

Anno IV- 2000

Ultimo aggiornamento (Last updated): **31 dicembre 2000**

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



Carlo Serra

[Il Seminario Permanente di Filosofia della Musica e la Civica Scuola di Musica di Milano](#)



Civica Scuola di Musica di Milano

NEW!

[Breve storia della Sezione di Musica Contemporanea
Programmi. Novembre 2000-Febbraio 2001](#)



Lia Tomás

[The mythical time in Scriabin](#)

NEW!



Carlo Serra

[Per Jacques Chailley \(1910-1999\)](#)




Jacques Chailley

[Saggio sulle strutture melodiche](#)





Jacques Chailley

[Essai sur les structures mélodiques](#)


 Carlo Serra [Morfologie dello spazio tra curvatura melodica e linearità scalare](#)
[Introduzione a *Essai sur les structures mélodiques* di Jacques Chailley](#)


 Andrea Melis
[Tempo, *texture* e genesi formale: le *Variations Aldous Huxley in memoriam* di Igor Stravinsky](#)

 Sara Belluzzo
[Kafka e il silenzio della musica](#)

 Guido Salvetti
[Musiche nelle contrade](#)
[Annotazioni sul Gassenhauer in area viennese](#)

 Giovanni Piana
[La serie delle serie dodecafoniche e il triangolo di Sarngadeva](#)

 Matteo Pennese
[Recensione de "Il suono virtuale. Teoria e pratica di Csound", di R. Bianchini e A. Cipriani, Edizioni ConTempo, 1998](#)

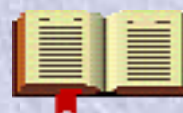
 Emanuele Ferrari
[Tradizione e modernità nel pensiero di Igor Stravinsky](#)

[Ritorna alla testata / Home](#)

[Libro dei Visitatori](#)



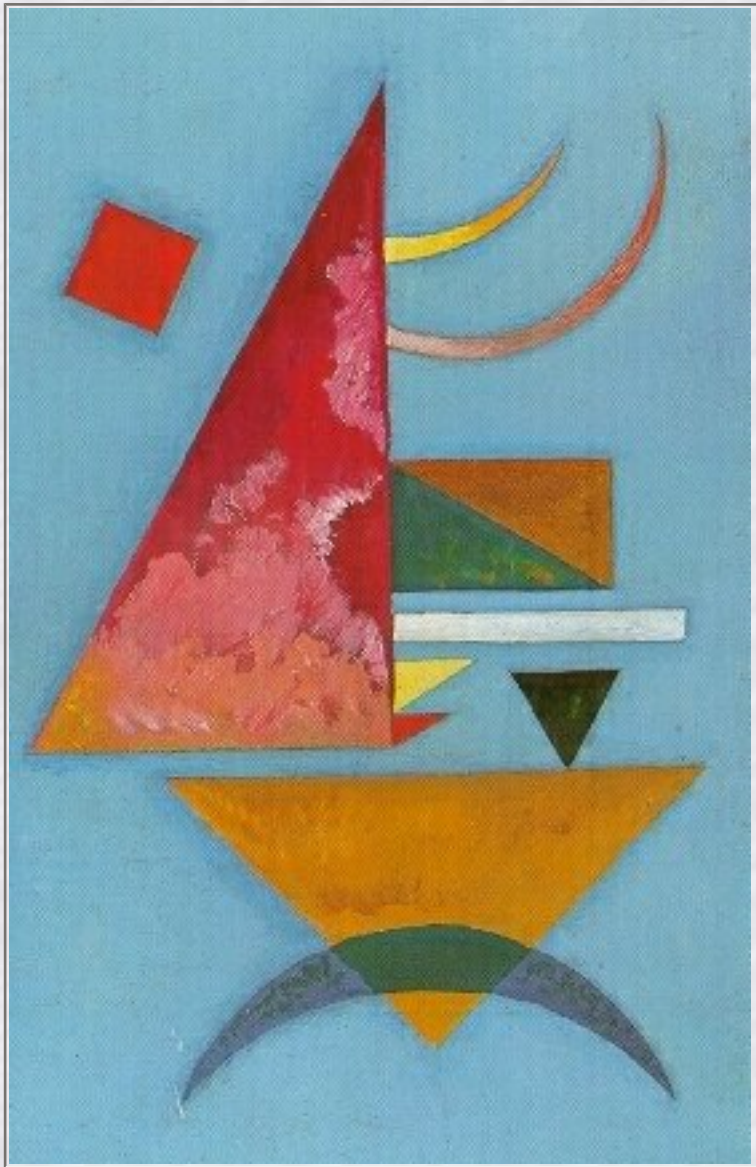
De Musica



[Guest Book](#)

Lia Tomás
The mythical
time
in Scriabin

Fifth Congress of the
International Association
for Semiotic Studies,
Berkeley 1994



In his book *Musical Poetics* (1946:120), Stravinski asks a question which at the same time requires an answer and displays a great deal of admiration: «After all, is it possible to link a musician like Scriabin to any tradition? Where did he come from? Who are his predecessors?» In a way, the question put forward by Stravinski is a touchstone for all of those who look at the work of this intriguing composer. A mystic, a philosopher, a madman, or a genius? A visionary? Scriabin was all of this at the same time, a personality that combined contradictions.

In his first compositional phase, which lasted approximately until 1898, Scriabin was explicitly influenced by Chopin. After that, he started to be interested in philosophy, getting in touch with several systems, yet not delving deeply into any. Having read authors like Goethe, Nietzsche, Schopenhauer, Plato, and Schelling, Scriabin decided on systematizing a formulation of his own, which would reflect more his conception of the world. Wagner's idea of «Total Work of Art» attracted Scriabin's attention, as it met his early reflections. Like Wagner, Scriabin could not consider music as pure music, having itself a reference. That seemed absurd to him. Music had to express something. This conception of *Gesamtkunstwerk* was based upon a merger of philosophy, religion,

and art, where a transubstantiation would be achieved through music, sound leading to ecstasy. Through this musical rite, he intended to recover the ancient history of magic powers (Bowers 1970,1:319).

And it is in «Prometheus, The Poem of Fire», his last symphony, that his project comes true. One of Scriabin's most daring compositions, it requires, besides the orchestral apparatus (orchestra, choir, and piano), a «tastiera per luce», a keyboard for light that projects predetermined colors in synchrony with the music. In the original score, there is a supplementary staff denominated «Luce», where there are musical notes corresponding to the colors determined by the composer. For Scriabin, this correspondence should occur in a synthetic manner. He suggests a colorful audition of the work. With this view, starting from an arbitrary, personal color scale, he matches the colors chosen with the fundamental notes of the inversions of the synthetic chord. Thus, the «Luce» staff accompanies the harmonic succession of the work.

Also with «Prometheus», Scriabin opens a new phase of his output and musical language, where basic concepts of traditional harmony such as the idea of tonality are replaced by preconceived harmonic nuclei that can generate the theme and unify the derivations of the chords in the composition. This generating nucleus was defined by Scriabin as the «synthetic chord», also known as tonality chord or mystic chord. It consists of a hexaphonic chord composed by a superposition of perfect, augmented, and diminished fourths: C - F# - Bb - E - A - D. This chord is continuously used throughout the composition and, besides serving as a basis and a unifying principle, will be the producer and propeller of all the musical discourse.

With a more careful reading of the composer's texts, it can be observed that they have an underlying thinking, an indicator that can lead to another key to the understanding of Scriabin's universe. This key is in another structure of thinking, which cannot be seen as false or deceiving, although its foundation lies on a setting other than the rational one: the mythical thinking.

According to Mircea Eliade (1989, 1985), myth is a complex cultural reality. Besides explaining the origin of mankind through a «sacred history» (therefore a true history), it reveals exemplary standards for all meaningful human activities through behavioral rules, symbols, and rituals. Therefore, if the myth always reports the beginning, the «creation» of something that started to exist later, whether it is the origin of the world or the consequences of its creation, one gathers that the myth only tells us about what really happened. However, access to this original knowledge requires more than mere understanding: it requires the proclamation of this knowledge through a celebration, so that one becomes impregnated with the sacred atmosphere where this creation took place. Ritual is not a mere commemoration, but a repetition, a reactualization of the past events, so that the present time is interrupted in order to return to the mythical time. This conscious repetition of gestures, customs and habits only achieves a real meaning as an identity with the primordial action destroying the chronological time (present) and projecting into the cosmogonical, mythical time when the creation of the world took place.

Looking at Scriabin's philosophical and musical thinking from the standpoint of Mircea Eliade's theory, some questions complementary to Stravinski's come to mind: how to translate his philosophical conception into sound and at the same time make it understandable for a heterogeneous

public, not necessarily familiar with his conception of the world? Scriabin resorted to a mythological character when naming his fifth symphony. Was there any implication in that choice? When reviewing the musical score, no explicit reference to the myth is found other than the title. The character is in the score, but where?

Scriabin intends to materialize his conception of the world and his imaginary man (Prometheus), both grounded on mythical thinking. He intends to actualize them as sound fabric. However, to make this complex materialization possible, it takes indications that enable the realization of this process; and it is through the reading of these indications that we will see how Scriabin intended to concretize his idea of «Total Work of Art».

It is known that there are certain conventions in music writings, whose aim is to standardize the graphic recording on a score, so that it becomes accessible to whoever masters this code and, thus, when written can be performed. In this set of conventions are the staff, the bar, clefs for the different instruments, durations, etc. Usually, the words that indicate the performing mood (the indications of expressions) are Italian: *allegro*, *maestoso*, *forte* (or *f*), *pianissimo* (or *pp*), among others. However, in the score of «Prometheus», besides using these musical conventions, Scriabin uses other indications, very peculiar and sometimes musically incomprehensible: terms like «contemplatif», «voluptueux, presque avec douleur» or «avec un éclat éblouissant», are completely out of the established standards, and at the same time their decoding is at another level.

Thus, to enable real occurrence of Scriabin's reinterpretation of Prometheus, myth in the present time, for it to happen in its totality and be reactualized in the time span of the performance of the work, it is necessary for the interpreter (the musician performing the score) to go through his present time (the time when he is playing) and become inserted in the mythical time. With this view, the personal indications Scriabin made in the score (most of which suggest states of mind or evocative images) are the ones that enable the crossing and the rupture between the two times the interpreter is inserted into: the interpreter's own time (the chronological measurable time) and the time of the work the interpreter is playing (the mythical time).

For this reinterpretation process to be realized in its completeness, Scriabin's not including an explicit narrative becomes evident. If he had only wanted to describe the successive stages of his imaginary character, he would have resorted to a naturalistic narrative (flutes representing birds, etc.) or to an explanatory libretto. However, if that had occurred, the actual composer would have made it impossible for the interpreter to realize his conception of «Total Work of Art», in terms of the time of the performance of the work.

Scriabin's Prometheus cannot be simply narrated by the interpreter; as a mythical character it needs materiality to leave the realm of the composer's imagination and be established as reality. Prometheus has to be experienced, reactualized in the present time; and to make this possible, the splitting of time is imperative.

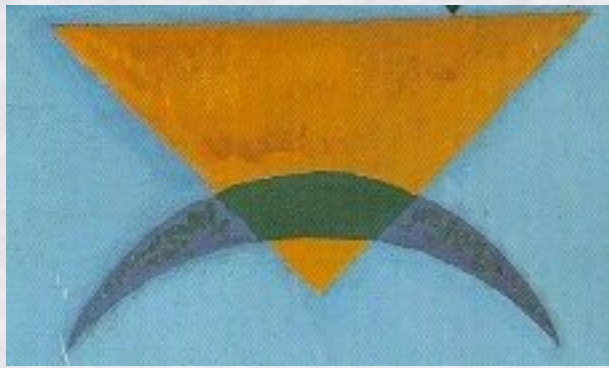
It has already been said that Scriabin established an arbitrary relation between sounds and colors. This relation, included in the score, is accompanied by textual meanings as follows: Db-purple-Will of the Creative Spirit; A-green-Matter, and so on. Based upon the textual meanings and the «luce»

staff in the score, Scriabin's biographers have tried to bring forth a probable «narrative» underlying the work. However, the creation of an explanatory text resembling an operatic libretto proves unnecessary, as Scriabin, knowing the complexity of his work, took upon himself the translation of the hidden, personal meanings he had intended for the lights.

At the beginning of the score, it can be observed that next the conventional indication of performance, «Lento», is another notation, totally different from the character of the first one, besides being in French: *brumeux* 'obscure'. Therefore, it can be said that *brumeux* is for the A note in the «Luce» staff (hidden, personal meaning: matter). However, for the interpreter reading the score and performing the music, the indications - «Matter» and «Will of the Creative Spirit» - are much more abstract and difficult to decode than «Obscure» or «Sublime». Although these indications also require a certain degree of subtleness in their interpretation and decoding, they are closer to the conventional indications; besides, they suggest the evocation of images and states of mind that provide the interruption of chronological time and insert the interpreter in primordial time.

Scriabin's Prometheus is interwoven in the sound fabric, once it is suggested by his personal indications. For such a recovery, the conventional indications proved insufficient. Scriabin's intention was new; his will, imperious. However, the old words seemed to be timeworn. Thus, the function of the «tastiera per luce» goes beyond the intention to create an environment suitable for his aim: the purpose of the instrument, a hypothetical one in Scriabin's days would be to translate nuances of temperament and character of this imaginary man plastically, through a profusion of colors. Also hypothetically, the lights would break the mathematical precision of the intervals of the tempered scale, upon which most of the musical literature has been built. According to reasoning, it could be said that the synthetic chord itself, the generating nucleus upon which «Prometheus» was built, bears the germ of the sonorous imprecisions intended by Scriabin. That is justified by the fact that the tritone, the dissonant interval, functions as the central polarizing axis as the work unfolds (Kelkel 1984,3:25).

It must be kept in mind that Scriabin conceived the world as a system of correspondences. His world, a balanced, transcendent one, was inhabited by imaginary heroes, demiurges, who sometimes needed to return to the present time in order to reestablish spiritual harmony and reiterate man's manner of existence along his historical path. Prometheus, ancestor par excellence, has this creative power, for he is «Men's Father». Latent in the musical discourse, he has to adhere his time to the present time to found the World in the Real, True Time. The interpreter, invited to the crossing, loses consciousness of his individual body, and dives into time. Their actions become an identity, as well as their bodies. The symbiosis is performed: Prometheus becomes the interpreter and the interpreter becomes Prometheus. The Center, the «mystic chord», is already determined. The Space, now sacred, is ready to receive die Primordial Time. Reality establishes in its totality; and just like the phoenix, the new man rises from the ashes of the sacred fire, sure that the «Infinite is a nameless place».



Lia Tomás



References

Bowers, Faubion

1970 *Scriabin, a biography of the Russian composer, 1871-1915*. 2 volumes. Tokyo/Palo Alto: Kodansha International Ltd.

Eliade, Mircea

1985 *O mito do eterno retorno*. Translated by Manuela Torre. Lisboa: Edições 70.

1989 *Aspectos do mito*. Translated by Manuela Torre. Lisboa: Edições 70.

Kelkel, Manfred

1984 *Alexander Scriabine, sa vie, l'ésoterisme et le langage musical dans son oeuvre*. Paris: Edition Honoré Champs.

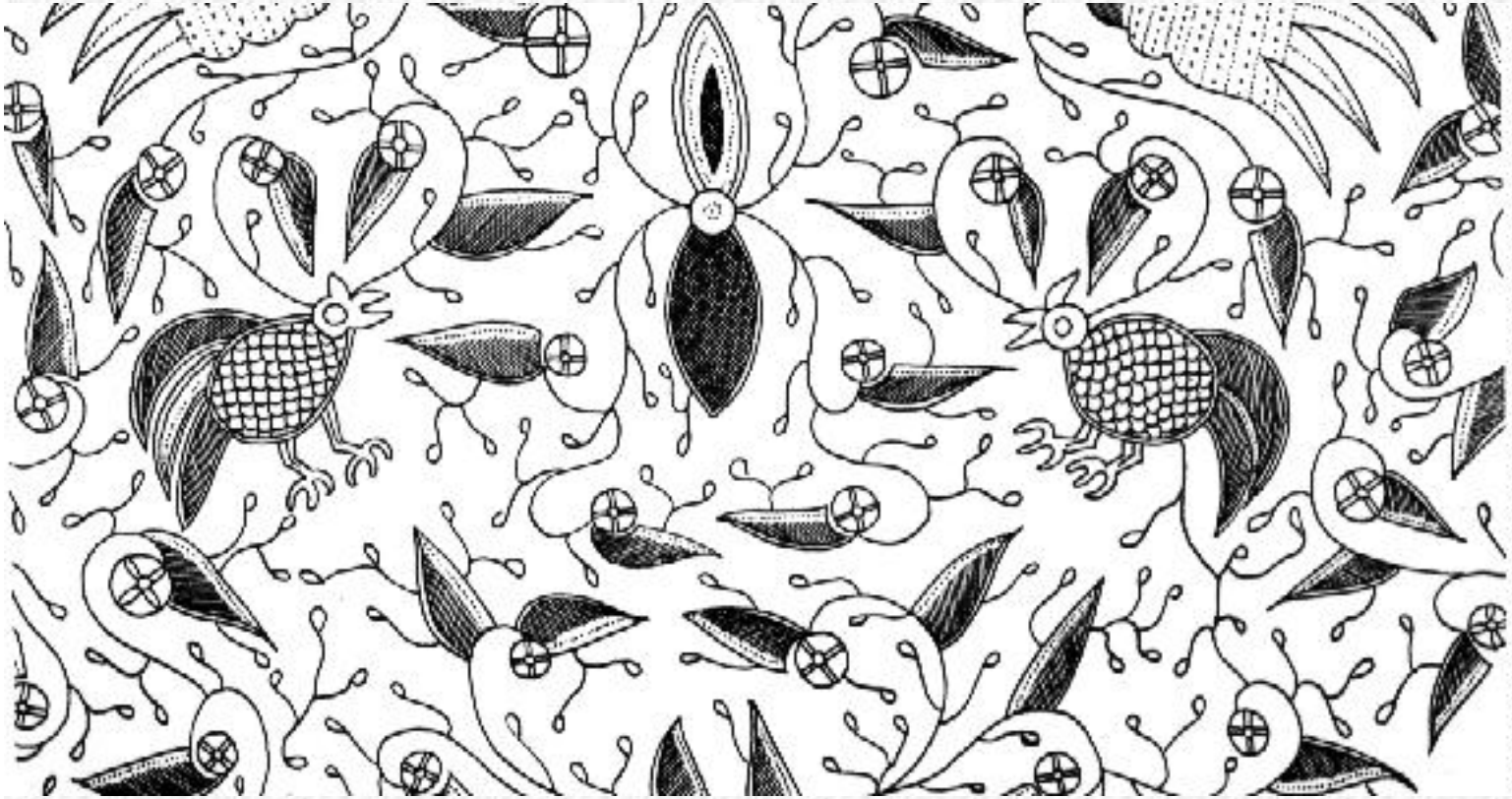
Tomás, Lia

1993 *O Poema do Fogo: mito e mu/sica em Scriabin*. São Paulo: Annablume.

Dr Lia Tomás teaches "Musical Aesthetics" and "History of Music" at the Universidade Estadual Paulista - Instituto de Artes - São Paulo, Brazil

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

Per Jacques Chailley (1910 - 1999)



Avviare un discorso su Jacques Chailley è, al tempo stesso, imbarazzante e doveroso: si tratta di un personaggio che ha affrontato la musica, con un occhio sensibile a tutte le implicazioni, teoriche e pratiche, che tale disciplina comporta. Chailley, infatti, è stato compositore, dagli influssi assai articolati, che vanno da Ravel alle prime forme di modalità, teorico della musica, storico, indagatore scrupoloso di testi carolingi, greci, esoterici, e al tempo stesso, appassionato cultore del simbolismo musicale, da Hieronymus Bosch a Schubert. Da dove cominciare?

La dimensione musicologica, infatti, ha condotto lo studioso a riprendere in mano, all'interno della sua ricerca, temi di linguistica, di pedagogia musicale, della psicologia del suono, dell'analisi etnomusicologica delle tipologie dell'ottava, mentre le sue indagini sulla musica medioevale l'hanno spinto alla ricerca sulle pratiche improvvisatorie del discanto, sulla monodia vernacolare, sul ritmo e la metrica gregoriana e in generale sul tema dell'analisi modale, cercando di intendere gli otto modi come il precipitato delle quindici forme possibili che può assumere la profilatura melodica che sta alla loro base, utilizzando il concetto di grado mobile o *pïen*, di derivazione etnomusicologica.

I suoi testi sono spesso percorsi da un'umoralità inquieta, e da un profondo piacere della polemica, grazie al quale egli attacca disinvoltamente Hindemith, Rameau, Schönberg, Boulez; d'altra parte nella loro estrema chiarezza teorica, non trascurano mai la componente pratica, uditiva, organologica della

musica, insomma quelle componenti legate al far musica che molta musicologia tende a mettere da parte, reputandole bieche considerazioni di tipo empirico.

D'altra parte, solo una mentalità così attenta agli aspetti più concreti del fare musicale, poteva inserire in un testo sulla storia della musica greca (*La musique grecque antique*, Éditions Belles Lettres, 1979), una pagina in cui insegnare al lettore come costruirsi artigianalmente l'ancia di un *aulos*.

Le ricerche di Chailley hanno, in realtà, notevole interesse per una interpretazione fenomenologica del concetto di spazio musicale, tematica che le percorre in modo continuo, a partire dai testi del 1947: la sensibilità per gli aspetti legati all'attività della coscienza, non meno di una inarrestabile curiosità da storico che guarda continuamente al mondo dell'esperire concreto attendono da tempo una valutazione, anche critica, di cui al momento non vi è traccia.

Chailley nacque a Parigi il 24 Marzo 1910, da famiglia di musicisti. Il padre Marcel (1881 - 1936), dedicatario di *Choses vues à droite et à gauche* di Erik Satie, fondò il Quartetto Chailley, fra i primi interpreti dei quartetti di Debussy e Ravel. La madre, Céliny Chailley - Richez (1884 - 1973), allieva di Raoul Pugno, fu brillante pianista e, a quanto scrive il figlio nella monografia dedicata al *Carnaval* (1971), sensibile rivelatrice della poetica schumanniana. Entrambi insegnarono al Conservatorio di Parigi, all'Ecole Normale de Musique e collaborarono con G. Enescu.

In un ambiente pregno di musica, gli interessi di Chailley si volsero rapidamente alla composizione, alle lettere classiche e...allo scoutismo: a sedici anni inizia a studiare armonia con Nadia Boulanger, contrappunto con Claude Delvincourt e storia della musica, alla Sorbona, con André Pirro. Studia vari strumenti, e, cantando nei cori d'Henry Expert, che dirigeva la Chanterie de la Renaissance, si appassiona al repertorio rinascimentale: la sua prima composizione conservata è un *Non sum dignus* a quattro voci che il quattordicenne elabora nello stile di De Victoria.

Nel 1933 fonda, sempre alla Sorbona, un gruppo teatrale studentesco, i *Theophiliens*, che si dedica al recupero di forme teatrali e musicali antiche: tale esperienza sollecita in lui un forte interesse nei confronti della musica greca e della musica medioevale. Nel 1934 compone *Cantique du soleil*, scritto nel 1934, per onde martenot, contralto e orchestra.

Nel frattempo, studia composizione con Henry Büsser al Conservatorio e segue i corsi di Storia della musica di Maurice Emmanuel. Nel 1935 inizia a studiare direzione d'orchestra con Pierre Monteux, studi che quell'anno proseguiranno ad Amsterdam con Mengelberg e Bruno Walter. Durante l'occupazione, si lega al movimento della resistenza e si impegna per evitare la deportazione degli studenti del Conservatorio.

Fino al 1952 si dedica alla composizione per vari organici da camera, armonizza canti popolari, un'attività che proseguirà per molti anni, legata a un vivace interesse per la musica popolare e, forse, all'influsso indiretto di Maurice Emmanuel. La curiosità nei confronti delle manifestazioni della musica popolare lo porterà a scrivere, nel 1942 una *Petite histoire de la chanson populaire française* (P.U.F.) e ad approfondire anche lo studio del repertorio profano medioevale. In questi anni compone musiche di scena per *I Persiani* di Eschilo e per l'*Antigone* di Sofocle, nell'allestimento del *Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne*, fondato (1935) assieme a Roland Barthes e Jacques Veil. Nel frattempo si rafforzano i rapporti di stima con Messiaen, Honegger e i compositori della Jeune France.

Nel 1947 compone una Missa solemnis, in cui traspare la forte influenza che su di lui esercita il pensiero religioso.

Chailley continua la sua attività di divulgatore della musica antica e nel 1947 comincia ad abbozzare una *Histoire Musicale de Moyen Age*, che verrà pubblicata nel 1950 (P.U.F.), e la sua prima, importante, opera teorica, *Traité Historique d'Analyse Musicale*, che darà alle stampe nel 1951 (Leduc). Nel 1952 conclude il suo dottorato in lettere con una tesi sull'*École musicale de St-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI siècle* e compone musica per un balletto tratto da un soggetto di Jean Cocteau, *La Dame à la Licorne*, su coreografia di Heinz Rosen.

Nello stesso anno mette a punto un metodo per la stenografia musicale: l'interesse per gli aspetti semiologici della pratica musicale erano già stati affrontati in uno studio del 1950, *Notations musicales nouvelles* (Leduc, 1950) e prenderanno sempre più forza, fino allo studio del 1967, *La musique et le signe* (Rencontre), dove il problema dell'appropriatezza del segno viene ricondotto al tema dell'espressione musicale, con attenzione alle pratiche improvvisatorie e, soprattutto al problema della componente gestuale nella notazione. Nel 1955 compone una *Suite sans prétention pour Monsieur de Molière* per tre ondes martenot and quintetto di fiati.

Già da questi elementi, si avverte la presenza di un orientamento teorico volto ad individuare le componenti universali che stanno sullo sfondo di una pratica musicale: non è un caso se il testo su musica e segno si aprirà con una discussione sull'efficacia del segno, sulla sua capacità rappresentativa. Da tale filone, si svilupperanno, successivamente, gli studi sul problema della notazione nella musica greca.

La ricerca di matrici assolutamente generali stanno sullo sfondo della sua ricerca anche per la fondazione di una scienza generale che possa dar ragione delle trasformazioni che accompagnano l'evoluzione del linguaggio musicale: la Filologia Musicale, che individua la radice dell'intreccio evolutivo nella teoria della risonanza, in cui le consonanze assumono il valore di veri e propri universali linguistici.

Tali analisi spingono Chailley ad approfondire il tema dell'apprendimento musicale, in una direzione che ha più di un punto di contatto con le ricerche di Jean Piaget: il risultato è una ricerca sull'evoluzione del riconoscimento degli intervalli nel bambino, che si fa avvertire anche nei testi che Chailley dedicherà alla didattica infantile.

Da tali studi, sviluppati fino al 1967, verrà tratto nel 1970 un film, *Le musicien et son clavier*, che riceverà riconoscimenti anche al Festival di Venezia.

La tensione alla creazione di una disciplina che possa dar ragione delle caratteristiche comuni ai differenti linguaggi musicali, spinge Chailley ad aprire, presso la sua cattedra, un seminario di etnomusicologia. Il risultato di una attività così frenetica (nel 1953 organizza alla Sorbona la prima serie di *Concerts de Midi*) prende forma nella pubblicazione del corso del 1955, *Formation et transformations du langage musicale*, dove Chailley analizza le conseguenze teoriche di una analisi della formazione delle scale, a partire dal circolo delle quinte. L'opera indica un passo in avanti nella ricerca teorica di Chailley, che cerca di presentare modelli strutturali della scala diatonica, in grado di

generare le molteplici varianti, anche non strettamente diatoniche, delle strutture melodiche.

La ricerca avviata con *Formation* viene sviluppata nel [Essai sur les structures mélodiques \(1959\)](#), dove l'analisi si stringe attorno alle conseguenze spaziali del movimento di congiunzione melodica. L'analisi di tali temi sposta l'indagine di Chailley sul tema musica-parola: in una ricerca condotta con P. Delattre (1965-66) presso l'Università di Santa Barbara, dove insegna per sei mesi come Regents' Professor, vengono analizzati fattori quali il timbro, intelligibilità dell'aspetto sonoro, materiale della parola, partendo dall'analogia con l'attività del musicista, che lavora su rapporti di consonanza. A questa indagine, che va a recuperare tematiche che riportano verso Condillac e Vico, si affianca ora un'analisi del ritmo, in cui Chailley spazia dal mondo della musica gregoriana in un'analisi dell'intenzionalità ritmica, per indagare come funzionano i rapporti fra percezione del tempo e schemi ritmici: studi diversamente orientati da quelli che negli stessi anni andava coltivando, anche sul piano compositivo (*Chronochromie*) l'ammirato Messiaen. L'idea di fondo che muove Chailley in questi testi è una polemica contro l'atomismo ritmico: il ritmo procede attraverso rapporti fra grandi unità divisibili e non per giustapposizione di piccole unità indecomponibili. All'interno delle due analisi, quella della parola e quella dei ritmi, Chailley si avvale spesso del modello offerto dalla metrica del verso.

Nel 1958, al *Congrès d'acoustique musicale* di Marsiglia presenta i primi risultati dei suoi lavori sui dinamismi spaziali nel sistema pitagorico, zarliniano e temperato, proponendo l'ipotesi di una conflittualità spaziale fra congiunzione armonica e congiunzione melodica, e guardando al temperamento equalizzato come un compromesso fra le tendenze, mentre nel 1960 organizza un convegno sulla *Résonance dans les échelles musicales*, per sviluppare un dibattito a più voci sul concetto di risonanza. In questo periodo approfondisce la sua interpretazione del concetto di tonalità, già presentata nel *Traité Historique d'Analyse Musicale*, che tende a svincolare la nozione di tonalità dal funzionalismo classico: secondo Chailley si tratta di una forma della percezione secondo la quale, in un sistema musicale, tutti i suoni vengono individuati dal riferimento a una nota finale conclusiva, reale o virtuale, su cui si appoggiano le tensioni costruttive ed espressive del brano. Nel 1962 è nominato direttore della *Schola Cantorum*, mentre iniziano i suoi studi sull'esoterismo musicale in Mozart, Haydn, Schubert.

In questi anni, fioriscono molte pubblicazioni legate a temi diversi, tra cui ricordiamo un saggio sul problema del nome e sull'organizzazione delle strutture modali nel passaggio dall'antichità all'alto medioevo (*L'imbroglione des modes*, 1960, Leduc), un corso su *Tristan und Isolde* di R. Wagner (C.D. U., 1963), un testo sulle passioni bachiane, *Passions de Bach* (P.U.F., 1963), un commento al trattato carolingio *Alia Musica* (1962, C.D.U.) e una *Sonata breve* per pianoforte (1964). pubblica anche studi su Bartòk, il primo volume di un *Cours d'Histoire de la Musique* (Leduc) la cui elaborazione lo impegnerà per una trentina d'anni, e un'opera teorica, apparentemente divulgativa dal titolo emblematico: *Expliquer l'Harmonie?* (Rencontres, 1967). In quell'anno inizia a tenere dei corsi a Montréal, mentre nel 1968 esce il primo studio sull'esoterismo musicale, dedicato a Mozart: *Flûte Enchantée, opéra maçonnique* (Robert Lafont).

Nel 1969, fonda il Dipartimento di musica e musicologia della Sorbona. Ancora uno studio bachiano nel 1971, *Art de la Fugue* e il già citato libro sui rapporti fra musica e didascalie nel *Carnaval* di Schumann, entrambi per Leduc.

Nel 1972 si dedica ad una revisione del *Traité historique d'analyse musicale*, che esce sotto il titolo di *Traité historique d'analyse harmonique* (Leduc, 1977). Nel 1974 pubblica un nuovo studio bachiano sui *Chorals d'orgue* (Leduc), e comincia a scrivere uno studio sul simbolismo in Bosch, che uscirà nel 1978 *Jérôme Bosch et ses symboles* (Académie Royale de Belgique). In questo periodo escono opere pedagogiche sull'armonia, il solfeggio, e un *Traité d'Harmonie au clavier* (Choudens, 1977). Anche queste opere portano traccia della sua speculazione teorica. L'attività di storico prosegue con un saggio su *Winterreise* di Schubert (*Voyage d'Hiver*, Leduc, 1975) e su *Parsifal*, *opéra initiatique* (Buchet - Castel, 1979). Prosegue anche l'attività compositiva, con un *Prélude et Allegro* per alto e violoncello (1976).



Entrato in pensione nel 1979, il nostro autore fa uscire, nel 1985, *Éléments de Philologie Musicale* (Leduc), che riprende e sviluppa *Formation et transformations du langage musicale*. Il titolo ha riferimento ad una scienza generale, che dovrebbe studiare il linguaggio musicale nella continuità della sua evoluzione, sul modello della musicologia comparative di Daniélou. Nella presentazione dell'opera Chailley non nasconde il debito teorico che quest'impostazione ha nei confronti dell'*Histoire de la langue musicale* di Maurice Emmanuel. Il fondamento di questo discorso teorico poggia sulla convinzione che le varie regole su cui si appoggiano i linguaggi musicali storicamente dati, siano definiti dalla grammatica della relazioni dalle consonanze organizzate nel circolo delle quinte: il modello cui Chailley guarda è quello dell'analisi linguistica, che viene però innestato all'interno di una ricerca fenomenologica sulla grammatica relazionale delle consonanze, nell'ambito dei vari linguaggi musicali,

per poter isolare dei modelli che diano il senso della particolarità di ognuno. Il richiamo all'etnomusicologia si confonde ormai alle analisi sulla percezione intervallare e al tema dell'espressione musicale.

Negli ultimi anni, Chailley pubblica ancora testi sulla musica contemporanea, e si dedica alla composizione: del 1980 è la sua seconda Sinfonia, mentre nel 1988 esce un suo studio, scritto a 4 mani con Jacques Viret *Le Symbolisme de la gamme*, *Revue Musicale* 408 - 411 pp. 7 - 15, mentre nel 1990 esce il quarto volume del *Cours d'Histoire de la Musique* (Leduc). Muore a Montpellier il 21 gennaio 1999.

Oltre ai testi citati e alle composizioni che abbiamo indicato, Chailley ha scritto centinaia di articoli, prefazioni, introduzioni a dischi, spaziando dalla storia dell'arte (seguì i corsi di Focillon) alla letteratura, in riferimento a molti temi di ordine storico e teorico. Per le informazioni sulla sua vita, si può consultare il volume AA.VV., *De la Musique a la musicologie, Étude analytique de l'œuvre di Jacques Chailley*, Éditions Van De Velde, Tours, 1980.

Un recente convegno parigino tenutosi alla Sorbonne nel marzo 2000, *Jacques Chailley (1910-1999) musicologue et théoricien de la musique*, ha finalmente riproposto la sua figura di teorico musicale al centro di una rete di interessanti relazioni: da quella di Pierrette Germain - David (Paris) che presentò un contributo sul tema *La musicologie comme interrogation humaniste* a Édith Weber (Université de Paris-Sorbonne), che ha parlato intorno agli aspetti prettamente culturali legati all'attività di Chailley in *Le rôle de Jacques Chailley dans l'évolution de la discipline musicologique à l'Université*.

Molte relazioni hanno sollecitato la riflessione teorica sull'attività del musicologo e sulle relazioni strette che collegano la sua riflessione all'ambito di ricerca etnomusicologico e artistico: Michèle Barbe (Université de Paris-Sorbonne) ha proposto come tema *Jacques Chailley et les arts plastiques : originalité et fécondité d'une approche pluridisciplinaire*, Tran Văn Khê *Jacques Chailley et la promotion de l'ethnomusicologie* (relazione letta da Serge Gut) mentre François PICARD (Université de Paris-Sorbonne) ha trattato il tema più generale de *L'ethnomusicologie et Jacques Chailley*.

Di andamento più musicologico, e centrate attorno al nodo teorico della funzione della risonanza e delle metodologie storiche, le relazioni di Jean Molino (Université de Lausanne) : *Comment écrire l'histoire de la musique ? Remarques sur la philologie musicale de Jacques Chailley*, e quella di Serge Gut (Université de Paris-Sorbonne) : *L'évolution du langage musical selon la théorie de la résonance*. Esposizioni più connesse al tema dello spazio musicale e del metodo evolutivo, *L'ordre mélodique selon Jacques Chailley : exposé et critique* di Annie Labussière (Paris) e quella di Nicolas Meeús (Université de Paris-Sorbonne), che traccia differenze e analogie nei metodi di *Chailley, Schoenberg, Schenker*.

Infine, una serie di relazioni su specifici temi d'ordine storico, che nel caso di Chailley hanno sempre una configurazione di ordine teorico: Jean-Jacques Velly (Université de Paris-Sorbonne) : *Jacques Chailley et la musique grecque*, Louis Jambou (Université de Paris-Sorbonne) : *Trois lectures de la musique de la Renaissance par Jacques Chailley*, Gilles Cantagrel (Université de Paris-Sorbonne) : *Jacques Chailley et Johann Sebastian Bach*, Christian Merlin (Université de Lille) : *Jacques Chailley et Wagner, à propos de Tristan et Parsifal*. Infine, due relazioni legate alle modalità applicative della Filologia Musicale, Jacques Viret (Université de Strasbourg) : *L'analyse modale du chant grégorien selon Jacques Chailley : un exemple de philologie musicale appliquée* (Viret ha collaborato con Chailley nella stesura dello studio *Le Symbolisme de la gamme* 1988, *Revue Musicale* 408 - 411 pp. 7 - 151) e Nigel Wilkins (Université de Paris-Sorbonne) : *Jacques Chailley et la musique médiévale*.

Carlo Serra

[J. Chailley, Saggio sulle strutture melodiche](#)

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

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)



Questo è il Web server che ospita i siti degli utenti dell'[Università degli Studi di Milano](#)

Nel Web server non è presente il file richiesto. Per favore si assicuri che la URL sia corretta. Poiché i siti ospitati su questo server sono autogestiti da strutture o personale dell'Ateneo si consiglia di contattare il gestore locale tramite l'email di riferimento che dovrebbe essere presente nel sito. Per questo può riprendere la navigazione dalla [pagina precedente](#).

Se il documento non trovato è relativo ad una struttura ufficiale dell'Università può provare a cercarlo a partire dalla [home page](#).

Nel caso non sia riuscito a contattare il gestore locale del sito o non abbia avuto una sua risposta, può [contattare il webmaster](#) del sito di Ateneo.

404 Not Found

The Web server cannot find the file or script you asked for. Please check the URL to ensure that the path is correct.

Please [contact the server's administrator](#) if this problem persists.

Jacques Chailley

ESSAI SUR LES STRUCTURES MÉLODIQUES

LA formation des échelles, qui s'organisent progressivement et spontanément en systèmes, puis en modes, semble soumise aux interférences de deux principes essentiels et contradictoires :

1° Un principe de stabilité, la *consonance*, qui s'exprime par le tableau bien connu de la résonance (harmoniques). Mais ce tableau n'est que très exceptionnellement utilisé sous sa forme brute. Il n'intervient, au début du moins, et sans doute de manière non raisonnée, que dans ses manifestations premières, qui, ne mettant en action que les rapports fournis par ses deux premières tranches, se traduisent essentiellement, pour la mélodie du moins, par le *cycle des quintes*. La tierce, en tant qu'harmonique 5, ne s'y intègre que tardivement et c'est plus tardivement encore qu'interviennent parfois, sous des réserves très strictes, les harmoniques suivants.

2° un principe de dynamisme et de mobilité, l'*attraction*, qui s'exprime par des *déplacements de degrés* dans le sens de la pente mélodique et par l'*attirance des degrés faibles par les degrés forts* voisins (la force des degrés dépendant principalement de la consonance). p. 270

C'est parce que n'entre pas en jeu un principe unique, mais deux au moins, que, sur des bases de départ identiques, ont pu se développer dans le temps et dans l'espace les langages les plus différenciés, dont cependant les lois peuvent être réduites à des principes communs.

Au jeu des multiples réactions entre ces deux principes fondamentaux vient se mêler celui de phénomènes secondaires.

3° la *tolérance*, qui admet, d'une manière variable selon les sociétés et les individus, l'assimilation subjective de sons approximatifs aux sons rigoureusement exacts. La tolérance est en outre



Jacques Chailley

influencée par des facteurs externes que l'on commence à étudier méthodiquement : hauteur, timbre, intensité etc.

4° *l'égalisation*, favorisée par la tolérance. Elle peut être soit instinctive, soit au contraire issue du rationalisme dans les hautes civilisations ; celles-ci n'hésitent pas en effet à corriger des faits réels pour les faire coïncider avec des diagrammes rationnels.

A ces éléments peut se superposer, sans s'y mélanger, *l'imitation directe* et non interprétée de modèles naturels, tels que chants d'oiseaux, résonance d'instruments à sons partiels renforcés, etc. Ce facteur, qui semble surtout intervenir dans les basses civilisations, semble dénué de descendance propre. On n'en parlera pas ici.

Nous n'étudierons pas non plus les structures harmoniques. Si nous abordions cette étude, nous y trouverions les mêmes principes fondamentaux de consonance, d'attraction et de tolérance, mais appliqués différemment, plus quelques autres qui lui sont propres.

