettono attraverso l'emergere di profili musicali, all'interno dei quali la dimensione strutturante dell'intervallo, ripropone la distinzione fra discreto e continuo. Ma questa caratterizzazione non sarebbe sufficiente ad offrire una descrizione adeguata del problema, perché in questo modo non riusciamo a chiarire musicalmente a cosa allude questa continua successione degli intervalli fra di loro. Abbiamo parlato all'inizio della sensazione di cromatismo che l'utilizzo della pentatonica sembrava in qualche modo bloccare, a causa dei toni interi: adesso possiamo chiarire che questo ripresentarsi dell'oggetto ad altezze diverse ha proprio la funzione di dar la coloritura dell'oggetto esibito. Il riproporsi dell'intervallo ad altezze diverse ci permette di cogliere la componente cromatica, che caratterizza il movimento dell'intervallo nella continuità dello spazio sonoro: viene valorizzate così il modo di procedere per punti contigui, attraverso una sottolineatura delle componenti di varietà rispetto all'identico che viene preso per base. Potremmo definirla una trasformazione dell'identico attraverso variazioni di colore, che svolgono il ruolo dell'alterazione legata al cromatismo[6].

Sarebbe possibile sostenere, da un diverso punto di vista, che, data l'identità di un oggetto sonoro, quale è un profilo, la variazione d'altezza, produca una trasformazione dal punto di vista della luminosità. In effetti, un suono, presentato ad altezze diverse, muta sotto il profilo cromatico, nel senso che può essere più o meno chiaro. Possiamo però dire che una cosa è guardare al piano armonico, dove abbiamo una variazione di colore, legata alle trasformazioni connesse all'armonia, ed un'altra è il guardare all'aspetto cromatico di una medesima nota che si presenta ad altezze diverse. Troviamo esemplificazioni del primo tipo in "Giant Steps", mentre esemplificazioni di *colore e trasparenza* sono presenti in *A Love Supreme*

Torniamo alla ricognizione dello spazio musicale in Coltrane: qui si gioca anche una distinzione fondamentale, legata ad un procedimento costruttivo che vede nella continuità dello spazio sonoro una possibile valorizzazione regionale del disegno melodico, più che la possibilità di una suddivisione per aree. La sensibilità musicale che questa costruzione mette in mostra non si limita a postulare delle strutture di equivalenza attraverso procedimenti di suddivisione: si tratta di fare i conti con le proprietà immanenti della dimensione intervallare, con i suoi specifici sensi oggettuali, che nella continuità dello spazio sonoro vengono a presentarsi direttamente. Se questa costruzione ha senso, ci porrà di fronte ad una struttura improvvisatoria che tematizza un'idea di riproposizione dell'identico (il profilo), che si presenta nel suo modularsi attraverso la continuità dello spazio sonoro. Questa improvvisazione comincia così a cambiare di senso: l'elementarismo riconduce ad una esibizione della varietà dello spazio sonoro in cui punti contigui non possono più essere equivalenti, in quanto esibiscono aspetti diversi di un medesimo oggetto. L'idea di spazio sonoro qui assume una implicita valenza modale, ed implica una tematizzazione dell'idea di discretezza.

In questo senso il momento espressivo si lega all'articolazione strutturale: il soffermarsi del sax tenore su di un profilo, il suo andamento antifonale, assume il carattere di una preghiera estatica, nella contemplazione del principio di divisione del piano sonoro. L'universalità del momento religioso, a cui Coltrane tendeva a riferirsi, parte dall'interpretazione di una struttura morfologica, che può assumere diverse configurazioni espressive e gestuali che rimandano alla dimensione del sacro. Ma tutto questo entra in contrasto con lo scorrere del sax lungo la pentatonica, con il metterne alla prova i limiti e sottolinearne i confini. Abbiamo una crescita della tensione espressiva, della drammatizzazione che viene a svilupparsi attraverso un continuo scendere e salire del sax tenore, secondo il modello visto in precedenza, con un accorgimento espressivo: quando giunge all'estremo acuto dell'ottava oppure quando scende verso le regioni gravi, il suono tende a strozzarsi, si sfalda.

Si tratta di un procedimento espressivo che si ritrova, ad esempio, nel *rythm 'n' blues*, il cosiddetto effetto *honker*, che gli strumentisti adottavano per suggerire una sorta di grido strozzato sul modello della voce umana. Ma in questo contesto, possiamo notare che questa sorta di strozzamento del suono prende consistenza proprio nei pressi degli estremi della scala, o meglio, delle due strozzature dello spazio sonoro offerto dal primo e dall'ultimo grado della pentatonica. Si tratta di un gesto, che indica una sorta di tendenza ad uscire dall'ordine definito dalla pentatonica, quasi che il modello mettesse alla prova se stesso: infatti si ricorre a sonorità sporche che rimangono all'interno dell'ordine stabilito dalla pentatonica.. Lo sporcare la nota non ha il significato di trasformare l'ordine della scala, mutando l'intonazione di una altezza: significa far sgorgare una autentica cascata di armonici, proiettando l'altezza verso la sua interpretazione eminentemente timbrica: tale scelta espressiva implica un sottolineare l'aspetto corporeo del suono, che va a scontrarsi con lo scandirsi regolare della

scala. Vale la pena di guardare con attenzione a questo trascolorare dell'altezza verso il timbro, perché tale trasformazione gioca con l'idea di una metamorfosi dell'altezza verso il rumore, interpretato come evento musicale. Si tratta di una trasformazione nella continuità di un processo che mette a fuoco il parametro timbrico all'interno del campo di relazione determinato dalla scala. Non si esce dalla struttura, ma si esibisce una tensione ad uscirne.

All'interno di questa tensione, cambiano anche i parametri temporali: le note sporcate durano di più, acquistano in discretezza, rispetto alla fluidità, al glissando omogeneo che collegava i gruppi di note nello scorrere sulla pentatonica. La discretezza degli aggregati sottolinea il salto espressivo che appartiene alla nota che cerca di sottrarsi all'indifferenziazione del flusso. Si tratta di una puntualità espressiva, che prende forza nella "concrezione" temporale attraverso cui la deformazione timbrica agisce sull'altezza. La nota deformata dura di più, e separa i gruppi di note continue.

Questa plasticità della nota, che assume il senso di una tensione elastica, ha la valenza espressiva della accettazione di un limite e del riconoscimento di un ordine che riafferma la componente timbrica. Esaurito il gioco della variazione delle altezze, dei rivolti possibili dello schema, si ricorre ad un espediente timbrico dalla potente connotazione espressiva per mimare la tendenza del suono ad uscire dai limiti che gli sono stati imposti, e non è un caso che alcuni critici abbiano visto in questo un ritorno dell'elemento terreno, umano, all'interno della preghiera rituale.

Coltrane aveva studiato a lungo le possibilità d'estensione del sassofono, ed aveva elaborato varie tecniche d'esecuzione, dagli armonici ai suoni multipli: questo ripiegarsi del sassofonista di fronte agli estremi della pentatonica ha un significato espressivo e gestuale, come di accoglimento di una regola. L'idea di ricorrere a delle note sporche sembra suggerire che la regione spaziale privilegiata da questi estremi è una regione d'ordine, segregata dal resto della spazialità sonora, grazie alle proprie configurazioni interne: ma le tendenze attrattive del suono, la ricchezza sporca degli armonici del sassofono indicano anche una possibile uscita da quest'area di ordine, un tendere verso aree meno definite che fa parte della tensione naturale del suono ad espandersi.

La scelta timbrica, che tende a presentare gruppi di note sporche, ci riporta al carattere di tendenza che il punto sonoro acquista nella dimensione glissante del flusso: anche qui emerge una tendenza a mimare, sull'estremità dell'ottava, la possibilità del punto sonoro di trasformarsi in tendenza di un flusso, possibilità legata alla scelta di un timbro che fa davvero vibrare la nota. Questa componente gestuale indica comunque il coesistere di questa tendenza all'ordine intervallare, alla suddivisione attraverso il profilo che riordina lo spazio sonoro. Una tensione interna ad un profilo tende così a connotarsi semanticamente a partire dalla forma della sua componente timbrica, cui si accompagna un crescita di tensione collettiva, particolarmente evidente sul piano ritmico. In questo modo gli estremi della pentatonica vengono a subire una drammatizzazione, come ad indicare che il mantenimento dell'ordine della struttura si confronta con tensioni di vario ordine: scalare, timbrico, modale, ritmico: una drammatizzazione eloquente del concetto di spazio sonoro, da cui possono muoversi le molteplici interpretazioni di carattere religioso che questa musica ha suscitato.

Una esemplificazione dell'utilizzo di strumenti espressivi a partire dalla pentatonica viene ripresa, in altro contesto, da Jacques Chailley nel suo *Éléments de Philologie Musicale*[7]: all'interno di una discussione polemica sulla posizione di Strawinskij riguardo alla essenza espressiva della musica. In

questa discussione Chailley cerca di esemplificare la funzione degli artifici espressivi nell'utilizzo della pentatonica maggiore nella musica vietnamita rispetto alla nostra scala temperata, e per far meglio emergere le differenze costitutive che fanno capo a scale diverse, parla della funzione dell'abbellimento per sostituire gli effetti cromatici e cita il vibrato ed il glissando che hanno la funzione di suggerire coloritura espressiva in sistemi che non si avvalgono di cromatismi o di appoggiature nel senso usuale. Da questo punto di vista, allora, il gesto di distorcere il suono acquista lo stesso peso che aveva quello della riproposizione del medesimo intervallo ad altezze diverse: una sottolineatura espressiva dei caratteri della pentatonica, che, se da un lato guarda alla dimensione dell'intervallo e del suo fluire, rimanendo identico a se stesso, dall'altro fissa i confini entro cui ha luogo la costruzione della scala stessa.