FORMATION DES ÉCHELLES PRIMITIVES. — Nous n'aborderons pas la discussion de ce problème encore très controversé. L'analogie avec le développement de l'instinct vocal dans les toutes premières années de l'enfance permet toutefois de supposer certains stades dont les basses civilisations nous offrent assez fidèlement l'équivalence :

1° Modulation continue, par glissement, sans degrés préférentiels (attraction pure).

2° Transformation du chant continu en chant discontinu, à grands intervalles encore indéterminés (plus grands que le ton en général).

3° Choix d'une note fixe préférentielle, autour de laquelle oscillent des sons indéterminés.

4° Accrochage de deux notes au moins sur un intervalle déterminé. Si cet intervalle est la quarte, comme cela est fréquent, le processus de la consonance se trouve déclenché. Il se poursuivra inexorablement, plus ou moins traversé en cours de route par des déformations issues des autres éléments, surtout de l'attraction et de l'égalisation, qui sembleront parfois à tort en contradiction avec lui.

Réduit à sa forme pure de consonance, sans intervention des autres facteurs, ce processus s'exprimerait essentiellement sous

autres facteurs, ce processus s'exprimerait essentiellement sous la forme du cycle des quintes, souvent étudié (Touzé, Hand-



Jacques Chailley

schin etc.). Nous l'examinerons donc en premier, non sans souligner que si ses effets se manifestent souvent effectivement sous cette forme pure, ils sont souvent contaminés par les autres principes et ne peuvent donc s'appliquer à de nombreux cas qu'avec les correctifs nécessaires.

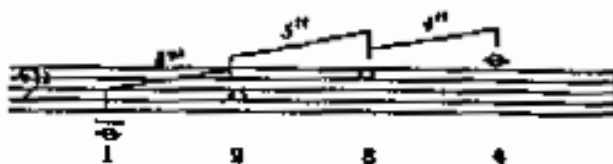
STRUCTURE THÉORIQUE DU CYCLE DES QUINTES. — Hors de toute influence harmonique, (et celle-ci se manifeste toujours très tardivement), la structure d'un système de quinte ou d'octave ne peut pas être l'accord parfait ; a fortiori en est-il de même d'un système de quarte. Toute structure antérieure à l'envahissement de l'harmonie à 3 sons est issue, selon un processus que nous avons essayé ailleurs d'expliquer, d'une série de forces interférentes dont l'une des plus puissantes est, on l'a dit, le cycle des quintes :

Tableau 1.



issu exclusivement de la tranche 1-4 de la résonance

Tableau 2.



par utilisation de ses trois éléments : 8^{ves} (1-2) 5^{tes} (2-3) et 4^{tes} (3-4). Limité jusqu'à nouvel ordre aux 7 premiers sons, il donnera naissance au *genre diatonique*.

Le tableau des quintes obéit au même principe de dégression dans la formation des structures que le tableau de la résonance dans l'évolution de la consonance (cf. notre *Traité Historique d'Analyse Musicale*). Selon que l'on utilise ses tranches 1-2, puis 1-3, puis 1-4 etc., on obtient des structures successives de l'octave

... que l'on utilise ses tranches 1-2, puis 1-3, puis 1-4 etc., on obtient des structures successives de l'octave dans lesquels les intervalles les plus tôt formés conservent une suprématie proportionnelle à leur antériorité.

A chaque stade de cette formation, on obtient un système différent (dit à tort défectif lorsqu'il n'atteint pas les 7 notes de l'heptatonique final) dont les degrés nouveaux s'appuient sur les degrés antérieurs.




Jacques Chailley

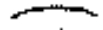
142


ESSAI SUR LES STRUCTURES MÉLODIQUES

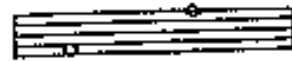
Tableau 3.

N. B.

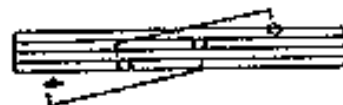

Octaves.


Quintes.


Quartes.


Demi-ton
Tranche 1 du tableau (8^{ve}) : un seul aspectTranche 1-2 = 2 notes (fa-do)
= ditonique

2 aspects d'octave (à 3 notes)

Tranche 1-3 = 3 notes (fa-do-sol)
= tritonique

3 aspects d'octave (à 4 notes)

2 aspects de quinte (à 3 notes).

Tranche 1-4 = 4 notes (fa-do-sol-ré)
= tétratonique

4 aspects d'octave (à 5 notes)

1 aspect de quinte (à 4 notes)

2 aspects de quarte (à 3 notes)

Tranche 1-5 = 5 notes (fa-do-sol-ré-la)
= pentatonique

5 aspects d'octave (à 6 notes)

2 aspects de quinte nouveaux (à 4 notes)

Tranche 1-6 = 6 notes (fa-do-sol-
ré-la-mi)= hexatonique (gamme
sans triton)

6 aspects d'octave (à 7 notes)

2 aspects de quinte (à 5 notes)

3 aspects de quarte (à 4 notes)

Tranches 1-7 = 7 notes (fa-do-
sol-ré-la-mi-si)

= heptatonique

7 aspects d'octave (à 8 notes)

3 aspects de quinte nouveau
(à 5 notes)1 aspect de quarte nouveau
(à 4 notes)

Tranche 1-8 = 8 notes (fa-do-sol-ré-la-mi-si-fa) : pour la première fois la « fausse quinte » (diminuée)

12 + 1234567

Ici apparaissent pour la première fois la « fausse quinte » (diminuée) et la « quarte superflue » (augmentée).

On obtient, donc, selon les échelles, les aspects suivants d'octave, quinte et quarte à partir du son de départ :



Jacques Chailley

Tableau 4.

T = ton, S = semi-ton, 3 = trihémiton incomposé (tierce mineure),
4 = quarte, 5 = quinte.

Echelle	N° et note de départ	Octave	Quinte	Quarte
Ditonique	1. fa 2. do	5-4 4-5		
Tritonique	1. fa 2. do 3. sol	T 4 4 4 T 4 4 4 T	T 4 4 T n'existe pas	n'existe pas incomposé incomposé
Tétratonique	1. fa 2. do 3. sol 4. ré	T 4 T 3 T 3 T 4 4 T 3 T 3 T 4 T	= tritonique 1 T 3 T = tritonique 3 n'existe pas	n'existe pas T 3 incomposé 3 T
Pentatonique	1. fa 2. do 3. sol 4. ré 5. la	T T 3 T 3 T 3 T T 3 T 3 T 3 T 3 T T 3 T 3 T 3 T T	T T 3 = tétratonique 2 = tétratonique 3 3 T T n'existe pas	n'existe pas = tétratonique 2 = tétratonique 2 = tétratonique 4 = tétratonique 4
Hexatonique	1. fa 2. do 3. sol 4. ré 5. la 6. mi	T T 3 T T S T T S T T 3 T 3 T T S T T S T T 3 T 3 T T S T T S T T 3 T T	= pentatonique 1 = T T S T = pentatonique 3 = T S T T = pentatonique 5 n'existe pas	n'existe pas T T S = pentatonique 3 = T S T = pentatonique 5 = S T T
Heptatonique	1. fa 2. do 3. sol 4. ré 5. la 6. mi 7. si	T T T S T T S T T S T T T S T T S T T S T T S T T T S T T S T T S T T S T T T S T T S T T S T T T	T T T S = hexatonique 2 = hexatonique 2 = hexatonique 4 = hexatonique 4 S T T T S T T S (quinte fausse)	= T T T (triton) = hexatonique 2 = hexatonique 2 = hexatonique 4 = hexatonique 4 = hexatonique 6 = hexatonique 6

On voit que si le nombre des aspects d'octave correspond au chiffre du système (ex. 5 aspects pour le pentatonique), seules possèdent un aspect caractéristique les quintes et quarts des systèmes suivants :



Jacques Chailley

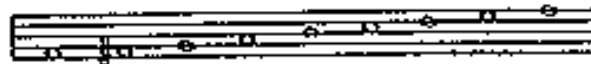
144

ESSAI SUR LES STRUCTURES MÉLODIQUES

Quinte : tritonique 1, 2
 tétratonique 2
 pentatonique 1, 4
 hexatonique 2, 4
 heptatonique 1, 6, 7.

Quarte : tétratonique 2, 4
 hexatonique 2, 4, 6
 heptatonique 1.

Le cycle des quintes s'arrête après le n° 7. Il ne semble pas exister, sauf erreur, d'octotonique :



qui proviendrait de la tranche 1-8



même sous la forme



car si l'on trouve souvent matériellement si bémol et si bécarré, ils ne sont *jamais* juxtaposés ; c'est toujours l'un ou l'autre : il s'agit du *même degré déplacé* selon les cas (conjoint du système grec, B mol ou dur du Moyen Age etc...)

La chromatisme n'est pas né du cycle des quintes, mais des déplacements de degrés par attraction, et n'a pas suivi le même échelonnement.

De ce qui précède découle, pour le diatonique, la structure de nombreux systèmes pré-harmoniques, par combinaison des divisions ainsi obtenues :

8^{ve} = 5^{te} + 4^{te} ou vice-versa (ou 2 quarts avec diazeuxis
 (selon le modèle du tritonique 2).

5^{te} = 4^{te} + ton ou vice-versa.

4^{te} = ton + 3^{oe} mineure ou vice-versa.

3^{oe} mineure = ton + demi-ton ou vice-versa.

d'où l'on tire, dans l'ordre hiérarchique de structure, les différentes

(les différents systèmes qui apparaissent dans les tableaux ci-dessus.

d'où l'on tire, dans l'ordre hiérarchique de structure, les différentes charpentes mélodiques qui apparaissent dans les tableaux ci-dessus.

REMARQUES SUR LES INTERVALLES DU CYCLE DES QUINTES. —
On voit par ce qui précède que l'ordre hiérarchique des structures



Jacques Chailley

(profondément transformé plus tard par l'harmonie à 3 sons) est d'abord le suivant :

1° *Octave*, théoriquement donnée première de la résonance. Elle est pourtant rarement utilisée seule, mais l'intuition de son équivalence par fusion se trouve induite dans certaines conditions des modalités ultérieures de l'évolution.

2° *Quinte et quarte*, de valeur équivalente à la fois dans le tableau n° 2 de la résonance (tranche 1-4) et dans le tableau n° 1 des quintes (tranche 1-2). Il semble qu'il faille renoncer à interpréter ce tableau comme formé de quintes ascendantes ramenées après coup à l'intérieur d'une octave pré-établie (explication couramment enseignée) : on procède directement par quintes ou par quartes ad libitum, ce qui revient au même, mais témoigne d'une conception différente. En outre, le tableau 1 nous montre que la génération joue sur la quinte en sens ascendant, mais sur la quarte en sens descendant. Il n'y a donc équivalence qu'en tenant compte de cette différence d'orientation.

Quinte et quarte sont donc, et le demeureront, les premiers éléments de structure des échelles futures à base de consonance. Seuls éléments communs au tableau de la résonance (tranche 1-4) et au tableau des quintes (tranche 1-2), elles conservent en vertu de la résonance, dans la mélodie harmonique, la valeur structurelle qu'elles empruntent au tableau des quintes pour la mélodie pré-harmonique. Par contre la hiérarchie divergera à partir de l'intervalle de ton qui, s'il appartient très vite au tableau 1 des quintes, n'apparaît que très tard dans celui de la résonance (nos 8-9) et ne peut donc tenir de celle-ci sa valeur structurelle mélodique.

3° *Ton*. Intervalle unitaire mélodique de base, incomposé, et non juxtaposition de deux demi-tons comme le suppose la théorie dodécaphonique.

4° *Trihémiton*, tierce mineure incomposée, et non juxtaposition d'un ton et d'un demi-ton, comme le suppose la théorie classique, puisqu'il n'y a rien entre *fa* et *ré* dans le tableau 1. De ce caractère incomposé et de son antériorité sur la tierce majeure dans le tableau des quintes découlent sa fréquence dans les mélodies primitives, de facilité d'intonation et la prééminence des mélodies d'aspect mineur dans les musiques antérieures à l'harmonie à 3 sons (qui imposera au contraire le rétrograde).

... aspect mineur dans les musiques antérieures à l'harmonie à 3 sons (qui imposera au contraire la prééminence du majeur, tranche 1-6 de la résonance).

5^o *Diton* (3^o maj.). Contrairement au trihémiton, elle est toujours composée (il y a un *sol* entre *fa* et *la* dans le tableau 1). Elle n'est



Jacques Chailley

donc en principe jamais considérée comme intervalle conjoint avant l'harmonie à 3 sons, qui devra du reste modifier sa définition (elle le considèrera comme harmonique 5) et sa hauteur (c'est ici en principe la 3^{es} haute dite pythagoricienne). D'où sa difficulté d'intonation dans la pédagogie enfantine. Naturellement, il en va tout autrement si la tierce majeure résulte d'un déplacement attractif, (ex. l'enharmonique grec).

6^o *Demi-ton* — Ce n'est pas, au stade du cycle des quintes, la division du ton en deux, mais le reste (*limma* des Grecs) entre la 4^{te} et la 3^{es} majeure définies ci-dessus, ou entre la 3^{es} mineure et le ton. Il n'a donc aucune valeur structurelle (démenti aux thèses dodécaphonistes).

7^o *Triton*. — Dernier venu du cycle, d'où les résistances bien connues à son intégration dans la plupart des musiques à base de consonance pure (ex. le B mol médiéval). Il existe toutefois des exceptions, bien connues de l'ethno-musicologie. Elles posent un problème actuellement à l'étude et sur lequel il serait prématuré de se prononcer.

PASSAGE D'UNE ÉCHELLE A L'AUTRE. PIENS. — Il est encore prématuré, dans l'état actuel des recherches, d'esquisser une théorie d'ensemble. Il semble toutefois acquis que toutes les échelles ci-dessus, y compris l'hexatonique (contesté par certains) ont une existence réelle¹ et que leur succession correspond à un développement évolutif cohérent.

Les échelles semblent d'abord se former de préférence en systèmes courts (4^{tes} et 5^{tes}), l'octave unitaire représentant un stade ultérieur assez évolué (voir plus loin d'étude des systèmes simples et multiples).

Pendant une période importante de leur formation, les échelles semblent procéder par accroissement successif, un degré nouveau apparaissant lorsque les précédents sont suffisamment stabilisés, et conservant une certaine infériorité de structure jusqu'à ce qu'il soit lui-même définitivement stabilisé.

Il semble que l'ordre de cet accroissement suive habituellement l'une des deux filières suivantes :

— la première, directement issue du cycle des quintes, porte sur le degré qui, dans ce cycle, prendrait place normalement

sur le degré qui, dans ce cycle, prendrait place normalement

→ 1. On se référera, pour exemples, à l'étude de C. Brailoiu, *Sur une mélodie russe*, et à notre cours photocopié *Formation et transformations des échelles musicales* (C.D.U. 1954-55).



Jacques Chailley

à la suite de ceux déjà formés : ainsi, après la quarte *do-fa* du ditonique, se présente, sous les réserves qui seront dites, la note qui deviendra le *sol* du tritonique.

— la seconde, issue elle aussi du même cycle, mais avec un correctif dû à la force structurelle de la quarte tétracordale : ainsi, après la quarte *do-fa* du ditonique, au lieu d'aborder le *sol* du tritonique, on cherchera le nouveau son dans le cadre de la quarte tétracordale, que l'on divisera en ton + tierce mineure si le cycle des quintes n'est pas contrarié, attraction ou égalisation pouvant toutefois venir modifier la mise en place du nouveau degré. On pourra donc obtenir *do-ré-fa* ou *do-mi^b-fa* avant *do-fa-sol*. De même pour la tierce mineure, qui tendra dans les mêmes conditions à se diviser en ton + demi-ton (théorie du « meublement »). D'où l'importance du ton, qui dans des mélodies très primitives, apparaît même souvent en l'absence de la quarte. Ce phénomène jouant sur des tétracordes formant unité structurelle indépendante peut aboutir à des groupements qui, considérés dans leur ensemble, peuvent paraître en contradiction avec le cycle des quintes. Celui-ci n'en semble pas moins à la base du phénomène, sans lequel ne se concevrait pas l'universalité de ses concepts d'intervalles-types, les exceptions apparentes (quarts, 3/4 de ton etc.) étant justifiées plus loin.

En général le degré nouveau s'introduit avec une timidité qui se traduit par sa faiblesse rythmique, sa relative rareté et des hésitations de hauteur pouvant aller jusqu'à l'incertitude d'intonation (Brailoïu a généralisé pour ce genre de degrés l'emploi du terme chinois *pien*). Puis le *pien* se stabilise et se fixe jusqu'à ce qu'il soit complètement intégré.

Dans ce travail de stabilisation, il est soumis à des forces contraires : la consonance, qui tend à le placer à son rang dans le cycle des quintes ; l'attraction, qui tend à le rapprocher au maximum du degré voisin selon la pente mélodique ; l'égalisation, qui tend à le maintenir au milieu de l'intervalle à combler. Des solutions diverses peuvent donc être apportées selon qu'il cède davantage à l'une ou à l'autre, ou qu'un compromis s'établit en vertu de la tolérance.

Notre musique occidentale dérive principalement de la filière diatonique, correspondant à la mixture de la gamme de l'antiquité.

Notre musique occidentale dérive principalement de la filière diatonique, correspondant à la victoire de la consonance, donc du cycle des quintes ; celle-ci représente, souvent après de longues hésitations, la solution la plus généralisée. On ne saurait oublier toutefois que d'autres musiques ont adopté d'autres solutions que nous allons examiner.




Jacques Chailley

Quoi qu'il en soit, ce processus explique pourquoi le tableau ci-dessus ne détermine pas seulement un ordre d'apparition chronologique (tout au moins probable) mais aussi et surtout une *hiérarchie structurelle* qui subsiste, à des degrés divers, même après stabilisation des échelles terminales. Cette hiérarchie, très différente de celle issue de l'ordre harmonique (seule étudiée par les traités scolaires) préexiste à celle-ci et commande seule les structures antérieures à la généralisation de l'harmonie à 3 sons (grosso modo, XVI^e s. occidental). D'où entre autres la fréquence des *résidus d'échelles antérieures*, par exemple des conjonctions hexa ou pentatoniques dans un heptatonique (cf. plus loin).

RÔLE DE L'ATTRACTION. — L'attraction peut jouer seule, dans l'absolu — chant par glissement, qui est la première manifestation de l'instinct musical chez l'enfant qui chantonne ; puis, au stade suivant, groupement de glissements ou d'intervalles mal déterminés et parfois minimes autour d'un seul son préférentiel, (on trouve ce type en Islam). Mais le plus souvent, elle se manifeste sur des intervalles déjà établis selon le cycle des quintes.

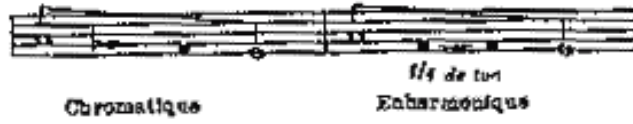
Ainsi, se manifestant après formation de la quarte structurelle et agissant sur la note de meublement en quête de son emplacement définitif, elle pourra l'empêcher de choisir l'emplacement régulier de ce cycle (à un ton de l'une des bornes) pour le rapprocher davantage de la borne désignée par la pente mélodique. Les intervalles sont alors souvent irrationnels, bien qu'ils se fixent parfois par analogie aux alentours du 1/2 ton de la borne attirante : on trouve dans la musique grecque des tétracordes défectifs demi-ton + diton (approximativement) qu'expliqueraient la forte attractivité descendante du système et l'analogie du diton enharmonique. Le *pelog* de Java pourrait être expliqué d'une manière similaire.

Quoiqu'il en soit, c'est évidemment l'attraction qui transforme les intervalles du tétracorde diatonique grec selon la pente descen-

dante  en rapprochant de la borne inférieure

les deux sons mobiles, ceux-ci devenant par ex.


les deux sons mobiles, ceux-ci devenant par ex.



Jacques Chailley

On pourrait du reste tout aussi bien concevoir que l'attraction ait joué la première en faveur de l'enharmonique et que ce soit ensuite le cycle des quintes (favorisé cette fois par le rationalisme pythagoricien, qui calculait ce cycle sur le monocorde) qui ait ensuite ramené le tétracorde à sa forme diatonique. Les Grecs eux-mêmes discutaient sur ce point et soutenaient tour à tour l'antériorité de l'une ou l'autre des deux formes.

En structure tétracordale, ce sont les bornes du tétracorde qui attirent à elles les autres notes, dans le sens de la pente mélodique. D'où en diatonique à pente descendante, la prééminence

du schéma  forme n° 6 dans le tableau 3 et base du diatonique grec et de nombreuses musiques populaires ou orientales.

Une attraction renforcée déplace les degrés mobiles au-delà des emplacements diatoniques issus du cycle des quintes : d'où on l'a vu, les genres chromatique, enharmonique et les innombrables « nuances » qui les accompagnent.

Nous retrouverons également l'attraction dans les structures non tétracordales.

L'attraction joue à peu près sur tous les systèmes. Ainsi dans un pentatonique 4



on verra fréquemment les notes faibles voisines d'un son fort se déplacer sous l'effet de l'attraction (souvent au cours du même morceau) jusqu'à devenir par exemple sol ou do dièse. Mais il s'agit toujours du même degré et il faut se garder du contre-sens consistant à en relever la présence matérielle pour conclure à une échelle inexistante qui en juxtaposeraient les différentes formes. On distinguera entre *degrés mobiles* (changeant de hauteur au cours d'un même morceau) et *degrés déplacés*, fixés par attractions dans une position irrationnelle par rapport au cycle des quintes.

RÔLE DE L'ÉGALISATION. — Au stade instinctif, elle résulte de l'attraction lorsque celle-ci étant égale en sens ascendant et en sens descendant, les deux appels se neutralisent. Le degré à mettre

sens descendant, les deux appels se neutralisent. Le degré à mettre en place se loge ainsi au milieu de l'intervalle à combler. Au stade rationaliste, elle dresse des diagrammes, recherche la symétrie et corrige au besoin la réalité pour la faire entrer dans des cadres



Carlo Serra

Morfologie dello spazio tra curvatura melodica e linearità scalare

Introduzione a Essai sur les structures mélodiques di Jacques Chailley



Il saggio di Jacques Chailley che presentiamo in traduzione apparve per la prima volta nella Revue de Musicologie XLIV, déc. 1959, pp. 139 - 175.

Si tratta di un testo in cui una serie di riflessioni musicologiche sulla strutturazione dello spazio musicale della melodia si intrecciano ad una analisi sull'evoluzione linguistica dello stile musicale, nell'intento di presentare una interpretazione teorica della funzione delle strutture intervallari nella costruzione della scala.

Il testo ha un forte valore programmatico, la cui impronta si fa avvertire nello stile, asciutto e schematico con cui i vari motivi della ricerca vengono evocati. In alcuni paragrafi, l'autore si limita ad accennare ai temi che intende sviluppare in modo talmente rapido da suggerire al lettore la sensazione di trovarsi di fronte ad uno schizzo, o a una mappa tracciata con un sol gesto, quasi a fissare la direzione di future ricerche. Motivi quali il carattere strutturale dell'abbellimento o la metamorfosi della struttura melodica nell'armonia moderna rimangono così semplicemente enunciati, o richiamati come termini che attendono sviluppi in una fase più matura della ricerca, dando al lettore del Saggio l'impressione di addentrarsi in una sorta di laboratorio di ricerca, più che nella struttura consolidata di un testo del tutto autosufficiente.

Dal punto di vista della storia del testo, vi sono elementi che suffragano questa ipotesi: esso si colloca come una prima riflessione conclusiva che raccoglie il portato di due lavori complementari: il Traité historique d'analyse musicale, del 1951, e la stesura del corso del 1953-54, Formation et transformations du langage musical, dedicato all'analisi dell'intervallistica. In questi testi Chailley cerca di rendere complementari gli aspetti legati allo studio dell'armonia con quelli relativi alla scala, che assumono un valore fondazionale. Il Saggio è così una tappa necessaria, per la messa a punto dei problemi che accompagneranno l'autore nella stesura delle opere successive. Al tempo stesso, il progetto che il Saggio elabora accompagnerà la speculazione teorica dell'autore per quasi un trentennio.

Esso può quindi fungere da succinta introduzione ad una speculazione teorica sulla quale, da troppo tempo, grava un silenzio immotivato.

Dal punto di vista dei contenuti, il nucleo della ricerca è un'indagine sulle strutture melodiche, ossia sulle relazioni che legano le altezze nella melodia e sulla funzione strutturale che gli intervalli svolgono nella architettura delle linee melodiche, attraverso la disposizione spaziale delle note.

Tale analisi è affrontata assumendo un punto di vista molto ampio e mette in relazione contesti d'analisi legati ai temi tradizionali della storiografia musicale con tematiche generali di ordine etnomusicologico.

Come in molte indagini di derivazione comparativistica, non mancano richiami al modello del canto infantile o al mondo primitivo, che suggeriscono l'idea di una ricerca che tende ad uscire dall'ambito della musicologia, per radicarsi sul terreno di una riflessione filosofica sul rapporto fra scalarità, melodia e spazio musicale.

*Per poter offrire una panoramica meno incompleta del quadro teorico in cui il Saggio è inserito, ricorremo spesso ad esemplificazioni tratte da *Éléments de Philologie Musicale* (1985), l'opera che porta a maturazione le tematiche che percorrono in modo già differenziato, ma non ancora risolto, il testo che presentiamo.*

§ 1

I contenuti dell'Essai

Allo scopo di rendere più agevole la lettura di questo testo, dall'andamento molto denso, proponiamo una sintesi schematica dei suoi contenuti.

L'oggetto del testo è la formazione delle scale, che si sviluppano in modo progressivo secondo strutture a complessità crescente. Dapprima, esse assumono l'aspetto di sistemi, che raccolgono tra loro strutture tetracordali: in seguito, tali sistemi divengono dei modi. L'assetto di queste strutture è continuamente sollecitato da due principi, che confliggono tra loro: la consonanza, principio che garantisce stabilità alle altezze all'interno di una struttura intervallare, e l'attrazione, un principio che tende a modificare gli assetti consolidati nell'organizzazione delle altezze, attraverso l'attrazione che le altezze che occupano nella struttura melodica gradi forti esercitano su quelli meno stabilizzati. Tolleranza ed equalizzazione completano il quadro dei principi che entrano in gioco nell'evoluzione della scalarità.

L'origine delle forme scalari viene analizzata dall'autore, in riferimento alle musiche primitive e al canto infantile: secondo uno schema che vede un passaggio dal movimento continuo della voce nelle prime forme di canto ad una prima articolazione dello spazio attraverso la selezione di punti sonori, delimitati da intervalli d'incerta intonazione. Il punto d'arrivo di questa fase coincide con il raggiungimento dell'intervallo di quarta (l'estensione del tetracordo), in cui si distinguono dei suoni fissi, che coincidono con gli estremi dell'intervallo e dei suoni mobili, che scorrono al suo interno, caratterizzandolo melodicamente. All'interno della cornice della quarta, il conflitto tra consonanza e

attrazione mette capo ai generi diatonico (più stabilizzato), che funge da base per il cromatico e l'enanarmonico (deformazioni del modello diatonico determinate da fenomeni attrattivi). Per Chailley, tale modello non vale soltanto per la musica greca, ma può assorbire molti modelli provenienti dalle culture più disparate. L'evoluzione modale dei sistemi porta all'individuazione della finalis, su cui si chiude il modo.

Le strutture melodiche si evolvono seguendo l'ordine stabilito dal circolo delle quinte, formando scale a due, tre, quattro suoni, fino all'eptatonica. Le varianti dell'eptatonica o di altre scale a complessità inferiore sono connesse a fenomeni cromatici che non hanno valore strutturante: si tratta di semplici variazioni dell'organizzazione diatonica.

Nel processo di inclusione reciproca che guida la formazione delle scale, dalla meno complessa a quella a sette suoni, vengono mantenute le gerarchie strutturali legate alle funzioni costruttive dei singoli intervalli. L'evoluzione della scala si sviluppa grazie a funzioni strutturali primitive, cui si affiancano le relazioni determinate dall'introduzione progressiva di nuovi gradi.

Tra gli intervalli che hanno forte peso strutturante, la quinta ha un'evoluzione particolarmente complessa: dal punto di vista della strutturazione melodica ha proprietà diverse che da quella della suddivisione armonica. La conseguenza più importante del differenziarsi delle potenzialità morfologiche dell'intervallo è un modificarsi del modo d'intendere la melodia. La melodia pre-armonica ha riferimento ad un'organizzazione spaziale di tipo orizzontale che non si adatta alla ristrutturazione dell'ottava determinata dall'armonia. Questo aspetto è ampiamente analizzato nel testo, che presenta le varie tipologie di congiunzione melodica e armonica, soffermandosi in particolare sull'analisi della finalis gregoriana, e del suo trasformarsi in tonica.

L'*Essai* si conclude analizzando la rinascita delle tendenze melodiche, che indeboliscono l'organizzazione armonica basata sulla terza, con un paragrafo dedicato ad una critica alla morfologia spaziale su cui si organizzano le strutture dodecafoniche.

§ 2

Le strutture melodiche tra circolo delle quinte e risonanza.

Ogni autore ha presupposti ideologici, che orientano le sue ricerche. Nel caso di Chailley tali presupposti sono particolarmente ingombranti e dichiarati esplicitamente fin dall'inizio del *Saggio*, mettendo, per così dire, il lettore di fronte al fatto compiuto.

Il presupposto ideologico del musicologo francese è una interpretazione di tipo storico - evolucionistico del fenomeno fisico della risonanza, in termini di una teoria della relazionalità intervallare. A questo tema si affianca un rimando, sulle prime piuttosto problematico, ad una teoria generale sulla formazione della scala, che presuppone un'interpretazione, sempre evolucionistica, del circolo delle quinte. I richiami al termine evoluzione sono quindi molto esibiti, e richiedono di essere approfonditi, come, del resto, merita di venir chiarita la relazione che intercorre fra risonanza e circolo delle quinte. Cercheremo allora di esporne in modo succinto i fondamenti, rimandando alle note presenti nei testi i primi approfondimenti tecnici.

In primo luogo, distinguiamo fra *nota* e *suono musicale*: prendiamo una stessa nota, ad esempio un Do che vibri a 440 Hertz e 880 Hertz oppure ripetiamola ad un intervallo di 1200 cents (entrambe le misure indicano l'ottava): avremo una sola nota e due suoni.

In generale, i suoni musicali, non sono suoni puri: ogni suono musicale è un involuppo fra una frequenza principale e un corteggio d'armonici che l'accompagna.

Fra la frequenza della fondamentale e quelle dei suoi armonici esiste un rapporto matematico, che fissa il valore numerico delle frequenze come multipli di quello della fondamentale. Si tratta di una legge fisica, scoperta dal fisico Saveur, che aveva portato Rameau nelle *Generations Harmoniques* (1737) ad affermare che l'origine della perfezione delle consonanze sia legata al fatto che esista un ordine numerico che permetta di attribuire loro un valore numerico fisso.

Possiamo aggiungere che tale aspetto, che permetteva di coniugare gli aspetti matematici alle componenti fisiche del suono, ha grandemente affascinato i teorici moderni: mediante questa teoria, Rameau aveva potuto collegare le componenti cartesiane di tipo matematico al modello fisico della risonanza, offrendo una cornice coerente alla propria teoria del basso fondamentale, anche se fin dai primi passi il modello fisico degli armonici si imbatte in alcuni rompicapo caratteristici, quale l'altezza del settimo armonico.

Sul piano musicale, i multipli delle frequenze indicano delle altezze, che stabiliscono con la fondamentale dei rapporti intervallari: esiste perciò, nel risuonare di ogni nota, una serie di multipli della frequenza n , pari a $2n$, $3n$ e così via. A tali multipli corrispondono, sul piano musicale, degli intervalli fra l'altezza della fondamentale e quella determinata dal suo multiplo: avremo così un intervallo d'ottava, seguito da uno di quarta, una quinta e così via, fino all'intervallo di dodicesima. La teoria della risonanza trascura gli armonici che succedono alla dodicesima, in quanto non avvertibili: esso si collocano in una dimensione amorfa tra il timbro e il rumore.

Ora, nell'interpretazione di Chailley, la teoria degli armonici mostra che tutto il linguaggio musicale è dominato dalle relazioni intervallari, in quanto il suono musicale è, per essenza, relazione fra altezze. Per il musicologo francese, la componente fisico-matematica della teoria degli armonici è solo il lato visibile, e misurabile, di una più generale affinità relazionale che lega tutti i suoni musicali e trova un primo fondamento nel vibrare del suono musicale nello spazio.

Gli indici numerici, di per sé, non indicano nulla: acquistano invece senso in una teoria relazionale dell'intervallo, e quindi, in senso lato, in una teoria della spazialità, delle organizzazioni discrete che l'intervallo musicale proietta all'interno della continuità dello spazio musicale. Ciò che viene in primo piano, al contrario, è la tendenza relazionale fra suoni, che si connette, fin dall'origine, alla loro natura fisica, che la consonanza traduce in dimensione percettiva.

La relazionalità è quindi il presupposto della traduzione matematizzante: la riprova, per il nostro autore, sta nella vicenda della ricettività della coscienza nei confronti dell'intervallistica musicale. Sul piano storico, l'attività del compositore è attratta in modo decisivo dall'analisi intervallare, che costituisce la grammatica segreta di ogni pratica compositiva e che ha un fondamento nascosto nella

coscienza umana: allo stesso modo, l'ascoltatore individua nelle relazioni intervallari l'essenza di uno stile musicale. A fungere da intermediario fra il livello della costruzione e della fruizione, stanno le relazioni spaziali che l'intervallo traduce in termini musicali, attraverso la selezione delle consonanze. Per dar ragione di questi parallelismi, Chailley deve dare un'interpretazione della funzione delle relazioni intervallari all'interno di una sorta di analisi della ricettività musicale nell'ascolto. Tale posizione implica che le componenti operanti nella formazione dei vari idiomi musicali secondo un modello di complessità crescente che trova la propria radice nel fenomeno fisico della risonanza degli armonici.

Così, nella teoria del nostro autore, al fenomeno fisico della risonanza corrisponde il fenomeno della consonanza, che traduce su piano psicologico l'intuizione del rapporto preferenziale che esiste fra intervalli che tengono in contatto suoni affini: due suoni in un rapporto di quinta avrebbero, sul piano recettivo, un'affinità maggiore di due suoni in rapporto di sesta, perché la quinta è un intervallo che viene individuato nella successione degli armonici prima della sesta. Di conseguenza, la consonanza traduce sul piano psicologico e musicale quei rapporti che la Risonanza descrive nella successione degli armonici sul piano fisico. La consonanza è perciò un principio statico che garantisce rapporti stabilizzati, sui quali si esercita il gioco delle tendenze attrattive, legato all'introduzione di nuovi intervalli.

Il rapporto fra una nota fondamentale ed i suoi armonici ha conseguenze anche sul piano funzionale, ossia su quel piano che cerca di organizzare le relazioni possibili che i suoni possono avere tra di loro: ogni fondamentale ha il valore di *tonica*, rispetto alla quale si organizzano tutti i suoi armonici: il rapporto fra suono fondamentale e gli armonici che da essa derivano è così, fin dall'inizio, un *sistema* di relazioni ordinate, matematicamente esprimibili in termini di multipli rispetto ad un valore di riferimento.

Ma il termine *tonica* ha dei significati che risalgono ad una tradizione musicale consolidata. Se apriamo un dizionario musicale, ci verrà subito detto che il termine *tonica* generalmente si indica la prima nota di una scala maggiore o minore nel sistema tonale. Tale nota individua la tonalità di un brano musicale, è la nota fondamentale, che funge da riferimento per tutte le altre in senso armonico. Chailley usa, in realtà, il termine in una accezione molto più ampia, anche se potremmo osservare che un richiamo così forte al sistema tonale e alla funzione della triade crea qualche imbarazzo terminologico.

Secondo Chailley la *finalis* dei modi ha già una funzione di *tonica*. In questo senso, qualunque nota abbia il significato di chiudere un sistema ha questa funzione. L'equivocità semantica tradisce una componente ideologica dell'autore: ricordiamo che con l'indebolimento della nozione d'accordo perfetto, si può parlare un concetto di tonalità molto allargato che guida l'evoluzione della musica europea.. Sembra che lo scopo del testo sia quello di liberare la tonalità dal presupposto funzionale della triade, per fluidificarne le componenti grammaticali.

Si tratta di un atteggiamento familiare anche al contesto culturale che circondava Chailley: esiste tutta una tradizione musicale francese, da Maurice Emmanuel a Ravel, da Poulenc a Messiaen (cui Chailley dedicherà il suo *Traité Historique d'analyse harmonique*), per non parlare, fuori della Francia di Strawinskij, Bartòk, Hindemith che percorre queste vie fino a compositori quali Enesco o

Martinu. Tuttavia, in Chailley non vi è un interesse teso a giustificare pratiche compositive, ma una ricerca teorica, che si avvale anche dei contributi dell'etnomusicologia, sulle strutture relazionali dello spazio musicale.

In effetti, il suono risuonante della fondamentale è, in questa prospettiva, il punto di partenza, da cui prendono forma gli elementi che organizzano la linea melodica o l'ambientazione armonica delle varie forme musicali. Lo sviluppo delle relazioni orizzontali e verticali è quindi retto dallo stesso principio: il che non impedisce che i due criteri d'organizzazione dello spazio musicale si avvalgano di funzioni strutturali diverse nell'utilizzo dei medesimi intervalli.

Applicare la funzione di tonica permette di dar ragione a morfologie spaziali diversificate. Nella musica primitiva, la nota fondamentale di un canto a due note, generalmente posta nella regione più grave, funge da pedana d'appoggio, ha cioè una *funzione di tonica* per un elementare sviluppo melodico, mosso solo ritmicamente. Potremmo indicarla come il piolo cui si appoggia la voce quando comincia ad organizzare una strutturazione melodica dello spazio in cui si muove: tale spazio, che ha come riferimento un suono più o meno fisso, ha una *strutturazione melodica*, anche se molto elementare. La tonica potrà essere, ad esempio ribattuta ritmicamente o presentata quasi di sfuggita, come se la voce vi si appoggiasse sopra dopo aver fatto le proprie escursioni lungo l'estremo più alto dell'intervallo.. Vi sarà così una prima interazione fra ritmo e melodia, che mi presenterà delle variazioni apprezzabili nelle relazioni di durata fra questi due suoni, modificandone l'espressione.

All'interno di questo quadro, come abbiamo già visto, la funzione della consonanza opera come mediatrice fra l'opera del compositore, che storicamente ne seleziona un certo numero per costruire il proprio linguaggio compositivo, per ambientare un suono nella architettura del proprio spazio musicale, dove giocano le componenti espressive della musica.

Il fondamento nascosto di tutto questo discorso, naturalmente, sta nella coscienza, che è da sempre condizionata dalle strutture intervallari, che sono la linfa nascosta del suono musicale. La coscienza è conforme alla natura del suono: nel suo inconscio giacciono, appena sopite, tutte quelle relazioni intervallari che innervano il rapporto fra fondamentale e armonici. E' evidente che il percorso evolutivo è tutto basato su questa forma di ricettività, che sigilla l'attività della coscienza musicale.

Chailley trae da tutto ciò una conseguenza di tipo evolucionistico: lo sviluppo armonico del linguaggio musicale si adegua storicamente alla natura relazionale del suono. Così, la funzione degli intervalli assume valore epocale: esiste un periodo primitivo in cui la consonanza più importante è l'ottava, poi una fase melodica giocata sulla quarta e la quinta, una fase moderna legata alla terza. In ognuna di queste sezioni, l'intervallo che caratterizza la fase storica assume significati grammaticali fondamentali nell'elaborazione del linguaggio e della spazialità musicale del periodo in questione.

Esiste quindi la possibilità di costruire una grammatica storica della funzione delle consonanze nel linguaggio musicale.

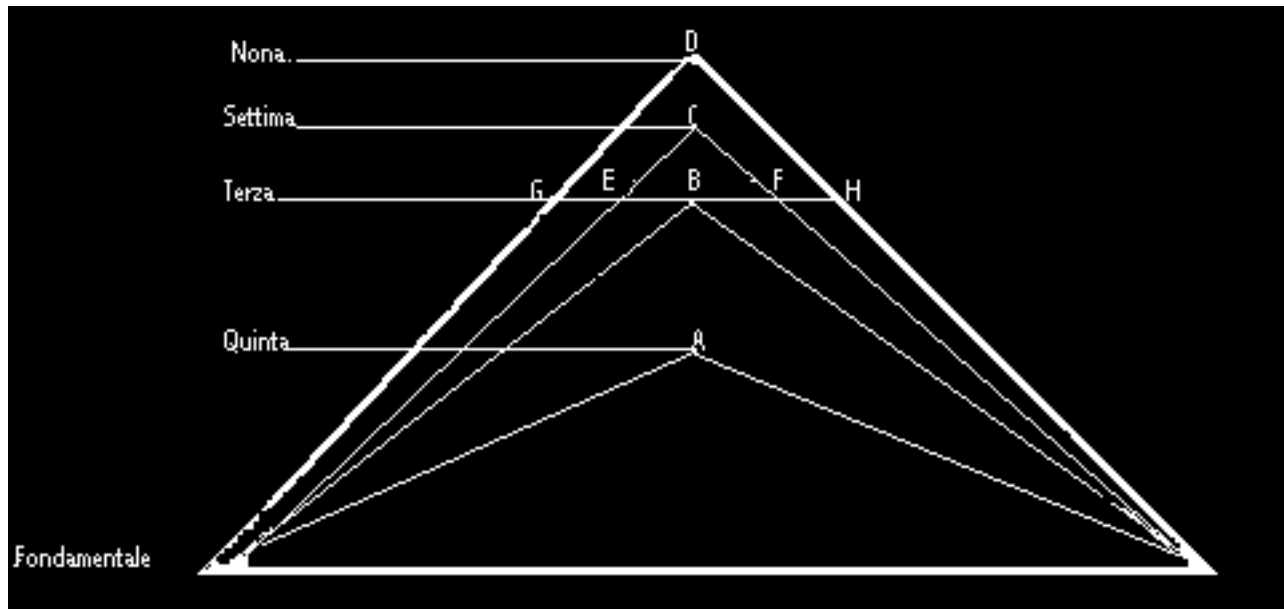
E' possibile rappresentare questa catena di relazioni in una tavola, suddividendola in sezioni che ci permettano di individuare i rapporti fra fondamentale ed armonico. In una prima sezione, si incontra l'unisono (principio d'identità) e l'ottava, (intervallo basato sul principio d'identità) in una seconda

sezione la quinta e la quarta, e così via, seguendo l'ordine di apparizione degli armonici.

Tale constatazione viene tradotta in direzione di una reinterpretazione storica del concetto di consonanza: secondo Chailley, nell'evoluzione del linguaggio musicale si assiste ad una assimilazione istintiva della tavola, come se ciascuna delle sezioni si aggiungesse alle precedenti per formare delle consonanze di base. Esse verranno dapprima utilizzate in senso melodico, successivamente, verranno leggermente modificate dalla polifonia, ove cominciano ad ambientare verticalmente l'intrecciarsi di linee melodiche diverse e infine, solo nella tradizione occidentale, avranno un peculiare sviluppo in senso armonico.

L'evoluzione segue un andamento processuale in cui l'utilizzazione di un armonico suppone sempre la presenza, espressa o sottintesa, di tutti quelli che lo precedono. Si tratta di un processo evolutivo irreversibile: la conseguenza di tutto ciò è che più si avanza nel terreno dell'evoluzione armonica, tanto più gli armonici antecedenti sul piano storico e strutturale, si radicano ed assumono una funzione di rinforzo dal punto di vista della consonanza. L'interpretazione del fenomeno fisico della risonanza si trasforma prima in una struttura psicologica, si risolve in una storia della ricettività musicale per diventare un motore dell'evoluzione storica del linguaggio musicale.

Osserviamo quest'immagine e vediamo come funziona il processo storico di acquisizione e consolidamento di una consonanza: prendiamo come esempio la consonanza di terza.



La base del triangolo rappresenta la fondamentale: i vari triangoli indicano le varie consonanze, legate all'emissione degli armonici. La figura indica l'evoluzione storica del linguaggio delle consonanze.

La consonanza di terza appare in B, dove è ancora una consonanza debole, appena formata. Ma la

consonanza di terza si rinforza in EF quando il processo evolutivo della consonanza, arriva alla settima, in C. La terza si stabilizza ancora di più in rispetto a GH, quando la consonanza, in D, raggiunge la nona. In tali modificazioni, diviene la base per nuove evoluzioni linguistiche. In tutte queste trasformazioni il nostro autore si appella al concetto d'abitudine: ogni consonanza si installerebbe nella grammatica del linguaggio musicale grazie al consolidarsi d'abitudini d'ascolto.

Tale argomentazione suona, a dire il vero, piuttosto equivoca, dato che lo schema sviluppato da Chailley ha di mira un'analisi delle strutture e della loro morfologia.

L'esame della funzione strutturante della consonanza ha legami tenui con il concetto soggettivo d'abitudine, di evidente derivazione empiristica. Esso non riesce a spiegare come si arrivi ad inserire una nuova consonanza, nè le componenti grammaticali che permettono di modificare le strutture che si connettono ad una nuova ambientazione sonora dei suoni musicali.

Esiste poi un altro problema teorico, che illumina solo parzialmente le osservazioni sui nessi abitudinari: in questo schema, infatti non si parla mai di dissonanze, ma di intervalli più o meno consonanti. La dissonanza è solo un fenomeno negativo, che consiste nel rifiuto di includere un intervallo nella zona di fusione ammessa globalmente dall'orecchio: ma tutte le dissonanze sono all'interno di una zona mobile storicamente parlando, dai confini incerti, che dipendono da fattori soprattutto culturali.

Non esistono dissonanze in assoluto, esistono dissonanze a cui l'orecchio può progressivamente abituarsi, attraverso una progressiva contestualizzazione in un tessuto di consonanze variabili. Il linguaggio musicale assorbe i vari tipi di consonanza, da quelle più morbidi a quelle meno semplici (dissonanze), secondo una linea che accelera sensibilmente, mentre si avvicina all'epoca moderna, dove le dissonanze più complesse vengono avvicinate dal linguaggio musicale, che permette all'orecchio dell'ascoltatore di familiarizzarsi sempre più con esse. Tale accelerazione è certamente sospetta.

Il processo è conflittuale. Nella costruzione teorica di Chailley la funzione della dissonanza è proprio quella di diventare un confine mobile, in uno spazio musicale percorso da tensioni consonanti. La dissonanza, o meglio la minor consonanza, è un elemento che deve entrare nel ciclo, stabilire relazioni funzionali con gli intervalli, ed infine integrarsi.

Alle consonanze, come alle dissonanze, ci si abitua, mentre i linguaggi musicale dissolvono tale distinzione: una attitudine soggettiva, che viene rinforzata dall'evoluzione, è in grado di assimilare forme di spazialità sempre più evoluta. Come questo accada, tuttavia, rimane in sospeso: il musicologo parigino presenta una ricca serie d'esempi che mostrano il modificarsi delle relazioni strutturali fra consonanze e fa quindi ricadere tutto questo processo all'interno di un'evoluzione linguistica.

Se questo schema regge lo sviluppo del linguaggio armonico, che dire della scala musicale, l'elemento che sta, originariamente, alle spalle di qualunque sintassi musicale? Un criterio come quello della risonanza deve trovare una conferma all'interno di una teoria della scalarità. Da qui, la necessità di fondare un percorso analitico che dia ragione della formazione delle scale. Da, qui, il

richiamo al circolo delle quinte. Così per quanto riguarda scale emelodie, al criterio d'ordine legato alla risonanza se ne deve integrare un altro, quello connesso al circolo delle quinte. Il *Saggio* parla proprio di questa vicenda, ipotizza un modello in cui i due criteri interferiscono fra loro nella costruzione di un linguaggio musicale.

E' evidente che enunciare una simile teoria ad apertura di *Saggio* potrebbe avere un effetto scoraggiante: sembra che questa impostazione orientata ad una interpretazione della filosofia della storia della musica in termini così perentori, possa far venir voglia di chiudere subito *Saggio*, scuotendo la testa. Al tempo stesso, potremmo subito chiederci cosa ne sia del timbro, del ritmo, delle distinzioni fra rumore e suono, insomma di tutte quelle tematiche cui deve guardare una teoria relazionale della musica. Tuttavia, prima di interrompere la lettura, conviene forse cercare di cogliere l'obbiettivo che si nasconde dietro a queste dichiarazioni, così generali e, in fondo, lontane, dall'attuale modo di intendere le componenti analitiche nel discorso musicologico. Potremmo, anzi, essere colti da un certo imbarazzo di fronte a teorie che non si vergognano di esibire portate così generali, e lontane dalla neutralità che permette al musicologo l'esercizio dell'analisi.

Tuttavia, se teorie generali come quelle che stiamo enunciando hanno il difetto d'essere strumenti di lavoro ingombranti, esse presentano il pregio di una grande chiarezza, e, soprattutto, di tentare d'aprire un discorso ampio e ricco di teoria, come vedremo tra poco.

Venendo al *Saggio*, potremmo chiederci che cosa si intenda per struttura melodica. Sostanzialmente, quei modelli di melodia che riportano a tipologie significative di scalarità. Questa definizione, molto generica, è ricca di implicazioni: la prima è che esistano dei tipi melodici che diventano paradigmatici per l'elaborazione i modelli scalari significativi, ed altri che lo sono meno. E' chiaro che dobbiamo definire in che modo una struttura melodica può diventare indice di una organizzazione scalare incisiva.

Secondo il nostro autore, il criterio a cui si deve guardare è la funzione degli intervalli nella melodia e il destino storico di quelle strutturazioni intervallari nella vicende storiche connesse all'evoluzione del linguaggio musicale, che qui viene inteso come un fenomeno unitario di portata universale, in grado di obbedire alle stesse regole in qualunque contesto culturale. Siamo quindi di fronte ad una posizione che ha molte analogie con le ricerche etnomusicologiche volte alla individuazione di universali musicali, in una prospettiva infraculturale.

In generale, in una melodia non tutte le altezze hanno il medesimo peso: la funzione strutturante degli intervalli è determinata dalla loro capacità di attrarre attorno a sé le altre altezze e di selezionare delle posizioni nello spazio musicale della curva melodica che verranno occupate da quei suoni che hanno una funzione strutturale più debole. Tali meccanismi attrattivi sono destinati a trasformarsi, con la selezione di nuovi intervalli che modificheranno l'assetto melodico, e, di conseguenza, l'assetto scalare che potrà esserne dedotto.

Per questo motivo, l'attenzione di Chailley è volta soprattutto all'architettura lineare della melodia, al modo in cui essa si costituisce attorno alle posizioni fissate dagli intervalli di quarta e di quinta, che sono inteso come un tronco da cui si dipartono le varie efflorescenze melodiche. Tutti gli aspetti, ritmici, timbrici e cromatici dell'elaborazione melodica passano attraverso questo filtro: la scelta

esclude, di principio, tutte le melodie ad una sola nota, che assumono consistenza solo grazie all'aspetto ritmico, o quelle componenti timbriche che riportano all'onomatopea. L'interesse è evidentemente di tipo architettonico-intervallare.

Tradizionalmente, il circolo delle quinte, è la procedura attraverso cui si cerca di costruire la scala attraverso l'intervallo di maggior consonanza: l'intervallo di quinta viene proiettato all'interno dell'intervallo d'ottava per dedurre l'ampiezza delle altezze. Questa procedura, di origine pitagorica, è in realtà diffusa in molte culture e l'etnomusicologia ha analizzato vari metodi di concatenazione delle quinte nelle varie culture. Questa sua generalità fa sì che il musicologo francese la interpreti come un modello che mostra la direzione di strutturazione diatonica dell'ottava attraverso la selezione degli intervalli appropriati. Il circolo delle quinte, garantendo il modello diatonico della scala, va assunto come un modello universale, attraverso cui si possa, storicamente, dar ragione della selezione delle tipologie scalari.

Il circolo, nella tradizione occidentale, non si chiude: una volta che vengono definiti gli intervalli della scala diatonica, esso prosegue cogliendo le alterazioni: in tal modo, esso presenta la struttura continua dello spazio musicale. Questo dato, secondo il musicologo parigino va interpretato, come l'indice delle tendenze attrattive e deformanti che alterano gli intervalli dell'ottava in senso melodico. Il portato teorico di questa interpretazione è che lo spazio musicale sia sostanzialmente spazio della melodia, che altera e deforma gli estremi degli intervalli che la inquadrano. In altri termini, il magma dei suoni e delle alterazioni sempre più piccole che vengono colte, dell'ordine della frazione di tono, indicano quel curvarsi della melodia su nuovi intervalli, che verranno corretti ed integrati nella scala. In quanto tali, le alterazioni degli intervalli non hanno carattere strutturale. Tuttavia, sono indicatori dell'attività attrattiva che modifica continuamente gli assetti stabilizzati della consonanza. Ecco perchè l'interesse teorico della vicenda melodica porta una immediata uscita dalla prospettiva offerta dal temperamento equalizzato.

L'interpretazione del circolo delle quinte vorrebbe dare un fondamento relazionale al tema della continuità dello spazio musicale: l'alterazione è, in sostanza, fenomeno melodico, portato dell'intonazione e di altri fattori deformanti.

I presupposti di questo discorso sono fortemente ideologici e ci interessano per la loro rivendicazione di una analisi dello spazio musicale in cui la continuità implica sempre componenti vettoriali.

Per questo motivo la scala, oltre che una struttura formale, è un precipitato culturale in cui si condensano i risultati di scelte espressive, con cui una pratica musicale ha selezionato intervalli, determinandone l'ampiezza. Ogni tradizione cerca un movimento espressivo nello spazio musicale, in cui si riconosce. Se il criterio vale per ogni cultura musicale, è necessario indagare sulla base di quali fondamenti grammaticali si opera sullo spazio musicale, indicare i fattori comuni che operano nelle suddivisioni.

Fin dai primi paragrafi, Chailley presenta una serie di diagrammi che devono dar ragione della genesi delle strutture melodiche, prima dal flusso informe della voce, e poi dall'uso degli intervalli, secondo un modello a complessità crescente: si va dalla scala più semplice, una diatonica modellata su una melodia a due suoni, sino alla scala diatonica. Ad ogni passaggio, la struttura melodica si fa più

complessa, assorbendo un maggior numero di gradi, e trasformando al suo interno le relazioni fra intervalli, che mostrano sempre nuove funzioni. Diagramma per diagramma, Chailley mostra lo specializzarsi delle funzioni intervallari, i nuovi aspetti dell'ottava che esse mettono in mostra con nuove suddivisioni.

Sul piano metodologico, Chailley fissa alcuni parametri preliminari (consonanza, attrazione, tolleranza, equalizzazione), che entrando in conflitto fra loro nell'elaborazione della melodia, danno luogo a profili in cui è possibile distinguere fra gradi forti, ben stabilizzati, come la quarta o la quinta, in gradi di costituire dei portanti attorno cui si stabilizzano i gradi più deboli, che, in modo progressivo, vengono assorbiti dalla struttura scalare, modificandola.

Lo spazio musicale è tutto attraversato dalla tensione bipolare che fa scontrare i movimenti attrattivi che avvicinano i suoni con la tendenza alla staticità propria della consonanza. Il gioco è reso più complesso dall'interferire della *tolleranza*, ossia la possibilità di poter stabilire l'assimilazione soggettiva del suono, che è sempre variabile, a suoni definiti in modo esatto (limando le differenze fra componente soggettiva e misura oggettiva) e con la tendenza all'*equalizzazione*, cioè ad una correzione dell'intonazione naturale per adattarla alle varie codificazioni matematiche dei sistemi musicali che si susseguono storicamente. Il temperamento musicale nasce come mediazione fra i due principi.

L'interagire continuo di questi quattro principi, modificando la importanza dei gradi e la sensibilità nei confronti delle consonanze, riorganizza gli assetti scalari nello spazio sonoro e guida dall'interno l'evoluzione del linguaggio musicale. La nozione di spazio musicale si organizza per continui contrasti interni.

Se all'inizio si incontrano i semplici movimenti della voce nella continuità dello spazio musicale, l'articolazione della melodia è legata al fissarsi degli intervalli, che, come compassi tracciano strutture attraversate dal continuo conflitto tra i parametri nella ricezione della melodia e dalla magmaticità attrattiva fra direzioni vettoriali nello spazio musicale. Il conflitto tra attrazione e consonanza è perciò il più importante.

Sul piano teorico, la costituzione delle prime strutture melodiche si lega ad una prima organizzazione della continuità musicale grazie a quattro fasi principali. All'inizio vi sarà semplicemente una modulazione continua, secondo un andamento glissante che non seleziona gradi. Lo spazio musicale è sostanzialmente inteso come movimento in uno spazio omogeneo, in cui non viene selezionato alcun grado di riferimento. Lo spazio è, in qualche modo, privo di differenziazioni, e la voce vi si muove con la massima libertà. Siamo, in fondo, nella preistoria della forma : la predominanza della continuità e della omogeneità viene definita come fase dell'attrazione pura.

Successivamente, nel modello teorico elaborato dal nostro autore, si fa avanti una introduzione di elementi discontinui nel canto. Tale fenomeno di discretizzazione rompe l'omogeneità dello spazio musicale, selezionando dei gradi. Avremo così una prima articolazione per salti, intorno a dei gradi di riferimento. Si tratta di una forma di differenziazione e di selezione di segmenti privilegiate, che rompe l'omogeneità e l'indifferenziazione originaria dello spazio. In questo modo si rompe la continuità direzionale che caratterizza la fase precedente. Lo spazio comincia ad avere una prima

organizzazione e delle discontinuità interne.

Segue la fase in cui viene scelta una nota fissa, intorno a cui oscillano suoni indeterminati. Questo introduce nella struttura discreta un ulteriore elemento di gerarchizzazione, in quanto è possibile selezionare all'interno delle aree privilegiate un punto determinato ed organizzare intorno ad esse delle strutture mobili, che si appoggino sulla nota scelta. Abbiamo così una articolarsi della suddivisione spaziale che assume una prima strutturazione in cui sono chiaramente individuabili dei punti di orientamento interni, ed una distinzione fra elementi primari e secondari. Ma la distinzione non deve far dimenticare che alcuni suoni che oscillano intorno alla nota fissa hanno comunque una capacità attrattiva, e così possono assumere un peso crescente. Fin dall'inizio, possiamo allora riscontrare un dinamismo relazionale fra suono principale e suoni indeterminati, che vengono attratti e possono esercitare una loro influenza.

L'agganciarsi di due note su di un intervallo determinato rappresenta il raggiungimento l'ultimo momento di una efficace suddivisione dello spazio musicale dell'ottava e lo sviluppo di una serie di reazioni che si articoleranno attraverso il rapporto gerarchico fra intervalli. La posizione nello spazio implica una staticità, un arrestarsi del movimento della voce intorno a punti privilegiati, gli estremi dell'intervallo. Da questo momento si può introdurre una distinzione fra nota e intervallo: l'intervallo è uno spazio, un segmento fra due punti, mentre la nota è ciò che delimita i due punti. Le note sono gli estremi dell'intervallo.

La scelta di questa strategia argomentativa sottintende, per Chailley, una decisione importante: l'analisi di una struttura formale qual'è quella della scala deve svilupparsi dalla fase di massima fluidità dei materiali, nel momento in cui non esiste ancora una forma, ma soltanto delle direzioni nello spazio musicale, percorse da una voce che è, per essenza, trascinata da un movimento di tipo continuo. Al tempo stesso, non si può negare l'influsso del modello delle storie naturali, che si fa avvertire in modo consistente sull'elaborazione metodologica del problema della scalarità, proponendo una sorta di storia modello che deve giustificare presupposti teorici di un metodo analitico.

In questo modo di approssimare le relazioni fra spazio musicale e scalarità si fa avanti una opzione teorica legata in modo trasparente alla concezione aristossenica dello spazio musicale come struttura continua cui la voce attribuisce forma ritagliando un'area discreta, attraverso la selezione di un intervallo da riempire attraverso un disegno melodico.

Per comprendere meglio come funziona il modello proposto da Chailley, commentiamo brevemente i diagrammi che descrivono il passaggio da scala ditonica a scala tritonica. Il modello delle circolo delle quinte permette di disporre le note per quinte o per quarte, per assistere alla formazione di scale a complessità crescente, che si presentano in progressione gerarchica, dalla ditonica all'eptatonica.

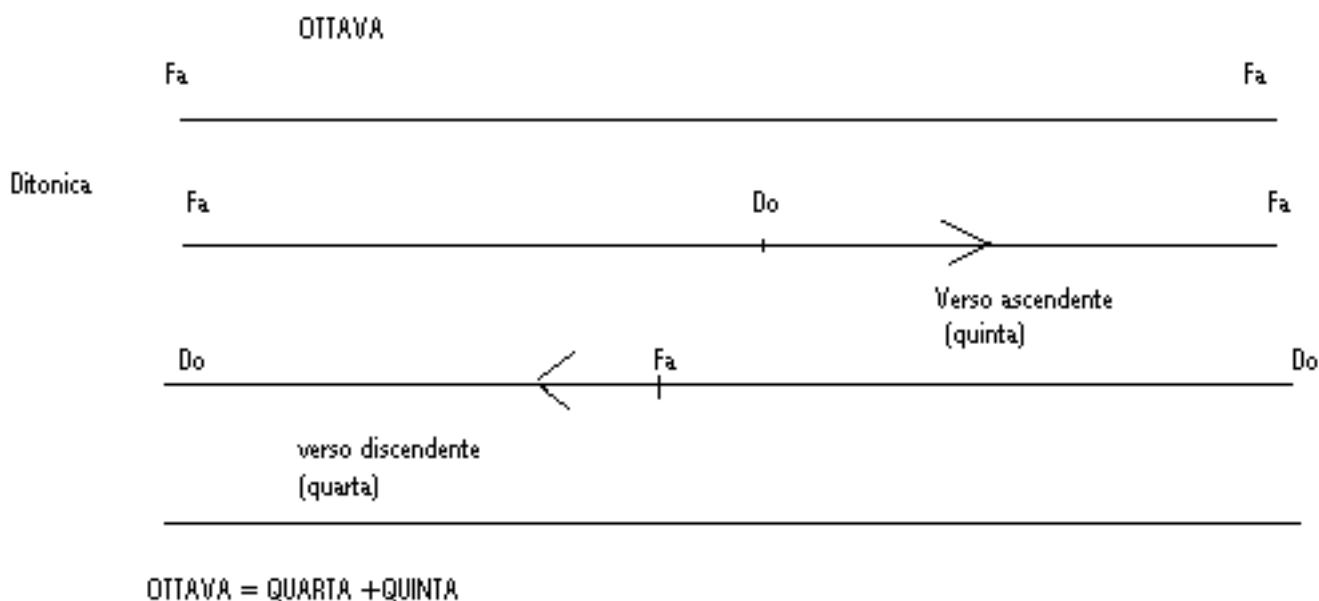
Partiamo dal Fa. La prima scala che possiamo costruire è una ditonica: il Fa incontra il Do come prima nota nel circolo delle quinte.

Tra le due note si stabiliscono subito relazioni molto semplici: se partiamo dal Fa, avremo una quinta Fa - Do, mentre partendo dal Do, si ottiene una quarta, Do - Fa. Si possono disporre gli intervalli

secondo un ordine che va dalla quarta (Do - Fa) alla quinta Fa Do all'ottava superiore, individuando due tipi d'ottava a tre note: Do - Fa -Do e Fa - Do - Fa. La prima forma di organizzazione scalare esibisce, anche a livello superficiale, una immediata corrispondenza fra gli aspetti dell'ottava (due) e la cifra del sistema, che in questo primo caso è a due note. Ovviamente, va approfondita l'individuazione delle proprietà che il sistema scalare può esibire, attraverso il progressivo farsi avanti delle sue articolazioni costitutive.

Il sistema può svilupparsi in senso ascendente attraverso la quinta, ed in senso discendente attraverso la quarta. Ma l'esistenza dell'ottava non è il rapporto caratteristico che pone due suoni in relazione fra di loro. I veri rapporti su cui stiamo costruendo sono la quinta e la quarta. Otteniamo una prima discretizzazione nello spazio musicale e due componenti vettoriali, ascendenti e discendenti. La pregnanza delle struttura si fa evidente rispetto al modello delle linee di canto che si possono costruire con questi primi elementi.

L'ottava, ad esempio, viene ora intesa attraverso un arricchimento procedurale che la individua in due modi diversi: attraverso la dislocazione della stessa nota sull'intervallo, oppure come somma di una quinta ad una quarta, e viceversa. Rimane tuttavia la sua funzione di spazializzazione, di ambientazione sonora dello sfondo che l'interazione di quinta e di quarta organizzano strutturalmente



Seguendo il circolo delle quinte (nella forma quinta sopra/quarta sotto) al Fa ed al Do si giungerà al Sol. Possiamo passare ad un'ulteriore suddivisione dello spazio musicale, attraverso una scala a tre toni (tritonica).

I tre suoni: Fa - Do - Sol, disposti sull'ottava, la dividono secondo l'ordine Do Fa Sol Do Fa Sol (all'ottava superiore). Individueremo così tre tipi d'ottava: a partire da Fa, avremo un tono + una

quarta + una quarta (Fa - Sol = 1 tono; Sol - Do = 1 quarta; Do - Fa = 1 quarta). Allo stesso modo, partendo da Do, avremo Do- Fa cioè una quarta + Fa -Sol, cioè un tono, e poi Sol - Do, che è ancora una quarta. Incontreremo, proseguendo in questo modo, tre aspetti d'ottava (a quattro note: Fa - Sol - Do - Fa eccetera, due aspetti di quinta a tre note ed un nuovo intervallo melodico, il tono (204 cents), che risulta essere un intervallo melodico di base, non composto, e non la somma di due semitoni, come accade all'interno del temperamento equalizzato.

Nella prima organizzazione gerarchica fra due scale presa in considerazione da Chailley viene conservato ciò che era anteriore, ed in qualche modo arricchito sul piano relazionale, quanto alla sua individuazione (si osservi come cambia il modo in cui si costruisce la quinta).

La nostra ricostruzione deve prendere le mosse dal piano concreto delle esemplificazioni musicali. Il passaggio da ditonica a tritonica, posto come un semplice allargamento del circolo delle quinte, non ci dà ragione di come il tono, cioè il Sol, possa essere assorbito all'interno della ditonica, e mutarne la struttura.

Per dar ragione di come questo nuovo elemento entri in gioco, e per giustificare in generale il passaggio da una scala meno complessa ad un'altra più strutturata, Chailley ricorre alla nozione di *pien*: il *pien* è una nuova nota che muta l'aspetto della scala. Si tratta di un grado debole, che si manifesta in modo piuttosto incerto all'interno delle melodie, tanto sotto il profilo ritmico che sotto quello melodico, fin quando non assume un valore strutturale, modificando in modo irreversibile la gerarchia intervallare della scala. La mutazione dell'assetto scalare è graduale: il nuovo suono si presenta, sul piano melodico, in modo timido, sotto forma ornamentale, con incertezze d'intonazione. L'idea, sviluppata dagli studi etnomusicologici di Constantin Brâiloiu è complementare alla valorizzazione della funzione strutturale dell'abbellimento in senso melodico. La stabilizzazione del *pien* ed il suo assorbimento è quindi un procedimento per tentativi ed errori, ed in questo caso è la stabilizzazione del concetto di tono che deve acquistare sempre più forza, resistendo al combinarsi degli influssi di attrazione, consonanza ed equalizzazione.

Ultimato questo processo, che orienta teleologicamente la valenza strutturale all'abbellimento allo sviluppo di una struttura scalare, il *pien* (ed il tono) ci presentano un quadro relazionale molto diverso. La funzione dell'abbellimento che possiamo ricostruire dall'analisi della melodia, ha valore strutturale che si radica nell'ambito della spazializzazione musicale: esso può indicare una tendenza o una opposizione alla curva melodica che prepara il terreno ad un modificarsi degli assetti scalari per l'introduzione d'un nuovo grado. Insomma, anche un piccolo fregio come l'abbellimento porta con sé le tracce della conflittualità che incurva i percorsi melodici.

L'organizzazione gerarchica della scala non si limita a cogliere nuovi intervalli, più o meno composti, ma tende ad arricchire le possibilità relazionali di ogni intervallo attraverso la sua posizione spaziale. Le ricadute di questa trasformazione strutturale non si faranno attendere: passiamo infatti dalla divisione dell'ottava in quinta + quarta, ad una divisione dell'ottava secondo l'ordine Do Fa Sol Do, ovvero una quarta (Do - Fa), un tono (Fa - Sol), ed ancora una quarta (Sol - Do). L'ottava risulta divisa attraverso quattro note, che in direzione discendente si dispongono fra di loro secondo due intervalli di quarta: Do - Sol e Fa - Do. Secondo Chailley, questo indica una organizzazione dello spazio dell'ottava secondo gli estremi di due tetracordi (gradi forti che attirano su di sé i gradi più

vicini).

La nuova suddivisione tetracordale dell'ottava, la valorizza in senso melodico: infatti il tetracordo diventa l'unità di divisione melodica dell'ottava in due gruppi discendenti, perfettamente omogenei tra di loro, che possono quindi essere ricombinati in vari modi. I due tetracordi possono essere separati nell'ottava in modo perfettamente simmetrico, secondo l'ordine discendente (Mi Re Do Si La Sol Fa Mi), due tetracordi verranno definiti come disgiunti oppure venir *fusi* assieme su di un tono (Re Do Si Bem. La Sol Fa Mi), con la perdita del carattere di ottava, che viene sostituita da sette note.

Una conferma di questo atteggiamento ci viene offerto dal modello con cui Chailley propone l'evoluzione delle strutture scalari nel mondo greco. Le fasi in cui si articola tale processo sono quattro:

- 1) glissare intorno ad intervalli arbitrari
- 2) un soffermarsi intorno ad un unico suono fisso, attorno cui si raccolgono delle note deboli
- 3) il determinarsi di un intervallo attraverso due suoni fissi, che diventano i limiti di uno spazio musicale al cui interno possono muoversi alcune note, fisse o mobili (tetracordi) fino al
- 4) congiungersi dei tetracordi per congiunzione o per disgiunzione in un sistema (termina che in greco indica la scala).

L'operare attraverso un filtro così forte trova un contrappeso nella una grande varietà empirica di scale, tratte da melodie, che si possono ricondurre a questa modellizzazione. L'ambizione dichiarata del *Saggio* è poter ridurre la varietà empirica delle molteplici strutture melodiche a pochi modelli, determinabili attraverso un numero esiguo di parametri. L'aspetto teorico della ricerca è quindi molto più ricco di quanto la vastità del tema non faccia intendere, anche perchè Chailley connette lo sviluppo della dimensione orizzontale ad un'accrescersi progressivo della sensibilità musicale.

Abbiamo già notato che il nostro autore ha una concezione teleologica della storia del linguaggio musicale che presuppone l'esistenza di una struttura preordinata, che dovrebbe guidare tutta l'evoluzione dei linguaggi musicali, appoggiata alla vicenda dell'evoluzione gerarchica degli intervalli nella strutturazione delle scale e nell'evoluzione della tavola degli armonici. Lo schema che sostiene tale sviluppo si chiarisce solo attraverso l'analisi delle funzioni delle consonanze nei vari linguaggi musicali che si susseguono dal punto di vista storico.

Sappiamo che il *Saggio*, rispetto a questo schema, vuol fare un passo indietro, collocandosi sul piano dell'analisi della funzione della melodia nel tracciare la scala. Avremo allora la possibilità di guardare alla suddivisione del medesimo intervallo, secondo due criteri che lo individuano strutturalmente in modo diversi: dal punto di vista della Risonanza, la quinta viene divisa dalla terza minore, mentre viene individuata come la somma di un tono ad una quarta (ricordiamo che nella musica greca, il tono viene individuato come differenza: $\text{tono} = \text{una quinta} - \text{una quarta}$).

In questo modo sarà possibile distinguere fra costruzione melodica armonica e non armonica, cui

appartiene, ad esempio, la musica gregoriana. L'evoluzione della musica gregoriana, il cui nucleo è modale, si lega ancora alla struttura determinata dalla tensione fra i due estremi fissi: avremo una direzione ascensionale che va verso la *repercussio*, la nota cioè attorno a cui si sviluppa la melodia che più tardi diverrà la dominante, ed una progressiva tonicizzazione dell'estremo inferiore, in cui la finalis su cui si chiude la composizione assumerà sempre di più la valenza di tonica.

Anche in questo caso, l'attrazione fra gradi si coordina all'aspetto spaziale: non si tratta esclusivamente di un fatto direzionale, ma di tendenze alla risoluzione che connettono un suono fondamentale (il grado del modo) alle attrazioni che lo attirano verso l'estremo della quinta, per consonanza.

L'evoluzione successiva, in cui la quinta verrà determinata come somma di una terza maggiore ad una terza minore, cioè in direzione esplicitamente armonica, vedrà l'inizio di una lenta assimilazione delle componenti melodiche a quelle armoniche. Da questo momento, l'evoluzione melodica dovrà sempre più strettamente commisurarsi con quella armonica, e si svilupperanno conflitti di ordine diverso fra organizzazione verticale ed orizzontale.

Già a questo primo livello di lettura, possiamo cominciare a sottolineare una dualità che tormenta il testo che stiamo analizzando. La dualità è fra il movimento curvilineo della melodia, che individua le relazioni fra consonanze e l'andamento regolare della scala. Chailley sollecita il lettore ad andare oltre la regolarità melodica della scala, per leggersi all'interno le torsioni nascoste, quei movimenti continui che possono fissarsi stabilmente all'interno degli estremi intervallari, o spingere verso una deformazione della struttura. Ma i movimenti possono anche essere interni alla struttura dell'intervallo, facendo loro assumere la funzione di una cornice all'interno della quale la linea melodica si muove cromaticamente.

Tali considerazioni suggeriscono che la scala, struttura melodica caratterizzata da una forte regolarità, capace di cantare anche se la dimensione armonica tende a far trascurare questo aspetto, è il punto d'arrivo e di rettificazione di movimenti molto meno lineari. Il movimento della melodia, infatti, avviene per congiunzione melodica: tende a coprire un intervallo ampio, attraverso un salto e poi a tornare indietro, per recuperare i gradi lasciati indietro, secondo un moto per torsione.

Per il nostro autore diventa così necessario ricostruire un modello teorico dell'evoluzione storica dell'intervallistica musicale, guardando soprattutto al modo in cui gli intervalli e le loro funzioni architetoniche vengono definiti dal modello teorico del circolo delle quinte. L'ordine con cui gli intervalli si concatenano per dar luogo all'organizzazione diatonica della scala deve essere lo stesso che guida l'utilizzo delle consonanze nell'evoluzione della vicenda storica di *tutta* la musica. In questo modo, anche il circolo delle quinte racconta la storia cifrata dell'evoluzione del linguaggio musicale, evoluzione che conduce implacabilmente alla forma diatonica.

Come abbiamo già detto, lo schema, cui stiamo accennando in termini molto generici, si presta immediatamente a molte critiche, nel suo riproporre una sorta di inveramento storico del modello fisico della sequenza degli armonici. Il tentativo di coprire con una analogia di ordine funzionale l'equivocità dell'accostamento potrebbe spingerci fin dall'inizio ad abbandonare un discorso che si presenta debole sul piano strutturale.

Il ricorso al circolo delle quinte sposta solo il problema, ma condivide con lo schema appena evocato la stessa, pericolosa genericità e l'idea che esista una sorta di grande coscienza musicale collettiva che scrive, in qualche modo la sua storia a partire dalla traduzione musicale di dati fisici e matematici.

Non a caso, quando Chailley parla dei conflitti storicamente verificabili nell'uso degli intervalli melodici all'interno del linguaggio armonico, non resiste all'idea di chiamare in causa un concetto fumoso qual'è quello di subcosciente. Allo stesso modo, parla di un istinto armonico, espressione che ha forti margini di ambiguità. Nè meno problematica è la scelta di ridurre la grande morfologia delle scale letta attraverso la funzione melodica ad un modello di tipo diatonico. Tutti gli altri modelli scalari sono deformazioni di quella impronta generale, deformazioni per attrazione.

Ma cosa dire, ad esempio, di una scala melodica che incorpora elementi cromatici che sollecitano una forte cantabilità, qual'è la scala musicale indiana? Può essere davvero considerata una deformazione della struttura diatonica o siamo di fronte ad una melodicità che, fra le sue irregolarità, implica un potente richiamo alla cantabilità del modello scalare, grazie alle efflorescenze melodiche che alternano piccole aree dove predomina una continuità di tipo melodico, che entra a pieno titolo nei caratteri strutturali di quella scala?

Non si tratta di opporre ad un modello generale una critica che rintracci nella letteratura etnomusicologica tipologie scalari che lo schema generale di Chailley esclude come ha fatto, ad esempio, Jean Jacques Nattiez nel suo *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, proprio nel momento in cui riconosceva al nostro autore la dignità d'una grande speculazione sulle strutture scalari: si tratta, invece, di contrapporre un modello a cui la definizione di modificazione attrattiva di un andamento diatonico risulta poco illuminante per quanto riguarda i meccanismi funzionali connessi all'increspatura melodica del piccolo intervallo. L'andamento melodico a piccoli passi, piccoli intervalli di quella scala va davvero *piallato* e riportato al modello del diatonismo? Qui, forse, la teoria di Chailley, lascia aperti degli spiragli per una riflessione diversamente orientata sul significato strutturale di un andamento melodico, fatte salve le osservazioni sul cromatismo che andremo ad analizzare tra poco.

D'altra parte l'intuizione che vi sia la necessità di un'analisi delle varie forme di scalarità sottintese nella costruzione delle melodie è davvero felice. Ogni tradizione musicale, secondo Chailley, utilizza una propria morfologia dello spazio musicale: le relazioni intervallari e la loro capacità di costruire suddivisioni gerarchicamente organizzate dello spazio musicale nascono da esigenze espressive, tentativi di razionalizzazione della grandezza degli intervalli, vari modi d'intendere il conflitto fra consonanza e dissonanza apparente, all'interno del meccanismo d'assorbimento della dissonanza, che sembra nascondere più di un motivo polemico nei confronti del concetto di «emancipazione della dissonanza». Lo spazio musicale, sembra suggerire Chailley, può essere rimodellato, fino ad assorbire i conglomerati accordali più spinosi. Basta mantenere l'ampiezza, la fluidità del movimento nell'ottava. Le implicazioni teoriche connesse al problema del concatenarsi delle quinte in un circolo che non riesce mai a chiudersi verranno utilizzate proprio per sviluppare una polemica in questa direzione.

§.3

La neutralizzazione delle strutture melodiche in ambiente armonico. Il cromatismo

All'interno dell'evoluzione del linguaggio musicale, gli intervalli melodici che svolgono una funzione strutturale sono ottava, quarta, quinta, tono, terza minore, terza maggiore, semitono e tritono: i limiti spaziali dei loro estremi possono venir sollecitati e spostati da fenomeni attrattivi o da forme d'equalizzazione, che accompagnano lo svilupparsi delle strutture scalari secondo architetture sempre più complesse. Parallelamente, la morfologia delle linee melodiche può mutare anche all'interno delle strutture intervallari.

Anche a una prima lettura che la ricerca intrapresa da Chailley si differenzia profondamente da una semplice analisi comparativa di dati o da una semplice ricognizione di tipo storico: la tensione che percorre tutto il testo è volta all'individuazione di regole strutturali che possano indicare delle costanti nell'elaborazione musicale dell'organizzazione intervallare nella melodia.

Siamo così di fronte ad un'indagine sullo strutturarsi di quell'insieme di relazionali funzionali che presiedono all'evoluzione delle varie scale, e quindi all'organizzazione dello spazio musicale dell'ottava, in particolar modo nelle forme pre-armoniche. Se questa prospettiva è corretta, potremmo concluderne che il vero oggetto di questo *Saggio* è la strutturazione dello spazio musicale, rispetto alle gerarchie intervallari che si susseguono nell'evoluzione della melodia, e, di conseguenza, delle scale. Lo spazio musicale è, nella sostanza, tutto percorso da un fremito melodico legato all'azione attrattiva degli intervalli, e dal loro bilanciamento.

Lo studio dei modelli scalari non è certo una novità: lo stesso Maurice Emmanuel, maestro di Chailley, si era dedicato allo studio delle strutture melodiche, e l'ambiente della *Schola Cantorum*, che Chailley conosceva bene, era percorso da un vivace interesse nei confronti dello studio comparativo delle scale. Ciò che differenzia Chailley rispetto a questa tradizione, e a quella di Sachs, è proprio nel volgere una particolare attenzione alle varietà morfologiche dello spazio musicale: per questo motivo, il richiamo all'osservazione dell'apprendimento infantile della musica è centrale e si accosta ad un ricco terreno di esperimenti musicali, che Chailley andava sviluppando in quel periodo. Di questi aspetti, il *Saggio* conserva molte tracce.

L'ambito dell'analisi melodica, e dei modelli scalari che da questa si possono trarre deve riconquistare un terreno originario, in cui l'insieme di relazioni che strutturano lo spazio musicale dell'ottava possano essere analizzate astraendo dalle morfologie che l'analisi armonica mette in gioco. A tal scopo, Chailley prende le mosse dal livello più elementare possibile, quello della direzionalità della voce nelle forme di canto meno elaborate, dal suo oscillare attorno ad alcuni intervalli privilegiati, creando le prime aree di discretezza nella continuità del movimento glissante, per svilupparsi poi in direzione dell'analisi delle prime teorie intervallari, connesse alla strutturazione pitagorica dell'ottava.