Resta da dire del ruolo del pianoforte, che garantisce la ripetizione variata del motto iniziale, appoggiando l'improvvisazione del sassofono, seguendola passo passo, in un gioco di sottrazione ed addizione degli elementi del tema, frammentati attraverso pause e spostamenti sui vari gradi della pentatonica. In qualche modo contribuisce a definire la neutralità armonica dello spazio sonoro, sostenendo le linee del tenore. E' uno strano ruolo dal punto di vista armonico, perché questo muoversi sulle scale è giocato con grande economia di mezzi. Tuttavia è un ruolo importante perché offre un controcanto ed un sostegno ritmico: sottolinea la presenza di un ambiente pentafonico: l'utilizzo degli intervalli di quarta definisce il colore armonico del brano. Le quarte hanno una forte indeterminazione, definiscono un'ambientazione armonica, che si allinea come una terza voce al cantare del sax tenore lo sostiene nell'assolo, garantendone l'integrazione nell'insieme. D'altra parte, in questa situazione improvvisatoria, pianoforte e contrabbasso sono i veri puntelli su cui si appoggiano componente melodica ed andamento ritmico connessi al profilo melodico.

Naturalmente questa tendenza all'elementare avvolge anche l'impostazione improvvisatoria. In questo senso va sottolineato che dopo che le voci hanno intonato *A Love Supreme*^[8], segue un momento in cui non vi sono più assolo del tenore, ma un accennare del pianoforte all'intervallo fondamentale, e poi una sintetica chiusura del contrabbasso, che tende a contrarre l'intervallo, evitandone la prima nota e che si risolve con una chiusura seguita da un ultimo effetto di vibrato del contrabbasso. C'è ancora un gesto espressivo che richiama la nostra attenzione: prima di introdurre la parte cantata sul motto "A Love Supreme", Coltrane presenta il profilo melodico che ha svolto la funzione di divisione dello spazio attraverso tutte le dodici chiavi, attraverso cioè dodici sfumature cromatiche diverse, legati strutturalmente fra di loro: in questo senso, l'idea del percorso iniziatico e quella della partizione dello spazio, secondo profili equivalenti tendono a congiungersi.

Se guardiamo in questo modo al primo movimento di questa suite, potremmo allora cogliere come la coerenza del principio costruttivo si congiunga ad una valutazione della possibilità di abbellimento rispetto ad un disegno dato: in questo senso rincontriamo l'utilizzo della ripetizione di un motivo che conduce alla costruzione di una serie di abbellimenti che assumono il valore di una strutturazione.

Rispetto a questa dimensione di ripetizione strutturante, la funzione della poliritmia, la possibilità di sviluppo offerta dalla alternarsi verticale dei poliritmi, determina una libertà dello schema improvvisatorio, un continuo proporsi di figure che tendono a sbilanciare le simmetrie interne del discorso musicale. Il progetto musicale di Coltrane tende così a muoversi su più piani contemporaneamente: quello della ripetizione, che garantisce un ordine nello schema

improvvisatorio, e quello di una varietà metrica che tende a riassorbire al suo interno le regole, scompaginandone l'assetto temporale. In qualche modo, potremmo dire che la funzione della poliritmia incrociata da parte della batteria è quella di un abbellimento continuo della dimensione metrica del ritmo di base, attraverso la scansione combinata di ritmi composti, secondo la regola di un andamento pari che si somma ad uno dispari. Non abbiamo allora una semplice scomposizione ritmica, ma un doppio orientamento: un abbellimento basato sulla ripetizione della metrica, che viene ricostruita in modo autonomo, ed una tendenza centrifuga, che si allontana dai ritmi di base, secondo un riconoscibile modello africano.

§ 2

Verso una poetica della pentatonica.

Dobbiamo ora avviarci a delle conclusioni, osservando che ad ogni spazio sonoro corrispondono delle regole grammaticali che muovono dall'interpretazione dei criteri costruttivi a partire dal problema delle tensioni emergenti fra risoluzione e tendenza. Constatiamo allora come una grammatica dello spazio possa muovere da costruzioni elementari che ne valorizzano le proprietà strutturali, a partire dalle proprietà degli oggetti che lo costituiscono. Tale elaborazione prende consistenza dalle possibilità descrittive che vertono sulla scelta delle relazioni che vengono tematizzate all'interno delle regole improvvisatorie, secondo un procedimento che coniuga criteri costruttivi ad istanze analitiche che sono riconducibili ad una grammatica dello spazio sonoro che possiamo far emergere solo attraverso criteri descrittivi applicati agli oggetti che lo costituiscono.

Non analizziamo lo spazio ma oggetti nello spazio, meglio ancora proprietà che emergono dal rapporto fra oggetto e modi del loro darsi nello spazio. Ancora una volta, l'esempio dello spazio sonoro organizzato secondo molteplici tendenze vettoriali, ci indica come il problema nasca proprio dalla determinazione delle proprietà dell'oggetto e dall'articolarsi delle sue relazioni con lo spazio.

Da questo punto di vista non è affatto indifferente giocare la carta della dissonanza e della consonanza, ed il senso del problema non si esaurisce all'interno di una teoria della percezione, ma si orienta verso una costituzione fenomenologica delle relazioni fra oggetti. La via costruttiva offerta dalla pentatonica esibisce una modalità di disposizione degli intervalli che conduce ad una neutralizzazione del valore del punto nello spazio sonoro: la stessa tendenza scivola letteralmente lungo la regione spaziale, non essendoci più alcuna direzione, se non quella costituita dal criterio organizzativo del profilo, che è discreto, rispetto alla tendenza alla chiusura propria dello spazio sonoro, caratterizzato dalla continuità.

Una tecnica improvvisatoria che faccia perno su di un profilo melodico costruito a partire da una scala caratterizzata da una intervallistica che pone in primo piano la discretezza, impone una riflessione sul carattere espressivo della dialettica fra un elemento continuo (lo spazio) e la sua possibile ricostruzione attraverso la discretezza. In questa situazione una grammatica che guarda alle relazioni strutturali ed alla costituzione dello spazio sonoro si incontra con le valenze espressive che offre la profilatura melodica. La riflessione sulla articolazione del materiale improvvisatorio viene a confrontarsi con la suddivisione dello spazio per profili e la drammatizza, in una sorta di costruzione narrativa, cui si connette la irrequietezza dell'elemento ritmico, vero motore dell'intera improvvisazione.

Una analisi del simbolico non può sottrarsi a questa opzione teorica che viene giocata dall'improvvisatore: deve dare atto, in primo luogo, di una poetica dello spazio, che muove da istanze espressive che trovano una analogia nella suddivisione della continuità attraverso il profilo melodico: l'elaborazione di un criterio d'ordine nella continuità attraverso un profilo melodico assume la valenza espressiva di un gesto che trasforma una struttura continua in una rappresentazione figurale che può assumere un valore religioso: si tratta della creazione di un universo melodico, di un mondo del canto dispiegato. All'interno di questa raffigurazione, i criteri di costruzione vengono indicati attraverso dei gesti espressivi molto incisivi: si pensi alla dimensione dell'attesa di cui parlavamo all'inizio, che prelude all'introduzione della cellula motivica, o alla sottolineatura degli estremi della scala attraverso l'espedito timbrico. Queste componenti gestuali richiamano l'attenzione dell'ascoltatore sulla regola costruttiva, che assume il valore di una tensione all'espressione, che sottende una intenzione simbolica.

Ci imbattiamo così in un problema che è già saldamente costituito nella grammatica della musica: il fatto poi che, partendo da una analisi fenomenologica si possa costruire una interpretazione che tenti di esplicitare componenti simboliche che testimoniano la valenza poetica che si cela dietro a pratiche costruttive, mostra che un'analisi del simbolico in direzione fenomenologica diventa preliminare al momento ermeneutico.

Marco Camerini - Carlo Serra



Note

[6] Possiamo arricchire il riferimento all'isomorfismo precedentemente utilizzato: il medesimo profilo melodico, costruito con regole fra di loro equivalenti, presenta caratteristiche fenomenologiche diverse al variare delle altezze. La componente timbrica fa parte di questa situazione, garantendo varietà nella presentazione di una medesima profilatura. Analogamente il triangolo costruito in "Giant Steps", suddivide lo spazio sonoro in aree equivalenti, che hanno la caratteristica strutturale, di presentarsi come varietà fenomenologiche a partire da uno stesso disegno. Torna così in mente un riferimento platonico, più precisamente la definizione di figura che Socrate, nel *Menone*, definisce come quella cosa che sola, fra le esistenti, accompagna il colore. (74e). Le relazioni fra regola costruttiva e modi del darsi dell'oggetto fenomenologico, ci conduce in direzione della distinzione fra a priori formale ed a priori materiale.

[7] Jacques Chailley: *Éléments de Philologie Musicale*, 1985 Alphonse Leduc, Paris. Cfr. pag.13.

[8] L'introduzione delle voci che scandiscono questo motto è stata variamente interpretata: per Emmet G. Price si tratta di una conseguenza dello studio svolto da Coltrane nell'ambito dello studio del Mantra, nell'ambito delle tecniche di meditazione Hindu. Secondo Lewis Porter, il fatto che durante il brano si giunga alla parte cantata, dopo l'esibizione delle tecniche costruttive che abbiamo visto, sta ad indicare che il raggiungimento dell'*Acknowledgment* non può essere immediato, ma sottintende una ricerca e dei percorsi complessi. Il

raggiungimento della semplicità avrebbe così il valore simbolico della chiusura di una iniziazione religiosa. Porter nota che, per l'ascoltatore, questa ripresa vocale del motivo, permette la contemplazione della cellula melodica da cui tutto il brano ha preso forma: ritorna così in primo piano la dimensione della ritualità, di cui abbiamo parlato all'inizio: la contemplazione estatica del divenire di una regola costruttiva assume valenze che avvicinano alla esperienza del sacro. Ma tutto questo accade *all'interno* del linguaggio musicale, attraverso l'esibizione di forme di strutturazione di quella spazialità: si fa avanti una potente simbologia legata all'utilizzo di una grammatica espressiva intrinseca, che fa pesare la sua elaborazione lungo tutto il brano. D'altra parte, tale richiamo alla simbologia ci riporta alla bivalenze che continuamente si affacciano all'interno del progetto compositivo elaborato in *A Love Supreme*. L'esercizio della musica è una disciplina, che nasce all'interno dell'elaborazione di un principio costitutivo, che viene continuamente sottolineato, fino alla fine, con la riproposizione del medesimo oggetto sotto una luce diversa. In questa organizzazione così rigorosa nasce la possibilità della libertà dell'improvvisatore: è una libertà che muovendo all'interno di una *disciplina* diviene gioco espressivo: gli altri tre movimenti del brano, continueranno a riproporre questa possibilità di *giocare con delle regole*. Un simile gioco, porta al parossismo quella dialettica di libertà e disciplina, che sono elaborate come delle possibilità di tipo estetico, nella valorizzazione di un materiale di cui si possono rompere le simmetria, solo a patto di averle individuate.