Nel mondo greco, ad esempio, il movimento dei gradi interni, che dà origine ai generi, è connesso al modo in cui viene affrontata la costruzione dell'arco melodico fra gli estremi delle note fisse. I punti su cui si muove la voce all'interno degli estremi del tetracordo, cioè all'interno della quarta giusta, nel tracciare il disegno melodico, vengono avvicinati o allontanati, generando una ulteriore suddivisione dell'intervallo in sottointervalli più piccoli, a seconda della plasticità della linea di canto. Pur rimanendo fissi i limiti della cornice offerta dagli estremi del tetracordo, il modo di riempirlo muta

sotto la spinta di nuove esigenze espressive.

L'influsso di questi fattori si fa avvertire anche nel passaggio da sistema a modo, su cui Chailley si sofferma per poter affrontare il delicato nodo teorico della funzione dell'ottava e quella della tonica melodica, che coincide con l'affermarsi della funzione conclusiva della nota finale che chiude l'ottava: questa strutturazione dell'ottava si fa avvertire soprattutto nell'organizzazione della struttura modale, che segna un'evoluzione rispetto al sistema tetracordale, dove cominciano a mettersi in luce la funzione di finalis e di dominante.

In queste trasformazioni del sistema scalare, e della organizzazione melodica, muta naturalmente anche il modo di avvertire il peso dei singoli intervalli nell'elaborazione delle linee di canto, specie in riferimento alla polifonia, dove il modo di ambientare i suoni impone uno specializzarsi della funzioni della quinta, rispetto allo spazio sigillato dagli estremi dell'ottava. Da qui le deformazioni caratteristiche di questo intervallo rispetto alla quarta, anche rispetto all'emergere del tritono. Un'ulteriore evoluzione sarà quella connessa all'evoluzione della terza, in senso armonico.

E' possibile osservare che l'aver sviluppato la propria ricerca in direzione della costituzione delle strutture melodiche che stanno a fondamento della scala, permette a Chailley di recuperare alcune nozioni generalmente trascurate dall'analisi verticale delle strutture musicali. Il valore strutturale della direzionalità all'interno della costruzione della scala, basata su quinte ascendenti e quarte discendenti. Viene così riproposta l'antica procedura che permetteva al pitagorismo antico di definire la correttezza dell'intonazione attraverso la proiezione sull'ottava della concatenazione delle quinte. Inoltre, all'interno di questa prospettiva il tono è essenzialmente un intervallo melodico, prodotto dalla differenza di quarta e quinta, e non unione di due semitoni.

Il riferimento alla funzione del tono pitagorico nell'elaborazione della tipologia tetracordale della musica greca è emblematico di un approccio che ha di mira la natura melodica della scala, il suo proporsi come struttura che, in qualche modo, già canta.

La funzione melodica del tono nell'elaborazione del sistema musicale greco estende la portata melodica della scala all'intervallo d'ottava, raggiunto mediante il disgiungersi dei tetracordi. Chailley insiste molto nel mostrare il carattere non originario dell'intervallo d'ottava: lo scopo è duplice: mettere in mostra il tema della suddivisione per quarta e quinta, e delle direzionalità ad essa collegate e valorizzare il tema delle ricadute espressive che si legano alla selezione di un determinato sistema scalare.

Tale stile d'analisi verrà fatto valere anche per il concetto di polifonia, pensato in stretta relazione alla costruzione di una sorta di ambiente sonoro il cui fulcro sono ancora le consonanze di quarta, quinta e ottava. Simili osservazioni, che a tutta prima possono persino apparire ovvie, hanno in realtà la funzione di attirare l'attenzione del lettore sull'aspetto orizzontale dell'intervallo, cercando così un radicamento su un terreno più originario di quello dell'armonia classica.

Il nostro autore non si impegna a stilare giudizi di valore sulle varie tradizioni musicali che va presentando: gli interessa, piuttosto, cercare di chiarire come le relazioni intervallari modifichino l'assetto scalare, ricadendo pesantemente all'interno della pratica musicale. Nella sua interpretazione,

ogni tradizione si ritaglia un proprio ambito musicale, attraverso la selezione espressiva e funzionale degli intervalli: il concetto di filiera ha qui un significato tecnico, che si riferisce al tessuto di pratiche attraverso cui ogni tradizione musicale mette a punto una propria nozione d'ottava.

Come abbiamo visto per la quinta, la doppia strutturazione dello spazio musicale, in senso armonico e prearmonico, modifica tutti i comportamenti degli intervalli. Ciò si fa avvertire in modo particolare nell'evoluzione della terza, da intervallo melodico (terza minore) del circolo delle quinte a intervallo armonico (terza maggiore), che implica una serie di riaggiustamenti nella posizione delle altezze all'interno della scala, connessi al tema del temperamento. Il temperamento, a sua volta, nasce dal bisogno di una razionalizzazione matematizzante della posizione delle altezze, che non ha più un legame diretto con la natura delle relazioni spaziali originarie. Esso occulta, attraverso una nuova definizione dell'ampiezza degli intervalli, l'originaria funzione di tutti gli intervalli melodici.

Chailley cerca così di riportare alla luce temi molto tradizionali, che nella sua ricostruzione acquistano un significato decisamente originale. Se il temperamento decide solo dell'esattezza della posizione di un'altezza musicale, esso si fa carico di una mitizzazione matematizzante della nozione di natura. Un problema pratico qual'è quello della accordatura degli strumenti tende così, nell'interpretazione del nostro autore, a trasformarsi in una struttura ideologica non indagata, il cui esito definitivo sarà l'idea di serie dodecafonica. Questa posizione, certamente molto forte, ha il merito di riportare la nostra attenzione sulle componenti speculative non dichiarate che una fetta consistente del fisicalismo musicale eredita dalla tradizione ramista.

Dello stesso tenore, sono le osservazioni che il *Saggio* dedica a Platone e alla speculazione pitagorica. Si tratta di una rivendicazione, non sempre limpida, delle componenti intuitive contro una interpretazione meramente matematizzante delle componenti relazionali del discorso musicale: da questo punto di vista, nell'interpretazione di Chailley esiste un unico filone, che comincia con il pitagorismo e finisce con Xenakis, che ripropone continuamente la centralità del tema della misurazione, trascurando gli aspetti intuitivi della pratica musicale. E' evidente che questa posizione tende a estremizzarsi nel mondo moderno, in particolare dopo Rameau. La stessa idealizzazione delle componenti intuitive nella teoria aristossenica, partecipa del tono di questa polemica.

Di fronte a questi problemi, il nostro autore cerca di trovare un appoggio per la rivendicazione della centralità delle strutture intervallari nella vicenda storica dell'evoluzione della musica in una reinterpretazione della storia del concetto di cromatismo.

I fenomeni cromatici, e le alterazioni, sono in generale legate a fenomeni d'attrazione e di consonanza: si tratta di spostamenti di gradi deboli nell'area d' influenza di un grado più forte, un estremo di un intervallo, ad esempio, rispetto ad un grado debole o di scarso valore strutturale, all'interno della scala o del modo. In questo senso, il cromatismo non ha valore strutturale nella costruzione di una scala o di una melodia: esso è un fenomeno secondario.

La teoria musicale moderna, basata sui presupposti fisico-matematici che trovano la loro origine nell'interpretazione ramista dell'accordo perfetto, ha individuato nella successione di due semitoni temperato il paradigma del movimento cromatico. In questo modo, secondo Chailley, essa ha

immaginato che la continuità cromatica fosse il fondamento non dichiarato da cui viene ritagliata la struttura scalare, mettendo in secondo piano l'evoluzione legata agli intervalli. Per il nostro autore, si tratta di una autentica neutralizzazione delle componenti melodiche dall'elaborazione teorica dello spazio musicale dell'ottava. Se la vicenda delle strutture melodiche ci mette di fronte a scale che sono il prodotto di una serie di operazioni non neutrali, legate alla forza con cui l'intervallo si impone all'interno della linea di canto o dell'ambientazione di un suono musicale, la suddivisione matematica dell'ottava in semitoni cancella in un sol colpo una vicenda secolare, applicando un semplice criterio numerico, basato sull'idea di esattezza, al terreno sempre cangiante dell'ottava melodica.

In realtà, osserva Chailley, il movimento cromatico non è sinonimo di movimento per semitoni: la stessa teoria greca, che vuol misurare il movimento attrattivo all'interno del tetracordo, prende in considerazione l'intera struttura tetracordale, che si espande oltre il semitono.

In effetti, se diamo un'occhiata ai diagrammi tracciati da Chailley relativi al circolo delle quinte, per incontrare il semitono Fa - Mi, partendo da Fa dobbiamo salire di 5 quinte. Inoltre, il Mi che incontriamo sarà diverso, tendenzialmente più ampio di quello temperato a cui siamo abituati. L'individuazione del semitono, nell'ambito del circolo delle quinte, risulta legata alla differenza tra la quarta e la terza maggiore o tra la terza minore ed il tono. Nel mondo Greco, il semitono veniva così indicato dall'espressione *limma*, che significa resto, in quanto differenza fra due intervalli preesistenti. Questa espressione conferma, secondo il nostro autore, che si tratta di un intervallo complementare ed irrazionale, cioè privo di una sua caratterizzazione strutturale.

In tal modo, Chailley non attribuisce alcun valore strutturale al semitono: ciò lo spinge a sostenere che il cromatismo non ha una funzione strutturale per la formazione delle scale, almeno in forma diretta. La sua azione si trova a dipendere dalla possibilità attrattiva degli altri intervalli.

L'osservazione ha conseguenze notevoli. In primo luogo, il cromatismo avrà origine dallo spostamento interno dei gradi per attrazione, non sarà quindi un fenomeno che determina la suddivisione dello spazio musicale nella scala, ma una sua conseguenza.. In una prospettiva legata all'evoluzione della scala, in senso melodico, il cromatismo appare un criterio di misura dell'intervallo. Ma l'intervallo che viene misurato, dipendendo dall'attrazione, è solitamente più ampio del tono diatonico. Quando poi si incontra il semitono, dobbiamo ricordare che nel mondo musicale greco il cromatismo riguarda gli intervalli determinati dall'attrazione esercitata dai gradi esterni (forti) del tetracordo su quelli interni (deboli): in questo senso, il cromatismo esprime una misura dello spostamento degli intervalli, e non un criterio di successione.

Originariamente il grande intervallo appartiene al cromatismo non meno del piccolo. Il cromatismo non influenza in modo diretto la suddivisione scalare, anche se è un fenomeno che ha a che vedere con modificazioni qualitative connesse a dinamismi interni alla melodia.

Questa variabilità della componente cromatica, questa permeabilità estrema al mutamento, ha delle ricadute storiche: nella musica medioevale e fino al sedicesimo secolo l'intervallo cromatico è molto più ampio, in modo conforme alla teoria pitagorica, che fissa l'ampiezza del semitono cromatico come maggiore di quello diatonico. Molte progressioni cromatiche che si incontrano nella polifonia medioevale, ad esempio, sono semplicemente movimenti melodici che terminano su un'altezza e

ricominciano su quella adiacente. In questo caso, non vi è continuità fra nota ed alterazione, ma la chiusura di un movimento discreto, seguita dall'apertura di un nuovo movimento. Qui il cromatismo è una semplice conseguenza dell'attrazione melodica.

Di conseguenza, l'interpretazione strutturale della funzione del semitono all'interno del circolo delle quinte è una semplice illusione ottica. In realtà, anche il semitono temperato è il prodotto artificiale d'una pratica d'accordatura. Lo stesso cromatismo wagneriano è un fenomeno attrattivo che tende a indebolire i nessi cadenzali della tonalità, alla stessa stregua dei contromovimenti melodici che costellano le sonate di Mozart (§18). Tuttavia, proprio perchè legato alla componente melodica, che si fa largo attraverso l'appoggiatura che altera la simmetria nell'ordine cadenzale della triade, il cromatismo del compositore tedesco indebolisce il linguaggio tonale. E lo fa con la forza della melodia, con il ripresentarsi delle tendenze centrifughe e tensive dell'intervallo melodico. Il passaggio è legato alla ricerca d'una nuova qualità d'espressione, che si differenzia da quella del linguaggio classicista.

La ricostruzione teorica di questa vicenda storica permette a Chailley di far valere due istanze, fra loro collegate: a livello più superficiale egli può attaccare i presupposti teorici che vedono nel semitono l'elemento strutturante lo spazio musicale dell'ottava: in sé, il semitono è solo il prodotto di un'opera di razionalizzazione e suddivisione dello spazio musicale, e non ha una funzione costruttiva. In secondo luogo, ad un livello più profondo, egli può rivendicare i caratteri attrattivi di uno spazio musicale, popolato di gradi «ipnotizzatori e di gradi ipnotizzati», come scriverà ventidue anni dopo, contro una evoluzione discretistica, come quella della dodecafonìa. Se il grande intervallo appartiene al cromatismo fin dalle origini, e la sua sistematizzazione in senso armonico-tonale come successione di semitoni un'illusione ottica legata alla tastiera del pianoforte, si può aprire un'indagine sulla continuità dello spazio musicale, astraendo dalle varie forme di razionalizzazione che valgono come semplici presupposti teorici, per tornare a cercare il senso dell'azione strutturante dell'intervallistica nell'elaborazione delle varie morfologie dello spazio musicale.

Va quindi rivendicato il peso strutturale della figura melodica sulla semplice suddivisione dello spazio musicale. La posta in gioco è la vettorialità e tutte le varianti intervallari che la riduzione dell'andamento cromatico alla semplice successione di due semitoni comporta.

Non meno equivoca è, per il nostro autore, la concezione moderna dell'armonia, qualora sia privata di una interpretazione teorica che sappia fare i conti con le teorie pre-armoniche. Sappiamo, infatti, che il nostro autore vede il fulcro della evoluzione intervallare, che condurrà alla suddivisione armonica dell'ottava, nel continuo conflitto fra la posizione dell'altezza nella continuità dello spazio musicale e la tendenza della stessa ad essere attratta e spostata da alcuni intervalli caratteristici.

Tale sviluppo procede così attraverso metamorfosi e deformazioni, mediante il fissarsi di alcuni modelli che, anche per contingenze storiche cedono e si ripresentano sotto forme nuove. Il conflitto più evidente fra armonia e modalità si lega al modificarsi del modo d'intendere la terza, perché ha una pesante ricaduta sulle funzioni intervallari di quarta e di quinta, la cui morfologia viene a mutare anche per quanto attiene la natura delle relazioni teoriche: esiste crisi e discontinuità fra le relazioni intervallari orizzontali e il sovrapporsi della funzione della terza nell'accordo perfetto. In altre parole, il concetto di accordo perfetto su cui si appoggia la tradizione ramista va reindagato a partire da tutte

quelle strutture attrattive e intervallari che il linguaggio tonale tende a cancellare, per sviluppare la propria grammatica della consonanza.

L'evoluzione dell'armonia, che Chailley definisce come armonia della risonanza, porta ad una vera rivoluzione nel modo d'intendere ed analizzare l'intervallistica. Se la verticalità non è più il prodotto dell'aggregazione determinata dall'incontro fra le direzioni di due o più movimenti melodici, ma viene considerata come «blocco sonoro omogeneo», che emana dal risuonare del basso fondamentale, tutta la strutturazione dello spazio melodico, e del modo d'intenderne la forma, muta di senso. Il nuovo criterio di costruzione s'articolerà guardando alle relazioni analitiche fra accordo e basso sottinteso. Ne deriva un nuovo atteggiamento analitico, per cui, ad esempio, tutte le ottave si equivalgono, a differenza dei sistemi precedenti ove la dislocazione d'ottava mutava le relazioni intervallari nella struttura melodica. Il movimento viene così ristretto, deve commisurarsi con nuove regole nella disposizione delle voci.

Il movimento melodico s'impoverisce, riducendosi ad una emanazione del basso fondamentale. La storia dell'armonia è così, nella concezione del musicologo parigino, la storia di un progressivo staticizzarsi delle componenti melodiche attorno alle ossificazioni della triade fondamentale: la rinascita di queste componenti è interna al linguaggio tonale, e non compare solo durante la crisi della tonalità, ma si fa avanti come un rovello fin dalle forme più canoniche del linguaggio classico. Ma il peso della strutturazione melodica si fa riavvertire più compiutamente quando cominciano a corrodersi i fondamenti del sistema tonale.

Questa vicenda, secondo Chailley, impone un nuovo studio sistematico di quelle funzioni accordali particolarmente instabili, che, secondo il nostro autore non possono essere semplicemente catalogate come dissonanti. Nascoste tra le pieghe della loro irriducibilità armonica alla triade, si nascondono tutte le tendenze attrattive che la selezione della terza come intervallo privilegiato ha cancellato. La conseguenza implicita che ne trae il musicologo francese è che vi sia un profondo conflitto fra il modo d'intendere la musica in senso verticale o in senso orizzontale, un conflitto che il concetto di modulazione neutralizza solo in parte. In tal modo viene indebolita la distinzione fra accordo e aggregato, puntando l'indice contro la problematicità della nozione di accordo perfetto sul piano teorico, specie per quanto attiene il problema della terza minore.

Al tempo stesso, la dodecafonia elaborando il concetto di serie che attribuisce valore strutturale al semitono, e mettendo al bando l'ottava, discretizza lo spazio musicale in modo eccessivo, operando su strutture irrigidite e depurate da qualunque fenomeno attrattivo fra altezze. Certamente è difficile condividere il livore polemico con cui Chailley bersaglia la teoria dodecafonica, nel suo insieme, in quanto costruzione assolutamente artificiale sul piano delle relazioni fra altezze, intellettualistica e quindi priva di qualunque possibilità di sviluppo o di correzioni sulla base del modello d'articolazione dello spazio musicale, condiviso dalla tradizione occidentale. Qui la presa di posizione è clamorosa e anticipata dalla ricostruzione della vicenda del cromatismo: negare al semitono potenzialità strutturali implica che l'equiparazione dei semitoni non possa garantire un felice criterio costruttivo.

Non ci soffermeremo su tali componenti polemiche, che sollevano comunque una discussione teorica storicamente chiusa in maniera troppo frettolosa, abbandonando in modo brutale la partita sulla natura delle relazioni fra altezze e conclusasi con una tacita emarginazione dell'autore dall'orizzonte

musicologico contemporaneo.

Tale discussione, al contrario meritava di essere approfondita, senza entrare necessariamente in una valutazione estetica dell'opera dei viennesi: non è un caso se il problema delle altezze ritornerà a sollecitare la curiosità di autori dall'approccio molto diverso, certamente non tutti amati dal nostro autore, quali gli spettralisti, l'ultimo Schaeffer o, con ricca articolazione teorica, Olivier Messiaen, per riferirci solo all'ambito francese. Fra l'altro dobbiamo notare che negli stessi anni, un teorico come Costère cercava di trovare una fondazione dell'atonalità proprio in una rifluidificazione dei portati teorici della risonanza, non trascurando affatto la posizione del nostro musicologo.

Lo sforzo di Chailley non si concentra unicamente nel dare fondamento teorico ad una battaglia, che oggi considereremmo assai datata, contro l'impianto teorico della Scuola di Vienna. Il senso della sua polemica è quello di una rivendicazione della dignità di tutte quelle pratiche musicali che fanno della componente melodica l'elemento portante di una ricerca delle proprietà attrattive dello spazio musicale: l'oggetto nascosto di questa polemica è proprio la messa in mora degli aspetti teleologici che stanno coperti dentro l'evoluzione dell'armonia classica. Il fondamento teorico della discussione si appoggia alla morfologia contratta dell'ottava cui mette capo la speculazione teorica di Schönberg. Insomma, esiste per il nostro autore un'asse che congiunge la polifonia della dissonanza, cioè la musica dodecafonica, con i portati statici dell'ambientazione a tre suoni. E questo è forse il vero oggetto polemico, ancora una volta teoricamente orientato, del nostro autore.

Se cerchiamo di inquadrare la questione all'interno di tale angolatura, allora la polemica di Chailley non va più ricollegata ad un miope atteggiamento di tipo conservatore, sulla falsariga delle tante polemiche, di fatto fossilizzate, che accompagnano ancora oggi il dibattito sulla seconda scuola di Vienna. La critica di Chailley è volta contro la rigidità strutturale, il procedere *zigzagante*, per usare l'espressione presente nell' *Essai*, e spigoloso che assume la profilatura melodica in quel contesto.

Anche se lo stesso Schönberg raggruppa sottogruppi melodici nella serie, isolandoli con delle graffe, il movimento che le traccia sarà brusco, i contorni assumeranno la forma di un duro ritaglio dai contorni troppo netti, perdendo quel carattere di continuità che il torcersi della melodia su se stessa attraverso la congiunzione melodia riesce a garantire dopo lo scossone ricevuto dall'armonia a tre suoni. Qui viene avanti il teorico continuista ad oltranza, il cultore del riempimento melodico di tipo aristossenico, che fa della continuità dello spazio musicale la risorsa segreta della pratica compositiva. Il fatto che il mondo poetico espressionista, connesso alla musica dodecafonica non possa nutrirsi di tali suggestioni, non sfiora Chailley. D'altra parte, ancora oggi, il problema rimane aperto, specie dopo le penetranti analisi di Perle.

Se pensiamo che Chailley mostra la medesima indifferenza nei confronti dell'analisi schenkeriana, da lui studiata negli anni trenta e rapidamente abbandonata, possiamo dedurre che l'esigenza continuista è l'ultimo strato ideologico del nostro autore, che dedicherà ad Aristosseno una parte consistente del suo testo storico sulla musica greca, enfatizzando forse con troppa vivacità l'aspetto intuitivo nell'opera del teorico greco. Anche lì vi sarà un profondo fraintendimento del pitagorismo, ed una penetrante analisi della natura *melodica* della musica greca, polifonia compresa, posizione già adombrata nell' *Essai*.

§ 4

Morfologie spaziali e Filologia Musicale

Le varie morfologie dello spazio musicale e sulla loro ricaduta su linguaggi storicamente determinati sono importanti anche per quanto riguarda il tema dell'espressione della musica. La ricerca va così assumendo i caratteri di una analisi delle forme della ricettività musicale. Tutti questi aspetti, per il nostro autore, dovranno diventare oggetti di una disciplina specifica in grado di affrontarli in modo unitario, la filologia musicale, alla cui delineazione verrà dedicata nel 1985 la sua opera più ambiziosa, *Éléments de Philologie Musicale*.

Per poter mantenere un metodo d'indagine unitario, Chailley non si affida solo alla sua vasta erudizione musicale, ma fa proprie alcune metodologie elaborate dalla etnomusicologia a lui coeva, una disciplina che mirava, come abbiamo visto, all'individuazione di universali linguistici in grado di dar ragione del comportamento delle strutture musicali nella loro generalità.

Rivelatrice di tale atteggiamento è la scelta di introdurre il tritono fra le strutture melodiche fondamentali, a causa dell'instabilità espressiva ad esso connessa: negli anni successivi, la sua ricerca di storico della musica medioevale lo porterà a rifiutare come mitica la proibizione del tritono, di cui parlano, guarda caso, gli storici della musica post-ramisti senza che, a suo dire, si possano trovare nei testi teorici medioevali espressioni quali *diabolus in musica* o simili. Al contrario, l'instabilità del tritono non implica dissonanza, ma semplice tensione alla risoluzione: si tratta quindi di un intervallo dal particolare valore espressivo, che altre tradizioni utilizzeranno in modo più sistematico. Insomma, sembra che la storia dell'armonia a tre suoni abbia gettato una sorta di cono d'ombra sul modo in cui il linguaggio dei secoli precedenti è stato inteso.

L'idea di una dialettica fra funzione strutturale della scala, che si esplicita mediante l'elaborazione di componenti discrete che disegnano e organizzano una configurazione gerarchizzata dello spazio musicale, che confligge con la tendenza continuista del cromatismo, mediante fenomeni attrattivi fra le altezze, implica infatti che sussista sin dalle prime elaborazioni del linguaggio musicale un conflitto, connesso alla posizione delle note nello spazio, tale conflitto ha evidenti ricadute di ordine espressivo e concettuale.

L'analisi delle strutture melodiche funziona quindi come una sorta di cartografia, in grado di descrivere l'orizzonte di scelte che si nasconde all'interno di ogni singola scala, struttura discreta che ritagliando una propria organizzazione architettonica nel continuum dello spazio musicale è in primo luogo espressione di un gusto e di una mentalità.

L'approccio di Chailley è quindi di grande interesse per chi voglia trattenersi su una indagine sulle strutture scalari ricca di spunti fenomenologici e di connessioni con una sorta di psicologia storica, sul modello di Meyerson. La scala musicale non è mai una strutturazione neutra dello spazio musicale: essa è un oggetto culturale, di cui l'analisi storica delle strutture melodiche mette a nudo le strutture formali e le componenti legate al gusto, all'espressione, insomma ad un tessuto di scelte che l'analisi musicologica deve ricostruire per comprenderne la funzione rispetto alla ricettività musicale di che ne fa, storicamente, uso. Non sorprenderà quindi che l'esito di queste ricerche sarà, negli anni

successivi, una indagine sulla funzione delle strutture simboliche in musica.

Potremmo assimilare l'atteggiamento di Chailley a quello di un cartografo che deve indicare punti di convergenza nel conflittuale rapporto che lega gli intervalli alle trasformazioni delle strutture scalari: l'idea di una sorta di cifra (signature) stilistica, che dobbiamo dedurre dalle scale, implica un'approfondimento sulla genesi delle melodie, e sui protagonisti della metamorfosi nella posizione delle altezze.

Su questo terreno, che Chailley traccia in evidente analogia con le teorie aristosseniche, nascono poi le decisioni della teoria musicale, operante sempre in stretta relazione ad una pratica. Il nucleo nascosto dell'ideologia del nostro autore si fa avvertire attraverso una forte sensibilità al continuo interscambio tra teoria e pratica che guida la vicenda delle relazioni strutturali che discendono a cascata dalla selezione degli intervalli. Tale aspetto ha un rilevante interesse filosofico, per una indagine sulla funzione espressiva delle strutture e della grammatica dello spazio musicale.

In tutte queste analisi, che spesso nel *Saggio* vengono appena abbozzate, il concetto di attrazione fra suoni è il riferimento fondamentale da cui muovono tutte le analisi del nostro autore. La continuità dello spazio musicale si manifesta grazie al brulicare di fenomeni attrattivi che costituiscono il sostrato dell'analisi melodica. Da qui, la continua ricerca di assi di simmetria, di funzioni di compensazione interne alle melodie che possano giustificare la derivazione di una scala specifica. Ed è a questa tensione che guardano le pratiche compositive, nel loro continuo tentativo di usare gli intervalli della tradizione come assi di costruzione e nel necessario indebolimento di tali strutture a fini espressivi. Una figura emblematica per descrivere tale atteggiamento, è, nella prospettiva del nostro autore, quella di Claude Debussy, che utilizza la scala per toni interi allo scopo di neutralizzare i vincoli del funzionalismo tonale ([cfr. § 19](#)).

In questo modo, il compositore francese può giocare contemporaneamente con due diverse forme di organizzazione dello spazio musicale. La ricaduta sul piano espressivo di tali procedimenti è evidente: indebolendo i legami attrattivi che fanno capo all'organizzazione tonale, è possibile fluidificare il discorso melodico, attraverso un fine ordito di piccole trame melodiche. Nasce così un raffinato gioco linguistico che guarda alla struttura dello spazio musicale da due punti di vista differenziati. In questa operazione non c'è eclettismo, ma una serie di scelte compositive che vanno progettando una neutralizzazione di relazioni consolidate all'interno di un linguaggio, da sempre appoggiato ad una interpretazione dello spazio musicale che pone come centrale il riferimento alla tonica.

Tale strategia assume efficacia solo se riesce a ricostruire un nuovo modo d'ambientare il suono musicale. Un simile approccio alla grammatica dello spazio musicale, che Chailley individua come un nastro che collega fra di loro le varietà delle filiere, è il nucleo più interessante della teoria della risonanza, nell'interpretazione del nostro autore. A questo modo di proporre un'interpretazione reticolare del concetto di spazio musicale, e non ai suoi presupposti evolucionistici, si può guardare con forte interesse teorico. Forse l'unica analogia possibile, nelle profonde differenze d'approccio, è con l'opera teorica di Hindemith, e con la teoria delle gerarchie intervallari che, per il compositore tedesco, vanno inquadrati in una ricerca generale, che li tratti come universali linguistici.

Abbiamo ricordato che il Saggio ha il carattere dello schizzo, di un testo provvisorio, caratterizzato da forte densità teorica. Chailley avverte il bisogno di esemplificazioni nitide, che possano sostenere l'argomentazione nel modo più chiaro possibile. Per questo motivo, il *Saggio* articola le componenti teoriche attraverso una ammirevole capacità esemplificativa. Gli esempi musicali presentate da Chailley, infatti meriterebbero una analisi più approfondita di quanto non sia stato possibile fare: spesso, infatti, nei commenti che le accompagnano il teorico si fa piacevolmente prendere per mano dal compositore. I commenti i richiami in nota sono stati ridotti all'essenziale, per non appesantire un testo che fa della agilità della riflessione una cifra stilistica inconfondibile.

[Vai a J. Chailley, Saggio sulle strutture melodiche](#)

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

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)



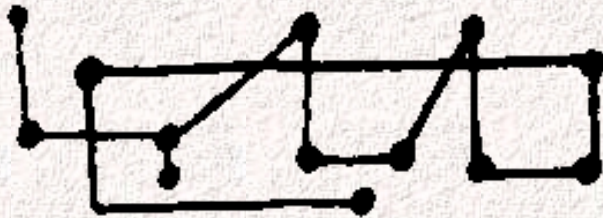
Andrea Melis

Tempo, *texture* e geni formale: le *Variations Aldous Huxley in memoriam* di Igor Stravinsky

Il 17 aprile 1965, a Chicago, furono eseguite in pubblico le *Variations* di Igor Stravinsky, dedicate alla memoria dello scrittore Aldous Huxley - amico del Compositore - allora da poco scomparso. Le *Variations*, scritte fra il 1963 e il 1964, sarebbero poi rimaste l'ultima composizione per grande orchestra realizzata da Stravinsky.

Questo lavoro, tutto sommato poco conosciuto, come del resto la maggior parte della produzione dell'ultimo Stravinsky, si incunea problematicamente in un periodo musicale denso di ricerche ed elaborazioni teoretico-pratiche, quando la fase più aggressiva e iconoclasta che aveva caratterizzato l'Avanguardia degli anni '50 cominciava a lasciare il posto da un lato a un ulteriore riesame dei materiali e delle strutture del comporre e d'altro canto a quell'atteggiamento, radicalmente negativo verso l'elemento strutturante, che esaltava sommamente il «gesto», spesso esaurienti in se stesso.

Considerando l'età avanzata (82 anni) di Stravinsky all'epoca delle *Variations*, si sarebbe indotti ad accostare idealmente la sua posizione a quella del vecchio Strauss, che nel 1948, l'anno in cui Boulez componeva la *Seconda Sonata*, sembrava prendere congedo da un mondo che gli era ormai estraneo realizzando l'ultimo capolavoro, i *Vier Letzte Lieder*, splendida e affascinante testimonianza di un passato che non poteva non apparire lontanissimo, un prezioso «reliquo tardo-romantico» pervenuto dal secolo trascorso e arenatosi alla soglia temporale della modernità. Eppure per le *Variations* le cose stanno in maniera affatto diversa.



Alcune premesse teoriche e metodologiche

1) Stravinsky aveva adottato da ormai vent'anni la tecnica dodecafonica, riuscendo a piegarla totalmente alle esigenze del proprio linguaggio e realizzando mediante essa una solida trama di forme melodiche e armoniche, polarizzate e ricorsive. Queste dovevano sostituire, in senso lato, le funzioni modal-tonali caratteristiche delle composizioni realizzate nel corso delle «fasi» precedenti. Le *Variations* rappresentano, in questo senso, un esempio estremamente interessante ed efficace dell'impiego armonico della serie dodecafonica, secondo la personalissima ottica di Stravinsky. È questo un punto di estremo interesse ma anche di portata tanto vasta da rischiare di allontanarci dall'approfondimento delle tematiche preposte [1]. Aggiungerò soltanto, qualora ve ne fosse ancora bisogno, che la profondità della speculazione e il ricercato impiego delle strutture dodecafoniche sgombrano *nei fatti* il campo da qualsiasi illazione sulla «sincerità» dell'orientamento seriale dell'ultimo Stravinsky. Tali questioni potrebbero porsi esclusivamente in presenza di una *poiesis* debole nei risultati, di un linguaggio esitante e incoerente o, in ultima analisi, di un lavoro privo di vera forza espressiva, frutto di una tecnica non compiutamente integrata rispetto alla sostanza poetica. Tutto ciò, nelle ultime composizioni di Stravinsky, non si pone minimamente, né basterebbe tutto il «mestiere» di un artigiano scaltro e consumato a celare simili incongruenze, qualora fossero realmente presenti.

2) Un analogo discorso potrebbe, almeno in parte, essere condotto sull'interpretazione stravinskiana del concetto di *klangfarbenmelodie* e di *puntinismo* sonoro. Certamente Stravinsky non era sordo alle esperienze e alle sperimentazioni linguistiche di quegli anni e nelle sue stesse composizioni resta una traccia inconfondibile di alcuni *cliché* sonori tipici del periodo. Tuttavia nelle *Variations* l'assimilazione di nuove modalità di rapporto con la sostanza sonora si integra perfettamente con inclinazioni espressive già abbondantemente presenti nella precedente musica di Stravinsky.

A proposito della «*klangfarbenmelodie*» lo stesso Stravinsky aveva più volte minimizzato l'importanza e la consistenza di tale «scoperta» (riferendosi soprattutto agli epigoni della dodecafonica) considerandola - di fatto - un dato abbondantemente acquisito all'interno della propria esperienza compositiva. Tale affermazione non è affatto sorprendente se si considerano i termini della questione entro la prospettiva stravinskiana. In Webern e nei «viennesi» in genere, l'exasperazione dell'articolazione e della differenziazione timbrica procede quasi sempre di pari passo con la messa in evidenza, al massimo grado possibile, dei nessi *tematici* e *motivici* soggiacenti alla struttura compositiva. La «sensualità» sonora, quand'anche si imponga all'ascolto, non è mai dissociata da una severa e rigorosa disamina ed evidenziazione delle relazioni strutturali poste a un livello più profondo. In questo senso potremmo dire che l'orchestrazione weberniana del *Ricercar a 6*, (dall'*Offerta Musicale* di Bach) è anche una straordinaria testimonianza di «analisi» della costruzione tematica della fuga in questione.

Uno sguardo alla produzione di Stravinsky, a partire dai primissimi lavori, rivelerà l'uso di una vera e propria scienza dei pesi, dei modi d'attacco, dell'«attivazione» di texture [2] statiche [3], di colorazione delle traiettorie anacrusiche, di animazione della figura sonora. Tale «scienza» è nella sostanza assai affine a quella weberniana. Il punto di divergenza consiste nel fatto che l'oggetto della prassi costruttiva in Stravinsky non sembra essere tanto la *cellula* (con tutte le sue potenzialità generative) quanto la *definizione dell'oggettualità densamente corporea dell'evento sonoro*, il suo imporsi *fisicamente* all'attenzione dell'ascoltatore. Ciò che qui si pone in gioco è la definizione «tattile» delle qualità, dei contorni e del «volume» dell'evento. La nozione di «materiale» sonoro non potrebbe essere assunta in maniera più pertinente e radicale. Tale prospettiva di delineazione dell'oggetto comporta, come vedremo, una serie di conseguenze sul piano dell'articolazione formale.

Per quanto concerne l'emergere di un certo carattere «puntinista» le cose non sono essenzialmente diverse. Se *l'impulso* è sempre stato, per Stravinsky, l'elemento su cui fondare sia la costituzione dell'identità materica degli oggetti, sia il loro stagliarsi e differenziarsi all'interno dell'organismo sonoro, il puntinismo, non eccessivamente rarefatto e filtrato attraverso un *minimo comune denominatore* di scansione isocrona del tempo, può essere assunto in quanto variante di una pratica consolidata.

Se dunque la matrice della scienza dei pesi timbrici e del silenzio presenta affinità in Webern e Stravinsky, nel primo essa si qualifica come strumento al servizio di una musica rivolta verso la continuità concentrica del flusso temporale, nel secondo concorre a marcare la *presenza* dell'oggetto sonoro individuale. In questo senso la musica di Stravinsky è talvolta alquanto affine a quella di Varèse, con la specificità che in quest'ultimo l'*oggetto*, pure nella sua cristallinità, tende quasi sempre a presentarsi come *massa*.

3) Stravinsky è indubbiamente uno degli antesignani nell'uso della cosiddetta *moment form* ovvero di quella specifica modalità di organizzazione della strutture temporali contraddistinta da un carattere di sviluppo *non lineare*, per cui il flusso temporale è scandito dall'alternarsi di cosiddetti «pannelli» sonori autonomi, all'apparenza meramente giustapposti. Si è talvolta parlato - soprattutto da parte di Adorno, con connotazione negativa - di un carattere di *spazializzazione del tempo* che contraddistinguerebbe la musica di Stravinsky. Tale affermazione appare oggi inficiata e viziata, tanto all'origine quanto nelle conclusioni che ne seguono, da una fondamentale incapacità di identificare i nessi che garantiscono l'unità e la coerenza formale delle composizioni stravinskiane. È minata da un pesante pregiudizio estetico e da un'irritante e autoritaria tentazione di prescrittività poetica e stilistica. Essa ha sostanzialmente il limite di assumere ipostaticamente gli elementi costruttivi e strutturali di *una sola* prassi musicale, storicamente e geograficamente identificata: quella europea, e soprattutto tedesca. Un complesso di dati *storici* finisce per divenire una forma archetipica storica e intemporale. Eppure tale asserzione sulla «spazializzazione del tempo», (spogliata dalla moralistica accusa secondo cui la dimensione temporale reificata si ergerebbe contro il soggetto defraudato di essa) contiene, sotto il profilo della forma espressiva, un elemento utile alla nostra indagine. È evidente che un'estetica fondata sull'emergere del complesso sonoro nella sua imponente *oggettualità* comporta, per accentuare al massimo la propria connotazione espressiva, una caratterizzazione e una definizione degli oggetti talmente forte e pregnante da spingersi fino alle soglie di un'immagine temporale *discontinua* entro la quale si stagliano oggetti sonori fortemente individuati, la cui singola specificità è sommamente esaltata nel gioco delle contrapposizioni. È tale gioco, che nell'alternarsi, spesso vertiginoso, di eventi sonori densi e «voluminosi» determina l'impressione «spaziale» del tempo, inteso come *dimensione del succedersi di corpi sonori dislocati entro uno spazio virtuale, generato e proiettato dalla violenta e fisica irruzione degli eventi*.

La marcata e attenta articolazione del timbro, come abbiamo già detto, è componente fondamentale per la completa estrinsecazione dell'intenzionalità espressiva. La chiara e individuata collocazione degli eventi entro la trama sonora e temporale unitamente al silenzio (la sconvolgente scoperta di Webern, secondo Boulez) progettato come *principio di segregazione e identificazione* delle individualità acustiche, rappresentano l'altra controparte coesistente. Su questi presupposti, lo spazio si materializzerà anche a seguito di un *uso radicale* del vettore-densità: l'addensamento estremo o, all'opposto, l'estrema rarefazione. Sono queste alcune delle chiavi per interpretare i fattori che impongono, a seguito di opzioni opposte soprattutto sul piano della densità, lo spazio quale dimensione fondante nella musica di Stravinsky e Webern o, attraverso altri percorsi, di Stockhausen e Nono.

4) Resta ora da identificare quali siano, all'interno delle *Variations* in particolare ma anche nella musica di Stravinsky più in generale, quei *fattori coesivi* che garantiscono e determinano l'unità percettiva (e stilistica) dell'opera, seppur nei limiti di un contesto di estrema diversificazione degli eventi e delle componenti fondanti la compagine formale.

I fattori di continuità si collocano a livelli molteplici:

a) Sul piano macro-formale, la ricorsività dei diversi «pannelli» sonori, crea una sorta di *contrappunto diacronico di immagini sonore*, un iter trasversale che si articola su piani di sviluppo differenti, in continua successione fra loro. Significativa, da questo punto di vista una frase di Stravinsky a commento dell'*Orfeo*.

Qui ho tagliato la fuga con un paio di forbici...ho introdotto questa breve frase dell'arpa, quasi un accompagnamento

di due misure. Quindi i corni riprendono la loro fuga, come se niente fosse accaduto. Lo ripeto a intervalli regolari.... Eliminando queste interruzioni d'arpa sola e incollando insieme le parti della fuga, ne scaturirà un pezzo unico. [4]

Stravinsky decompone e frammenta traiettorie temporali e musicali differenti per ricomporle poi, in fasi alterne e discontinue, entro lo stesso scenario. La tecnica appare affine a un montaggio cinematografico di narrazioni parallele. Talvolta dal piano della giustapposizione di fasi texturali si passa addirittura alla sovrapposizione di texture differenti. La compressione degli elementi entro un unico scenario produce un'immediata amplificazione ed estensione dell'impressione spaziale, determinata dalla «collisione» di strati sonori eterogenei.