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

 Roberto Miraglia 

Semiologia: nuove proposte, vecchi dubbi

Osservazioni a proposito di "Playing with Signs" di K. Agawu.

ABSTRACT:

The author focuses his own analysis on the topic of musical expression, elaborating some critical remarks on the semiological approach to it, by shortly examining a recent book of K. Agawu (*Playing with Signs*). The author points out some limits in the usage of such concepts as "semiosis", "communication", "reference", "signal", etc., in music, underlining that music has a strong aspect of expressive presence before any "signifying function". At this regard, beyond the cultural and intertextual level, it also emerges the role of immediate expressiveness of musical perceptual sound-phenomena, and its conditioning force on perceptual results of compositional rules.

Indice

1. [Il progetto Agawu](#)
 2. [Osservazioni sull'uso dei termini linguistici in musica](#)
 3. [La teoria di Agawu e i concetti semiologici](#)
 4. [Considerazioni conclusive sul concetto di espressione](#)
-

1. Il progetto di Agawu

Fino a qualche anno fa, il tema dell'espressione si aggirava nelle discipline musicologiche come un ospite imbarazzante. L'approccio "impressionista", all'interno del quale la determinazione del "contenuto" di un brano consisteva in una verbalizzazione delle associazioni soggettive, era senz'altro uno dei maggiori responsabili di questo stato di cose. Di fronte alla diversità di verbalizzazioni, si doveva infatti concludere che il "contenuto", se esiste, è affare dell'ascoltatore e non del brano. Per contro, i successi di un'analisi musicale rivolta esclusivamente alla "struttura" avevano reso quantomeno ragionevole l'affermazione che l'ambito della forma è suscettibile di una trattazione "oggettiva". Come risultato, il problema dell'"espressione" era stato completamente escluso dall'ambito dei problemi musicali, o, quantomeno, dall'ambito di quelli affrontabili in modo

rigoroso. Questa tendenza si sta ora chiaramente invertendo, e il problema, che era certamente ineludibile, e che prima o poi avrebbe fatto la sua ricomparsa, non solo ha ricevuto ampie considerazioni teorico-generalì, ma sta cercando il modo di accedere alle concrete pratiche analitiche.

Sempre fino a qualche anno fa, un fenomeno di rilievo è stata la semiologia musicale di Nattiez che ha costituito l'indirizzo più noto di un filone generale caratterizzato dal trapianto di considerazioni di teoria dei segni nell'analisi dei fenomeni musicali. L'impostazione di Nattiez aveva però qualcosa di paradossale. Nonostante il segno sia per antica tradizione "ciò che sta per qualcos'altro", e nonostante quindi sembri invocare da sé il problema del "significato", il contributo del musicologo canadese al panorama dell'analisi musicale era stato soprattutto una procedura di mera segmentazione dei brani musicali basata su ricorrenze di figurazioni identificate sullo spartito. Tale procedura, da un lato poteva essere proposta, nel suo nucleo, anche senza l'apparato concettuale della semiologia, e dall'altro escludeva proprio il problema "semantico" dell'espressione musicale. Anche a livello teorico, la celebre tripartizione, che Nattiez riprende da Molino, fra un livello poetico (creazione), neutro (struttura oggettiva del brano) ed estesico (ricezione), e la tesi in base alla quale il livello della ricezione è *indipendente dalla struttura*, sembrava sancire la soggettività non solo del "contenuto", ma dell'intera esperienza del brano: affermava così anche l'impossibilità di parlare di "comunicazione" musicale (fra compositore e ascoltatore).

Una via diversa per la semiologia è invece delineata da un libro di V. Kofi Agawu dal titolo *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music* (Princeton U.P., Princeton, NJ, 1991) che - pur nella limitazione al repertorio del periodo classico - ha il merito di portare al centro dell'attenzione con estremo vigore, ma con attenta e prudente consapevolezza metodica, sia il problema del "significato della musica" e della sua "capacità comunicativa", sia le potenzialità che la semiologia offre per dare ad essi un *esito analitico effettivo*, e per integrare questo esito in una più antica, e metodicamente più sofisticata, tradizione di analisi della "struttura". Il progetto di Agawu muove proprio da una netta ed esplicita presa di distanza da Nattiez. Si denuncia infatti il paradosso di un'impostazione semiologica che si ritrae proprio davanti al problema semantico (p. 12) e si fa valere per contrasto un indirizzo "semanticista" della semiologia il cui scopo <<più ampio è quello di esaminare in dettaglio un gruppo di opere di questo repertorio [quello del classicismo viennese] facendo particolare attenzione al loro senso e significato quale è comunicato attraverso due canali descrivibili rispettivamente come *attributi strutturali ed espressivi*>> (p.4). Ne risulterà allora <<lo sviluppo di una *teoria del significato* per la musica del periodo classico>> (p.4).

L'intera impostazione del problema segue ad una breve ma eloquente documentazione - che ruota attorno a lettere di Mozart e a trattati d'epoca - del fatto che il compositore aveva fondamentali intenti comunicativi, e cercava strategie per trasmettere un senso e una dimensione espressiva al suo ascoltatore. In altre parole, la ricerca di *codici comunicativi appresi* (culturali) sia di tipo *strutturale* che *espressivo* si rivela essere uno dei problemi di fondo del musicista del periodo classico, un periodo che produce musica eminentemente orientata sull'ascoltatore (p. 4-15). La concettualizzazione in termini semiologici ha inizio allora ricomprendendo il problema degli "attributi espressivi" in termini di *semiosi estroversiva* e quello degli "attributi strutturali" in termini di *semiosi introversiva*. Seguendo la distinzione di Benveniste, la prima indica il modo in cui i segni si pongono in relazione con qualcosa di *esterno* al sistema segnico, la seconda il modo in cui i segni si pongono in relazione fra loro formando appunto un sistema. La prima ricomprende quindi il modo in cui il brano tende a chiamare in causa dati appartenenti al contesto storico, alle idee, agli altri brani

musicali, ai "contenuti" da "esprimere", ecc. La seconda ricomprende fondamentalmente la sintassi musicale, le relazioni strutturali, l'organizzazione, la coesione interna del brano.

Concetto chiave della semiosi estroversiva è quello di *argomento (topic)*. Si può anzi dire che la "teoria del significato" di Agawu, è per l'essenziale una teoria dell'argomento musicale, del suo ruolo, e dei fattori che lo determinano. In termini generali argomento è ogni possibile "soggetto del discorso musicale", un'indicazione generica che deve solo segnalare la presenza di un rimando contenutistico: la musica ha un soggetto, parla *di* qualcosa. Il modo in cui Agawu precisa questa nozione ci fa assistere ad un percorso argomentativo piuttosto significativo. La nozione di argomento affonda le sue radici nelle trattazioni dei teorici del periodo considerato (Sulzer, Türk, Quantz, Koch, Mattheson, ecc.). Ad essere affermata in questi scritti è innanzitutto la necessità di dare coerenza di "contenuto" al brano, di assegnare ad esso un *carattere*. E gli esempi sono: "violento" o "mite", "autoritario" o "conciliante", "tenero", "innocente", ecc. (p.28) - tutti termini che (se si prescinde dalla loro interpretazione in questi testi) tendono a chiamare in causa qualità espressive in un'accezione del termine analoga, ad esempio, a quella che vale per l'immediata espressività dei "toni" di voce (appunto "miti", "autoritari", "violenti"). Le indicazioni contenute in questi aggettivi tuttavia non vengono seguite nella direzione indicata. Anzi questi termini scompaiono del tutto, e il repertorio di "argomenti" che Agawu elenca - e che ricava nuovamente dall'analisi dei testi teorici dell'epoca (p. 30) - presenta espressioni che si riferiscono alla *dimensione stilistico-musicale*: da un lato termini del genere "marcia", "ouverture alla francese", "opera buffa", "gavotta", "musette", ecc., e dall'altro termini del genere "stile dotto", "cantabile", "stile brillante".

La sussunzione del concetto di argomento sotto quello di "segno musicale" è, secondo Agawu, a questo punto immediata. Quando un compositore struttura una parte di un brano come una "marcia" da un lato dispone i parametri musicali (ritmo, armonia, melodia, ecc.) in un certo modo, e dall'altro, proprio su questa base, crea un immediato rimando ad un elemento musicale che ha le sue occorrenze anche in altre circostanze, e che costituisce quindi *un'oggettività storico-culturale*. La concreta disposizione dei parametri assume quindi il ruolo di *significante*, che rimanda a, ed è quindi segno di, un *significato* costituito proprio da questa oggettività storico-culturale.