Resta tuttavia aperto l'interrogativo su quali siano i fondamenti unificanti di tale prassi. Se è chiaro il senso di tale modo di procedere (ved. punto 3) non è invece sufficientemente chiaro quali relazioni intercorrano fra gli elementi prescelti per il «montaggio».

b) Sotto il profilo delle altezze e delle strutture armoniche vi sono degli elementi-perno comuni ai diversi complessi strutturali. All'esame di tali elementi dovrebbe essere dedicato uno studio specifico.

c) Vi sono significative relazioni nel campo delle tipologie di texture (contrappuntistiche, accordali, monodiche ecc.) e dei contrasti determinati dal loro avvicinarsi e sovrapporsi. Bisogna notare che la cristallizzazione tipologica delle texture comporta un uso piuttosto fisso e univoco (nei comportamenti e nell'assemblaggio) dei gruppi e delle famiglie strumentali che vengono «unilateralmente» associate e contrapposte in modo da connotare efficacemente il carattere sonoro di ciascun «pannello». Attraverso queste *polarizzazioni timbriche*, Stravinsky costruisce percorsi di articolazione formale estremamente coerenti. Approfondirò questi punti nel corso dell'esame delle *Variations*.

d) Vari studi hanno dimostrato la costante significatività dei rapporti proporzionali sussistenti fra le durate dei *moments* e dei *submoments* parziali che costituiscono le sezioni dell'intera arcata formale del brano [5]. Questa importante osservazione riguarda l'intera arcata formale nei suoi aspetti architettonici e pertanto concerne primariamente il processo mnemonico di ricostruzione dell'unità e del bilanciamento formale *su vasta scala*.

e) Riducendo la «scala» di osservazione del fenomeno temporale, un ruolo importante è svolto dai rapporti fra unità di scansione (*tactus*) delle differenti sezioni. Un attento esame delle mutazioni agogiche potrebbe mettere quasi sempre in rilievo una lucida e strutturale programmazione del processo di trasformazione, con evidenti ripercussioni sul piano formale, dovute a una rete complessa di nessi ricorsivi e, anche in questo caso, di rapporti proporzionali preferenziali fra *tactus*.

f) A un grado scalare di osservazione ancora più ridotto, e lo si vedrà chiaramente nelle *Variations*, notiamo che l'unità *minima* di scansione e articolazione è mantenuta costante. Spesso essa è elaborata additivamente per raddoppio e triplicazione nelle forme metriche delle differenti sezioni. Questo, all'ascolto, è il fattore di unificazione percettiva ed espressiva maggiormente pregnante. Ciò anche in ragione del fatto che la musica di Stravinsky procede per intervalli temporali densamente «pulsati». Stravinsky predilige pertanto un'immagine temporale «atomizzata» e punteggiata, letta attraverso un reticolo entro il quale la discontinuità, determinata dal frazionamento puntuale, è complementare rispetto alla continuità dell'impulso omotetico.

Si aggiunga anche che Stravinsky tende a preservare la riconoscibilità e la ricorrenza di un'unità di scansione isocrona, *polarizzata*, evitando quasi totalmente le divisioni irregolari e comunque circoscrivendone l'uso in modo che non interferiscano - generando indesiderati *tactus* secondari - col *tactus* principale. La forma e il carattere del movimento temporale è così affermata energicamente.

g) Per concludere questa prima disamina, non bisogna trascurare il ruolo fondamentale delle articolazioni sonore, che rappresentano le radici fonetiche del linguaggio stravinskiano. Parallelamente si osserverà l'uso prevalentemente fisso delle dinamiche e la marcata separazione, in funzione prospettica, dei piani dinamici. Crescendo e diminuendo sono prevalentemente realizzati mediante processi di accumulazione e rarefazione.

tavola 1

Variazione	tempo	n° di <i>tactus</i> (mm. =80) *	texture	organico
I	♩ = 80	49	accordale	Archi, ott., legni, pf/ arpa
		(196)	monodia (klangf.)	archi, legni, pf./arpa
II	♩ = 80	43 (172)	isor. a 12/fascia	12 vn.
III	♩ = ♪	31 (124)	contrapp. a 2 - 4	legni
IV	♩ = 80	48 (192)	isor. a 12/fascia	10 v.le + 2 cb.
V	♩ = 80	32,25 (129)	contrapp. a 3	legni
			accordale	archi, ott., legni
VI	stesso ♩	16,5 (66)	accordale	archi, ott., legni, pf./ arpa
			contrapp. a 3	ottoni
VII	stesso ♩	15 (60)	contrapp. a 2 - 4	archi, ott., legni
VIII	stesso ♩	12 (48)	accordi ribattuti	ottoni
			monodia (klangf.)	legni
			accordale	archi, ott., legni
IX	stesso ♩	51 (204)	fugato a 3	archi (+ legni, pf.)
X	♩ = 80	46 (184)	isor. a 12/fascia	legni, cr.
XI	♩ = 80	27 (108)	accordale +	archi, ott., legni, pf./ arpa
			monodia	

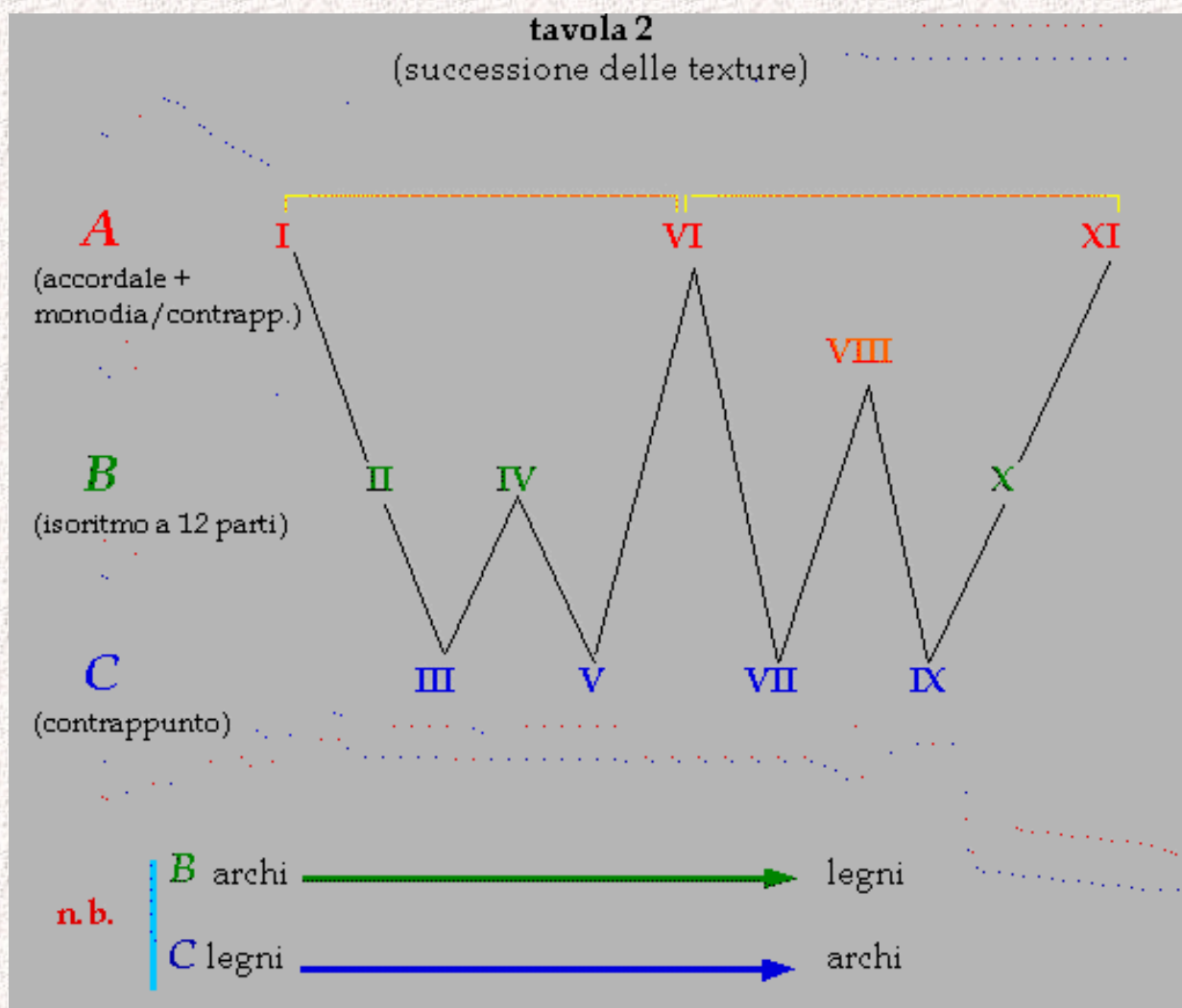
* indico tra parentesi la quantità di *unità minime di scansione/pulsazione* (in questo caso a mm. = 320, ovverosia in rapporto quadruplo rispetto al *tactus* = 80)

La struttura formale delle *Variations* può essere individuata a partire dal fattore metrico-temporale, dall'osservazione delle tipologie texturali su cui è costruito il pezzo e dal ruolo svolto dalle famiglie strumentali. Ogni variazione è chiaramente delimitata dalle doppie stanghette e, quasi sempre, da una corona e da una pausa.

Le *tipologie texturali* sono sostanzialmente tre e si individuano a partire da due comportamenti texturali fondamentali: accordo e melodia (una o più voci).

La prima variazione è caratterizzata da un inizio accordale e da una successiva monodia orchestrata, una *klangfarbenmonody*, secondo la definizione dell'Autore. Entrambi i «comportamenti tipo» sono subito presentati e giustapposti per essere poi variamente elaborati e mutati nel corso del pezzo. Il carattere binario della prima variazione

si ripresenta, in modo chiaramente affine, nella var. VI e nella var. XI, disegnando così una traiettoria formale simmetrica, costruita attorno all'asse della var. VI (che divide il pezzo in due parti) e racchiusa nell'«involucro esterno» delle var. I e XI (ved. tav. 2). La simmetria è completata dal fatto che nella var. XI l'ordine (accordalità-melodia) della var. I è specularmente capovolto, per cui il pezzo termina con alcune figure accordali, come era iniziato.



La seconda configurazione texturale si evidenzia nelle var. II, IV e X. È caratterizzata dalla sovrapposizione di dodici linee melodiche eteroritmiche (una sorta di mottetto isoritmico a 12), la cui dinamica è fissata sul *pp*. A ogni riproposizione della variazione, l'identità ritmica di ciascuna delle linee è mantenuta, mentre mutano le altezze e l'orchestrazione. Il metro è scandito dal succedersi di battute di 4 - 3 - 5 ottavi. All'ascolto, l'impressione è quella di una *fascia sonora* cangiante, relativamente caotica e costantemente, seppure delicatamente, pulsata. Essa si cristallizza su una dinamica statica ed entro un registro e un ambito ben identificati in ciascuna delle tre variazioni.

La terza configurazione texturale (var. III, V, VII, IX) è di natura spiccatamente contrappuntistico-lineare, con eccezione della parte conclusiva della var. V che «anticipa» il carattere accordale della variazione che segue.

Osservando la tav. 2 si potrà notare che la posizione di ciascuna configurazione-tipo entro la struttura formale crea sia una simmetria speculare quasi perfetta, attorno all'asse della var. VI, sia una simmetria diretta entro ciascun emi-ciclo (I - VI e VI - XI). Tale ordine di rapporti è spezzato soltanto dalla brevissima var. VIII che «sostituisce» la tipologia texturale di secondo tipo (fascia sonora). La var. VIII rappresenta una sorta di sintesi, estremamente concisa, di tutte le configurazioni alternatesi fino a quel punto. Essa prepara la terna conclusiva delle variazioni («specchio» formale delle prima terna) che si apre col climax contrappuntistico del fugato (var. IX).

Le differenti tipologie texturali si caratterizzano inoltre per la strategia di distribuzione delle famiglie strumentali.

La struttura texturale di primo tipo (var. I - VI - XI) si distingue per l'impiego dell'intera compagine orchestrale, per il

rilievo degli ottoni nella parte accordale e per il ruolo peculiare, percussivo, svolto dal pianoforte e dall'arpa, «trattati come una coppia», come sottolinea l'Autore. Particolarmente pregnante la colorazione timbrica della monodia. Questo assetto timbrico non muta al riproporsi delle var. VI e XI - pur mutando le figure sonore - seppure all'interno della tipologia delineata sopra.

La texture di secondo tipo, costante e «univoca» da un punto di vista della figuralità, è soggetta a una traslazione timbrica dagli archi del primo ciclo (var. II e IV) verso i legni (var. X) della seconda parte. Da notare anche la traiettoria definita dall'ambito e dal registro. Nella var. II il registro e l'ambito sono ristretti ai violini. Nella var. IV (10 v.le e 2 cb.) l'ambito si amplia e il registro è lievemente traslato verso una regione più grave. La var. X vede una netta espansione del registro e dell'ambito, dilatazione che si proietta anche nella più variegata colorazione, determinata dall'uso della famiglia dei legni, cui si aggiunge il corno.

La texture di terzo tipo, rispetto alla seconda, segue timbricamente una traiettoria inversa. Essa esordisce coi legni nella prima parte (var. III e V) e culmina espressivamente nell'intenso fugato della var. IX. Le texture di secondo e terzo tipo presentano un percorso incrociato e inverso, quasi uno scambio, sotto il profilo timbrico, mentre seguono traiettorie parallele, in crescendo, dal punto di vista della differenziazione e intensificazione espressiva.

Il quadro generale si definisce attraverso un delicato gioco di contrappesi fra elementi che variano ed elementi ricorsivi, stabili.

Texture A: ricorsiva timbricamente, variabile nelle figurazioni, intensità relativamente costante/decescente.

Texture B: variabile timbricamente, ricorsiva/immobile nelle figurazioni, intensità relativamente crescente (per espansione dell'ambito e differenziazione timbrica).

Texture C: variabile timbricamente e nelle figurazioni, intensità crescente (aumento delle parti reali ed incremento timbrico/fonico/dinamico).

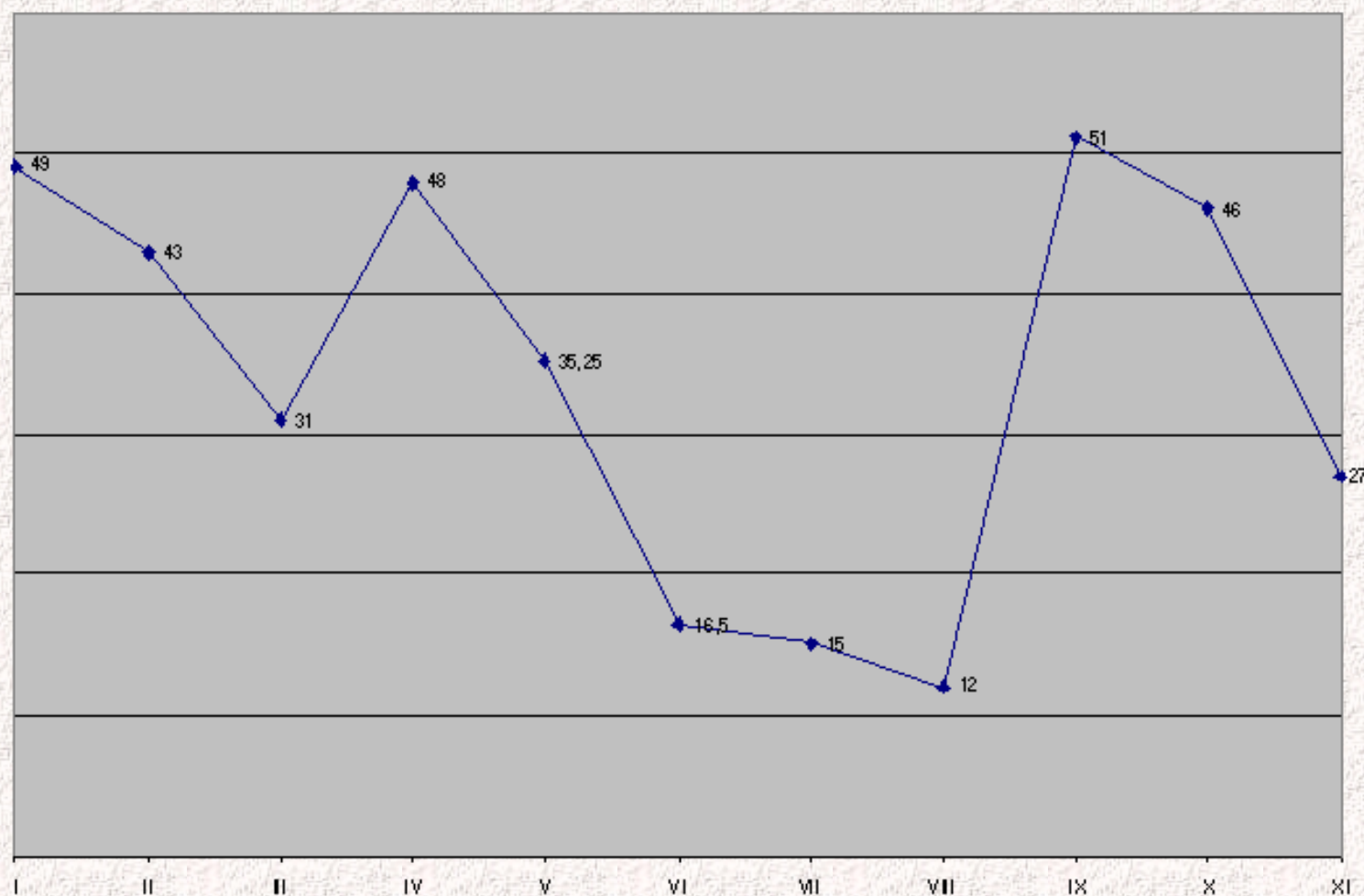
Se dunque la texture A rappresenta il principio di stabilità ricorsiva sul piano timbrico, la texture B cristallizza stabilmente la componente figurale. Su questi «pilastri» la massima mobilità viene assegnata all'invenzione contrappuntistica (texture C).

A ciò si aggiunge la mutazione sul piano dell'intensificazione espressiva: A: lievemente decrescente - B: lievemente crescente - C: marcatamente crescente. Si noti che la differenziazione dell'intensità si evidenzia in modo spiccato nella seconda parte, dopo l'«interludio» della var. VIII, a partire dal fugato, che rappresenta il climax dell'intera forma.

La «strategia» temporale di Stravinsky è indissolubilmente connessa a quanto abbiamo fin qui rilevato sulla partizione delle aree texturali. Il fattore temporale può essere delineato secondo tre direttrici fondamentali.

1. L'isocronia del *tactus*, come abbiamo già osservato, rappresenta l'asse portante dell'intera composizione, il principale garante dell'unità formale.

tavola 3



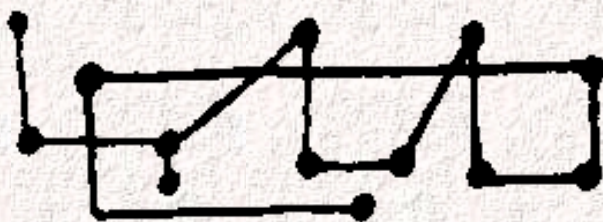
2) La durata delle singole variazioni (ved. tav. 3), dopo una zona di relativa stabilità (var. I - II - III) segue un profilo di estrema contrazione del tempo. Tale precipitazione conduce, per contrasto estremo, all'improvvisa dilatazione del fugato, che rappresenta la variazione di maggior respiro e durata. Essa da sola dura più dell'insieme delle tre variazioni che la precedono. Il convulso succedersi di scenari texturali differenti, sempre più concisi, ha una funzione anacrusica e preparatoria: esso crea quel risucchio instabile e vertiginoso che esalta il carattere tetico e assertivo del fugato e ne dilata virtualmente le proporzioni. È in questa chiave che si spiega anche la «sostituzione», alla var. VIII, della texture B con una texture «mista» e instabile. Tale configurazione in ragione del proprio «carattere» (la più statica, continua e costante dell'intera composizione) sarebbe stata inadeguata a concorrere allo «slancio» verso il fugato. A ciò si aggiunga che a ciascuna apparizione, il pannello B si presenta con durate complessive pressoché identiche, a conferma del fatto che Stravinsky intendeva «congelarne» quasi completamente la natura, senza sottoporla a mutazioni, incluse quelle temporali. In effetti, la fissità del piano dinamico assestato su un lontano *pp*, il tenue pullulare contrappuntistico, la lenta trascolorazione timbrica e la quasi identica ricorsività dell'intervallo temporale che ne delimita la durata, fanno di questa texture quasi un orizzonte distante di riflessione e «risonanza» dell'intera composizione, fornendo all'organismo sonoro una sua *profondità prospettica*.

3) Un ulteriore fattore di accentuazione del processo di «precipitazione» temporale verso il fugato è determinato, come si può scorgere all'osservazione della tav. 1, dalla parallela *contrazione* dell'unità minima di scansione. Ferma restando l'isocronia del *tactus* sul valore di 80 pulsazioni al minuto, l'unità di scansione più piccola e di maggiore frequenza si dimezza ripetutamente, riproducendo sul campo del «tempo primo» il fenomeno di contrazione degli intervalli temporali.

Bisogna infine notare, confrontando le tavv. 2 e 3 come la simmetria fra la terna iniziale delle variazioni e quella conclusiva sia di tipo *speculare* per quanto concerne la tipologia texturale (A B C - C B A) e di tipo *diretto* per quanto

concerne la grandezza della durata di ciascuna variazione entro le rispettive terne (A B C - A B C). Ciò si giustifica sul piano formale con l'intento di non lasciar spegnere la carica propulsiva del climax in fugato, snaturandone la posizione gerarchica. La massima differenziazione timbrica raggiunta della texture B (var. X) ne dinamizza la valenza di scia sonora iridescente, distante e tenue, quasi pulviscolare, rispetto alla spigolosa e timbrata sagomatura del fugato, caratterizzantesi anche per le dinamiche, fra *f* e *ff*. La minore durata della var. XI rispetto alla prima - di cui è «specchio» - ne conferma il ruolo di sintesi ricapitolativa: dopo un accordo con l'unica dissoluzione orchestrale in *diminuendo* dell'intero pezzo, dopo alcune figurazioni cadenzali e gli accordi degli ottoni affini a quelli dell'inizio (batt. 2 - 4), la traiettoria formale si ripiega circolarmente su se stessa e il suono riconverge laddove era scaturito.

A conclusione di queste osservazioni sulla partitura aggiungiamo che con l'eccezione significativa segnalata poco sopra, nel pezzo sono quasi totalmente assenti figure in crescendo o diminuendo. Le individualità sonore si presentano sempre su livelli definiti inequivocabilmente e polarizzati sul *ff* o sul *pp*, coerentemente con quell'ottica di profondità virtuale e dislocazione prospettica dei moduli sonori.



Alcune osservazioni conclusive (e qualche riflessione a margine)

Qualora si voglia compiere uno studio delle strutture formali e dei principi di organica coesione che agiscono all'interno delle composizioni stravinskiane (ma a ben vedere non solo in esse) non è possibile, in linea di principio, dissociare sistematicamente e *permanentemente* lo studio delle strutture temporali da quello delle tipologie texturali, con le rispettive ricorrenze interne alla forma. La disamina delle strutture texturali comporta poi una serie di valutazioni ad ampissimo raggio sui fattori costruttivi della trama sonora complessiva nei suoi molteplici e sinergici aspetti.

Per quanto concerne poi i fattori di unificazione e coesione, bisogna forse rammentare che nelle pagine della sua *Poetica della Musica*, Stravinsky afferma di ritenere la tonalità un fenomeno specifico entro cui si estrinseca un assai più ampio e comprensivo principio di *polarità*. Come abbiamo più volte osservato, Stravinsky, a partire da una prassi che esalta l'*oggetto* sonoro, tende a stabilire forme di *polarizzazione* entro tutte le dimensioni *sonore* (quasi ancor prima che musicali), primariamente sul versante intervallare e delle altezze [10], ma anche su quello temporale dell'isocronia e delle durate, sul piano timbrico, su quello dinamico-articolativo e dell'abbinamento delle famiglie strumentali. *Queste polarizzazioni, spesso elementari, sono l'autentica «materia prima» della costruzione.*

Un raffronto con molta della musica dell'avanguardia di quegli anni non può non evidenziare la straordinaria vitalità e inventiva musicale del Compositore ottuagenario. Laddove gran parte dei compositori mostrava di procedere per dissociazione dei parametri, per un loro agire attraverso vettori individuali, vorrei dire l'un l'altro sordi, secondo un criterio permutativo troppo astratto per essere attingibile percettivamente, Stravinsky continuava, fedele alla propria indole poetica, a porsi in relazione fattiva e concreta rispetto al materiale, facendo comunque scaturire da esso, a partire dal riconoscimento di una *alterità fenomenica*, le modalità organizzative. Questo assunto quanto mai attuale, che nega ogni tentazione demiurgica e ogni velleità fittizia di unificazione del materiale, non rappresenta affatto un momento di alienazione, conflitto o contrapposizione brutta, ma un'istanza di verifica. Ipoteticamente ammesso e nient'affatto concesso il presunto e tanto biasimato «oggettivismo» stravinskiano, una chiave di lettura di esso potrebbe sperimentalmente rivelarsi riconoscendo nell'*obiectum*, in ciò ci si pone dinanzi - o che il compositore sceglie di porsi di fronte - un'alterità viva, un'opportunità per ricomporre, non senza un faticoso e serrato confronto, la continuità fra istanze interne (e interiori) e il mondo delle forme esperite, un'occasione per innescare feconde spirali

immaginative e sfuggire alla palude autistica del procedimento feticizzato, maschera ipocrita, frastuono di istanze comunicabili solo attraverso i programmi di sala (quando non si ammantano il vuoto con ieratici silenzi). Con ciò non si vuole affatto contrapporre frontalmente la musica dell'ultimo Stravinsky all'intera esperienza musicale del secondo dopoguerra, contrapposizione che lo stesso Stravinsky avrebbe nettamente rifiutato, quanto piuttosto far valere alcune riflessioni critiche esemplari e ancor oggi assai attuali nella misura in cui, *mutatis mutandis*, un certo approccio segnato da una forte preminenza del «procedimento compositivo» rispetto al dato percettivo, mostra non solo di sopravvivere, ma di essere ancora largamente condiviso, perpetuando quello iato fra suono, segno e progetto che, al di là del suggestivo grafismo di molte partiture, continua troppo spesso a sussistere quale eredità ideologica negativa. La questione si pone pertanto sul terreno di una valutazione dell'attuale incidenza di tale eredità metodologica e di pensiero, e non certo sul piano di una polemica inattuale e sterile nei confronti, ad esempio, del serialismo integrale. [11]

L'interesse ancora attuale delle *Variations* si evidenzia inoltre in almeno altri due aspetti. Il primo è direttamente connesso alle ultime considerazioni proposte sopra. Ogni oggetto artistico, - e la musica non fa eccezione - propone se stesso unitamente a (ed entro) una prospettiva «preferenziale» di fruizione che rappresenta la controparte percettiva e immaginifica di un pensiero, di una progettualità ben definita. In molta musica del Novecento, l'accento sull'elemento «architettonico» del macro-processo fa sì che la configurazione locale divenga sovente un dato quasi residuale, quando non meramente statistico, rispetto all'insieme. Questo potrebbe istintivamente essere in gran parte attribuito al venire meno dei riferimenti tonali. Tuttavia è difficile pensare che siano primariamente le trasformazioni del linguaggio a determinare profondi mutamenti nella concezione poetico-estetica e non viceversa, almeno in sostanziale prevalenza. In realtà dunque anche il venire meno del riferimento tonale non può non essere considerato come estrinsecazione parziale di un più globale processo di spostamento del punto focale. In Stravinsky il «prezzo» di questa trasformazione non viene pagato così pesantemente sul piano delle configurazioni locali. Ferma restando l'importanza del progetto dall'ampio respiro - e se ne è data prova inoppugnabile - la definizione del dettaglio sonoro non depaupera l'ascolto dell'attenzione, tutta empirica, rivolta al dato immediato. Ciò spezza quell'ascesi intellettualistica [12] che avrebbe voluto, a tutti i costi, far consumare all'ascoltatore il divorzio definitivo fra pensiero e dato contingente a esclusivo vantaggio del primo.

Il secondo punto di interesse attuale riguarda invece la durata complessiva delle *Variations*: cinque minuti.

La lunghezza (durata) è inseparabile dalla profondità e/o altezza (contenuto). Ma quantunque piene, parzialmente piene o vuote, le espressioni musicali sono concise - o almeno così preferisco ritenere - piuttosto che brevi. Qualsiasi cosa se ne pensi, esse sono in radicale contrasto con la prolissità della musica che rappresenta l'alimento della nostra vita concertistica; e qui risiede una difficoltà, mia nei vostri confronti non meno che vostra nei miei. [13]

La concisione, in questo caso, non ha nulla a che vedere con un'estetica dell'aforisma. La complessità strutturale e la densità di eventi fanno delle *Variations* una composizione la cui grandiosa proiezione formale determina un'impressione di imponenza architettonica, a dispetto della contenuta durata cronometrica. Il fatto interessante consiste proprio in questa sensazione di imponenza collegata a una durata complessiva tanto breve. Questa concisione caratterizza tutti gli ultimi lavori di Stravinsky, e sono incline a vedere in essa non tanto una mera modalità attuativa quanto una componente essenziale della stessa sostanza poetica dell'ultimo Stravinsky. Tale dato, in controtendenza rispetto alla stragrande maggioranza delle composizioni novecentesche e dello stesso Stravinsky, rivela un'acutissima sensibilità rispetto ai dinamismi temporali, sensibilità che eccede i confini del musicale, ed è tanto pronunciata da consentire al Compositore di avvertire il profilarsi, oggi più che mai palese, di una mutazione culturale, concettuale - qualcuno direbbe antropologica - del *dimensionamento temporale della comunicazione* in tutte le sue modalità.

Adorno, nel suo saggio su Mahler sentenziava che chi non aveva tempo per le durate immense dell'*opus* Mahleriano aveva in realtà smarrito ogni tempo, ogni durata. Se tale modo di confrontarsi col problema della temporalità e del «presente» fosse stato generalizzato e accolto fino in fondo, fino al consueto e logoro richiamo alle «estreme conseguenze», l'alternativa si sarebbe delineata - e per molti, in buona sostanza, fu proprio così - piuttosto chiaramente e tutto sommato semplicisticamente: si trattava di optare per un atteggiamento di consapevolezza critica, seppure dolorosa, il cui unico esito non poteva che essere il silenzio, in contrapposizione a un'opportunistica opzione di pavida e alienata acquiescenza.

Tuttavia il limite palese di tale posizione consiste nel confondere la fine di *un mondo* con l'estinguersi di qualsiasi orizzonte possibile. Una metafisica della storia fondata antinomicamente sull'assolutizzazione ipostatica di una sola fase della stessa storia, umana e artistica, è insanabilmente condannata a porsi in contrasto con se stessa. Né può valere un inconsequente richiamo a istanze fenomenologiche (ma una buona volta, di quale fenomenologia si tratta?) a salvarla, a celarne la natura contraddittoriamente astratta, per legittimare infine un'operazione di sostanziale riduzione dell'esperienza musicale a epifenomeno sintomatico. E non avrebbe potuto essere altrimenti, nel momento in cui il dato musicale effettivo fu falsificato e degradato a fattore residuale, persino trascurabile rispetto all'infaticabile esercizio esegetico volto alle imperscrutabili epifanie dello «Spirito del Mondo».

D'altro canto, oggi, volendosi emancipare da contrapposizioni in larga parte inutili e inattuali, si deve tuttavia, con pari lucidità, diffidare delle amnesie di comodo che obnubilano tanto il ricco e problematico percorso segnato dalla traiettoria stravinskiana, quanto il lucido e sconvolgente confronto con la modernità. Attraverso una stucchevole agiografia, tutta all'insegna del disincanto, si rischierebbe di fare del Compositore russo un alibi facilmente spendibile sul mercato della «globalizzazione» dei contenuti, nel nome del peggiore sincretismo linguistico e di motivazioni non più discernibili, per non dire inconfessabili. Anche per questa ragione, l'ultima produzione di Stravinsky si propone quale feconda e ancor scarsamente valorizzata fonte di riflessioni, quanto mai attuali e urgenti.

Andrea Melis
melisand@tiscalinet.it



* Le fotografie di Strawinsky presenti in questo saggio sono state tratte dall'archivio immagini della [Bibliothèque Nationale de](#)

[France](#)

NOTE

[1] Sull'argomento, oltre ai testi ed ai saggi citati alla nota 7, ved. anche il saggio di *Milton Babbitt*, «Stravinsky's verticals and Schoenberg's diagonals: a twist of fate», in «Stravinsky Retrospectives», edited by Ethan Haimo and Paul Johnson, Univ. of Nebraska Press, Lincoln and London 1987, pagg. 15-35. Per alcune interessanti riflessioni sulle «radici russe» della prassi seriale nell'ultimo Stravinsky, ved. la monumentale opera di *Richard Taruskin*, «Stravinsky and the Russian Traditions», Oxford Univ. Press, 1996, vol. II, pag. 1649 e sgg.

[2] Il termine inglese *texture*, potrebbe essere tradotto in italiano - seppure con più debole pregnanza - con «trama sonora». La *texture* è una struttura complessa e multidimensionale la cui identità è costituita da molteplici fattori sia d'ordine quantitativo - numero delle parti reali, densità temporale, ampiezza dell'ambito, densità verticale ecc. - sia di natura qualitativa - direzionalità delle parti (omo- etero- e contro-direzionalità), grado di sincronizzazione e interdipendenza ritmica delle parti, rapporto fra densità totale (numero delle componenti) e numero delle parti reali, intervallarietà, timbratura, intensità, registro, compressione/dissonanza ecc. Sebbene le variabili siano molte e i fattori rappresentino delle entità non necessariamente statiche, è tuttavia possibile individuare alcune tipologie principali di *texture*. Sull'argomento ved. soprattutto l'ottima disamina di *Wallace Berry*, «Structural functions in music», Dover Pub. New York 1987 (repr.).

[3] Spesso l'aggettivo «statico», riferito alle trame sonore delle composizioni Stravinskiane, è adoperato con singolare disinvoltura. Questo abuso disattento rivela in realtà i residui di una concezione che non ha cessato di porre al centro della propria attenzione il succedersi delle trasformazioni armoniche. Personalmente giudico inappropriato e addirittura bizzarro riferirsi, ad esempio, a progressioni ritmiche serrate o persino travolgenti in termini esclusivi di staticità, quand'anche occorressero cristallizzazioni melodiche e armoniche. La stasi inerisce senz'altro molti aspetti della musica di Stravinsky, ma non in maniera così indifferenziatamente pervasiva. Bisognerebbe più attentamente valutare il profilo di attività e stasi di ciascuna delle componenti strutturali di un brano o di una parte di esso. A questo scopo, sarebbe auspicabile un'indagine fenomenologica rivolta alla definizione di alcune tipologie texturali fondamentali. Tale ricerca dovrebbe configurarsi dapprima come individuazione preliminare delle componenti strutturali della *texture* che vada oltre la concezione, ormai inadeguata, dei parametri. In secondo luogo, per ciascuna singola dimensione strutturale, bisognerebbe identificare i fattori di dinamizzazione e cristallizzazione. In un'ulteriore fase si dovrebbe pervenire a una teoria duttile, non rigida, dei processi e delle dialettiche costruttive. Una simile indagine muoverebbe senz'altro a partire da presupposti *teoretici e pratici* di ordine meta-storico, ovverosia dal riconoscimento della considerevole autonomia di principio, ovviamente non assoluta, della dimensione percettiva rispetto alle sedimentazioni linguistiche. Questa indagine tuttavia, senza proporsi in alternativa univoca rispetto a una lettura «storica» andrebbe ad affiancarsi ad essa rendendo più efficacemente conto - attraverso i riflessi nella prassi - dei mutamenti estetici e stilistici attraverso la storia ed i linguaggi.

[4] Citato in *Edward T. Cone*, «Stravinsky: the progress of a method», p. 164, in «Perspectives on Schoenberg and Stravinsky», a c. di *B. Boretz* e *E.T. Cone*, Norton, N.Y. 1972

[5] ved. soprattutto i contributi di *Jonathan Kremer* e in particolar modo «The time of music» Schirmer, N.Y. 1988.

[6] *I. Stravinsky e R. Craft*, «Colloqui con Stravinsky», Einaudi, Torino 1977, p. 85.

[7] Per un'accurata analisi delle strutture dodecafoniche soggiacenti alle *Variations*, ved. *Paul Schuyler Phillips*, «The enigma of the Variations: a study of Stravinsky's final work for orchestra», *Music Analysis* 3/1, 1984, pp. 69 - 89. Sullo stesso argomento ved. anche *Claudio Spies*, «Notes on Stravinsky's Variations», in «Perspectives on Schoenberg and Stravinsky», *op. cit.* pp. 210 - 22; *Jerome Kohl*, «Exposition in Stravinsky's orchestral Variations», *P.N.M.* vol. 18, 1979/80, pp. 391 - 405; *Pietr C. van den Toorn*, «The music of Igor Stravinsky» Yale Univ. Press, New Haven and London 1983. Per alcune informazioni più generali ved. *Roman Vlad*, «Stravinsky», Einaudi, Torino 1958 e 1973; *Eric Walter White*, «Stravinskij», Mondadori, Milano 1983.

[8] *I. Stravinsky* «Themes and Conclusions», Univ. Of California Press, Berkeley and Los Angeles, repr. 1982, p.62.

[9] *Ibid.* p. 62 (corsivo mio).

[10] È essenzialmente sul versante intervallare e delle altezze che Stravinsky fa valere la metafora della polarità. Tuttavia la medesima nozione mostra pari forza euristica ed esplicativa anche su altri piani costruttivi della musica di Stravinsky.

[11] Il rischio che il peso di tale deriva si riveli oggi in tutto il suo potenziale negativo può essere valutato appieno se si considera la non remota possibilità che il progredire e diffondersi della tecnologia informatica agisca da moltiplicatore del fattore-complessità e favorisca lo sclerotizzarsi di un approccio alla composizione meramente quantitativo, laddove invece il proliferare esponenziale delle potenzialità costruttive richiederebbe un vaglio vigile del «materiale» sonoro, inteso ora nel suo significato più vasto. Se la «lente» dell'informatica musicale può da un lato rappresentare un potente ausilio quale strumento di focalizzazione e potenziamento di molteplici virtualità espressive, essa rischia, per converso, di agire entropicamente soffocando ogni genuina spinta poetica nella cieca sovrabbondanza delle informazioni. Un segno tangibile di tale potenzialità negativa si manifesta nell'uso dell'informatica proposto in varie composizioni recenti. La «sintesi» e il trattamento del suono sono letteralmente «appiccicati» al *corpus* sonoro, restando estrinseci ad esso e rivelando inequivocabilmente un pensiero incapace di pervenire a una sintesi integrata dei mezzi a disposizione. L'impiego «indifferente» dell'informatica, superficialmente inteso a mo' di lacca sonora, svilisce il mezzo fino a farlo scadere a mero viatico verso la «modernità», posticcia certificazione di «presenza» all'appello tecnologico.

[12] Durante gli anni cinquanta, ed anche oltre, si è volentieri adoperato il termine «ascesi» riferito tanto all'ascolto quanto all'atto compositivo. A prescindere dalla fondatezza di alcuni principi estetico-ideoogici che allora furono fatte valere, il termine non potrebbe essere impiegato più a sproposito giacché la parola asceti (dal greco ἀσκησις = esercizio, pratica) non indica uno stato di virginea e incontaminata virtù morale ma un uso puramente strumentale dell'*esercizio* e della *disciplina* in vista di uno scopo che le trascenda entrambe. L'autentico asceta è indifferente allo strumento dell'asceti in quanto tale: se ne serve per altro scopo.

Tornando all'esperienza musicale, quando l'asceti degenera in astratto - e cupamente moraleggiante - principio di sacrificio, sofferenza e rinuncia, sarebbe più opportuno parlare di «fachirismo» dell'ascolto, della composizione e di quant'altro.....

[13] I. Stravinsky «Themes and Conclusions», *op. cit.* pag. 63. Il riferimento è sempre alle *Variations*.

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

Sara Belluzzo



KAFKA E IL SILENZIO DELLA MUSICA

[1]

I.

«Kafka, quasi in compenso della particolare musicalità dello scrivere, era privo di senso per la musica» [2]. Di fronte a tale affermazione di Max Brod, uno dei più importanti amici dello scrittore, uno studio sui rapporti tra Kafka e la musica a prima vista potrebbe sembrare stravagante.

Eppure, nell'opera di Kafka la musica non è affatto assente e, come la critica da Walter Benjamin in poi ha di sfuggita più volte osservato, essa assume caratteri e significati particolari.

Un'analisi preliminare dell'attitudine di Kafka nei confronti dell'arte dei suoni potrà aiutare a gettare qualche luce sui diversi significati delle immagini musicali nel suo mondo poetico.

Kafka non era totalmente privo di una specifica educazione musicale. Egli, infatti, aveva iniziato lo studio del violino e del pianoforte. Tuttavia - mancando probabilmente di uno spiccato talento innato [3] - non aveva proseguito, dedicandosi completamente alla letteratura [4].

L'ambiente culturale in cui Kafka viveva era comunque musicalmente molto vivace. Molti dei migliori amici dello scrittore, tra cui Oskar Baum, Felix Weltsch, Max Brod, Franz Werfel, Ernst Weiss e Milena Jesenská, avevano infatti una approfondita conoscenza della musica. Alcuni di loro,

addirittura, bravi musicisti oltre che scrittori, fecero del binomio letteratura-musica il fulcro della propria vita poetica.

In particolare, la musica era un interesse che accomunava i tre amici Baum, Weltsch e Brod, che insieme a Kafka formavano quello che lo stesso Brod definì più tardi «il circolo di Praga ristretto» [5].

Principale professione di Oskar Baum era quella di musicista. Dapprima organista della sinagoga di via Jerusalémska, successivamente pianista e insegnante di pianoforte, divenne alla fine il famoso critico musicale del quotidiano ufficiale di lingua tedesca «Prager Presse». La musica fu sempre una delle principali fonti di ispirazione anche per le sue opere letterarie.

Felix Weltsch, filosofo e scrittore, era discendente da una famiglia di noti imprenditori tessili cultori e promotori della musica e delle arti. Il bisnonno, Salomon Weltsch, egli stesso compositore, era stato uno dei primi a dare impulso alla musica di Richard Wagner a Praga [6]. Felix, come la cugina Lise, suonava molto bene il violino, e uno dei maggiori piaceri era per lui trovarsi con gli amici per suonare assieme. Max Brod, nella sua autobiografia ricorda con nostalgia le serate passate con Weltsch ad eseguire le sonate per violino e pianoforte del repertorio sia classico sia contemporaneo [7].

Le conoscenze di Max Brod in campo musicale non erano certo minori. Il piacere di far musica con gli amici nasceva in lui dal profondo amore e dalla grande conoscenza e padronanza di quest'arte. Proveniva da una famiglia nella quale alla musica si era sempre dedicata grande attenzione. Aveva studiato pianoforte dall'età di sei anni e per un certo tempo aveva persino accarezzato l'idea di diventare concertista. In seguito si era dedicato allo studio della composizione. Suo insegnante fu il compositore e amico Adolf Schreiber, un allievo di Dvořák.

L'attività musicale di Max Brod si espresse in diversi settori: nella composizione di numerosi lavori, tra i quali spiccano le opere liederistiche e cameristiche [8]; nella critica musicale per diversi quotidiani e riviste di Praga, come il «Prager Abendblatt» e il «Prager Tagblatt» [9]; e infine nella sua infaticabile attività di scopritore e promotore dell'opera di alcuni compositori contemporanei, tra i quali lo stesso Adolf Schreiber, il danese Carl Nielsen e soprattutto Leóš Janáček. Intorno a Max Brod, grazie alla sua infaticabile attività musicale, gravitavano una serie di più o meno giovani musicisti e compositori di grande talento della Praga di quegli anni, che in lui riconoscevano un importante sostenitore della nuova musica. Tra essi citiamo il violinista e compositore Josef Suk, celebre concertista e fondatore del Quartetto boemo, Vitezslav Novák, uno dei più importanti rappresentanti della musica moderna, Hans Kráša, allievo di Alexander Zemlinsky ed Hermann Grab, allievo di Arnold Schönberg.

Per tutta la vita Kafka seguì con interesse le attività musicali degli amici. [10] Nelle *Lettere* si può osservare la sua partecipazione al lavoro di critico e promotore della cultura musicale dell'amico Max Brod [11].

Brod, Baum, Weltsch e Werfel furono inoltre gli amici con cui Kafka durante la giovinezza era solito frequentare i teatri d'opera [12] e di prosa, ma anche i cabaret e i caffè-concerto. Grazie a Brod

durante l'autunno-inverno 1911-1912 conobbe una compagnia di attori ebrei orientali venuti a Praga per rappresentare alcune commedie in jiddish e fece amicizia in particolare con il loro direttore Jizchak Löwy [13]. Questo incontro fu molto importante sia per la vita sia per l'opera di Kafka.

Le commedie recitate, la maggior parte delle quali risale alla fine del XIX secolo, appartenevano per lo più al genere dell'«operetta»: un semplice intreccio in prosa collegava tra loro brani lirici e canzoni che venivano cantate e insieme mimate. Spesso, inoltre, il pubblico partecipava attivamente riprendendo in coro i ritornelli delle canzoni. Kafka divenne uno degli spettatori più fedeli e assidui di queste commedie [14]. Nei *Diari* si trovano alcune osservazioni sulle melodie ascoltate durante le rappresentazioni. Esse mettono in luce un primo aspetto della sensibilità dello scrittore verso la musica. Le descrizioni di Kafka si soffermano spesso sull'impressione di irresistibile attrazione provocata dalle melodie: esse determinano un coinvolgimento immediato e addirittura fisico, in particolare negli attori. Anche il coinvolgimento emotivo di Kafka è intenso [15].

Uno degli aspetti di queste rappresentazioni che più influiscono sulla sua fantasia e sul suo animo è proprio quello musicale, il «canto sempre vivo» di quegli attori (*D*, 289). La musica di quei canti è l'espressione di un accordo spontaneo con il mondo, è l'espressione di un'armonia naturale di cui l'uomo è parte. Ascoltare questa musica dalla primordiale forza d'attrazione significa allora «esaminare la solidità del mondo, della quale» egli scrive «ho molto bisogno» (*D*, 289).

La sensibilità musicale di Kafka si rivolge in modo particolare agli aspetti timbrici e ritmici della musica, gli elementi più semplici capaci di evocare in modo immediato delle corrispondenze e di suscitare inoltre espressioni motorie e gestuali che ne amplificano ulteriormente l'espressività.

La voce nelle sue molteplici variazioni timbriche e nelle cadenze ritmiche delle frasi melodiche recitate, i movimenti di queste frasi melodiche che si traducono immediatamente in movimenti del corpo, in gesti, sono gli aspetti che più attraggono Kafka [16].

Movimenti melodici, cadenze ritmiche, timbro sono del resto gli elementi che insieme concorrono a creare la musicalità del linguaggio poetico. E Kafka è molto attento a questi aspetti dell'arte cui egli si è interamente dedicato. Nei *Diari* e nella *Lettere* più volte appare la sua estrema sensibilità per l'elemento musicale del linguaggio: «Quasi nessuna delle parole che scrivo è adatta alle altre, sento come le consonanti stridono tra loro con suono di latta e le vocali le accompagnano col suono del canto come negri all'esposizione. I miei dubbi stanno in cerchio intorno a ogni parola» (*D*, 140-1).

Egli coglie l'assoluta importanza della musicalità come elemento privilegiato di comunicazione espressiva nel linguaggio [17], e cerca di assimilarla e farla propria sull'esempio dei classici [18].



La critica ha più volte messo in risalto la particolare musicalità del ritmo e dell'espressione della prosa di Kafka. Tuttavia non si tratta, come ha giustamente osservato Adorno, della ricerca di analogie musicali, tipica degli espressionisti. Al contrario «proprio perché sdegna ogni effetto musicale, dà l'effetto della musica» [19]. A Kafka è infatti del tutto estranea l'idea di farsi propugnatore della poetica dell'espressionismo. Suoi modelli letterari sono piuttosto autori come

Kleist, Hebel e Flaubert [20]. La musicalità della sua prosa è il risultato dell'attenzione a ogni particolare, a ogni parola, a ogni sillaba, secondo il modello flaubertiano, in cui non vi è distinzione tra forma e contenuto, poiché la forma stessa è intrinsecamente produttrice di senso.


A proposito del racconto *La condanna*, Kafka scrive a Milena: «In quel racconto, ogni periodo, ogni parola, se mi è lecito, ogni musica è collegata con l'"angoscia"» (L, 826) [21].

Kafka usa spesso l'attributo «musicale» per definire le opere letterarie che rivelano una compiutezza d'espressione e la cui espressività è autentica e immediata. È il caso di un romanzo di Max Brod [22] del libretto della *Jenufa* [23] o, ancora, della prosa di Milena Jesenska, la cui musicalità consiste per Kafka nella sua grazia, passione, risolutezza e soprattutto nella sua intelligenza chiaroveggente (L, 653). Una simile prosa non può esistere per amore di se stessa, ma è il segno di «una scrittrice non comune». Nel carteggio con Milena, l'unico carteggio amoroso con una donna di pari sensibilità e intelligenza artistica, Kafka fa largo uso di metafore e riferimenti musicali, che assumono, come vedremo in seguito, ulteriori significati.

La «sensibilità» di Kafka verso il mondo sonoro ha anche altri risvolti. Nei *Diari* e nelle *Lettere* egli è estremamente attento, infatti, all'ambiente acustico (sia musica, sia rumori) che di volta in volta lo circonda. Esso diviene spesso lo spunto per riflessioni su se stesso, sul proprio bisogno di tranquillità e solitudine e sulla propria incapacità di integrarsi con il mondo circostante. La sensibilità e la conseguente attenzione ai suoni e ai rumori si presenta per lo più come estrema suscettibilità nei confronti della multiforme vitalità sonora del mondo esterno [24].

A certi rumori, poi, non vi è «sonno di scrittore o di musicista che possa loro resistere». È questo il caso dei topi, quel «popolo spaventevole (...) muto e rumoroso» (L, 236) che ritroveremo protagonista dell'ultimo dei suoi racconti, *Giuseppina la cantante ossia Il popolo dei topi*.

Spesso il fastidio provocato dal mondo acustico circostante è solo un'«inezia» facilmente riconducibile, come lui stesso ammette, alla sua «naturale inquietudine». Tuttavia proprio esso è in grado, con estrema facilità, di far vacillare la precaria pace che Kafka riesce talvolta a conquistare. In tali momenti è come se il mondo fosse tutto nel luogo dal quale proviene il rumore (L, 346). Di volta in volta la conversazione di persone estranee, un gruppo di turisti e la loro musica, il suono del pianoforte in una stanza non lontana, i bambini che giocano nel cortile, la voce di qualcuno che canta diventano per lui che è «fuori del mondo» gli «urli (...) da profanatore di tombe» che il mondo gli manda. Egli si sente allora come «dentro un tamburo sul quale si batte di sopra e di sotto, ma anche da tutti i lati» (L, 391). Non riesce a trovare la pace di cui ha bisogno e si sfoga con gli amici. In una lettera a Robert Klopstock scrive: «Non esiste sulla terra tanta pace quanta occorre a me. Almeno un anno vorrei nascondermi col mio quaderno e non parlare più con nessuno. La più piccola inezia mi rovina» (L, 446). E a Max Brod, il mese successivo: «Sto perdendo anche il senso del rumore buono, e presto comincerò a non capire come mai ci si dia convegno p.e. nei teatri soltanto per il rumore» (L, 466).



Il bisogno di concentrarsi e di ritirarsi in se stesso per scrivere è talmente grande che tutto il resto diventa fonte di disturbo. I tentativi di trovare un luogo, una stanza a Praga in cui scrivere nel silenzio della notte nascono dal



fatto che per Kafka «scrivere significa aprirsi fino all'eccesso (...) Perciò quando si scrive non si è mai abbastanza soli, quando si scrive non si può mai avere abbastanza silenzio intorno, la notte è ancora troppo poco notte. Perciò non si può mai avere a disposizione abbastanza tempo perché le vie sono lunghe ed è facile deviare (...) Ho già pensato più volte che il mio migliore tenore di vita sarebbe quello di stare con l'occorrente per scrivere e una lampada nel locale più interno di una cantina vasta e chiusa» (*LF*, 233-34).

La musica, ovvero i suoni e i rumori in genere, per la loro imprevedibilità diventano la più immediata materializzazione di tutte le distrazioni che il mondo esterno arreca allo scrittore [25], non permettendogli di ascoltare la propria musica interiore e di trasformarla in scrittura. Egli ammette, del resto, in una lettera a Felix Weltsch che «il rumore ha anche qualcosa di affascinante che stordisce» (*L*, 463). A un rumore superato, infatti, «in seguito alla densità del mondo» ne subentra sempre uno nuovo da superare, in una sequenza senza fine [26]. L'universo acustico diviene allora portatore di significati che lo trascendono, come appare nell'orizzonte sonoro che anima il mondo delle opere di Kafka.

Dopo le precedenti osservazioni sembrerà strano che Kafka in diverse occasioni si definisca totalmente privo di sensibilità musicale, «unmusikalisch». Ma qual è il senso di questa definizione? Qual è il suo orizzonte di riferimento?

La prima annotazione di Kafka a questo riguardo è del 1911, dello stesso periodo, cioè, in cui egli scrive con grande entusiasmo del teatro e dei canti popolari jiddish. Di ritorno da un concerto dedicato a composizioni di Brahms [27] egli scrive nei *Diari*: «Il lato essenziale della mia mancanza d'orecchio è che non so godere la musica in continuità, soltanto qua e là essa provoca in me un effetto che molto raramente è musicale. La musica udita erige intorno a me un muro e l'unico influsso musicale durevole che subisco è questo: così imprigionato sono diverso da quando sono libero» (*D*, 281-2). Descrive poi gli atteggiamenti e le posture degli altri ascoltatori, dei cantanti e degli esecutori, i cui gesti sono una chiara manifestazione di «venerazione» per quest'arte, una disposizione che difficilmente la letteratura è in grado di suscitare nel pubblico.

Il «muro» impenetrabile che la musica erige intorno a lui si ripresenta nuovamente, poco tempo dopo, durante un concerto dell'amico Max Brod: «Ho assistito, quasi privo di sensi. Da ora in poi non posso più annoiarmi ascoltando musica. Non cerco più di attraversare, come facevo prima inutilmente, il circolo impenetrabile che con la musica si forma tosto intorno a me, mi guardo anche dallo scavalcarlo, cosa che ben potrei fare, e preferisco rimanere tranquillo coi miei pensieri che si sviluppano e svolgono nella strettoia senza che l'osservazione di me stesso possa entrare in questo pigro affollamento. - Il bel "circolo magico" (di Max) che in qualche punto aprirebbe il petto della cantante» (*D*, 354).

Il contesto nei confronti del quale egli si definisce «unmusikalisch» è dunque, in questi come in altri casi, quello della musica colta.

Nei *Colloqui con Kafka* Gustav Janouch osserva che lo scrittore si mostrava imbarazzato quando accadeva che si parlasse di musica, poiché non era in grado di cogliere e comprendere con

compiutezza il complicato linguaggio dei suoni della musica colta tradizionale, di dominarne anche razionalmente gli stimoli sottili e complicati, capacità che avevano invece, come si è visto, molti dei suoi migliori amici, in particolare Brod, Baum e Weltsch, gli scrittori che insieme a lui componevano il «circolo di Praga ristretto».

Legati tra loro da grande amicizia e da interessi e gusti letterari comuni, Brod, Kafka Weltsch e Baum non avevano un maestro e un programma, e neppure un luogo letterario di riferimento come un Caffè. Si riunivano a casa ora dell'uno ora dell'altro per discutere insieme dei più diversi problemi e per leggere e sottoporre agli amici le proprie composizioni letterarie [28].

In un gruppo siffatto, dove tre amici su quattro erano musicisti, non saranno certo mancati i momenti dedicati alla musica. Kafka sembra proprio riferirsi a uno di essi quando in un frammento dei molti lasciati incompiuti, scrive dei protagonisti, i quattro amici Robert, Samuel, Max e Franz:

«Quando si era stanchi di raccontare, Max con improvvisa nuova energia si sedeva al pianoforte e suonava, mentre Robert e Samuel gli sedevano accanto sulla panchetta e Franz, che non capiva niente di musica, scorreva da solo la collezione di cartoline illustrate di Samuel o leggeva il giornale» (*D*, 172).

L'atteggiamento del personaggio Franz, come quello di Kafka, è il tipico atteggiamento di colui che, intransigente con se stesso e nulla concedendo al dilettantismo [29], non solo non cerca ormai di «attraversare il cerchio magico» cioè di comprendere la musica, ma neppure tenta di «scavalcarlo», ovvero di partecipare al piacere che essa suscita anche soltanto in modo più superficiale. Egli preferisce rimanere nella «strettoia», nello spazio disponibile al di fuori di ciò che è specificamente musicale. Talvolta Kafka riesce ad arginare il senso di isolamento che una situazione di questo tipo provoca in lui riconducendo la propria incapacità di godere della musica con continuità alla propria scarsa conoscenza specifica del linguaggio dei suoni; [30] più spesso invece la mancanza di musicalità che egli si attribuisce assume il carattere di una «tragedia umana affine o identica al non saper piangere, al non saper dormire» (*L*, 700). Tale «difetto» è qualcosa, infatti, che contribuisce a creare un diaframma tra lo scrittore e tutti coloro che, spiriti musicali, sono in grado di comunicare anche attraverso questa specifica forma di linguaggio e riescono a cogliere in essa, senza rimanerne sopraffatti, ciò che la rende meritevole di «venerazione».

Kafka confessa a Janouch (anch'egli musicista) che proprio la musica, la passione dei suoi migliori amici, gli fa capire di essere infinitamente lontano persino da coloro che più gli sono vicini [31]. E in una lettera a Baum, a questo proposito, egli osserva che «c'è nel mondo qualcosa che non va» [32]. Il problema è tale che persino nei sogni se ne avverte la presenza [33].

Questo doloroso senso di isolamento si colora talvolta di un sentimento di gelosia verso chi, come Franz Werfel, vive il binomio musica-letteratura con strabiliante spontaneità e immediatezza: «Io odio Werfel, non già per invidia, ma anche lo invidio. È sano, giovane e ricco, io tutto diverso. Oltre a ciò ha scritto cose ottime, presto e facilmente, con senso musicale. Ha alle spalle e davanti a sé una vita felicissima, io lavoro con pesi dei quali non posso liberarmi e sono ben lontano dalla musica». (*D*, 287) [34].

Più spesso però, la mancanza di musicalità diviene una cifra del proprio fallimento nei confronti dell'esistenza, della propria incapacità di vivere: «Da parte mia non ci fu neanche la minima condotta di vita che in qualche modo si facesse valere. Sembrava che a me come a tutti gli altri fosse dato il centro del cerchio e come tutti gli altri io dovessi percorrere il raggio decisivo e poi tracciare il bel cerchio. Invece ho preso sempre la rincorsa verso il raggio, ma sempre ho dovuto interromperlo. (Esempi: il pianoforte, il violino, le lingue, la germanistica, l'antisionismo, il sionismo, l'ebraico, il giardinaggio, la falegnameria, la letteratura, i tentativi di matrimonio, la propria abitazione)» (*D*, 612).

In particolare nell'epistolario con Felice e successivamente in quello con Milena Jesenska la mancanza di musicalità che Kafka si attribuisce si carica in diverse occasioni di significati più ampi e profondi e diviene di volta in volta il segno della propria angoscia di fronte al mare dell'esistenza, della propria incapacità di amare [35], della propria debolezza creativa o della propria presunta insensibilità [36].

Essere musicali, dunque, per Kafka vuol dire essere aperti verso il mondo, essere in grado di saper cogliere con immediatezza ciò che da esso ci viene di più vero, di più autentico, essere inoltre in grado di comunicare le proprie esperienze più immediate e personali, il proprio mondo interiore. E giudicando con metro musicale, Kafka dipinge la propria vita come priva di ogni merito e di ogni attrattiva, grigia, senza slanci di spontanea passione: «come un punto che non ha niente di allettante, dove me ne sto senza felicità e infelicità, senza merito né colpa, soltanto perché mi hanno messo là» (*L*, 736).

Nell'epistolario con Milena il motivo dell'assenza di musicalità è inoltre direttamente intrecciato con alcune considerazioni relative a un racconto che Kafka ammirava e odiava a un tempo, in quanto sconvolgente anticipazione di motivi e configurazioni della sua stessa biografia personale, *Il povero musicante* di Franz Grillparzer.

Di tutte le opere di Grillparzer, uno scrittore particolarmente vicino a Kafka per sensibilità e destino personale [37], *Il povero musicante* è quella che lo coinvolge più intimamente e durevolmente [38]. Esso diventa quasi un biglietto da visita nei rapporti epistolari che Kafka intrattiene con alcune donne per lui sentimentalmente significative, come Grete Bloch, l'amica di Felice Bauer [39], e in particolare con Milena Jesenska: «Oggi ti mando *Il povero musicante* non perché abbia molta importanza per me, l'aveva una volta, anni fa, te lo mando perché è così viennese, così antimusicale, così da piangere, perché nel Giardino Pubblico ci ha guardati così dall'alto (guardato noi! Tu infatti, Milena, camminavi al mio fianco, pensa, camminavi al mio fianco), perché è così burocratico e perché amava una ragazza abile e brava» (*L*, 704).



L'adesione alla vicenda narrata dal racconto di Grillparzer, dalla quale Kafka sembra voler prendere le distanze, è in parte di carattere autobiografico. Kafka si riconosce, infatti, nelle sorti del protagonista, Jacob [40], il povero sonatore di violino della Vienna asburgica che, oppresso da un padre autoritario e severo, e incapace di mantenersi secondo i cliché della borghesia viennese e di sposare la donna amata, si rifugia nell'arte e cerca di vivere suonando il violino come musicista ambulante. La musica, alla quale Jacob dedica tutta la vita e che per lui

assume addirittura un significato mistico [41] diventa tuttavia l'emblema dell'isolamento e della solitudine in cui egli vive. Le improvvisazioni a cui si lascia andare con fervore e grande concentrazione sono infatti incomprensibili all'orecchio altrui. La mancanza di musicalità di Jakob è pertanto la cifra della sua inettitudine alla vita, all'amore e in fondo anche all'arte in quanto forma di comunicazione con la comunità sociale. Egli riesce a riscattarsi soltanto compiendo un'azione eroica in seguito alla quale muore, durante un'inondazione. Per questo gesto, e non per la sua musica, viene ricordato in seguito dai vicini di casa con simpatia e rispetto.

L'esperienza della musica di Jakob è - come del resto la sua esperienza dell'amore - principalmente interiore e spirituale e incapace di comunicazione esterna. Nel momento in cui cerca di farsi comunicabile diviene uno straziante stridio. La stessa sorte sembra toccare per Kafka anche al racconto, nei confronti del quale egli prova un senso di immedesimazione poetica oltre che biografica: «Tutto ciò che mi dici del *Povero musicante* è giusto. Se ho affermato che a me non dice niente, l'ho fatto soltanto per prudenza, perché non sapevo come te la saresti cavata, poi anche perché mi vergogno di questa storia come se l'avessi scritta io; infatti incomincia in modo sbagliato e contiene una quantità di inesattezze, di cose ridicole, dilettalesche, ammanierate da morire (lo si nota soprattutto leggendo ad alta voce, ti saprei indicare i passi); specie questo modo di fare musica è una invenzione miseramente ridicola, tale da irritare la fanciulla, da farle scagliare contro il racconto, in un impeto di collera al quale parteciperà il mondo intero, io per primo, tutto ciò che ha nel negozio, finché il racconto, che non merita di meglio, crolli per i suoi stessi elementi. È vero che per un racconto non c'è sorte più bella che scomparire, e proprio in questo modo. Anche il narratore, questo buffo psicologo, sarà pienamente d'accordo perché deve essere lui il povero suonatore che suona questo racconto nella maniera meno musicale possibile, esageratamente compensato dalle lacrime dei tuoi occhi» (*L*, 723-4).

La metafora della amusicalità del racconto di Grillparzer sembra stigmatizzarne la più profonda impossibilità di fronte alla quale si trova lo stesso Kafka: «Io cerco sempre di comunicare qualcosa di non comunicabile, di spiegare qualcosa di inspiegabile, di parlare di ciò che ho nelle ossa e che soltanto in queste ossa può essere vissuto» (*L*, 876). Anche per Kafka, infatti, tale metafora diviene il simbolo del fallimento di questo tentativo. Nelle *Lettere* e nei *Diari*, la dialettica tra musicalità e amusicalità, che, come si è visto, ricorre spesso, ripropone in ultima analisi il problema esistenziale al quale lo scrittore praghese si trova di fronte: «per me è impossibile il possibile» (*L*, 347). La musica e il canto, come espressioni di un accordo spontaneo con il mondo, espressioni di un'armonia naturale di cui l'uomo è parte, e insieme espressioni di un immediato soddisfacimento del corpo, o ancora la musica come elemento privilegiato di comunicazione espressiva anche nel linguaggio, appartengono a una realtà per Kafka irraggiungibile, dalla quale lo separa un muro che egli non è in grado o teme di scavalcare.

Kafka vive la propria amusicalità come una «tragedia umana» proprio perché essa comporta una doppia impossibilità. Da una parte essa è il simbolo dell'impossibilità di cogliere la musica ovvero la vitalità del mondo. Dall'altra parte l'amusicalità diviene il simbolo dell'impossibilità di comunicare la propria musica interiore, che l'orecchio altrui percepisce, infatti, per lo più come suono sconnesso e disarmonico e che può esistere alla fine soltanto in un'unica forma, ovvero nella negazione di se stessa nel silenzio.

La metafora della amusicalità del racconto di Grillparzer sembra stigmatizzarle la più profonda impossibilità di fronte alla quale si trova lo stesso Kafka: «Io cerco sempre di comunicare qualcosa di non comunicabile, di spiegare qualcosa di inspiegabile, di parlare di ciò che ho nelle ossa e che soltanto in queste ossa può essere vissuto» (*L*, 876). Anche per Kafka, infatti, tale metafora diviene il simbolo del fallimento di questo tentativo. Nelle *Lettere* e nei *Diari*, la dialettica tra musicalità e amusicalità, che, come si è visto, ricorre spesso, ripropone in ultima analisi il problema esistenziale al quale lo scrittore praghese si trova di fronte: «per me è impossibile il possibile» (*L*, 347). La musica e il canto, come espressioni di un accordo spontaneo con il mondo, espressioni di un'armonia naturale di cui l'uomo è parte, e insieme espressioni di un immediato soddisfacimento del corpo, o ancora la musica come elemento privilegiato di comunicazione espressiva anche nel linguaggio, appartengono a una realtà per Kafka irraggiungibile, dalla quale lo separa un muro che egli non è in grado o teme di scavalcare.

Kafka vive la propria amusicalità come una «tragedia umana» proprio perché essa comporta una doppia impossibilità. Da una parte essa è il simbolo dell'impossibilità di cogliere la musica ovvero la vitalità del mondo. Dall'altra parte l'amusicalità diviene il simbolo dell'impossibilità di comunicare la propria musica interiore, che l'orecchio altrui percepisce, infatti, per lo più come suono sconnesso e disarmonico e che può esistere alla fine soltanto in un'unica forma, ovvero nella negazione di se stessa nel silenzio.

II.

Le numerose riflessioni, osservazioni e immagini riguardanti il mondo sonoro, contenute nei *Diari* e nelle *Lettere*, trovano in diverse occasioni una elaborazione poetica nelle opere dello scrittore praghese.

L'irrompere del fenomeno musicale come tentativo di mutare lo stato di isolamento in cui il protagonista si trova a vivere è certamente una delle immagini più ricorrenti delle opere di Kafka. Essa appare già a partire da uno dei suoi primi tentativi letterari: la *Storia dell'orante* in *Descrizione di una battaglia* [42].

L'esigenza di suonare il pianoforte sorge nel protagonista del racconto, l'orante, in seguito al colloquio con una ragazza che, con poche e dure parole, rivela di avere profondamente compreso lo stato psicologico in cui egli si trova: «Credo che lei non si occupi della verità soltanto perché è troppo faticosa» (*R*, 38).

L'orante è la rappresentazione di colui che è condannato a vivere in un mondo di pura apparenza. Egli è destinato a vivere escluso dai rapporti sociali ed umani, incapace di comunicare e di essere compreso. «Siamo ... come tronchi d'albero sulla neve. Questi giacciono lì solo apparentemente e con una piccola spinta dovrebbe essere possibile spostarli. Invece no, non si può, perché sono attaccati saldamente al terreno. Eppure ... persino questa è soltanto apparenza» (*R*, 46).

Il desiderio di comunicare la gioia nata dalla gratitudine di essere stato per una volta involontariamente compreso, non può realizzarsi: l'orante non è infatti capace di suonare, e solo suonando, solo attraverso la musica, egli potrebbe esprimersi. Il suo tentativo di suonare è percepito

dai presenti come «qualcosa di non naturale» (R, 40), addirittura ridicolo, e come tale deve essere impedito: «Siccome mi trattavano tutti così bene, mi meravigliai naturalmente che mi trattenessero unanimi quando feci per riavvicinarmi al pianoforte» (R, 41).

In questo primo racconto di Kafka la musica appare come quella forma di espressione in grado di farci superare il mondo dell'apparenza e di porci in diretto contatto con la realtà delle cose dalla quale il protagonista si trova escluso. Questa concezione romantica della musica di matrice schopenhaueriana era assai diffusa nell'ambiente culturale di cui Kafka faceva parte [43].

È nuovamente la musica che schiude a Gregor, il protagonista della *Metamorfosi* «una via verso un nutrimento sconosciuto e sempre desiderato» (R, 210) [44].



Ciò avviene quando Gregor, escluso da ogni contatto con la famiglia e il mondo sociale e ormai deciso a togliersi la vita digiunando, una sera, dopo tanto tempo, sente la sorella suonare il violino. Gli ospiti non sembrano apprezzare molto tale musica, né bella né divertente. Dopo un primo momento di curiosità sembrano subentrare in loro delusione e noia. Solo la famiglia è completamente attenta e assorta. Il nervosismo dei pensionanti contrasta con l'assoluta commozione di Gregor che, dimentico della sua condizione, non ha

alcun riguardo di rimanere nascosto, risoluto ad attirare con sé la sorella nella stanza a suonare solo per lui: «Era davvero una bestia se la musica lo commuoveva tanto?» (R, 209-10). Il mondo sempre desiderato, dischiuso dal suono del violino, è tuttavia destinato a scomparire sotto lo sguardo di chi non è in grado di coglierne il senso profondo, e Gregor è condannato a ricadere nella propria apparenza bestiale: «"Signor Samsa!", gridò il signore di mezzo al padre, e accennò, senza perdersi in altre parole, coll'indice verso Gregor, che lentamente si avanzava. Il violino ammutolì» (R, 210), e con essa nel proprio isolamento.

Nelle lettere che Kafka invia a Felice nel periodo in cui vede la luce questo racconto ritorna più volte il tema del rapporto conflittuale che lo scrittore ha con la musica. Egli scrive all'amata proprio delle disastrose lezioni di violino degli anni dell'adolescenza (LF, 68), quasi per scusarsi della sua scarsa dimestichezza con quest'arte, la quale, è lui egli stesso ad ammetterlo, sarebbe la più adatta ad esprimere anche i suoi sentimenti in determinate circostanze, come la gioia della riconciliazione dopo una dolorosa incomprendimento (LF, 55).

Anche nel romanzo *America* [45], scritto in diverse fasi a partire dal 1911, il giovane Karl Rossmann, spera di entrare in relazione con il mondo circostante attraverso la musica. Da poco nel nuovo continente, Karl è stupito e affascinato dalle dimensioni ipertrofiche di questo mondo in cui l'automazione è ormai una rigida regola ovunque diffusa.

Kafka si dilunga con grande minuziosità nella descrizione di ciò che colpisce il giovane emigrante europeo. Lo squarcio di vita metropolitana che Karl riesce a scorgere dal balcone della propria camera può certamente confondere la testa. Lo zio, ormai perfettamente integrato in questa frenetica realtà, consiglia Karl di non trascorrere le ore nell'ozio improduttivo, per non soccombere di fronte ad essa e solo in quest'ottica asseconda il nipote nel desiderio di suonare il pianoforte [46].

Le aspettative che Karl ripone nella musica sono inizialmente molto grandi: «Nei primi tempi Karl si era ripromesso molto da questa musica e aveva osato persino pensare, per lo meno nei momenti prima di prendere sonno, che con questa musica egli avrebbe in qualche modo potuto influire sulla sua vita americana. Era certamente strano quando davanti alle finestre spalancate sui rumori della strada, egli suonava una vecchia canzone soldatesca della sua patria, - una di quelle che i soldati cantano la sera stando seduti sul davanzale delle finestre della caserma guardando giù nella piazza oscura e rispondendosi da finestra a finestra - ma se poi guardava giù in strada, nulla era cambiato e quello che egli vedeva gli sembrava il frammento di un grande cerchio, che non sarebbe stato possibile arrestare senza conoscere tutte le forze che lo tenevano in movimento». (A, 80-81).

Karl attraverso la musica spera di poter entrare in relazione con il mondo circostante. Tuttavia riceve una delusione. Le vecchie canzoni, che nella sua patria riuscivano a creare un dialogo solidale tra i soldati, nella nuova realtà rimangono ininfluenti.

Nella nuova realtà americana, che sembra prefigurare la realtà dell'uomo contemporaneo [47], non vi è spazio per una forma d'espressione come quella musicale.

La musica è uno degli elementi tipici del sistema educativo umanistico ormai obsoleto nella nuova realtà industriale, e certamente poco corrispondente agli ideali educativi americani rivolti per lo più alla produttività e al profitto.

Karl non riesce a integrarsi nella nuova società, rispetto alla quale rimarrà sempre un emarginato, anche per la diversa educazione ricevuta nella propria patria. Il desiderio di migliorare la condizione del mondo attraverso l'arte, infatti, è un ideale del tutto estraneo alla concreta macchina della moderna produttività.

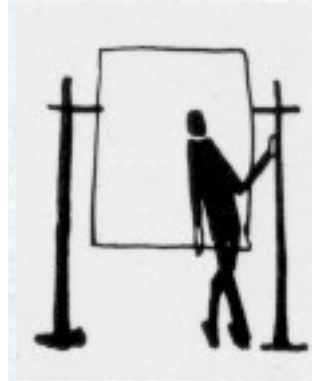
Sull'estraneità alla vita dell'istruzione scolastica ricevuta di cui soffrivano le nuove generazioni di intellettuali, ha scritto un amico di Kafka, Ernst Weiss: «A scuola non si è affatto educati alla vita pratica e a una vera comprensione delle cose desiderabili nel mondo. E come potrebbe accadere ciò in un istituto in cui non si apprende mai nulla sul denaro ... La scuola ha i suoi propri ideali e ... ci sono degli uomini che rincorrono per tutta la vita codesti ideali o meglio codesti sogni e illusioni e trovano la loro vera missione in una doppia specie di eroismo ... Doppia perché l'intensità del loro modo di vivere tradisce la colossale eccezione della natura geniale e poi perché ciò a cui essi aspirano è tanto profondamente diverso da tutto quello che gli altri hanno davanti agli occhi come scopo della vita. Sono quindi doppiamente isolati, e hanno il loro unico ma indistruttibile sostegno nella cieca fede in sé, estranea al mondo, e nella necessità assoluta dei loro fini» [48].

Le melodie di Karl sortiscono un effetto addirittura negativo quando, per esaudire la richiesta della figlia del signor Pollunder, Klara, che vuole sentirlo suonare il pianoforte egli, esibendosi in modo inaspettatamente maldestro, ritarda il proprio ritorno a New York dallo zio, con conseguenze catastrofiche per i futuri rapporti con quest'ultimo: «"Coraggio, non c'è bisogno che le suoni tutte le dieci canzoni che conosco. Ma una almeno posso sonarla come si deve". Ed incominciò la canzone soldatesca che tanto gli piaceva. Sonava così lentamente che l'ascoltatore doveva desiderare quasi ansiosamente di udire la prossima nota, ma Karl la ritardava sempre più e la sonava quasi a malincuore. Egli era bensì costretto, come sempre quando sonava, a cercare i tasti con gli occhi ma

oltre tutto sentiva nascere dentro di sé, a poco a poco, una nuova canzone che tentava di fondersi con l'altra e non vi riusciva. "Non so proprio sonare" disse Karl quando la canzone fu finita e guardò Klara con gli occhi pieni di lacrime». (A, 127).

Il desiderio di comunicare attraverso i suoni tutto ciò che sente nascere dentro di sé fallisce totalmente lo scopo, e Karl, già incompreso dagli spettatori di quella penosissima esecuzione, per il ritardo si trova anche a fare i conti con una nuova e ancor più terribile realtà: il rifiuto da parte di suo zio e il conseguente spaesamento di fronte a una realtà a lui del tutto estranea.

Ancora una volta il tema della musica è strettamente interconnesso a quello dell'isolamento e della solitudine dell'individuo.



Lo spaesamento è, del resto, un elemento ricorrente dei personaggi kafkiani [49]: «Alcuni critici hanno trovato strano che Kafka, un praghese, dovesse aver scelto come soggetto del suo primo grande romanzo le difficoltà di un immigrante negli Stati Uniti. Ma ciò è del tutto naturale se si considera che il tema caratterizzante della sua scrittura era il sentimento di estraneità dell'individuo nel proprio ambiente abituale. Egli prende soltanto la metafora dello spaesamento alla lettera ... Dal 1912 diviene un elemento essenziale della tecnica di Kafka ritrarre come fatto oggettivo lo spaesamento dei suoi protagonisti ... Questo è il suo più importante ed efficace artificio letterario:

prendere alla lettera il linguaggio metaforico, per mezzo del quale noi vogliamo comunicare i nostri giudizi o le nostre condizioni spirituali, e successivamente, ciò che è stato preso alla lettera svilupparlo in un semplice racconto» [50].

Kafka arricchisce il suo primo romanzo di diversi elementi tratti dalla realtà contemporanea. Gli anni precedenti la prima guerra mondiale sono, infatti, gli anni dell'«americanizzazione culturale dell'europa centrale» [51]. Edison, in un'intervista sul suo viaggio in Boemia riferita da Kafka nei *Diari* (D, 252) metteva in rilievo lo stretto rapporto esistente tra il grande fenomeno dell'emigrazione dei cechi negli Stati Uniti e lo sviluppo della Boemia, in cui avevano una parte anche le aspirazioni di coloro che tornavano dal nuovo mondo. Kafka guarda con attenzione questi fenomeni da un osservatorio privilegiato rispetto a quello di molti altri scrittori. L'impiego presso l'Istituto di assicurazioni contro gli infortuni dei lavoratori del Regno di Boemia lo mette in diretto contatto con la nuova realtà dell'industrializzazione nel proprio paese. Inoltre egli può ricevere notizie di prima mano sulla vita americana dai parenti emigrati nel nuovo continente che talvolta scrivono o vengono in visita in Europa. [52] Da rilevare è, inoltre, il fatto che nelle fonti alle quali Kafka si ispira [53], i resoconti di viaggio di Artur Holitscher [54] e di František Soukup [55], i paragoni tra gli Stati Uniti e l'Europa, e in particolare i paragoni con la città di Praga sono diversi [56].

La realtà culturale e sociale che Kafka descrive in *America*, più volte spingendola sino al grottesco, diventa, tuttavia, il grande scenario che fa da sfondo alle esperienze del singolo individuo. Le esperienze di isolamento di un emigrante europeo in America non sono, infatti, per Kafka così diverse da quelle da lui stesso provate nel proprio ambiente: «Da tutte le cose mi separa uno spazio cavo, al cui confine neppure mi spingo» (D, fine 1911) [57]. La tendenza autobiografica di quest'opera anche nei più minuti dettagli descrittivi è del resto documentata dalle affermazioni dello

stesso Kafka nelle lettere scritte a Felice durante la stesura del romanzo [58].

Nello scenario americano che circonda Karl Rossmann anche alcune metafore e immagini musicali che Kafka utilizza si arricchiscono degli stimoli offerti dalla realtà culturale e sociale a lui contemporanea. Ci riferiamo in particolare alla figura della cantante Brunelda. Essa, il cui nome allude [59] a uno dei personaggi più significativi dell'epopea wagneriana, la valchiria Brünnhilde [60], sembra essere ciò che rimane dell'ormai tramontato mondo dell'opera [61]: una grottesca caricatura.

Per Kafka non si tratta certamente di porre in discussione un compositore o un modo di fare opera. Sullo sfondo delle sue descrizioni si percepisce, tuttavia, il fermento che a Praga, coinvolge proprio in quegli anni sotto il duplice aspetto sociale e culturale la figura di Wagner, e che è quindi necessario preliminarmente delineare.

Per fare ciò si deve partire dagli anni ottanta del XIX secolo, quando, con l'acutizzarsi dell'antagonismo nazionalistico tra cechi e tedeschi si esauriscono progressivamente le forme di collaborazione tra le istituzioni culturali cittadine delle due nazionalità. Nel 1882 si assiste alla divisione dell'università in due distinte università, una tedesca e una ceca. Nello stesso periodo sorgono le due istituzioni culturali che diventeranno per lungo tempo i centri di aggregazione sociale, oltre che culturale, più importanti della vita cittadina delle due nazionalità: il Národní Divadlo (Teatro Nazionale, 1881) e il Neues Deutsches Theater (1888).

Direttore del teatro tedesco di Praga, a partire dal 1885 è Angelo Neumann, amico e grande estimatore dell'opera e della figura di Richard Wagner. Neumann, aveva raggiunto una fama internazionale come direttore del teatro itinerante wagneriano, il cosiddetto «fliegende Wagner-Theater», che nel 1882-83 aveva portato in molti teatri europei il *Ring des Niebelungen*. In pochi anni, con grande abilità imprenditoriale Neumann - al quale va il merito di avere istituito i Maifestspiele [62] - riesce a trasformare il teatro tedesco di Praga in un centro culturale di fama internazionale.