Parlare di oggettività storico culturale del significato "marcia" serve per indicare che essa sussiste già in se stessa e *nel mondo esterno*, alla maniera di un fenomeno musicale diffuso e di volta in volta identificabile, pensato insieme ai valori emotivi, pratici, valutativi, funzionali, ecc., che gli sono associati. In quanto *storica e culturale*, la "marcia" è per definizione intersoggettiva, e costituisce quindi senz'altro una componente del codice musicale ed extramusicale culturale che può fungere da strumento di comunicazione fra l'autore e il suo pubblico. D'altro canto, in quanto *oggettività*, e a fortiori per le valenze culturali e non solo musicali che possiede, rende pregnante l'applicazione della nozione di semiosi estroversiva, cioè di un riferimento che punta inequivocabilmente *al di là* del brano e che non può essere inteso quindi solo come l'inserimento di un momento formale al suo interno. Alla caratterizzazione di questa oggettività concorreranno, ovviamente, non solo considerazioni analitiche o indagini sul repertorio, ma anche considerazioni di storia del costume, di sociologia, ecc. Questo è l'unico genere di "espressività" che Agawu tende a mettere in evidenza in un brano musicale. Un segmento musicale è "espressivo" se e *solo se* ci sono dati storico-musicali che gli *preesistono*, e quindi, dal lato della ricerca musicologica, solo se si riesce a documentarne l'*esistenza* oggettiva. Agawu ne trae con coerenza una conseguenza su cui è necessario attirare sin da ora l'attenzione per la sua problematicità: nessun segmento della composizione che appaia come

qualcosa di unico, di non caratterizzato dal punto di vista stilistico-culturale (a meno di future scoperte di riscontri esterni in altri brani, o nella musica popolare, ecc.), può assumere lo statuto di momento comunicativo-espressivo.

Per rendere concrete queste nozioni, consideriamo ora l'inizio della *Sinfonia Praga* di Mozart. Le prime tre battute presentano come "significante" un ritmo puntato che "ci ricorda" un'ouverture alla francese, e il cui significato è quindi l'oggetto culturale - l'argomento - che si può brevemente chiamare "ouverture alla francese". Segue un momento che si qualifica subito come "Empindsamer Stil", poi un breve "cantabile", un accenno polifonico che richiama lo "stile dotto", un breve passaggio in stile di "fanfara", ecc. Inserendo questi richiami, e riferendosi ad un mondo che lo accomuna ai suoi contemporanei, il compositore costituisce una *trama* (*plot*) complessiva che l'ascoltatore recepisce, e che non si esaurisce affatto in una articolazione strutturale del brano, ma in un gioco stilistico-espressivo. In questa trama gli argomenti si avvicendano, contrastano, si giustappongono, si mescolano - ciascuno portando con sé il proprio orizzonte storico in modi peculiari di brano in brano, e generano quindi un *discorso* musicale ben caratterizzato in ogni composizione del repertorio. Il compositore ha dunque a sua disposizione un vero e proprio vocabolario stilistico-espressivo condiviso di cui fa uso per costruire la "sua" vicenda, e nello stesso tempo per assicurarsi la partecipazione del pubblico.

La semiosi introversiva è caratterizzata in generale come analisi delle relazioni dei segni del brano fra loro. Si tratta quindi del modo in cui si collegano i diversi elementi sonori. Ogni nota, ogni frase, ogni periodo, è collocato nel contesto temporale di altre note, altre frasi e altri periodi, e come tale, nel decorso del brano musicale, è un significante il cui significato sono gli elementi trascorsi e quelli che devono ancora presentarsi. Banalmente, l'accordo di settima di dominante è un significante il cui significato introversivo è la possibilità della tonica o degli altri accordi che occorrono dopo di esso. Ora, questo livello di analisi è caratterizzato soprattutto da una mossa fondamentale: l'analisi schenkeriana, che viene fondamentalmente accolta sul piano "tecnico" come il riferimento metodico principale, viene sottoposta sul piano teorico ad una decisa interpretazione retorica. L'*Ursatz* viene addirittura considerata come un caso particolare (musicale e tonale, presumibilmente) di *strategia retorica in generale*: i tre momenti in cui si articola sono infatti interpretati rispettivamente come l'indicazione dell'inizio, della parte mediana e del finale di un'orazione.

Quale che sia l'oggettiva consistenza di questa interpretazione retorica dell'*Ursatz*, il suo scopo è proprio quello di *mediare* fra struttura ed espressione. Inizio, parte mediana e fine sono certamente momenti formali-funzionali, ma come momenti retorici, come momenti dell'arte del "ben dire", implicano in loro stessi che qualcosa da dire ci sia. Questa circostanza ci porta al terzo, più delicato, e più ricco di implicazioni, degli argomenti del libro: la relazione fra gli "argomenti" e gli aspetti strutturali. L'ambizione del libro è infatti non solo quella di estendere la considerazione analitica al problema dell'espressione, ma addirittura quella di dimostrare che la dicotomia fra semiosi introversiva e semiosi estroversiva, fra "struttura" ed "espressione", è fondamentalmente falsa e può assumere solo il senso di una suddivisione astratta e temporanea. C'è una stretta interazione fra i due livelli che non è affatto accidentale, bensì essenziale:

<<così come gli elementi che definiscono l'universo degli argomenti coinvolgono aspetti di semiosi introversiva, così elementi dell'universo strutturale coinvolgono aspetti della semiosi estroversiva>> (p. 133).

Il livello neutro di Nattiez, lungi dall'essere il momento della piena oggettività, deve essere riconosciuto come un'astrazione all'interno del processo comunicativo-espressivo globale. La nozione di *gioco* che esprime questa interazione necessaria è del resto quella che dà il titolo all'intero libro.

Il tema dei rapporti fra espressione e struttura viene affrontato a partire da un'importante osservazione: gli *argomenti non hanno una sintassi* (p.20 e p.131). In altre parole, a differenza di quanto accade ad esempio sul piano armonico, dato un elemento (un argomento), non è dato il possibile contesto di occorrenza, e, dato un contesto, non è dato un elemento o un gruppo di elementi imparentati funzionalmente che debba occorrere in modo elettivo in una parte di esso. Gli argomenti vengono quindi qualificati come *segni dipendenti*, cioè istituibili come tali, e poi organizzabili, o anche solo disponibili in successione, solo sulla base della semiosi introversiva. Nessuna marcia viene significata se non si dispongono in un preciso modo i parametri, e il punto in cui compare dipende dal punto in cui questa disposizione parametrica ha luogo nel brano. Per contro, la sintassi è in linea di principio più autonoma e i suoni-segni introversivi possono costituire una struttura senza l'ausilio di momenti contenutistici e comunicativi. Un brano in cui ogni parte è *qualcosa di unico* è cioè in linea di principio possibile, anche se di fatto quasi del tutto irreperibile. La peculiarità del musicale rispetto, ad esempio, al linguaggio verbale viene chiaramente riconosciuta, quindi, nella relativa priorità e nella potenziale autonomia della semiosi introversiva rispetto all'obbligo di significare a cui è sottoposto il linguaggio verbale - obbligo che ne condiziona *da subito* la morfologia, la grammatica e la sintassi. Il significato è in musica un *risultato* della "struttura", non una delle sue *condizioni*.

Nello stesso tempo, tuttavia, proprio la dipendenza dell'argomento dalla struttura fa di esso un fattore condizionante. Nessun argomento deve occorrere necessariamente. Ma *se* deve occorrere, allora, proprio perché dipende da una certa disposizione dei parametri musicali, non può non avere un effetto sull'organizzazione strutturale complessiva, la quale deve evidentemente tenerne conto ed essere predisposta ad "incorporarlo". Ad esempio se un "cantabile" deve seguire immediatamente ad una "marcia", allora questa successione va strutturata in modo tale che il parametro del metro, che stava prepotentemente in primo piano nella "marcia", receda sullo sfondo, e se la melodia, che stava relativamente sullo sfondo, balzi prepotentemente in primo piano. Questo gioco dei parametri, mentre scandisce lo snodarsi della trama sul piano della semiosi estroversiva, articola un'avvicinarsi di eventi sonori e di rimandi introversivi che mostrano l'immediata influenza delle scelte "semantiche" su quelle "sintattiche" e che Agawu chiama il *ritmo strutturale* del brano.

Vi è però anche un secondo ordine di condizionamenti che non sono necessari, ma comunque possibili e di fatto frequenti. Qui il modo in cui il compositore decide di strutturare il brano dipende *direttamente* dalla natura degli argomenti. Non solo un argomento non deve necessariamente occorrere, ma non ha neanche luoghi privilegiati di occorrenza. Tuttavia, proprio l'interpretazione della struttura del brano in termini di strategia retorica, permette all'autore di stabilire quello che lui chiama un "matrimonio di convenienza", se non "d'amore", fra argomenti e sezioni della struttura. Ad esempio l'instabilità armonica dello stile *Sturm und Drang* rende il suo ingresso nel brano a titolo di argomento poco adatto al finale, e più adatto alla parte mediana. Il compositore decide di fare del suo brano un'"orazione". Ma allora il "soggetto" del discorso musicale che chiamiamo "Sturm und Drang" non può cadere all'inizio. Dunque, in tutti questi casi, è il "luogo naturale" di questo soggetto

a decidere del "luogo naturale" del corrispettivo sintattico, e quindi la disposizione delle parti sul piano strutturale-introversivo.

Tutte queste indicazioni presentano uno scenario in cui fra "argomenti" e fattori strutturanti si crea certo una complementarità, ma anche una tensione *di principio*. C'è infatti una necessità profonda che spinge il processo di autodefinizione di ciascuna delle due dimensioni a contrastare in parte quello dell'altra. La semiosi estroversiva direziona i "segni musicali" verso il mondo esterno, quella introversiva tende a rinchiuderli all'interno di un sistema. La semiosi estroversiva fa irrompere un vocabolario condiviso, quella introversiva lo contestualizza per organizzare un "unicum" che è il singolo brano musicale. Generalità e individualità, linguaggio e idioma, codice e invenzione, contesto e brano, sono le grandi categorie concettuali che articolano il rapporto *dinamico* fra attributi espressivi e strutturali. Senza la struttura il brano si ridurrebbe ad un pallido fantasma sonoro che serve solo all'esibizione di una serie di luoghi comuni. Senza gli argomenti si ridurrebbe ad una sorta di espressione idiosincratica. Con l'una e gli altri diventa discorso sensato e intersoggettivamente afferrabile, ma dotato di un nucleo irriducibilmente individuale.