Durante l'era Neumann, che si conclude alla morte del direttore nel 1910, nella vita pubblica i rapporti tra l'ambiente artistico tedesco e quello ceco sono scarsi. La stampa delle due nazionalità dà notizia quasi esclusivamente degli avvenimenti musicali riguardanti i propri teatri e le proprie sale da concerto. Grazie a un «gentlemen agreement» tra i direttori dei due teatri, il teatro ceco ha la precedenza per le novità francesi e italiane, quello tedesco per le novità tedesche [63].

La musica di Wagner, che era sempre stata accolta con favore dal pubblico praghese di entrambe le nazionalità, diviene il cavallo di battaglia delle stagioni operistiche di Neumann, nelle quali sarà presente ogni anno l'intero ciclo del *Ring des Nibelungen* [64].

Nella società tedesca di Praga si assiste al dilagare di quel fenomeno della «assordante narcosi della musica wagneriana, di cui tutto era schiavo» [65]. Nel romanzo a sfondo autobiografico *Die Rosenkralle* [66], ambientato nella Praga della sua giovinezza, Max Brod descrive in modo magistrale il fascino provocato dalla messinscena organizzata da Neumann in occasione del primo dei

Maifestspiele nel 1899, dedicato proprio al ciclo delle opere wagneriane.

«I motivi wagneriani del corno risuonarono nella tiepida aria primaverile dei giardini del teatro, oltre le verdi cime del parco cittadino, attraverso il quale il maestro stava accompagnando il nipote sino alla scalinata del teatro.

Erano le cinque del pomeriggio, un'ora insolita per l'inizio di una rappresentazione. Ma ci siamo forse dimenticati che oggi ci sarà *Die Götterdämmerung*? Esso durerà sino alle undici e mezza della sera..

Talvolta poco prima che iniziasse la rappresentazione pioveva. Allora grandi gocce rilucevano sull'erba e sulle foglie, il parco profumava ancor più piacevolmente del solito e sembrava sciogliersi in profumo, in puro respiro vitale. Dopo l'acquazzone tornavano le prime timide voci degli uccelli, il merlo riprendeva a cantare e ai deboli friniti e cicalecci si univa improvvisamente con suono rauco la fanfara wagneriana. Pareva che arte e natura, come due geni innamorati si corressero incontro, si abbracciassero, e questo elementare duetto fraterno prendeva il sopravvento sul giovane cuore.

Il direttore del teatro, Angelo Neumann, sapeva il fatto suo. O, forse - chi è in grado di definirlo? - era la sua schietta ammirazione per Wagner che, come una forza del genere dell'armonia prestabilita che scaturisce direttamente dall'animo, aveva imboccato delle strade che servivano nello stesso tempo il suo giustificato desiderio di successo e il suo ossequio al genio. In ogni caso il direttore sapeva alimentare l'entusiasmo cittadino per Wagner. Non gli mancavano i mezzi idonei: alcuni orchestrali, vestiti da eroi medievali, comparivano sulla terrazza all'ingresso dello splendido teatro e facevano risuonare tutt'intorno un motivo del *Ring* come brano d'entrata. Dopo il pezzo segnato sul programma, si udivano corni e trombe e, prima della *Götterdämmerung*, tre timpani con i loro passi di terze minacciosamente ascendenti, che si perdevano nelle profondità per poi ritornare. Quello era il segnale dell'inizio. E anche durante gli intervalli, che, dopo una musica così esigente, erano ragionevolmente più lunghi del solito, il pubblico ciarliero veniva richiamato dal giardino non con un monotono scampanello elettrico, ma con le stesse fanfare che distinguevano la serata. Così la rappresentazione, anche nella sua veste esteriore, era elevata a un più alto livello. Non si trattava di qualcosa di consueto, bensì dei leggendari «Maifestspiele», la grande invenzione teatrale di Neumann, il cui scopo, che raggiungevano con pieno successo, era quello di portare uno stimolo positivo all'apertura della fiacca stagione estiva» [67].

A Praga nasce una vera e propria moda wagneriana: «Presto i garzoni e i postini si misero a fischiare il richiamo di Siegfrid, quando si incontravano tra di loro o con la propria fidanzata» [68].

Il culto per Wagner assume nel tempo anche il carattere di una missione nazionale [69].

Tuttavia, già a partire dai primi anni del XX secolo, a Praga si va formando una nuova generazione di artisti, letterati, critici e musicisti con un'educazione moderna e cosmopolita per i quali l'interesse nei confronti dell'arte supera le barriere nazionali [70]. Essi si oppongono al pomposo nazionalismo del culto wagneriano e denunciano il vuoto di una moda teatrale ormai senza senso: «Nella vita reale si promuove la rivoluzione contro ciò che è vecchio, nell'arte contro il nuovo - mi riferisco al modo di pensare delle masse e del pubblico medio.

Pochi dicono in materia d'arte: Non ne posso più di questo, ne ho abbastanza".

Più spesso si sente dire "Oggi vado per la 37esima volta al *Siegfried*". - E sono contenti e la 37esima volta si immaginano di capirlo meglio. Questo è il modo in cui a Praga viene coltivata la vana vertigine wagneriana.

Il pubblico medio non riesce a comprendere Wagner. Ognuno siede al proprio posto e aspetta di rubare questo o quello alla nuova opera. E se non riesce a rubare nulla significa che l'opera non vale niente.

Questa pesca alle analogie è l'asso della critica dei dilettanti con due tt a cui si attaglia la caccia ai motivi, entrata in voga, del resto, per colpa dello stesso Wagner.

Ma qui non voglio entrare in polemica con Wagner, bensì chiedere: questo parossismo per Wagner, con la cavalcata delle valchirie e la magia del fuoco, entrato ormai anche nei salotti più discreti, non è l'ostacolo ad ogni sviluppo del nuovo? C'è un solo musicista successivo a Wagner che abbia ottenuto a Praga grande risonanza?

In una relazione il Dr. Batka dice: "La vita musicale di Praga da sempre tocca il proprio apice nel teatro. L'attività concertistica è debole e resa possibile solo grazie all'attività delle associazioni. Concerti di artisti organizzati in modo autonomo sono una rarità".

E dunque, cosa offre il teatro?

Wagner viene rappresentato quasi ogni settimana, in ogni ricorrenza festiva e con particolare fasto in maggio, oltre a ciò ogni nuova opera di Siegfried (del resto, in segreto fiorisce ancora un'associazione wagneriana), quindi Gounod, Thomas e il giovane Verdi, nessuna occasione di giubileo sfugge in cui non vi sia un omaggio alla musa, la domenica operette inclusi i varietà; riguardo alla nuove opere si preferiscono quelle che portano onoreficenze o la cui rappresentazione non sembra giustificata da alcun motivo, infine quattro concerti filarmonici in cui sono favoriti i compositori influenti, idonei al baratto» [71].

Successore di Richard Batka, il famoso critico e musicologo sostenitore della musica di Wagner che per anni aveva dominato le scene della vita musicale praghese dalle colonne del del «Bohemia» [72] è il giovane Felix Adler [73], promotore della musica moderna. In un articolo che segue di quattro anni quello di Effenberger, Adler pur riconoscendo la grandezza musicale di Wagner, le cui opere sono divenute in un tempo relativamente breve un bene comune della nazione tedesca, tuttavia osserva che il pubblico ne è in un certo senso sazio e si rivolge con avidità a una musica la cui forza vitale è più aderente allo spirito contemporaneo. «È infatti avvenuto ciò che doveva avvenire: il prendere distanza da Wagner e dalla sua opera. Noi non ci identifichiamo più con le sue idee filosofiche, non crediamo più all'unico beatificante dogma wagneriano. Il tempo del filisteismo wagneriano è passato e così è passato il tempo in cui nella musica tutto era schiavo di Wagner» [74].

A rappresentare l'angustia della tradizione wagneriana a Praga sono anche i vetusti scenari di cui il Neues Deutsches Theater si serve ormai da più di vent'anni e che all'inizio della loro «carriera» praghese erano stati motivo di grande meraviglia per il pubblico cittadino: «Era noto che Neumann aveva rilevato lo scenario di Bayreuth. Su queste quinte, su queste finte radici d'albero si era posato l'occhio del Maestro. E quando il vecchio sipario grigio azzurro del cielo nibelungico con i suoi ornamenti germanici non scese più dall'alto ma cadde in pezzi da una parte, un brivido assorto si impadronì dei più che sazi spettatori» [75].

Neumann, che aveva acquistato lo scenario del *Ring* al tempo del teatro wagneriano itinerante, successivamente lo aveva sempre utilizzato anche a Praga e infine nel 1895 lo aveva venduto alla società teatrale. Quest'ultima per ammortizzarne il costo si vide costretta a utilizzare il vecchio scenario ancora per vari decenni [76] «non sempre per la pura gioia degli spettatori praguesi», stanchi di vedere «le rocce delle valchirie ormai malferme» [77] o «un cielo sporco, pieno di buchi e di pieghe ... di fronte al quale lo spettatore per bene inorridisce» [78].

Sebbene anche l'esigenza di «una nuova messa in scena secondo principi moderni» [79] si faccia di giorno in giorno più urgente, sotto la direzione di Heinrich Teweles, il successore di Neumann, il *Ring des Nibelungen* viene rappresentato ancora con lo stesso scenario di Bayreuth [80].

L'epoca luminosa dell'opera sembra essere ormai finita. Di anno in anno i nuovi stimoli che subentrano ai vecchi fanno allontanare il pubblico dal teatro. Iniziano l'era dello sport e del cinema [81]. Figure come quella del vecchio direttore Neumann per le nuove generazioni rappresentano un mondo che ormai sta affondando. «Angelo Neumann dal suo palco troneggiava in lungo e in largo. Durante gli intervalli la sua figura appariva solenne, la splendente camicia del frack, i riccioli neri perfettamente ordinati, la folta e lunga barba scura, che divideva in due parti il grande viso, pallido come gli stucchi. Istintivamente si era portati a immaginare che anche quella autorevole barba facesse parte dello scenario, un elemento scenico mobile che, concluso l'ultimo atto, sarebbe stato riposto anch'esso nel deposito. La breve fantasia saccente e irrispettosa, stranamente non recava, tuttavia, alcun danno alla dignità del signore. Anch'egli, in grande Angelo, faceva parte in qualche oscuro modo di quella potenza creativa che qui si sviluppava, un uomo bizzarro, forse persino leggermente buffo, ciò nonostante un messaggero del cielo» [82].

Con la nuova direzione musicale di Alexander Zemlinsky, che promuove la nuova musica e dimostra un certo interesse anche per l'ambiente musicale ceco [83], al Neues Deutsches Theater le opere di Wagner, considerate sempre più come «un male inevitabile» [84], passano in secondo piano.

America vede la nascita in questo particolare clima culturale. Proprio nel periodo in cui Kafka si dedica alla stesura del romanzo fino al VI capitolo - Un Asilo - , tra la fine di settembre del 1912 e i primi due mesi dell'anno successivo, al Neues Deutsches Theater (che nel 1913 tra l'altro festeggia sia il 25° anniversario della fondazione del teatro sia il centenario della nascita di Wagner) viene rappresentato il *Ring des Nibelungen* diretto da Zemlinsky, ma ancora, come precedentemente detto, con i vecchi scenari di Bayreuth. In particolare, il 4 ottobre e il 24 novembre 1912 viene rappresentata *Die Walküre* e il 12 gennaio 1913 *Götterdämmerung*, opere in cui uno dei protagonisti principali è la valchiria Brünnhilde.

L'asilo di Brunelda, descritto con magistrale ironia secondo le impressioni di un adolescente, ricorda da vicino l'antro oscuro e polveroso di un vetusto scenario wagneriano: «Dentro c'era buio completo. La tenda della porta del balcone - nella stanza non c'erano finestre - era calata fino al pavimento e non lasciava passare la luce; inoltre la stanza era piena di mobili, dappertutto c'erano vestiti appesi e questo aumentava ancora l'oscurità. L'aria era pesante e si sentiva addirittura l'odore della polvere che doveva essersi ammucchiata negli angoli dove nessuna mano poteva arrivare. La prima cosa che Karl scorse entrando furono tre armadi collocati uno vicino all'altro» (A, 260).

In esso gli oggetti vengono spostati e ammassati a seconda delle esigenze: «Trovò la tavola da pranzo in una posizione completamente diversa dalla sera prima; il canapè, al quale si avvicinò con molta prudenza, era contro tutte le aspettative vuoto; invece nel centro della stanza egli urtò contro un gran mucchio di vestiti, coperte, tende, guanciali e tappeti pressati uno contro l'altro. Dapprima pensò che fosse solamente un mucchietto simile a quello che la sera prima aveva trovato sul sofà, e che forse era rotolato per terra; ma con grande meraviglia, continuando a strisciare avanti, si accorse che era un vagone intero di roba che era stata tolta probabilmente per la notte da uno degli armadi dove veniva conservata durante il giorno. Egli strisciò attorno al mucchio e capì che si trattava di una specie di giaciglio in cima al quale, allungando con prudenza le mani, constatò che dormivano Delamarche e Brunelda» (A, 296).

Brunelda, che Robinson definisce una grande cantante, divorziata, con un grande patrimonio e del tutto indipendente (A, 270) è la caricatura, sia nell'aspetto, sia nel carattere, della primadonna wagneriana. È infatti terribilmente grassa [85] (A, 263). La sua voce possente ricorda il particolare stile vocale delle cantanti wagneriane che, sebbene nei paesi tedeschi avesse ormai fatto scuola, era tuttavia denigrato dagli ammiratori del bel canto. «... Ovunque in Germania il repertorio wagneriano è urlato, anzi ruggito ... In Germania anche il lirico *Lohengrin* è ruggito, né più né meno. Ciò è quel che si pretende dai cantanti e i maestri di canto hanno semplicemente la mania per queste cosiddette voci wagneriane...» [86].

Infatti, pur avendo una voce «molto melodiosa» (A, 287) spesso Brunelda, se irritata, «incomincia a urlare come un uomo, in una maniera terribile, e seguita a urlare per ore intere» (A, 279). Ancora, Brunelda è vestita in modo ricercato, assai vistoso e ridicolo: «Sul balcone ... si levò veramente sotto all'ombrellino una donna piuttosto grossa, con un vestito rosso tutto svolazzante, e prese il binocolo dal parapetto per guardare le persone sulla strada» (A, 246). Essa è molto delicata e, come richiesto dal proprio ruolo, si comporta in modo assai capriccioso, tiranneggiando i propri servitori: «Sul balcone io ci sto quasi sempre. Brunelda si diverte molto. Basta che le salti in testa qualche cosa, ora ha freddo, ora ha caldo, ora vuol dormire, ora si vuol pettinare, ora si vuole slacciare il busto, ora se lo vuole mettere, ed ogni volta mi manda sul balcone. Qualche volta fa davvero quello che ha detto, ma di solito rimane sdraiata sul canapè com'era prima e non si muove più» (A, 266). Non le mancano gli ammiratori, come l'ex marito, il quale, nonostante i terribili trattamenti riservatigli, le è sempre devoto: «Il suo ex marito, un fabbricante di cioccolata, l'amava sempre, ma lei non voleva sentir parlare di lui. Egli veniva spesso in casa, vestito con molta eleganza come se dovesse andare a nozze - ed è tutto vero, parola per parola, ora lo conosco anch'io - ma per quanto ricevesse grandi mance, il servitore non aveva il coraggio di domandare a Brunelda se lo voleva ricevere, perché un paio di volte che glielo aveva chiesto, Brunelda gli aveva senz'altro tirato in faccia quello che aveva in mano ... Qualche volta viene anche qua su ... Mi aspetta ogni giorno quando passo lì, all'angolo della

strada, gli devo raccontare tutte le novità, e se non posso andare, mi aspetta più di mezz'ora prima di andar via» (A, 270-71). Estremamente irritabile, Brunelda non sopporta il rumore «Quella donna sente tutto, forse ha le orecchie così sensibili perché è una cantante» (A, 279).

L'ambiente in cui Brunelda ha deciso di vivere, infine, ricorda per molti aspetti l'interno di un teatro. Pur essendo situato in città, l'appartamento si trova in un quartiere in cui il silenzio, che a Karl sembra quasi eccessivo, viene interrotto soltanto la sera, per circa due ore: «"Di sera, per un paio d'ore, c'è un gran rumore, ma durante il giorno è una quiete invidiabile". Karl acconsentì con la testa ma gli pareva che ci fosse troppo silenzio» (A, 258). L'appartamento, che si trova molto in alto, dopo una lunga serie di scale, fa parte di un palazzo in cui ogni abitazione ha un balcone [87] che guarda sulla strada. Come a teatro, quest'ultima diventa il palcoscenico che, dopo il lungo silenzio della giornata, alla sera si anima e offre uno spettacolo agli spettatori del palazzo, sistemati come nei palchi sui loro balconi: «Karl si alzò, si appoggiò sulla ringhiera e guardò sulla strada. Questa, che di giorno era così vuota, ora era affollata di gente, specialmente davanti ai portoni tutti si movevano lentamente e pesantemente, gli uomini in maniche di camicia, i vestiti chiari delle donne spiccavano leggermente nel buio, tutti erano a capo scoperto. Molti balconi all'intorno erano tutti occupati, su alcuni sedevano le famiglie sotto una lampadina elettrica, e secondo la grandezza del balcone, stavano intorno a un piccolo tavolino, oppure su una fila di seggiole, oppure sporgevano almeno la testa dalla ringhiera ... In quella si sentirono improvvisamente risonare in fondo alla strada squilli di trombe e rulli di tamburo. Singole grida di molte persone si confusero ben presto in un grido generale. Karl volse la testa e vide che tutti i balconi si animavano di nuovo. Lentamente si alzò in piedi ... Sotto a lui sul marciapiede marciavano dei giovanotti a grandi passi, con le braccia allargate, il berretto nella mano alzata, il viso rivolto all'indietro. Il centro della strada era ancora libero. Alcuni agitavano in cima a lunghe stanghe lampioni che erano circondati da un fumo giallastro. In quel momento entravano nella parte illuminata della strada i tamburini e i trombettieri che formavano fitte schiere» (A, 272, 282).

Si tratta della sfilata di uno dei candidati alle elezioni del nuovo giudice distrettuale, che incuriosisce tutti gli abitanti dei palazzi intorno. Anche Brunelda accorre sul balcone a guardare con il binocolo da teatro. È un vero e proprio «spettacolo» (A, 289), con tanto di protagonista, il candidato, che sfila o pronuncia discorsi in cerca di consensi e applausi, con la banda che sfila e suona in determinati momenti, con gruppi di persone che formano movimenti coreografici di grande effetto, con brindisi e litigi, e infine con cori di fans e di avversari che intrecciano le loro voci. A tutto ciò si aggiungono gli effetti di luci appositamente creati dai fari di un'automobile.

Finito lo spettacolo, proprio come in teatro torna la quiete, interrotta solo dal personale che rimette ordine sul palco: «... si affrettò ad uscire sul balcone. Quando, fuori della tenda, si alzò in piedi, si trovò in un mondo completamente diverso. Si mosse un paio di volte su e giù per il balcone, nella luce della luna piena, respirando la fresca aria notturna. Guardò sulla strada che era vuota e silenziosa, dalla trattoria veniva ancora la musica, ma come soffocata, davanti alla porta un uomo spazzava il marciapiede ed in quella strada, dove poche ore prima non si erano potute distinguere le grida del candidato, in mezzo a mille altre voci che formavano un fracasso indiavolato, ora si sentiva chiaramente la scopa che grattava il selciato» (A, 296) [88].

Brunelda/Brünnhilde, la grottesca caricatura della nuova umanità wagneriana, che in realtà rappresenta un mondo ormai passato e degradato (nel frammento *La partenza di Brunelda* la cantante

troverà impiego in un bordello) [89], non è più in grado di attuare la magia dell'opera, che trasforma il sogno in realtà, la magia dell'arte wagneriana, che rende il mondo del sogno e del mito credibile e dissolve il mondo della realtà quotidiana nel mito onnipotente. Il binocolo di Brunelda è inefficace di fronte alla nuova e più potente mistificazione in cui è la realtà stessa a divenire teatro: «"Non vuoi guardare anche tu attraverso il binocolo?" chiese Brunelda battendo con un dito sul petto di Karl per indicare che parlava a lui.

"Vedo bene così" disse Karl.

"Su, prova" essa disse, "vedrai meglio".

"Ho gli occhi buoni" rispose lui. "Vedo tutto".

E non gli sembrò una cortesia, ma piuttosto ebbe un senso di fastidio quando essa gli avvicinò il binocolo agli occhi dicendogli un'unica parola "Su!", molto melodiosa ma piena di minaccia. Così egli si trovò il binocolo davanti agli occhi e non riuscì più a vedere niente» (A, 287).

Come si è precedentemente osservato, per Kafka non si tratta di porre in discussione un determinato compositore o un modo di fare opera; Brunelda diviene qui il simbolo di tutto un mondo e con esso di una concezione dell'arte e dell'artista dei quali si vede ormai la fine: «Non abbiamo più un'idea di quello che succede a questo mondo» (A, 284), dice Delamarche rivolgendosi a Brunelda, mentre guardano gli avvenimenti che si svolgono sulla strada.

Nella nuova realtà non c'è più spazio per un'arte totalizzante che ha la pretesa di riuscire a cogliere l'ineffabile e nella quale si riconoscono contemporaneamente sia l'artista che il pubblico. «L'arte è un essere abbagliati dalla verità. Di vero non c'è altro che la luce proiettata sul viso, che arretra in una smorfia di sbigottimento» (*Otto quaderni in ottavo*, in D, 726).

La musica a cui Karl si trova di fronte nel presentarsi alla compagnia di reclutamento del grande Teatro di Oklahoma, il «più grande teatro del mondo ... quasi sconfinato» (A, 312), assimilabile al teatro della vita [90], è un richiamo di trombe (un ricordo forse degli spettacoli wagneriani organizzati da Neumann a Praga?), che tuttavia non producono una melodia, bensì «un rumore confuso» (A, 308).

Alla spettacolarità del concerto non si accompagna più una sua immediata e chiara comprensibilità per gli ormai sparuti ascoltatori: ogni tromba suona infatti per conto proprio senza intonarsi alle altre [91]: la grande libertà offerta all'arte si accompagna a una profonda incomunicabilità della stessa: ogni voce è solitaria pur nel grande rumore offerto dal mondo [92].



L'effetto prodotto sugli ascoltatori da questa musica così insolita ricorda da vicino quello suscitato sul pubblico e sulla critica dalla nuova musica di Arnold Schönberg. Nel 1913, l'anno precedente la stesura da parte di Kafka del capitolo incompiuto sul teatro naturale di Oklahoma [93], il *Pierrot Lunaire* aveva provocato un vero e

proprio scandalo alla sua prima esecuzione praghese [94]. Le critiche sui quotidiani di lingua tedesca sono esplicite al riguardo: sul «Montagsblatt» si legge «In ciclo schönbergiano di liriche "Pierrot Lunaire" è senza dubbio la totale anarchia musicale. Non si può pretendere che, seppur con le migliori intenzioni, una persona normalmente dotata di musicalità trovi il proprio soddisfacimento in quei rumori prodotti dagli strumenti e che alla fine riesca ancora a considerare musica ciò che i singoli esecutori ricavano dal proprio strumento di tortura. Chi è capace di regolare il proprio udito in modo da ascoltare soltanto il violino o il flauto o il pianoforte può raggiungere ancora un certo soddisfacimento. Ma riguardo all'armonia questa musica è spaventosa». [95] Gisela Wien Steinberg sul «Prager Abendblatt» non è meno dura al riguardo: «Nelle sale del Rudolfinum consacrate all'armonia non si era mai sentita una tale disarmonia» [96]. E ancora Wenzel von Belsky sul «Prager Tagblatt»: «Sino ad ora non avevo mai ascoltato tali vacuità e cacofonie strumentali» [97].

La musica del *Pierrot Lunaire* viene percepita da buona parte del pubblico e della critica come "anarchia musicale", "cacofonia".

Accettando come fondamento della composizione il decentramento della coscienza moderna, tale musica abolisce infatti ogni tradizionale forma di bellezza e armonia: «Questa nuova musica non è "bella", e questo è il suo grande delitto agli occhi di coloro i quali ritengono sua autrice solo la leggerezza» [98]. Tuttavia, per chi, come Felix Adler, ne riconosce il valore espressivo: «La mancanza di nesso tra i suoni di Schönberg conduce a creazioni di terrificante bizzarria e di forza pervasiva ... che conducono niente meno che al piacere di una nuova e soltanto presagita bellezza» [99]. Nasce una sensibilità nuova, volta a scavare direttamente nell'interiorità dell'io, svelandone le angosce, le contraddizioni, le fratture, attraverso un linguaggio vigile, che con una riduzione radicale delle strutture musicali costituite, tratta la dissonanza allo stesso modo della consonanza.

Nel giro di qualche anno, tra il 1920 e il 1922, a Praga il dibattito sulla nuova musica si intensifica: nel maggio del 1920 avviene la fondazione del *Tschechischen verein für moderne Musik*; nello stesso anno e in quello successivo i concerti straordinari del *Wiener Verein für musikalische Privataufführungen* di cui Schönberg era il maggior esponente, riscuotono grande interesse [100] tanto che nel maggio del 1922 si arriva all'apertura del *Prager Verein für musikalische Privataufführungen*, con una propria attività per la promozione della nuova musica [101].

L'imprevista attrattiva che si sprigiona da una musica di tal genere è ciò che colpisce il protagonista di *Indagini di un cane*, un racconto incompiuto scritto da Kafka proprio tra il luglio e l'ottobre del 1922, in cui, ancora una volta, l'arte dei suoni assume una funzione di rilievo [102].

L'incontro del cucciolo durante l'infanzia con sette cani musicanti è infatti determinante per la sua intera vita. La musica dei sette cani ha la forza trascinate della creatività che coinvolge l'artista con tutto il proprio essere nel processo produttivo: «Tutto era musica, il modo di alzare e posare i piedi, certi movimenti del capo, il modo di correre e di star fermi, di aggrupparsi, le loro combinazioni quasi di danza» (R, 461). Si tratta di una musica insolita, apparentemente composta di un insieme non strutturato di suoni e rumori «salutai il mattino con trepidi mugolii, quand'ecco - come li avessi evocati - uscire non so da quale tenebra alla luce sette cani con un fracasso orrendo quale non avevo

mai udito» (R, 461). Attraverso di essa al protagonista si offre improvvisamente una nuova dimensione del reale, un mondo che appare «a rovescio», al di fuori di ogni rispetto delle regole e delle leggi: «Quei cani trasgredivano la legge ... A furia di musica non l'avevo notato fino a quel momento: avevano deposto ogni pudore, quei disgraziati, e facevano l'atto più ridicolo e nello stesso tempo più indecente: camminavano ritti sulle zampe posteriori. Vergogna! Si spogliavano e ostentavano sfacciatamente la loro nudità ... Era il mondo a rovescio? Dove mi trovavo? Che cosa era successo?» (R, 464).

I sette cani hanno il coraggio di seguire, apparentemente senza indugio, la propria musicalità creativa: «In verità, più che dall'arte dei sette cani - per me incomprensibile, ma anche senza alcuna possibilità di accostamenti e fuori delle mie capacità - mi meravigliai del loro coraggio di esporsi interamente e apertamente a ciò che producevano» (R, 463). Una simile presa di posizione nei confronti dell'arte e dell'artista è proprio ciò che caratterizza, nel dibattito culturale di quel periodo, figure come quella di Arnold Schönberg: «Giustamente e bene scrive Schönberg nel suo trattato di armonia, questa vigorosa confessione di uno spirito combattivo: "L'artista che ha coraggio si abbandona alle proprie inclinazioni. E solo chi si abbandona alle proprie inclinazioni ha coraggio, e solo chi ha coraggio è artista» [103].

Il coraggio dei cani cela bensì una grande tensione, quasi paura e disperazione: «i cani musicanti ... sonavano apparentemente tranquilli e in realtà erano molto agitati, ma quest'apparenza è forte, si cerca di vincerla ed essa resiste ad ogni attacco» (R, 478). È la tensione di chi vede benissimo il vuoto ma anziché leggersi abissi di significati repressi preferisce lasciarlo così com'è accettandolo come principio regolatore dell'esperienza.

I cani, infatti, non rispondono alle pressanti domande del cucciolo ed oppongono ad esse la loro natura silenziosa. La musica dei cani può solo illuminare uno squarcio di realtà, non può rispondere ai quesiti intorno ai massimi problemi dell'esistenza: «Là erano convenuti sette musicanti per far della musica nel silenzio mattutino ... la cosa non durò molto ed essi scomparvero con tutto lo strepito e con tutta la luce nelle tenebre dalle quali erano venuti» (R, 465).

Proprio per il suo carattere puramente allusivo, asemantico, la musica è la più indicata in questo racconto a rappresentare l'incapacità dell'arte, secondo Kafka, di cogliere la verità: «L'arte vola intorno alla verità ma con la decisa intenzione di non bruciarsi. La sua abilità consiste nel trovare un luogo, nella vuota oscurità, dove la luce, senza che prima se ne fosse mai accorto nessuno, si possa ricevere molto intensa» (*Otto quaderni in ottavo*, in D, 735).

La musica per i cani, così come la scrittura per Kafka, è solo una via d'uscita, un appiglio [104], un rifugio: «Noi ... scappiamo in diverse direzioni ... io nella letteratura, sempre però invano ... Dopo essere passato a frustate attraverso periodi di follia, ho cominciato a scrivere e questo scrivere è per me ... la cosa più importante su questa terra, come p.e. la pazzia per un pazzo (se la perdesse diventerebbe "pazzo") o la gravidanza per una donna. Ciò non ha nulla a che vedere, lo ripeto anche qui, col valore dello scrivere, conosco più che esattamente il valore, ma nello stesso modo anche il valore che ha per me... Perciò preservo lo scrivere, con tremante angoscia, da qualsiasi disturbo, e non solo lo scrivere, ma anche la solitudine che ne fa parte» (L, 515).

Essa, inoltre, che si conquista nella rinuncia, nel digiuno, nella solitudine, è destinata ironicamente a rimanere un'esperienza essenzialmente incomunicabile: «Credetti di avvertire una cosa che nessun cane ha mai appreso prima di me ... Mi parve infatti di avvertire che il cane cantava già senza saperlo, anzi, più ancora, la melodia staccata da lui si librava nell'aria per legge propria, e passava sopra a lui, come se non gli appartenesse, ma mirasse soltanto a me. Oggi naturalmente nego tutte le esperienze di questo genere e le attribuisco a quel mio stato di sovraeccitazione ... Io ero infatti davvero fuori di me. In circostanze comuni sarei stato gravemente ammalato, incapace di muovermi, ma a quella melodia che a poco a poco il cane sembrava accogliesse per sua, non potevo resistere. Il peggio era che sembrava esistesse soltanto per me quella voce sublime, davanti alla cui grandiosità la foresta ammutoliva ... già volavo spinto dalla melodia, con balzi stupendi. Non dissi nulla ai miei amici, appena arrivato avrei detto probabilmente tutto ma ero troppo debole e più tardi mi pareva che non fossero cose comunicabili. Accenni che non riuscivo a reprimere si perdevano nei colloqui senza lasciare traccia. Fisicamente mi rimisi in sesto entro poche ore, spiritualmente ne porto ancora le conseguenze» (R, 497-98).

Segno di questa incomunicabilità è il silenzio che circonda i cani, tangibile espressione della loro condizione: «Con le mie domande non faccio che incitare me stesso, stimolarmi col silenzio che qui intorno è il solo a rispondermi. Fin quando sopporterai che i cani, come tu stesso ti rendi conto sempre meglio attraverso le tue indagini, tacciano e abbiano a tacere per sempre?» (R, 472-73).

Musica e silenzio sono i principali elementi che caratterizzano anche l'ultimo racconto scritto da Kafka nel marzo del 1924, poco prima di morire, *Giuseppina la cantante ossia il popolo dei topi*: «La nostra cantante si chiama Giuseppina. Chi non l'ha sentita non conosce il potere del canto. Non c'è nessuno che non sia trascinato dal suo canto, e ciò ha tanto maggior valore in quanto la nostra specie in complesso non ama la musica. Pace e silenzio: ecco la musica a noi più cara» (R, 578).

Kafka sceglie ancora una volta la musica per rappresentare il problematico rapporto che intercorre tra arte e vita. E ancora una volta i caratteri della musica intorno alla quale si svolge la narrazione presentano alcune analogie con quelli della nuova musica che in quegli anni andava imponendosi all'attenzione del pubblico di tutta Europa.

Il canto di Giuseppina, del quale viene riconosciuto il potere trascinate, confrontato con ciò che la tradizione ritiene essere stato il canto nel lontano passato, non si discosta dalla manifestazione della propria vitalità comune a tutti i topi: il fischiare: «Il fischio è il linguaggio della nostra gente» (R, 590).

In se stesso il canto di Giuseppina non ha nulla di straordinario, di unico, grazie a cui possa essere riconosciuto secondo il comune statuto di arte. In esso, come nello "Sprechgesang" schönbergiano, la vocalità sta al confine tra il linguaggio parlato e il canto. [105]«Ma è proprio canto? Non è forse soltanto un fischiare? E di fischiare siamo capaci tutti» (R, 579).

Per poterne cogliere il carattere peculiare, tale musica, forse a causa della sua eccessiva riduzione a una presunta ordinarietà, necessita del diretto contatto con il pubblico, il quale solo in questo modo riesce, almeno apparentemente, a riconoscerla come tale. «Quando si sta davanti a lei la si comprende; noi facciamo l'opposizione solo da lontano; quando uno le sta davanti si rende conto che

ciò che lei fischia non è fischio» (R, 581). Nel canto di Giuseppina, infatti, «il fischio è liberato dalle catene della vita quotidiana» (R, 590), e si mostra nella sua vera natura (R, 580).

Quello del rapporto con il pubblico è uno dei problemi più rilevanti dell'arte contemporanea, con il quale anche la nuova musica cerca di confrontarsi sin dai suoi esordi. Schönberg aveva promosso la nascita del *Verein für musikalische Privataufführungen* - a Vienna a partire dalla fine del 1918 e a Praga dal maggio del 1922 - nella convinzione, appunto, che la musica, e la musica nuova in particolare, poiché nasceva come prodotto destinato alla collettività, potesse acquistare significato e valore solo nel rapporto che riusciva a instaurare con quest'ultima [106].

Proprio perché l'evento estetico potesse essere fruito dal pubblico nella massima concentrazione, durante i concerti del *Verein für musikalische Privataufführungen* non era permesso applaudire o manifestare la propria contrarietà [107]; anche all'uditorio di Giuseppina non è permesso fischiare la propria approvazione: «Siccome il fischiare fa parte delle nostre spontanee consuetudini, si potrebbe pensare che si fischi anche nell'uditorio di Giuseppina; quando assistiamo alle sue produzioni artistiche ci sentiamo bene, e quando stiamo bene fischiamo; ma il suo uditorio non fischia, se ne sta zitto; noi si tace come se avessimo ottenuto la pace sospirata che, se non altro, i nostri stessi fischi ci precludono» (R, 581).

Sebbene l'uditorio ascolti con rispetto e ammirazione le sue esibizioni, Giuseppina «è del parere che canta a orecchie tarde» (R, 581) e ritiene di non essere veramente compresa. Il disconoscimento del valore dell'arte di Giuseppina è insieme un disconoscimento della sua funzione sociale ed esistenziale, che vanifica ogni sforzo dell'artista [108]. Giuseppina, infatti, nelle proprie richieste, non è mossa da fatti esteriori, ma da un'intima logica: «lei mira unicamente al riconoscimento dell'arte sua, pubblico, inequivocabile, superiore al comune e duraturo nel tempo. Da principio doveva forse sferrare l'attacco in altra direzione, oggi anche lei vede probabilmente l'errore commesso, ma ormai non può tornare indietro, sarebbe come tradire se stessa, con la sua richiesta deve imporsi o crollare» (R, 592).

L'ultimo atto dell'intima logica di Giuseppina è quello di sottoporre il proprio canto a un'inesorabile autoriduzione sino all'annullamento nel silenzio. In esso si può ravvisare il destino che Kafka attribuisce all'arte [109] e all'artista [110]: «sospinta dal suo destino, che nel nostro mondo può essere soltanto tristissimo, si sottrae da sé al canto, da sé distrugge il potere che ha acquistato sugli animi. Ma come ha potuto conquistare il potere se questi animi li conosce così poco? Si nasconde e non canta, ma il popolo, calmo, senza visibile delusione, quasi altezzoso, massa compatta che, se anche le apparenze suggeriscono il contrario, può, si direbbe, soltanto offrire doni, non mai accettarne, nemmeno da Giuseppina, questo popolo prosegue per la sua strada. Giuseppina invece è in declino. Presto verrà il momento in cui squillerà e ammutolirà il suo fischio. Ella è un breve episodio nella perenne memoria del nostro popolo e il popolo si rassegnerà alla perdita ... e presto, dato che noi non registriamo la storia, in una redenzione superiore sarà dimenticata come tutti i suoi fratelli» (R, 596-97).

Sara Belluzzo

Note

[1] Per la prima parte di questo studio si veda anche il saggio precedentemente pubblicato da Sara Belluzzo con il titolo *Kafka, la musica e l'esistenza* nel volume a cura di Gabriele Scaramuzza, *La vita irrimediabile. Un itinerario tra esteticità, vita e arte*, Alinea, Firenze 1997, pp. 191 - 212.

[2] Max Brod, *Kafka*, Mondadori, Milano 1978², p. 103.

Gli scritti di Kafka sono citati dall'edizione italiana:

Confessioni e Diari, Mondadori, Milano 1976² (nei riferimenti il titolo è abbreviato in *D*)

Lettere, Mondadori, Milano 1988 (nei riferimenti il titolo è abbreviato in *L*)

Lettere a Felice, Mondadori, Milano 1988² (nei riferimenti il titolo è abbreviato in *LF*)

Racconti, Mondadori, Milano 1992 (nei riferimenti il titolo è abbreviato in *R*)

America, Mondadori, Milano 1972¹¹ (nei riferimenti il titolo è abbreviato in *A*)

Il Castello, Garzanti, Milano 1991 (nei riferimenti il titolo è abbreviato in *C*).

[3] In una lettera a Felice Kafka descrive le lezioni di violino con la sua consueta autoironia: «Il mio maestro di violino, durante la lezione di musica preferiva, per disperazione, farmi saltare un bastone che lui stesso teneva, e i miei progressi nella musica da una lezione all'altra consistevano nella maggiore altezza del bastone e del salto» (*LF*, 68).

[4] Kafka a questo proposito scrive nel gennaio del 1912: «In me si può benissimo riconoscere un concentramento nello scrivere. Allorché nel mio organismo fu chiaro che lo scrivere è il lato più fertile della mia natura, ogni cosa vi si concentrò lasciando deserte tutte le facoltà intese alle gioie del sesso, del mangiare, del bere, della riflessione filosofica e soprattutto della musica. Io dimagrai in tutte queste direzioni. Ed era necessario, perché nel loro complesso le mie forze erano così esigue che soltanto raccolte potevano passabilmente servire allo scopo di scrivere (...) In ogni caso non devo rimpiangere di non poter sopportare una amante, di capire dell'amore quasi quanto della musica, e di dovermi accontentare degli effetti più superficiali». (*D*, 316).

[5] Max Brod, *Il circolo di Praga*, edizioni E/O, Roma 1983, p. 35.

[6] Cfr. a questo proposito: Hartmut Binder (a cura di), *Prager Profile vergessene Autoren im Schatten Kafkas*, Mann Verlag, Berlin 1991, pp. 104-105.

[7] Max Brod, *Vita battagliera*, Il Saggiatore, Milano 1967, p. 302.

[8] Si veda a questo proposito il saggio di Yeuda Cohen *Max Brod, der Musiker* nel volume curato da Hugo Gold, *Max Brod. Ein Gedenkbuch. 1884-1968*, Olamenu, Tel Aviv 1960, pp. 277-87.

[9] Max Brod fu critico musicale e teatrale dal 1904 per diverse riviste tra cui «die Gegenwart», «Die Schaubühne», «Der Merker», «Die Neue Rundschau», «März» e successivamente del «Prager Abendblatt» e del «Prager Tagblatt».

[10] Probabilmente stimolato dall'interesse degli amici per la musica Kafka legge inoltre il volume su Beethoven a cura di Paul Wiegler *Briefe, Gespräche, Erinnerungen*, Berlin 1917, e delle memorie di Berlioz scrive a Felice: «In questo momento il cuore mi batte con la violenza con cui deve battere allo scolarecchio che ha letto storie di indiani. Io ho letto alcune pagine delle memorie di Berlioz. Ma non ne voglio parlare» (*LF*, 616). Kafka dedica molta attenzione anche alle attività di Felice in questo settore: le propone di organizzare una sala di musica a Berlino (*LF*, 250); la incoraggia ad utilizzare il canto come momento introduttivo e conclusivo delle sue lezioni alla Casa del popolo (*LF*, 754); le suggerisce di andare agli spettacoli teatrali di Jsaak Löwy a Berlino.