Sul piano delle procedure analitiche, da questa tensione segue del resto l'impossibilità di inferire senza salti la dimensione espressiva dalla struttura del brano, e, viceversa, la struttura del brano dalla dimensione espressiva. Ma questa è, secondo l'autore, una caratteristica *positiva* e non un limite dell'analisi. Vi è una zona intermedia che è in se stessa e oggettivamente la *regione del gioco* dei segni strutturali e dei segni di argomento. Questo gioco non può essere affrontato né dalla sola analisi schenkeriana, che si limita all'aspetto introversivo, né dalla sola identificazione storico-filologica degli argomenti, che si limita a identificare il lessico, ma non il suo uso all'interno di ogni singolo brano. Solo la semiologia - ed è in questo ruolo che Agawu ne rivendica l'ineludibilità - è in grado di renderla tematica proprio mediante il suo apparato di categorie del rinvio segnico e delle relazioni dei segni fra loro.

La tensione fra struttura ed espressione ci porta ad una visione complessiva dell'interpretazione di Agawu e del sistema che sta alla sua base. L'autore riconosce esplicitamente che argomenti e struttura non sono le uniche due dimensioni di un brano, ma che anzi ve ne sono di potenzialmente infinite. Tuttavia la consapevolezza stilistica e il gioco con gli stili sono senz'altro uno dei tratti salienti del periodo classico. Pianificare successioni peculiari di argomenti, intrecciarli, fonderli insieme, giustapporli, formare argomenti complessi da argomenti parziali, alludere alla musica turca ed evocare atmosfere esotiche, alludere alle parate, ai minuetti usati per fare ironia, ecc. - il tutto nella piena complicità con l'ascoltatore - ma nello stesso tempo individualizzare questo gioco in una limpida struttura sonora, costituiscono senza dubbio tratti caratteristici che il sistema di Agawu permette di affrontare. L'appendice sulla musica romantica suggerisce chiaramente che le categorie che stanno alla base di questa interpretazione possono avere una portata storiografica maggiore, e infine cogliere aspetti se non universali quantomeno frequenti nelle musiche di ogni periodo. Del resto, la musica barocca e contemporanea non sarebbero certo parche di "argomenti" nell'accezione indicata, o quantomeno in un'accezione fondamentalmente assimilabile ad essa.

2. Osservazioni sull'uso dei termini linguistici in musica

Per affrontare criticamente i pensieri di fondo che orientano la proposta di Agawu è necessario

considerare una serie di aspetti generali dell'applicazione dell'apparato semiologico in musica, di gettare solo il seme del dubbio su alcuni trapianti concettuali troppo immediati, riflettendo in modo molto sommario sul senso usuale di alcuni termini e di alcune opposizioni concettuali. Sembra difficile, ad esempio, equiparare *senz'altro l'espressione* da un lato, e la referenzialità o la *denotazione* del segno dall'altro. Eppure proprio questa mossa *avvia*, non conclude, la discussione di Agawu. Se si domanda a qualcuno "che cosa provi in questo momento?", e la risposta è "rabbia!", la parola pronunciata *denota* certamente lo stato emotivo della rabbia, ma non la *esprime*. Perché questo stato emotivo sia espresso è necessario che la parola oltre ad essere pronunciata, sia *anche* pronunciata con il classico tono di voce brusco e stentoreo. In questo secondo caso la parola "rabbia" indica una *qualità espressiva* del *tono* di voce, non più il *referente* della parola pronunciata con quel tono. Se infatti il classico tono di voce brusco e stentoreo accompagna la risposta "tranquillità!", la rabbia "si esprime" comunque, ma non viene più denotata (e genera un effetto di sarcasmo). Viceversa se la parola viene pronunciata con un tono placido e sereno la rabbia viene denotata, ma non espressa (e genera un effetto di ironia). La parola, considerata astrattamente, può denotare la rabbia, ma non esprimerla. Viceversa il tono della voce, considerato in se stesso, può esprimere la rabbia ma non denotarla. Ma c'è qualcosa di più: la parola "rabbia" si limita a *rimandare* a quello stato emotivo che fenomeni espressivi come il tono della voce fanno invece *effettivamente apparire*.

L'attenzione ai segni è sorta nel secolo scorso da riflessioni sulla natura e sui fondamenti dell'aritmetica e soprattutto dell'algebra. Prima di allora era essenzialmente collegata a questioni di "arte combinatoria" e di *lingua characterica*. Dovrebbe far riflettere che il campo in cui il segno e le sue "proprietà" trovano la loro applicazione più pregnante sia quello logico-formale e matematico. Proprio un confronto con l'aritmetica ci serve del resto per sollevare un dubbio su un altro dei grandi temi affrontati dal libro di Agawu, quello della sintassi e della struttura. L'aritmetica ha un repertorio di segni e una serie di regole con cui operare con essi. Ogni cifra denota un certo numero e le regole sono fatte in modo da preservare le proprietà e le relazioni di questi numeri. Tuttavia l'assegnazione del referente alle cifre-base (0, 1, 2, 3,...,9) è puramente convenzionale e può essere quindi variata a piacere. Nei limiti in cui si spinge questo momento convenzionale le figure sensibili non sono, dunque, solo segni ma proprio *puri* segni.

Ora, se si prescinde dal fatto che ciascun numerale denota un numero, se si elimina per un momento il piano della denotazione, questo sistema diventa per noi l'esempio di una "sintassi pura", di un gioco di combinazioni e sostituzioni di segni privi di significato referenziale che segue regole puramente convenzionali: ad esempio $3+1=4$ non indica più l'identità dei due numeri che indichiamo come "il quattro" e "la somma di tre e uno". Diventa semplicemente l'indicazione del fatto che al segno "3+1" è sempre possibile sostituire il segno "4" e viceversa, senza considerare in nessun modo che cosa l'una e l'altra espressione denoti e connoti. A questo punto si potrebbe pensare che i numerali e i segni di operazione non siano più in alcun modo segni, e che da essi non sia più distinguibile un significato. Non è così. Lo dimostra il fatto che, anche in questo caso si può immaginare di sostituire qualche o ogni cifra-base (cioè 0, 1, 2,...,9) e ogni segno di operazione (+, -, ecc.) con altrettanti segni arbitrari, pur preservando l'identità di fondo del sistema. Basta infatti lasciare inalterate le regole per la formazione dei segni e per l'esecuzione delle operazioni. Ad esempio possiamo sostituire la cifra "0" (che ora non significa nulla) con la cifra "ç" (che non significa nulla) facendo sì che valga comunque che $a+\ç=a$ (come $a+0=a$), che $a' \ç=\ç$ (come $a' 0=0$), ecc. Il risultato è evidentemente la *stessa* aritmetica - o meglio lo *stesso* "gioco" aritmetico - in un'altra *veste grafica*.

Perché in un gioco di figure sensibili separate dal loro significato, le figure sensibili restano del tutto indifferenti quanto alle loro caratteristiche? Il paradosso apparente si risolve considerando che i segni hanno ancora un significato che si distingue dalla loro natura grafica, ma che questo significato è ora un significato puramente *operazionale*, puramente sintattico, e indica la posizione e il ruolo di un certo segno in un sistema. Il segno "è" ciò che possiamo "fare" con esso in base alle regole. Così la configurazione percettiva "0" è ancora indifferente e ancora perfettamente sostituibile, ad esempio, con la configurazione percettiva "ç", purché con quest'ultima siano ammesse e vietate le stesse "mosse" che erano vietate con la prima. Nonostante sia stato sgombrato il campo da ogni "semiosi estroversiva", le cifre restano comunque segni, e solo per un interesse molto diverso da quello rivolto alla sintassi li possiamo prendere in considerazione come figure percettive. Così, quanto sia ovale il segno "0" non ci interessa né nell'aritmetica, né nel gioco sintattico che abbiamo fatto apparire prescindendo dalla "denotazione", e non ci interessa perché è oggettivamente irrilevante per la natura e la coerenza di quella che in questo caso può essere definita, con tutta la pregnanza del termine, una semiosi introversiva.

Un paragone di questo "gioco sintattico" fatto con i numerali con l'armonia funzionale è senz'altro proponibile. Anch'essa istituisce infatti un sistema di regole in cui non si tiene alcun conto di eventuali momenti "referenziali". Anch'essa poi prende le distanze dalla sostanza sonora delle singole note per far valere la loro valenza funzionale. In un certo senso cioè anche la sensibile "è" solo la sua posizione nel sistema complessivo, anche la sensibile "è" solo ciò che possiamo fare o non fare con essa. Ed infatti ogni singolo suono, indipendentemente da ciò che è, può assumere questo ruolo. Ma questo paragone ha un limite preciso, proprio nelle conseguenze e nei limiti che comunque accompagnano la possibilità di sostituire un suono determinato con un altro suono determinato che abbia la stessa funzione all'interno del sistema. Innanzitutto, attenendoci alle regole storicamente date, possiamo variare la nota che funge da sensibile *solo* a condizione di variare nello stesso tempo la tonalità. Tuttavia trasporre un brano in un'altra tonalità significa comunque operare una modificazione del suo impatto musicale il cui peso è più che noto sul piano del risultato musicale concreto. In secondo luogo questa limitazione non è casuale e ci porta al punto più importante. Mentre nel caso del nostro gioco aritmetico le configurazioni percettive che fungono da segni possono essere variate a piacere senza tener conto delle relazioni percettive che hanno le une con le altre (ad esempio, possono essere simili, dissimili, essere l'una una trasformazione dell'altra, l'una il simmetrico rispetto all'altro, ecc.), nel "gioco" tonale vi è un limite preciso che è dato proprio dalla *costanza* dei rapporti intervallari che caratterizzano i "segni tonali" gli uni rispetto agli altri. Banalmente, se la tonica è il *do*, allora la sensibile è e non può che essere il *si*, e viceversa. Qualunque altra nota scegliessimo al suo posto, attribuendo ad essa sotto il profilo formale le regole di trattamento della sensibile, avrebbe solo il *nome* di "sensibile" ma non la sua effettiva *valenza funzionale*. Considerando la cosa da un altro punto di vista, le regole permarrebbero certamente identiche. Ma, esattamente come accade nel caso del gioco aritmetico per il risultato visivo, il *risultato sonoro* del "gioco" sintattico sarebbe ora completamente diverso. Resta allora da chiedersi - e questo è il punto - di fronte alla questa palese differenza di risultato *percettivo*, avrebbe senso parlare, in modo analogo a quanto fatto in precedenza, della *stessa* struttura (sintattica) musicale in un'altra "veste sonora"? Non si tratterebbe piuttosto di un'altra *struttura sonora* e quindi di un'altra struttura musicale? Qualunque applicazione del termine "semiosi introversiva" andrebbe quindi accuratamente adattato alle specificità del musicale, e non semplicemente trapiantato da una sistema di segni, nel senso pregnante del termine, ad un sistema di suoni.

Una considerazione analoga vale persino nei casi di equivalenza funzionale ammessi all'interno della pratica musicale. Se si sostituisce il termine "3+1" a "2+2" o a "4" in qualunque formula aritmetica il risultato non cambia. Nel nostro gioco aritmetico svuotato di significato referenziale, e aperto solo a quello operativo, "(3+1):2=2" e "(2+2):2=2" sono perciò due "affermazioni" in un certo senso identiche. A questo punto non si può non pensare agli elementi armonici funzionalmente equivalenti, che dovrebbero essere messi a confronto con formule o termini sostituibili l'uno con l'altro. Ma - ancora una volta - inserire una settima diminuita al posto di una settima di dominante o un rivolto al posto di un accordo in posizione fondamentale significa dare ad un medesima "frase" musicale una diversa veste sonora, oppure generare un diverso (sia pure di poco) segmento musicale? Non è un caso, del resto, che, nell'ambito del linguaggio verbale, si dice che sostituire all'espressione "musica" l'espressione "arte dei suoni" (due termini che, ad esempio, possono indifferentemente completare la proposizione ".....è un'arte espressiva") determina mutamenti nell'aspetto retorico-*musicale*.

Che cosa mostrano tutti questi esempi? Mostrano che ogni trapianto di concetti validi per il segno in generale trova in ambito musicale un punto di arresto nella necessità di valutare la *resistenza specifica del materiale percettivo*, nel rifiuto che i fenomeni sonori (singoli suoni o singoli intervalli, o singoli aggregati che siano), saldamente caratterizzati dalle loro proprietà e dalle loro mutue relazioni sensibili, oppongono ad un'interpretazione in termini di meri "punti di passaggio" per un gioco di rimandi. Mostrano quindi che l'esatta valutazione di questa "resistenza" - ovvero del ruolo giocato dalla materia sensibile come tale - costituisce una condizione *preliminare* imprescindibile per qualunque discorso sulla "sintassi", sulla "semantica", e sulla stessa contestualizzazione storica dei fenomeni musicali. Questo è invece l'effetto di un'applicazione immediata dei concetti semiologici: superare d'un balzo la dimensione della *presenza di parti sonore ed espressive* nei brani, *la presenza di relazioni sensibili ed espressive* fra queste parti, e infine lo stesso brano come presenza sonora ed espressiva complessiva, per far valere, di contro, *da subito* la dimensione del "rimando oltre se stessi".

Questa circostanza non viene misconosciuta da Agawu. Del resto il "segno" è una "cosa" - un disegno o, in questo caso, un complesso sonoro - un segno sta poi anche per qualcos'altro, comunica, invoca una sintassi, ecc. Non c'è solo il segno nel rapporto convenzionale con la cosa, ma anche l'"icona" che "significa" grazie alla somiglianza, oppure in base a qualche isomorfismo strutturale, ecc. Perciò, in realtà, nessuna di queste dimensioni è esclusa dalla complessità di piani in cui il segno si colloca. Il problema di fondo è però che quasi nessuno dei concetti relativi ai segni può vantare nei confronti dei fenomeni musicali criteri di applicazione precisi e inequivocabili, e non può vantarli per questioni *di principio*. Si tratta infatti spesso di tipici esempi di concetti *vuoti*, cioè privi *in loro stessi* di qualunque *capacità di caratterizzazione oggettiva*. Dato il termine "rosso", o anche "timbro flautato", o anche "risoluzione", è dato anche un criterio per stabilire a che cosa può essere applicato e a che cosa no sulla base di proprietà degli oggetti che abbiamo di fronte. Il mondo si divide immediatamente in cose che sono rosse e in cose che non lo sono. Ma *ogni* cosa può essere o non essere un segno. Perché lo sia basta infatti stabilire, senza alcuna considerazione di come *sia fatta*, e sulla base ad esempio di una convenzione, che sta per qualcos'altro. Persino nel caso in cui un segno sta per qualcosa perché gli somiglia *oggettivamente*, come accade ad esempio per il segnale stradale dell'attraversamento pedonale, il segno non è tale in se stesso, ma solo se *conveniamo* di far uso della sua somiglianza con qualcos'altro per "significarlo". Allo stesso modo ogni cosa può essere il referente di un segno. Basta infatti prendere qualcos'altro e stabilire che sta per essa. Inoltre, per citare altri due termini impiegati di frequente da Agawu, qualunque cosa si consideri, può essere o

non essere considerata come un segnale o come un veicolo di comunicazione, nell'accezione generica del termine, alla sola condizione che si riconosca o si convenga che ha questa funzione. Anche i termini "veicolo di comunicazione" e "segnale" indicano infatti *funzioni* e non *cose*. E così posso *assumere* la visione del Monte Bianco come un segnale del fatto che sono giunto al confine con la Francia, *tanto quanto* posso farlo con il cartello che esercita questa funzione in base ad un'esplicita intenzione.

[3. La teoria di Agawu e i concetti semiologici](#)

[4. Considerazioni conclusive sul concetto di espressione](#)

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

Il Sublime nel «Don Giovanni»

Livia Sguben



"Nulla è più vano che morire per amore. Bisognerebbe vivere. E' nella gioia che l'uomo prepara le sue lezioni e, giunta al più alto grado di ebbrezza la carne diviene cosciente(...) Doppia verità del corpo e dell'istante, come è possibile non afferrarci allo spettacolo della bellezza come ci si aggrappa alla sola felicità attesa, che deve affascinarci, ma al tempo stesso perire"[1].

Queste parole potrebbero essere l'esergo immaginario al *Don Giovanni* di Mozart. Parole che esaltano il corpo e l'esercizio del movimento nella sua funzione conoscitiva. Il corpo eccitato, acuito nei suoi sensi, che guarda, respira, tocca il mondo e in questo modo ne è parte. E infine la gioia, lo slancio vitale che diviene ebbrezza: una felicità destinata a morire.

Sono tutti motivi dongiovanneschi che disegnano lo sfondo generale dell'opera: il sensibile, un vasto campo d'esperienza con le sue qualità a cui il pensiero settecentesco riconosce progressivamente la dignità della conoscenza. Su questo sfondo si intrecciano altri temi, motivi squisitamente filosofici, che trovano nell'opera di Mozart una rappresentazione: il Bello e il Sublime, le passioni eccedenti e l'oscurità acquisiscono vita artistica, diventando gli elementi di una azione drammatica.

Definire il personaggio di Don Giovanni è difficile perché mancano gli elementi che tradizionalmente lo permettono: Don Giovanni è un punto: vuoto di sentimenti e di psicologia, di pensiero e progetti. Diversissimo dalla tradizione letteraria libertina che lo ha preceduto: dal personaggio di Molière al "Dissoluto" di Goldoni, dal Lovelace di Richardson alla Marchesa de Merteuil (versione femminile del libertino) nelle *Liaisons dangereuses* di Laclos. Ciò che ora viene meno è lo sguardo mentale che compiaciuto disegna una strategia finalizzata a uno scopo; manca il progetto trasgressivo, la cui stessa invenzione procura piacere tanto quanto il seguirne la realizzazione con distacco e disincanto.

Il Don Giovanni di Mozart non pensa, non progetta, è infastidito dai sentimenti. Don Giovanni vive, viaggia, incontra, capita in situazioni che non prevede: Nella sua autarchia, nel suo esserci fisico, nel prediligere l'azione per ottenere ciò di cui ha bisogno, è il modello perfetto della figura dell'antagonista. Tutti gli altri personaggi sono attratti nella sua orbita, Don Giovanni è una calamita: propulsore dell'agire altrui, e inconsapevole oggetto della realizzazione degli altrui desideri.

Se Don Giovanni è l'antagonista dell'azione drammatica, il Commendatore, Donna Anna, Donna

Elvira, Don Ottavio, Leporello, Zerlina e Masetto ne sono i protagonisti con ruoli diversamente sfumati. Figure comunque cariche di aspettative nei confronti di Don Giovanni colme di sentimenti e psicologia, dotate di quel sapere comportamentale che permette al consorzio umano il vivere comunitario e civile. Personaggi, infine, che chiedono a Don Giovanni di condividere quelle norme morali dalle quali dipende la compattezza del nucleo sociale, nonché le personali aspirazioni e inclinazioni sentimentali. Ma Don Giovanni non condivide: è costantemente oltre le regole dei comportamenti,; nega qualsiasi richiesta, persino quella del Commendatore! Appare quindi "lo sciagurato, l'empio il traditore", sono questi gli appellativi più frequenti che i protagonisti gli rivolgono.

Guardando più da vicino i continui e ripetuti no di Don Giovanni e cercando di comprenderne la causa, ci si avvicina al tratto essenziale del suo carattere: l'agire, questa sorta di "perpetuum mobile"[2], rappresenta la qualità fondamentale del suo essere sensibile. E' un movimento carico di inquietudine che eccita la volontà e conduce don Giovanni a sfiorare i limiti, a travalicarli, ma non per possedere qualcosa: Il piacere di Don Giovanni non si nutre di compimento: è l'espressione stessa del movimento che non si placa nel raggiungimento di uno scopo (ad esempio il possesso di una donna), ma si autoalimenta. Ora, norme e regole, siano esse di tipo sentimentale o etico, rappresentano per Don Giovanni elementi snaturati in quanto esterni alla sua intima tensione. Don Giovanni non li riconosce neppure, poiché diverrebbero ostacoli all'espressione del suo movimento. Un movimento votato all'eccedenza, infinitamente teso proprio perché nega qualsiasi confronto esterno.

Per capire meglio è importante non perdere di vista quei temi che stanno alla base della delineazione del personaggio. Ritroviamo allora alcuni dei motivi culturali più tipici del Settecento. Un secolo in cui convivono l'idea di ragione, ordine staticità delle regole da un lato, e dall'altro le passioni come naturalità soggettive, come energie, il cui campo è un orizzonte aperto. Un campo di tensioni, appunto, con il quale forma e misura continuamente si confrontano e, a seconda dell'impostazione con cui l'oggetto viene indagato, spesso cedono il passo. Tutta la problematica del sublime vive di queste oscillazioni riscontrabili fin dall'inizio moderno del suo dibattito. Già Boileau, nella prefazione alla traduzione del trattato dello Pseudo Longino (1674), osserva ed evidenzia due possibili interpretazioni: Concepire il sublime come stile, "la più alta vetta dello stile"[3], implica porre l'accento su regole oggettive e apprendibili. Diverso è osservare gli effetti che il sublime produce: "quell'elemento del discorso straordinario e meraviglioso che colpisce e fa sì che un'opera elevi, ravvivi, trasporti".[4]. Una capacità espressiva dunque che nella sua potenza fuoriesce dalle regole ordinarie. Ora, questa duplicità, con diverse angolazioni ed accenti (inserita cioè in campi d'indagine differenti: da quello retorico a quello psicologico ed estetico), permane lungo lo svolgersi della riflessione sul sublime, almeno fino a Kant, senza giungere a una sintesi. E' una duplicità che subisce trasformazioni definendo ulteriormente il proprio oggetto: si riconosce nel sublime una forma particolare di piacere. Un piacere che ha in sé qualcosa di negativo - lo sforzo delle facoltà umane nell'atto di comprendere qualcosa di grande - che si trasforma nel segno opposto, rivelando un'altra vocazione spirituale dell'uomo.

Osserviamo, in termini del tutto generali ma utili ai fini di ciò che qui si sta discutendo, che il termine "sforzo" non indica da subito dolore o un'esperienza negativa. In Baille[5] ad esempio, lo sforzo non è indagato in maniera autonoma, ma si presenta come disposizione della mente necessaria all'estensione dell'anima. L'accento cade qui su un piacere del tutto positivo nel momento in cui

l'uomo scopre la medesima radice fra il suo essere e l'idea di infinito. Solo in seconda battuta, proprio in termini gerarchici, s'introduce l'idea di una forma "mista" di sublime, permettendo così l'assunzione di tutti gli stati passionali negativi, - già indicati da Dennis nella formulazione del "sublime religioso"[6] - sotto un'unica idea predominante di sublime. Condividiamo l'intuizione di M. Garda, quando sostiene che la distinzione fra una forma "pura" e "mista" di sublime lascia intravedere una presa di distanza da quelle caratteristiche "che minano dall'interno il codice neoclassico, inteso come correlazione di ordine (nell'oggetto) e di tranquillità (nel soggetto)" [7]. Effettivamente anche dopo la diffusione della *Inchiesta* di Burke - il testo che più coglie l'effetto destabilizzante del sublime, inteso come esperienza del limite nei confronti dell'estetica neoclassica - il tema della eccedenza e della tensione viene mediato o arginato. Attraverso l'idea di perfezione e ammirazione, infatti, si richiama il concetto di misura e quindi di controllo dell'esperienza. E' interessante allora osservare come sia proprio l'elemento negativo - la ripugnanza, ad esempio, nelle "sensazioni miste" di Mendelsshon[8].- a convogliare l'idea di energia, forza, subitanità: tutti quegli elementi, infine, che sfuggono al concetto di ordine e misura. E' questa la concezione del sublime che interessa Mozart nel *Don Giovanni*: alla grandezza si sostituisce l'eccedenza; alla quieta ammirazione l'agitarsi violento ed oscuro delle passioni. Se leggiamo l'opera come un testo sulla gradualità delle passioni, balza evidente la polarità fra l'idea del Bello e quella del Sublime con tutti i rimandi immaginativi e concettuali sottesi. Allora: compostezza ed eccedenza diventano sul piano musicale misura e tensione e, drammaturgicamente, amore e lussuria: i personaggi sono Don Ottavio e Don Giovanni.

Don Ottavio è un composto e misurato uomo della legge. Socialmente è positivo; Donna Anna e Donna Elvira infatti contano su di lui per compiere la vendetta, vale a dire il ripristino dell'ordine attraverso lo smascheramento e la punizione del colpevole. Ottavio dunque funge da collante del gruppo. La sua natura è fedele e contemplativa; Don Ottavio è saldo nelle intenzioni, ma carente sul piano dell'azione. Ritroviamo nel personaggio molti degli elementi che Burke descrive a proposito della bellezza e dello stato passionale che suscita[9]: l'amore come passione discriminante sociale e passione (la simpatia), e i tratti psico-fisiologici di chi è soggetto a questa passione. Don Ottavio è innamorato di Donna Anna. E' innamorato della sua bellezza (bellezza sottolineata anche nell'aria della vendetta "il mio tesoro intanto"). Il suo amore spicca di tenerezza e di affetto, e lo dispone a mettersi nei panni di lei: a viverne i sentimenti. L'intimo ripiegamento del suo carattere ne fa un personaggio che tende alla stasi. Don Ottavio non ama una donna qualsiasi ma Anna, la cui bellezza diviene causa di una passione non indiscriminata ma che sceglie. A lei fa un patto di fedeltà che si esprime in modo lirico. Un modo che interrompe l'azione drammatica permettendo l'effusione dei suoi sentimenti: "Dalla sua pace la mia dipende", canta Ottavio nel primo atto. Si avverte allora che l'unico movimento del personaggio è rivolto ad Anna: E' un movimento interiore di assunzione simpatetica di sentimenti che da lei derivano: lo smarrimento, la vendetta, eccetera. Esteriormente l'inattività di Don Ottavio potrebbe coincidere con quella tipologia fisiologica che Burke descrive nella quarta parte dell'*Inchiesta*, come effetto fisico della passione. L'amore produce un rilassamento delle fibre e dei nervi, confluendo nella stasi. Ottavio, infatti, dice, si esprime, ma non agisce. Tutto questo diventa musica: nell'aria "Dalla sua pace" si esprime quell'insieme di elementi propri del carattere di Ottavio. E' un'aria che il personaggio intona dopo una serie di avvenimenti di alta tensione emotiva. L'azione è condotta da Donna Elvira che, smascherando Don Giovanni, riesce a salvare Zerlina dal pericolo della seduzione, e riconduce alla memoria di Donna Anna l'autore dello sciagurato evento che apre tragicamente l'opera. Anna, sconvolta, racconta al fidanzato gli accadimenti di quella notte e invoca vendetta. Don Ottavio, prima di seguirla, confessa tutto l'amore

che prova per lei. In effetti è un'aria che sembra calare da un altro mondo, non certo quello dell'azione drammatica di cui pare smemore. E' una bellissima aria in stile antico, giustamente letta come "riconduzione all'armonia e alla calma dopo lo scompiglio degli affetti"[10]. Le parole sono la più perfetta espressione di quell'amore de-erotizzato, di cui parla Burke, che si trasforma in "simpatia": i sospiri, l'ira, il pianto ed infine il bene di lei, non sono tali se Ottavio non se ne appropria interiorizzandoli.

Musicalmente tutto è piccolo: dalle sezioni che articolano la forma, all'estensione dei vocalizzi di Ottavio (quattro note su una sillaba nella prima semifrase), fino a un massimo di energia che si esprime in una intonazione sillabica e ritmata sulle immagini più dolorose che il personaggio manifesta. La struttura è tripartita (A : sol maggiore, B: sol minore, A : sol maggiore) con una piccola coda: la forma è simmetrica. Ma l'articolazione interna del brano non va caricata di un significato troppo forte: infatti, la presenza di una struttura simmetrica non connota la musica in direzione della "bellezza". La qualità della bellezza si lega invece al senso della misura di questo amore, che musicalmente non si esprimerà attraverso forti contrasti o improvvise armonie o timbri inusitati per farne emergere le qualità. Qualità minute, dolcissime, che si nutrono di graduali variazioni per poi tornare al clima generale di affetto diffuso e morbido. Gli aggettivi che stiamo usando sono, emblematicamente, qualificazioni tratte tanto dalla musica (semplicità delle modulazioni, morbidezza timbrica, minuta estensione vocale, generale tenuità dei colori) che dall'aspetto drammaturgico. Qualità gravide di rimandi immaginativi che hanno a che vedere con una dimensione sentimentale imbevuta di tenerezza, ma *totalmente interiore*, spersa in una forma immaginativa che prende le distanze dalla realtà.

Dal punto di vista musicale e drammaturgico Don Giovanni è l'opposto di Don Ottavio. La sua passione amorosa è indiscriminata, pericolosa sul piano sociale e violenta. E' una passione che sembra non scaturire da nulla di esterno se non dall'intima disposizione alla sensualità del personaggio. Ed è proprio nell'ambito della passione che le caratteristiche di Don Giovanni (l'agire inquieto come modalità d'essere, evocato all'eccedenza) risultano amplificate. Don Giovanni è una figura errante, ed il viaggio - tendenza contro ogni censura alla libertà del corpo in movimento e all'animalità- è la sua metafora. Don Giovanni viaggia nei più diversi strati sociali, oltreché in paesi diversi, e incontra. Aperto a qualsiasi esperienza, attratto dalle più diverse caratteristiche femminili (l'inventario completo ci è fornito da Leporello nell'aria del *Catalogo*), Don Giovanni non conosce pregiudizio alcuno. Questa disponibilità si trasforma in espansione sentimentale indiscriminata: E' un viaggio che privilegia, in maniera assoluta, la sensibilità come veicolo non di comunicazione ma di espressione del proprio impulso vitale. Ogni azione di Don Giovanni è radicata nel sensibile e supportata da un'idea di natura estesa e allargata che comprende tutto il possibile campo esperienziale. E' in questa dimensione che ritroviamo la gioia e la bellezza del corpo, la vitalità spinta all'ebbrezza. In questa prospettiva don Giovanni non è sicuramente "l'empio, lo sciagurato, il traditore"; in questa prospettiva c'è solo una potentissima naturalità soggettiva in movimento ed attraente.

Un inciso: la tecnica musicale di seduzione che Don Giovanni impiega è quella dell'attrazione. Nel *Terzetto* con Donna Elvira e Leporello all'inizio del secondo atto, per esempio, la prima parte è affidata a Donna Elvira ed il secondo motivo è introdotto da Leporello. L'intervento di Don Giovanni riprende il tema di Elvira: Don Giovanni, inserendosi nel canto di lei, l'attira a sé per poi condurla là dove lui vuole: un nuovo tema musicale è anche un nuovo spazio immaginario sulla scena. La

seduzione musicale consiste nella ripetizione più intensa del tema di Elvira (modulazione da la maggiore a mi maggiore, con accenti passionali più intensi) e nella progressiva proposta di un altro tema, quello di Don Giovanni musicalmente sicuro di avere trascinato a sé Donna Elvira.

Riprendendo la nostra riflessione, scopriamo allora una delle caratteristiche più interessanti dell'opera: l'ambiguità e il paradosso di una "verità" che non si è mai certi di possedere nella sua interezza. Mozart, attento uomo di teatro, non ci offre soluzioni definitive; preferisce, magistralmente, mostrare questa ambiguità senza risolverla, suggerendoci di guardarla sospendendo valutazioni giudicative. L'opera è strutturalmente costruita sull'interagire di prospettive diverse che hanno il potere di sfaldare certezze relative a ciò che è giusto, corretto sul piano morale e il suo contrario. Il conflitto nasce appunto dall'interazione di queste prospettive: da un lato c'è Don Giovanni e dall'altro la richiesta di essere ciò che Don Giovanni non può essere. Questo conflitto è spinto oltre ogni limite umanamente pensabile, assumendo nel finale la fisionomia dello scontro fra potenze di natura opposta: il mondo sensibile di Don Giovanni e quello trascendente del Commendatore. Possiamo muoverci per gradi. Si diceva che la passione di Don Giovanni nella sua indiscriminatezza, tende a caricarsi di connotazioni violente e lussuose. Questo aspetto è interessante perché duplice: da un lato è la stessa natura del personaggio a produrre violenza, dall'altro, la violenza è il risultato di una opposizione con il gruppo sociale, connotato sentimentalmente ed eticamente in maniera precisa.

La naturale espansione sentimentale di Don Giovanni, curiosa e senza pregiudizi, attrae proprio perché naturale. Tuttavia, si diceva, è un movimento orientato all'eccedenza proprio perché nasce da una tensione interna, indifferente a ciò che giunge dall'esterno. Don Giovanni è come costretto a eccedere perché il confronto con ciò che è estraneo viene come inghiottito e digerito senza segno. Tutti i suoi incontri infatti sono inutili ed inappaganti. *Don Giovanni incontra sempre se stesso*, l'altro non esiste; e l'incapacità a riconoscere il diverso (ciò che, in un certo senso porrebbe un limite al movimento di Don Giovanni), è sempre violenza. E violenza emerge ancora nell'agire trasgressivo del personaggio. Don Giovanni è inconsapevole di quelle regole che consolidano un gruppo sociale, e comunque anche quando ne viene a conoscenza, pare non curarsene. Dei motivi ne abbiamo già parlato, quello che ora ci interessa è capire la *natura* di questa violenza.



Le esperienze di Don Giovanni sono tutte esperienze del limite: il fatto stesso che il suo agire, o metaforicamente il suo viaggio, non preveda un compimento, fa sì che il personaggio approssimi o viva condizioni estreme. Il tipo di piacere che qualifica queste esperienze (dalle avventure amorose,

al confronto con il Commendatore, fino all'imboscata a Masetto) è particolare, perché ha a che vedere con la frenesia. Esempio, in questo senso, è l'aria "Fin ch'han del vino": accentuati contrasti di colore senza mediazione, e soprattutto la disposizione anacrusica degli accenti- vertiginosi spostamenti di equilibrio in una gabbia ritmica incessante- producono uno stato di sovraccitazione, una sorta di furore dei sensi. Frenesia e furore sono le caratteristiche dell'agire di Don Giovanni e connotano la tensione del suo movimento. Un movimento violento perché infinitamente teso. Burke [11] ha descritto il sublime in questi termini, definendolo un tipo di piacere che nasce dal fremito di una prossimità. Essere prossimi alla vera esperienza del limite concessa all'uomo, quella della morte, richiama in forma tesa, coagulata, tutti gli stati passionali più forti: quelli del terrore, dell'oscurità, della violenza: tutto ciò che la ragione non domina. Questi stati passionali si caricano di lussuria, di un piacere erotico violento, teso (in senso fisiologico ed estetico, cioè come tensione estrema) alla morte. Don Giovanni, quando scaglia i suoi "no" contro il Commendatore è stato giustamente definito "eros armato"[12].

La musica di questo straordinario finale dà voce, armonia ritmo, timbro ed intensità alle caratteristiche di questa tipologia di sublime. Ritroviamo l'energia, la subitanità, la potenza e la tensione a guidare il discorso musicale.

Donna Elvira è la prima a vedere il Commendatore e, con il suo grido, il quadro muta: l'orchestra sale cromaticamente a un accordo di settima diminuita, contemporaneamente le sincopi preannunciano la musica che seguirà: Sono tutti elementi di tensione nel senso che tendono a qualcosa: l'accordo di settima diminuita tende ad una soluzione, così come un'ascesa cromatica, tende, dilatandolo, al punto d'arrivo. La sincope, spostando l'accento, produce sorpresa. Si delinea così un campo semantico che può avere a che fare con la privazione e quindi con l'ansia o la paura.

Dopo un inserimento comico (la pantomima di Leporello), in cui la tensione non s'allenta ma aumenta, perché posticipata, due accordi maestosi annunciano il Commendatore. Il primo è ancora una settima diminuita realizzata ora da tutta l'orchestra, compresi tromboni e timpani. E' una massa sonora catastrofica da cui emergono gli ottoni e gli archi che prolungano l'accordo come se non dovesse finire mai. Ascoltiamo qualcosa di potente, prolungato per energia, eccedente quindi, anche per le possibilità d'ascolto. Il carattere straordinario di chi sta per entrare in scena, l'eccezionalità della situazione corrisponde sul piano musicale alla scelta di dare corpo sonoro all'eccedente e al limite, ovvero alle figure proprie del sublime. Ciò non significa che Mozart componga una musica estranea agli elementi del discorso musicale classico, bensì che questi elementi si caricano di una intenzione di energia, movimento e potenza tali da *stupire*. Quello stupore sospeso e raggelato, quel "diletto orrore" che colpisce fino al vacillamento di chi subisce una situazione definita sublime. Ed allora il secondo accordo è una semplice dominante che ripiega su se stessa ma che conduce alla tonalità di re minore, e quindi al clima tragico dell'ouverture. E così ascoltiamo il ritmo ostinato degli archi sul quale comincia il canto del Commendatore: Mozart impiega tutti i topoi musicali sublimi (definiti solo nei primissimi anni dell'Ottocento)[13] per questo canto: ritmo ostinato, unisono con l'orchestra, ripetizione della stessa nota. Figure che, al di là della posteriore classificazione, connotano il personaggio di qualità "mortuarie": esattamente l'opposto della contingenza vitalissima di Don Giovanni.

Il canto del Commendatore è fermo e deciso, è un canto vuoto di umanità e passione, carico soltanto

di determinazione. Quella determinazione senza scampo e senza possibilità di mediazioni di chi è giunto al conto finale. Lo scontro tra i due personaggi recupera, attraverso la scelta musicale di salti intervallari amplissimi (decima discendente), l'eccezionalità di una tensione che si esprime nella definizione di uno spazio musicale estremo. Ma è la situazione drammaturgica ad essere estrema e senza rimedio.

Don Giovanni non si pente, non rinnega il sensibile, non riconosce, ancora una volta, nulla al di fuori di sé: neppure la trascendenza. Don Giovanni è eccedente anche nella massima esperienza del limite concesso all'uomo: Don Giovanni muore per eccesso di vita.

NOTE

[1] A. Camus, *Nozze in Opere*, a cura di R. Grenier, Bompiani, Milano 1992, pp 88-89. [rito](#)

[2] F. M. Brydert, *Le génie createur de Mozart*, Alsatia, Paris s.d., p. 83. [rito](#)

[3] N. Boileau, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1966, p.338. [rito](#)

[4] *Ibidem*. [rito](#)

[5] J. Baille, *An Essay on the Sublime*, Dodsley, London 1747, p.36. [rito](#)

[6] J. Dennis, *The critical works*, I, p. 339. [rito](#)

[7] M. Garda, *Musica sublime*, Le Sfere, Ricordi, Milano 1995, p. 52. [rito](#)

[8] M. Mendelssohn, *I principi fondamentali delle belle arti*, (1757), a cura di M. Cometa, *Aesthetica* Preprint, n. 26, dicembre 1989, p. 31. [rito](#)

[9] E. Burke, *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, *Aesthetica*, Palermo 1985, parte I pp. 72-75, parte IV pp. 157-161. [rito](#)

[10] A. Farinelli, *Mozart*, Accademia d'Italia, Roma 1942, p. 23. [rito](#)

[11] E. Burke, *op. cit.*, parte II e IV. [rito](#)

[12] P. J. Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, Editions de la Librairie de l'Université, Fribourg 1942. [rito](#)

[13] C. F. Michaelis, *Über das Erhabene in der Musik*, Monatsschrift für Deutsche 1801, pp.44-46.

rite

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)