[11] Kafka consiglia l'amico per come ordinare gli articoli del volume *Über die Schönheit häßlicher Bilder*; rilegge il libretto della *Jenufa* che Brod ha tradotto in tedesco e dà all'amico alcuni suggerimenti in proposito (*L*, 213) - si veda a questo proposito l'articolo di Jaroslav Prochazka, *Brod Übersetzung des Librettos Jenufa und die Korrekturen Franz Kafkas*, in «Acta janacekiana», Moravske Museum, Brno 1968, pp. 109-113 -; si informa sul successo riscosso dall'opera alla sua prima berlinese (*L*, 247); non manca di commentare con l'amico letture di argomento musicale come l'articolo di Thomas Mann *Palestrina* o la novella di Mörike *Mozart in viaggio verso Praga* (*L*, 476); si immerge d'un fiato nella lettura della biografia che Max Brod dedica ad Adolf Schreiber (*L*, 378-9) e negli ultimi anni di vita legge con assiduità le recensioni critiche di spettacoli teatrali e musicali dell'amico, nelle quali l'arte appare sempre «un mistero dispensatore perenne di vita» (*L*, 466).

[12] Particolarmente interessante è la lunga annotazione di Kafka riguardante la rappresentazione della *Carmen* all'Opera Comique alla quale ha assistito insieme a Max Brod contenuta nei *Diari di Viaggio* del 1911 (*D*, p. 72)

[13] «Ora, proprio ora c'è, credo, a Berlino una compagnia della quale fa parte un certo Löwy, mio buon amico (...) Deve sapere che mi scrive molto spesso e mi manda anche fotografie, manifesti, ritagli di giornale e simili (...) Vi si trovano particolari divertenti (un'attrice, signora anziana che io ammiro moltissimo, vi è chiamata "primadonna", Löwy stesso si definisce "drammaturgo")» (*LF*, 33-34).

[14] «Tutto il teatro dialettale è bello, l'anno scorso sono stato una ventina di volte a quelle recite e forse mai al Teatro Tedesco» (*LF*, 34).

[15] Sulle recite della signora Klug, attrice che egli ammira molto, scrive: «Quando cantava ero raggianti, ridevo e la guardavo tutto il tempo che stava in scena, ripetevo con lei le melodie, più tardi le parole, e dopo alcune rappresentazioni andai a ringraziarla» (*D*, 233). Non manca, inoltre, di annotare la propria predilezione per alcune sue canzoni: «(Così lei mi pregò) il lunedì andassi a vedere *Sejdnacht*, benché mi fosse già nota. Allora la sentirò cantare quella canzone (*bore Isroel*) che, come lei ricordava da una mia precedente osservazione, mi piace in modo particolare» (*D*, 322).

[16] Esempio è la sua descrizione della danza di zingari dalla *Fanciulla di Perth* - opera di G. Bizet - che

Max Brod gli aveva eseguito una sera al pianoforte: «una danza dove per pagine e pagine soltanto le anche si dondolano con movimento monotono e il viso assume un'espressione lenta e cordiale. Verso la fine arriva breve e tardi l'invocato furore interno che scrolla il corpo, lo sopraffà, comprime la melodia dimodoché questa scatta in alto e in basso (se ne odono particolarmente note amare, cupe) e poi pone una conclusione inosservata. Sul principio e sempre durante l'insieme, una forte vicinanza al mondo zingaresco forse perché un popolo così furioso nella danza si mostra calmo soltanto all'amico. Impressione di grande verità della prima danza». (*D*, 208).

[17] L'idea di una prosa in cui il dinamismo caratteristico del linguaggio musicale ne amplifichi l'effetto, assume una particolare pregnanza se teniamo presente che Kafka amava leggere di fronte alle sorelle o agli amici. Il desiderio di fondersi con le opere lette e di accostarsi a tutta la loro efficacia è lo stimolo a questo tipo di lettura (*D*, 317). In questo modo la voce riesce a vincere ostacoli interiori, aprendo davanti a sé panorami sempre più vasti, fino a sovrastare ciò che la circonda (*D*, 274). Kafka definisce la lettura in pubblico una esperienza di «elevazione», che gli procura una gioia addirittura «infernale» (*LF*, 126). Sul talento di Kafka per la lettura e sulla sua grande capacità di cogliere e di esprimere la musicalità delle opere lette abbiamo una preziosa testimonianza dell'amico Oscar Baum: «Leggere ad alta voce era la sua passione. Quando leggeva, la pronuncia delle singole parole - assoluta era la nitidezza di ogni suono pur nel ritmo talvolta vertiginoso - si conformava pienamente all'estensione di un fraseggio musicale, che non si trovava mai a corto di fiato ed era energicamente scandito da una successione di crescendo: era il respiro della sua prosa che, in taluni racconti perfettamente conclusi come *Die Zirkusreiterin*, si sviluppa nella miracolosa struttura di un'unica frase» (Max Brod, *Il circolo di Praga*, cit., pp. 133-4).

[18] In occasione della preparazione del *Discorso sulla lingua jiddish*, che egli dovrà tenere il 18 febbraio 1912 come conferenza introduttiva di un recital di Jsak Löwy, nei *Diari* si legge: «Incomincio a scrivere per la conferenza sulle recite di Löwy (...) Non avrò più molto tempo per prepararmi, eppure intono qui un recitativo come nell'opera. Solamente perché già da qualche giorno una ininterrotta agitazione mi assilla e prima del vero e proprio inizio vorrei ritirarmi un poco a scrivere qualche parola soltanto per me, e una volta preso l'aire presentarmi poi in pubblico. Freddo e caldo si alternano in me con l'alternarsi delle parole entro il periodo, sogno un'ascesa e discesa melodica, leggo periodi di Goethe quasi percorrendo con tutto il corpo gli accenti» (*D*, 334).

[19] Theodor W. Adorno, *Prismi*, Einaudi, Torino 1972, p. 273.

[20] Victor Zmegac, *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Band II/2 1848-1918, Athenäum, Königstein/Ts. 1980, p. 460.

[21] In un'altra lettera, indirizzata all'editore Kurt Wolff (*L*, 175) Kafka definisce *La condanna* «più poesia che racconto».

[22] «Mi hai letto tre brani del romanzo. La musica del primo, la netta chiarezza del terzo mi entrarono nel cuore senz'altro come un soffio di felicità» (*L*, 229).

[23] «Ho ricevuto *Jenufa*. Leggere è come ascoltare una musica. Il testo e la musica hanno dato il contributo essenziale, tu poi hai tradotto in tedesco da vero gigante. Come hai fatto a ispirare tanta vita nelle ripetizioni?» (*L*, 213).

[24] «Della vita che faccio qui sono contento - scrive a Oskar Baum - ... La tranquillità però della quale ti

informi particolarmente non c'è nemmeno qui e io smetterò di cercarla ancora in questa vita. La mia camera è veramente in una casa tranquilla ma di fronte c'è l'unico pianoforte di tutta la Boemia nord-occidentale, in un grande cortile dove gli animali schiamazzano uno più dell'altro. La mattina passano qui davanti quasi tutti i veicoli del luogo e tutte le oche corrono allo stagno. Il peggio però sono, non so dove, due battitori, l'uno pesta legno, l'altro metallo, instancabile specialmente il primo il quale eccede, lavora più di quanto non gli consentano le proprie forze, ma io non posso aver pietà di lui se devo ascoltarlo fin dalle sei del mattino. Quando poi smette un poco, lo fa soltanto per cedere il posto a quello che batte il metallo» (*L*, 197).

[25] Si veda a questo proposito la brillante esposizione del problema da parte di Arthur Schopenhauer *Über Lärm und Geräusch*, in *Parerga und Paralipomena II*.

[26] Si veda a questo proposito ciò che accade nel *Castello*: «Dal ricevitore uscì un brusio come K. non aveva mai sentito al telefono. Era come se dal brusio di innumerevoli voci infantili - ma non era un brusio, era un canto di voci lontane, lontanissime - come se da questo brusio si formasse, in modo che aveva francamente dell'impossibile, un'unica voce, acuta ma forte, che colpiva l'orecchio quasi chiedesse di penetrare più profondamente, oltre il misero organo dell'udito» (*C*, 22). «Lei ha già telefonato in questo paese, vero? Bene, allora forse mi capirà. Al castello il telefono funziona in modo perfetto, si sa; a quel che mi dicono là si usa in continuazione il telefono ... queste telefonate incessanti noi le sentiamo nei telefoni del paese come un canto e un brusio ... ma quel brusio e quel canto sono l'unica cosa esatta e degna di fede che i nostri telefoni ci trasmettono, tutto il resto è menzogna» (*C*, 73).

[27] Il concerto, tenuto alla sala Rudolfinum di Praga il 13 dicembre 1911 era dedicato a Brahms. Sotto la direzione del maestro von Keussler e con la collaborazione di Hans Pokorny, furono eseguite nella prima parte la *Tragische Overtüre* op. 81 in re minore, la *Beherrschung* op. 93a, doppio canone a cappella su testo di W. Goethe, la *Nänie* op. 82 su testo di E. von Schiller, il *Gesang der Parzen* op. 89 su testo di W. Goethe e nella seconda parte il *Triumphlied* op. 55 su testo dell'*Apocalisse XIX*.

[28] Si veda a questo proposito: Max Brod, *Il circolo di Praga*, cit., pp. 123-4.

[29] A questo proposito è illuminante ciò che Oscar Baum racconta sull'atteggiamento di Kafka verso i propri lavori letterari: «Mi è rimasta impressa l'epoca in cui Kafka scriveva un dramma del quale nessuno poté leggere neppure una parola (...) Terminato il dramma si rifiutò di leggercelo. Da vari suoi lavori precedenti, noi sapevamo che cosa pensare quand'egli dichiarava il dramma un fallimento; ma i nostri attacchi - i più cordiali come i più astuti e i più diretti - furono tutti rintuzzati. "L'unica cosa non dilettesca in questo lavoro - diceva - è che *non* lo leggo". Esso era certo tra i molti manoscritti che prima della partenza per Berlino verso la morte, Kafka gettò lentamente nel fuoco l'uno dopo l'altro» (Max Brod, *Il Circolo di Praga*, cit., pp. 134-5).

[30] «Una volta feci un elenco particolareggiato di ciò che avevo sacrificato allo scrivere e di ciò che per amore dello scrivere mi veniva tolto o, meglio, la cui perdita era sopportabile soltanto con questa spiegazione» (*LF*, 26).

[31] «Quando penso che di musica, di questo amore dei miei migliori amici, non capisco quasi niente, mi prende sempre una sottile dolce-amara tristezza (...) E capisco quanto mi siano infinitamente lontani persino gli uomini più vicini». (G. Janouch, *Colloqui con Kafka*, in F. Kafka, *Confessioni e Diari*, cit., p. 1118)

[32] «Caro Oskar, anzitutto ti ringrazio dei doni stupendi. Quando penso che per aver sonato il pianoforte così

bene e con tanta abnegazione non hai ricevuto altro che il piacere di sentirmi discorrere col signor R. (gli avrei trasmesso volentieri la tua comunicazione, ma non la capisco), e io invece vedo Otla estrarre inaspettatamente dalla valigia queste due sorprese, meritate soltanto col mio piacere [...] mi accorgo (ancora una volta) che c'è nel mondo qualcosa che non va» (L, 265).

[33] Nella lettera a F. Weltsch della metà di ottobre 1917, Kafka racconta di aver sognato l'amico e scrive: «(...) dunque ti trasformasti e seguì un altro corso, meno minuzioso, un corso di musica diretto da un giovane di bassa statura, nero, con le guance rosse. Somigliava a un mio lontano parente che (fatto significativo per i miei rapporti con la musica) fa il chimico e probabilmente è matto» (L, p. 221).

[34] Sui rapporti tra Kafka e Werfel si veda l'articolo di Roger Bauer «Franz Kafka über Franz Werfel» in *Franz Kafka. Themen und Probleme*, a cura di Claude David, Vandenhöck und Ruprecht, Göttingen 1980, pp. 189 - 208.

[35] L'immagine della musica come metafora dell'amore è particolarmente ricorrente nelle lettere a Milena: «La tua lettera di lunedì mattina. Da quel lunedì mattina (...) da allora ti canto senza posa un'unica canzone che è continuamente diversa e sempre uguale, ricca come un sonno senza sogni, noiosa e sfibrante, di modo che io stesso talvolta mi ci addormento, sii contenta di essere salva per tanto tempo dalle mie lettere» (L, 816).

[36] «Tu sai» scrive a Felice «che non ho mai capito i fiori e anche ora in fondo li so apprezzare solo quando vengono da te e anche in questo caso li apprezzo solo attraverso l'amore tuo per i fiori. Fin dall'infanzia ho avuto periodi nei quali ero quasi infelice perché non avevo alcuna comprensione per i fiori. Questa mancanza coincide in parte con la mia mancata comprensione della musica, spesso infatti ho avvertito questo rapporto. Si può dire che non vedo la bellezza dei fiori, una rosa mi lascia freddo, due sono troppo monotone, le composizioni di fiori mi sembrano sempre arbitrarie e inutili (...) Forse non vi avrei nemmeno fermato l'attenzione, non avrei notato di essere così estraneo in mezzo ai fiori se alla fine del liceo non avessi avuto un buon amico (...) che senza essere particolarmente accessibile a impressioni delicate, anzi essendo senza orecchio musicale, aveva un tale amore per i fiori che (...) questo amore, dico, lo trasfigurava addirittura e (...) lo faceva parlare diversamente, direi quasi in tono più sonoro» (LF, 328-9).

[37] La «consanguineità» con Grillparzer, che Kafka rileva nella lettera del 2. 9. 1913 a Felice, (LF, 471), è particolarmente evidente nei *Diari*, in cui i paragoni di carattere sia spirituale sia autobiografico con lo scrittore viennese sono molteplici.

[38] In una lettera indirizzata a Grete Bloch si legge: «Bello *Il povero musicante* vero? Ricordo averlo letto una volta alla mia sorella minore come non ho mai letto altre cose. Ne ero talmente compreso che non c'era posto in me per errori di accentazione, di respiro, di suono, di compassione, di comprensione, prorompeva con una quasi sovrumana naturalezza, ero felice di ogni parola che pronunciavo. Ciò non si ripeterà più, non avrei mai più il coraggio di pronunciarlo un'altra volta» (LF, 573).

[39] Durante il periodo più difficile del fidanzamento con Felice, Kafka ha un lungo scambio epistolare con Grete Bloch, nel periodo in cui quest'ultima è impiegata a Vienna, la città di Franz Grillparzer. Di qui l'occasione per i molteplici riferimenti alla vita e alle opere dello scrittore viennese, con cui sente di avere in comune anche una travagliata vita sentimentale.

[40] Il rapporto con la musica di Jakob prima rifiutato perché imposto dalla famiglia, quindi riscoperto con le proprie libere improvvisazioni, ricorda da vicino quello di Grillparzer, come risulta dall'*Autobiografia* (Franz

Grillparzer, *Autobiografia*, Guanda, Milano 1979, pp. 65-67).

[41] La musica è per Jacob «la bevanda che ci viene da Dio» (Franz Grillparzer, *Il povero musicante*, a cura di Eugenio Spedicato, SE, Milano 1990, p. 32).

[42] Negli anni in cui, non contento della prima stesura, Kafka rimette mano a molte parti di *Descrizione di una battaglia*, vedono la pubblicazione alcune opere degli amici Brod e Baum in cui la musica assume una funzione poetica di rilievo: nel 1908 Max Brod pubblica il romanzo *Schloß Nornepygge*, fortemente influenzato da una concezione allora corrente del pessimismo schopenhaueriano. Nello stesso anno Oskar Baum pubblica i racconti *Uferdasein* e l'anno successivo il romanzo *Das Leben im Dunkeln*.

[43] A partire dalla seconda metà dell'ottocento Arthur Schopenhauer era anche a Praga il filosofo più letto dagli intellettuali e dagli artisti di lingua tedesca. Kafka, come risulta anche da alcune osservazioni (si veda il *Frammento filosofico* del 1906) conosceva gli scritti del filosofo, del quale, inoltre, possedeva l'opera omnia. L'occasione del primo incontro tra Kafka e Brod è proprio una conferenza di quest'ultimo su Schopenhauer - «Schicksale und Zukunft von Schopenhauers Philosophie» - avvenuta il 23 ottobre 1902 nella Lese- und Rede Halle der deutschen Studenten in Prag. (Si veda a questo proposito Max Brod, *Vita battagliera*, Il Saggiatore, Milano 1967, pp. 180-81).

L'approccio di Kafka all'opera di Schopenhauer fu comunque di carattere esistenziale ed estetico più che teoretico speculativo. Gustav Janouch racconta che Kafka gli regalò un giorno il volume di Schopenhauer *Sul mestiere dello scrittore e sullo stile*. Kafka riteneva infatti Schopenhauer «un artista del linguaggio. Di lì scaturisce il suo pensiero. Non fosse altro che per la lingua, lo si deve leggere assolutamente» (*D*, 1099).

[44] Sul rapporto tra musica e digiuno si veda l'interessante articolo di Heinz Politzer *Die Verwandlung des armen Spielmann. Ein Grillparzer-Motiv bei Franz Kafka*, in «Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft», 3, 1965, pp. 55-64.

[45] Il titolo del romanzo inedito previsto da Kafka era *Der Verschollene* (*Il disperso*). Fu Max Brod nella prima edizione postuma del 1927 a intitolarlo *Amerika*.

[46] Si noti che gli strumenti prediletti dai personaggi di Kafka sono sempre il violino e il pianoforte, ovvero gli strumenti che lo stesso Kafka aveva imparato a suonare.

[47] Molti critici hanno paragonato a questo proposito il romanzo *America* al film di Charlie Chaplin *Tempi moderni*.

[48] Ernst Weiss, *Ernest Shackleton*, in *Das Unverlierbare*, Berlin, 1928, pp. 175-76; trad it. di Paolo Corazza in: Klaus Wagenbach, *Kafka. Biografia della giovinezza*, Einaudi, Torino 1972, p. 30.

[49] Già Max Brod, nel 1916, in un articolo apparso sulla rivista «Der Jude» osservava che il tema principale, anzi l'unico, delle opere di Kafka era «der isolierte Mensch» (Max Brod, *Unsere Literaten und die Gemeinschaft*, in «Der Jude», I Jahrgang, Heft 7, Oktober 1916, p.463).

[50] J. Malcom S. Pasley, *Introduction*, in Franz Kafka, *Der Heitzer, In der Strafkolonie, Der Bau*, Cambridge, 1966.

[51] «Es war der Beginn der kulturellen Amerikanisierung Mitteleuropas». Richard Rosenheim, *Die Geschichte der deutschen Bühnen in Prag*, Mercy Sohn, Prag, 1938, p. 207.

[52] I possibili riferimenti a fatti riguardanti i famigliari di Kafka sono stati analizzati nel volume di Anthony Northey, *Kafkas Mischpoche*, Berlin, Klaus Wagenbach Verlag, 1988 (trad. it.: *I Kafka. Storie e immagini di famiglia*, Milano, Garzanti, 1990).

[53] Sulle fonti riguardanti il romanzo *America* si veda il volume di Alfred Wirkner, *Kafka und die Außenwelt: Quellenstudien zum "Amerika" - Fragment*, Stuttgart, Klett, 1976.

[54] I resoconti di viaggio di Artur Holitscher appaiono a partire dall'autunno del 1911 nella rivista «Die Neue Rundschau». Nel 1912 vengono pubblicati in volume con il titolo *Amerika, heute und morgen*, Berlin, S. Fischer Verlag. Nella biblioteca di Kafka si trova un esemplare dell'edizione del 1913.

[55] Il 1° giugno 1912 Kafka, come riportato nei *Diari* del giorno successivo, partecipa a una conferenza del socialista František Soukup che riferiva su un viaggio di quattro mesi, dall'ottobre 1911 al gennaio 1912, negli Stati Uniti. Il contenuto della conferenza era stato pubblicato dall'autore nell'aprile dello stesso anno in un volume tascabile: *Amerika, Rada Obrazù Amerického Zivota*, Praha, 1912.

[56] Cfr. Alfred Wirkner, cit., p. 79.

[57] «Ich bin von allen Dingen durch einen hohlen Raum getrennt, an dessen Begrenzung ich mich nicht einmal dränge» (Franz Kafka, *Tagebücher*, p. 194).

[58] «Ultimamente ho notato con mio stupore quanto Lei sia imparentata col mio scrivere, benché fino allora avessi creduto che proprio durante lo scrivere non pensavo minimamente a Lei. In un breve periodo che avevo scritto si trovavano tra l'altro le seguenti relazioni con Lei e con le Sue lettere: qualcuno riceveva in dono una tavoletta di cioccolata. Si parlava di piccoli diversivi che uno aveva durante il suo servizio. Più tardi c'era una chiamata al telefono e infine uno spingeva un altro ad andare a dormire e minacciava, se non obbediva, di condurlo sino in camera sua, e ciò era certamente un ricordo della stizza che Sua madre ebbe quando Lei restò così a lungo in ufficio. - Fatti di questo genere mi sono particolarmente cari» (*LF*, 26-27).

[59] Sul significato simbolico o allusivo dei nomi nell'opera di Kafka si veda di Gerhard Kurz, *Figuren*, in Hartmut Binder (a cura di) *Kafka-Handbuch, II: Das Werk und seine Wirkung*, A. Kroner Verlag, Stuttgart, 1979, p. 122.

[60] Cfr. Heinz Politzer, *Franz Kafka. Der Künstler*, Suhrkamp, Frankfurt am Mein 1965, p. 244.

[61] Anche Holitscher nel suo resoconto, sebbene con tono di rammarico, mette in rilievo il declino a cui vanno incontro nel repertorio teatrale del teatro tedesco negli Stati Uniti autori ormai classici come Richard Wagner: «Anni fa, così ho sentito dire, il Dr. Baumfeld ha fatto l'ultimo lodevole tentativo di far rappresentare per i tedeschi di New York i classici e un repertorio moderno di qualità da bravi attori e con un'adeguata messinscena. Oggi però, durante stagione invernale 1911/12 nel suo teatro sono le più riprovevoli e detestabili oscenità francesi a venir offerte agli applausi scroscianti degli americani di lingua tedesca» (Artur Holitscher, *Amerika, heute und morgen*, Berlin, S. Fischer Verlag, 1912, p. 415).

[62] Per la storia dei primi «Maifestspiele», nati a partire dal 1899 sotto la direzione di Neumann, si veda il volume di Ludwig Seipp, *Die Prager Maifestspiele*, Verlag des Königl. deutschen Landestheater, Prag 1909.

[63] Richard Rosenheim, cit., p. 61: «... das "Gentlemen-Agreement", das Neumann mit seinem Kollegen Šubert schloß. Danach hatte das Tschechische Theater die Vorhand für französische und italienische, das deutsche Landestheater die Vorhand für deutsche Novitäten».

[64] Si veda a questo proposito il fondamentale studio di Jitka Ludvová, *Nemecký Hubdení Život v Praze 1880 - 1939*, «Umenovedné Studie IV», Praha, 1983.

[65] «... die betäubende Narkose der Wagnerschen Musik, der alles verfallen war»: Willy Haas, *Die Prager deutsche Gesellschaft vor dem Weltkrieg*, «Prager Montagsblatt», 27. 12. 1937.

[66] Max Brod, *Die Rosenkoralle. Ein Prager Roman*, Eckart Verlag, Witten/Berlin, 1961.

[67] Max Brod, *Die Rosenkoralle*, cit., pp. 150-52.

[68] Max Brod, *Die Rosenkoralle*, cit., p. 146.

[69] Si veda al proposito sul «Prager Tagblatt» la pomposa descrizione della festa in occasione del 25° anniversario della fondazione del teatro, avvenuta il 5 gennaio 1913 (Wenzel von Belsky, *Das Jubiläum des Neuen Deutschen Theater*, «Prager Tagblatt», 7. 1. 1913, p. 3). Lo stesso fenomeno appare in Germania dove, all'inizio del XX secolo, cresce la tendenza a identificare Wagner con le nuove tendenze imperialiste di Guglielmo II. Sono gli stessi intellettuali a sviluppare il parallelo tra Wagner e la politica guglielmina incoraggiati in ciò dal fatto che Wagner è il compositore prediletto dell'entourage del Kaiser. A questo proposito si veda: David C. Large - William Weber, *Wagnerism in European Culture and Politics*, Cornell University Press, Ithaca/London, 1984, p. 297.

[70] I giovani artisti e intellettuali di entrambe le nazionalità hanno in Mahler il loro nuovo punto di riferimento. Tra loro vi sono anche i rappresentanti del «Circolo di Praga». Max Brod e Oskar Baum in occasione della prima esecuzione della *Seconda Sinfonia* di Mahler, in preda all'entusiasmo, scrivono un biglietto di ringraziamento al direttore dell'Opera di Vienna. Alcuni degli articoli del volume *Über die Schönheit häßlicher Bilder*, pubblicato da Max Brod nel 1913 sono dedicati al compositore boemo. Lo stesso Kafka nei *Diari* e nelle *Lettere* fa più volte riferimento alla figura di Mahler come uomo e come artista.

L'entusiasmo per Mahler ha un carattere assai diverso dal precedente culto per Wagner: in esso è infatti assente qualsiasi accento nazionalistico. «Il cambiamento da Wagner a Mahler significa più che un semplice cambiamento di gusto. Si potrebbe pensare a un mutato atteggiamento verso la vita» (Jitka Ludvová, cit., pp. 179-80; trad. ted. di Valter Kraus).

I contatti tra i giovani artisti tedeschi e cechi per la creazione di una vita culturale unitaria nella città sono sempre più frequenti. Max Brod, una delle personalità di spicco tra i giovani artisti praguesi scrive, nel 1907, a proposito di alcuni giovani pittori: «tedeschi e cechi si sono qui riuniti assieme, otto artisti senza riguardo alla loro nazionalità. Qui a Praga, la sede centrale di questa battaglia, dove non solo circoli del gioco dei birilli, ma anche circoli letterari si riuniscono all'ombra di bandiere di colore nazionale ... Appare difficile a un non praghese seguire le divertenti e delicate sfumature della nostra società linguisticamente divisa, che con

grande fervore sostiene le persone di talento, sottolineando sempre solo ciò che tende a tenere separate le due stripi, mai ciò che le unisce ... tuttavia a Praga non si può più parlare di una nazione puramente tedesca e di una puramente ceca, ma solo di praghese, degli abitanti di questa città magnifica e ricca di mistero. È iniziata una fusione, il sangue si è mischiato, relazioni culturali ed economiche superano i confini ... Il concetto di razza è instabile ... Si potrebbe obiettare: e la lingua! ... Ma no, anzi, i tedeschi parlano in modo rigido, per l'appunto "boemo", i cechi solo da poco e senza alcun duraturo effetto hanno depurato la loro lingua dai germanismi ... E più influente di ogni altra cosa si afferma l'ambiente dell'antica e bella città, il vivere assieme ormai da molte generazioni» (Max Brod, *Frühling in Prag*, «Die Gegenwart», Berlin, 1907, p. 316).

[71] Hans Effenberger, *Prager Musikverhältnisse*, in «Wir. Deutsche Blätter der Kunst», Prag, Heft 2, Mai 1906, p. 12.

[72] Richard Batka scrisse diversi articoli su Wagner anche per il periodico «Der Kunstwart» al quale Kafka fu regolarmente abbonato dal 1900 sino al 1904.

[73] Richard Rosenheim, cit., p. 166.

[74] Felix Adler, *Dreißig Jahre nach Wagner*, «Bohemia», 13. 1. 1913, p. 3.

[75] Max Brod, *Die Rosenkoralle*, cit., p. 152.

[76] «(Neumann) fondò il Teatro wagneriano ... e con il suo teatro e con lo scenario delle prime rappresentazioni di Beyreuth che noi utilizziamo ancora oggi, dopo più di quarant'anni, rimodernato solo in parte e con poche modifiche, fece rappresentare il *Ring* in tutte le più importanti città della Germania». Heinrich Tewelws, *Theater und Publikum*, Gesellschaft deutscher Bücherfreunde in Böhmen, Prag, 1927, p. 92.

[77] Richard Rosenheim, cit., p. 116.

[78] «Riguardo all'aspetto scenico e drammatico è certamente indispensabile una revisione ... Non è necessario un grande lavoro per sostituire il cielo sporco, bucato e pieno di pieghe che spunta sopra la Schelda nel primo e nell'ultimo atto, con un altro dal colore adeguato». Gisela Wien - Steinberg, *Lohengrin*, «Prager Abendblatt», 16. 1. 1912.

[79] «Una nuova messinscena secondo principi moderni ... sarà necessaria in un tempo più o meno breve, poichè le vecchie decorazioni nonsaranno utilizzabili ancora a lungo». Felix Adler, *Die Maifestspiele.II. Rieni*, «Bohemia», 9. 5. 1910, p. 1.

[80] Heinrich Teweles, cit., p. 191. Al proposito si vedano anche le critiche di Max Brod sul «Prager Abendblatt» *Das Rheingold* (20. 6. 1921) e *Siegfrid* (4. 1. 1922).

[81] Cfr. Richard Rosenheim, cit., pp. 158-160.

[82] Max Brod, *Die Rosenkoralle*, cit., p. 154.

[83] Zemlinsky viene invitato regolarmente come direttore ospite a dirigere l'Orchestra Filarmonica Ceca, ed è stimato dai praguesi di entrambe le nazionalità, in particolare come interprete della musica di Mahler.

[84] «Nel repertorio teatrale di Zemlinsky Wagner assunse presto la posizione di un male inevitabile». Jitka Ludvová, cit., p. 179.

[85] Heinz Politzer, *Franz Kafka. Der Künstler*, cit., p. 244.

[86] August Stenzelmüller, *Richard Wagner*, «März», 1909, pp. 246-247.

[87] Contrariamente alla descrizione di Kafka, Soukup osserva nel suo roseconto che nei palazzi al di fuori di New York non è invalso l'uso di appartamenti col balcone (Alfred Wirkner, cit., p. 75).

[88] Forte è la somiglianza di questa descrizione, con il contenuto degli spettacoli teatrali che, secondo Holitscher, in quel periodo erano i più apprezzati dal pubblico americano: «Il teatro americano d'oggi sembra aver indossato la divisa: nessuna emozione, nulla che possa disturbare la tranquillità; affari e politica di giorno, politica e affari la sera sul palcoscenico. In effetti, in tutti questi mesi ho visto in sei, sette varianti, sempre e continuamente lo stesso dramma». Arthur Holitscher, cit., p. 412.

[89] Il clichè della cantante come donna di facili costumi era comunque abbastanza diffuso. Esso si ritrova anche in una lettera di Kafka a Brod, in cui lo scrittore riferisce del contenuto della conferenza di un medico: «Ultimamente ha spiegato che la respirazione addominale contribuisce alla crascita e allo stimolo degli organi genitali, per cui le cantanti d'opera che si limitano soprattutto alla respirazione addominale sono così scostumate. Ma può anche darsi che proprio loro siano costrette alla diretta respirazione toracica. Prendila come vuoi!» (L, 115-116).

[90] «È come una vita tra le quinte. Ora è chiaro, ecco una mattina all'aperto, poi subito scende l'oscurità ed ecco che è già sera. Non è una frode complicata, ma ci si deve adattare, finché si calca la scena. Si può solo evadere, se se ne ha la forza, verso il fondale, tagliare il telone e, fra brandelli di cielo dipinto, scavalcando vecchi attrezzi, fuggire nel vicololetto reale, stretto, buio, umido, che si chiama ancora sempre, data la vicinanza del teatro, Vicolo del Teatro, ma che pure è reale e ha tutte le profondità del vero» (*Frammenti*, in D, 938).

[91] Il motivo delle trombe che suonano ognuna per conto proprio producendo un insieme di suoni spaventoso ritorna anche nel *Castello*: «Il baccano era spaventoso, non semplicemente quello che di solito c'è alle feste. Il castello aveva infatti regalato al corpo dei pompieri alcune trombe, speciali strumenti dai quali con il minimo sforzo - ne sarebbe stato capace un bambino - si potevano produrre i suoni più brutali ... E poiché le trombe erano nuove, tutti volevano provarle, e siccome era una festa popolare, li lasciavano fare ... era difficile non perdere la testa» (C, 191 - 92).

[92] La solitudine alla quale Karl (che sa suonare la tromba meglio di tutti gli angeli) va incontro anche a Oklahoma è ulteriormente sottolineata dal nuovo nome che egli sceglie di assumere: «Negro». Nessuno chiede a Karl ragione del suo falso nome, poiché non è rilevante conoscere davvero chi andrà a recitare un determinato ruolo. Il nuovo nome di Karl, del resto, rappresenta tutta la carriera del giovane in America, segnata dall'annullamento progressivo della propria identità. Karl, convinto di essere impiegato come attore, alla fine viene infatti assunto come operaio meccanico: «Negro, operaio meccanico» (A, 235).

Il nome Negro, del resto, fa rammentare una foto apparsa nel volume di Holitscher sull'America, in cui si rappresenta il totale annientamento della persona umana, ovvero l'impiccagione di un uomo di colore con la didascalia «*Idyll aus Oklahama*» (Arthur Holitscher, cit., p. 367). Holitscher, nel capitolo «*Der Neger*», fa anche alcune osservazioni sui sentimenti di simpatia tra i neri e gli ebrei, le cui condizioni, per certi aspetti, sono assai simili. Il parallelismo tra neri ed ebrei è presente in diverse occasioni. Lo troviamo, ad esempio, anche nel romanzo di Ludwig Winder precedentemente citato, *Die judische Orgel*: in quanto appartenenti a categorie reiette essi si trovano impiegati come portieri in un bordello di Vienna.

[93] Kafka scrive questo capitolo (il cui titolo è di Max Brod) tra il 5 e il 18 ottobre 1914.

[94] Il concerto, organizzato dal *Kammermusikverein*, si era tenuto il 24 febbraio 1913 nella sala da concerto Rudolfinum.

[95] *Der Schönberg-Abend*, «*Montagsblatt*», 3. 2. 1913.

[96] Gisela Wien Steinberg, *Der Kammermusikverein*, «*Prager Abendblatt*», 25. 2. 1913

[97] Wenzel von Belsky, *Arnold Schönberg im Kammermusikverein*, «*Prager Tagblatt*», 25. 2. 1913.

[98] Felix Adler, *Schönbergs "Pierrot lunaire"*, «*Bohemia*», 25. 2. 1913.

[99] *Ivi*.

[100] Si vedano a questo proposito, tra le altre, le critiche di quei concerti recensite da Max Brod sul «*Prager Abendblatt*» e da Oskar Baum sulla «*Prager Presse*»..

[101] Su questo argomento si vedano: Ivan Vojtech, *Der Verein für musikalische Privataufführungen in Prag*, in Ernst Hilmar (a cura di), *Arnold Schönberg. Katalog der Gedenkausstellung*, Wien 1974, pp. 83-91; Alexander L. Ringer, *Schönbergiana in Jerusalem*, «*The Musical Quarterly*» Vol. LIX, n.1, gennaio 1973, pp. 1-14 e dello stesso autore *Prague and Jerusalem*, in *Arnold Schönberg. The Composer as Jew*, Clarendon Press, Oxford 1990, pp. 161-175.

[102] L'analogia tra alcune manifestazioni della nuova musica promossa da Schönberg e le metafore musicali presenti nell'opera di Kafka è da vedere come espressione della dialettica di pensieri e atteggiamenti comuni che, sebbene non sempre direttamente documentabili, operano all'interno di un dato momento culturale. Si tenga comunque presente, come si è già precedentemente osservato, che in questi anni proprio i due amici di Kafka Max Brod e Oskar Baum, appartenenti al «*Circolo di Praga ristretto*», recensivano regolarmente tali avvenimenti musicali rispettivamente sul «*Prager Abendblatt*» e sulla «*Prager Presse*».

[103] Max Brod, *Arnold Schönberg "Gurre-Lieder"*, «*Prager Abendblatt*», 7. 6. 1921, successivamente pubblicato insieme ad altre recensioni dell'autore nella raccolta *Sternenhimmel*, Wolff, München 1923, che Kafka conosceva molto bene.

[104] «Un filo di paglia? Più d'uno si tiene a galla aggrappandosi a una riga di matita. Si tiene a galla? Sogna, affogando, una salvezza» (*Frammenti*, in *D*, 971).

[105] Si veda a questo proposito il riferimento al *Pierrot Lunaire* di Schönberg in Wolf Kittler, *His master's voice. Zur Funktion der Musik im Werk Franz Kafkas*, in Wolf Kittler, Gerhard Neumann (a cura di) *Franz Kafka Schriftverkehr*, Rombach, Freiburg 1990, pp. 389-390.

Si vuole inoltre osservare che il *Pierrot Lunaire*, l'opera che più di ogni altra aveva portato Schönberg alla notorietà, dopo le recenti esecuzioni praguesi del 1921 e 1922, nei primi mesi del 1924 vede una sua esecuzione in diverse città europee. In particolare, il 5 gennaio 1924 viene eseguito nella Singakademie di Berlino, città in cui a quel tempo Kafka si era trasferito, in un concerto organizzato dalla sezione tedesca della *Internationale Gesellschaft für neue Musik* insieme alla *Melos Gemeinschaft*, sollevando ancora una volta contrastanti giudizi da parte della critica. Si vedano al proposito la recensione di Walter Hirschberg, il quale, tra l'altro, scrive: «Il cammino qui intrapreso è stato in grado di condurre solo alla più completa sterilità» («Signale für die musikalische Welt», 16. 1. 1924, p.76), e quella di Sigmund Pisling, che osserva invece: «Se Schönberg avesse composto anche solo "die Nacht", in cui una nuova malinconia si fa evento di un nuovo modo di sprofondarsi nei profumi dell'animo umano, ci si dovrebbe inchinare di fronte a lui come di fronte a un grande» (Beiblatt des «8 Uhr-Abendblatt der National Zeitung», 7. 1. 1924).

[106] Giacomo Manzoni, *Arnold Schönberg*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 84-85.

[107] Alexander L. Ringer, *Prague and Jerusalem*, in *Arnold Schönberg. The Composer as Jew*, cit., p. 163.

[108] Nel luglio 1922 Kafka scrive a Max Brod: «Lo scrivere mi sostiene, ma non sarebbe più esatto dire che sostiene questa specie di vita? Naturalmente con ciò non voglio dire che la mia vita sia migliore se non scrivo. Anzi, in tal caso è molto peggiore e del tutto insopportabile e deve sfociare nella pazzia. Certo però soltanto a condizione che io, come è di fatto, anche quando non scrivo sia scrittore, ma uno scrittore che non scrive è un mostro che provoca la pazzia» (L, 458).

[109] «L'arte si auto-oblia, si auto-sopprime: ciò che è fuga si fa passare per passeggiata, o addirittura per assalto» (*Otto quaderni in ottavo*, in D, 727).

[110] Un narratore non può parlare dell'arte di narrare. O racconta o tace, ecco tutto. Il suo mondo comincia a dare vibrazioni sonore dentro di lui, oppure sprofonda nel silenzio. Il mio mondo sonoro si spegne. Sono bruciato e consumato» (Gustav Janouch, *Colloqui con Kafka*, in D, 1124).

La fotografia di Kafka a cinque anni nel titolo e i disegni di sua mano nel testo sono stati tratti dal "[Franz Kafka Photo Album webmastered by Yacov Eckel](#)"

Il presente saggio è stato pubblicato in "Materiali di estetica", CUEM, Milano, maggio 1999, pp. 100-140

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



Guido Salvetti

MUSICHE NELLE CONTRADE

ANNOTAZIONI SUL *GASSENHAUER* IN AREA VIENNESE

Chi non si occupa di musica popolare sorvola facilmente su un particolare curioso dell'*Epistolario* di Brahms. Siamo nel 1894; circolano ormai numerose raccolte di canti popolari tedeschi, trascritti con cura filologica da Böhme[1]. Ebbene, in due successive lettere il Brahms garbato e riservatissimo, che conosciamo, si lascia andare agli insulti: il lavoro di Böhme e del suo predecessore Erk, di "tutta questa genia di gestori del canto popolare"[2], è lavoro di "filistei"[3], poiché vi viene ostentata una parvenza formale di autenticità, mentre la sostanza è stata alterata al punto da rendere "impossibile la benché minima comprensione /.../ del Volkslied"[4]. Brahms contrappone a quel tipo di scienza filologica, in cui tutto viene raccolto e obiettivamente catalogato senza alcun criterio di selezione che riguardi il "valore estetico", il proprio modo di selezionare i canti e di salvaguardarne la singolarità del gesto e dello stato d'animo mediante gli accorgimenti dell'accompagnamento pianistico nelle sue valenze armoniche, ritmiche e figurali. Ed invece "la Scienza", che aveva voluto stampare "ogni scartoffia con cui un Grande aveva reso omaggio al proprio sedere", voleva ora stampare "tutto lo sterco dei vicoli"[5].

Dalla rabbia di Brahms sarebbe dovuto scaturire, secondo una sua prima intenzione, un autentico 'pamphlet'; ma alla fine, forse ricordando le goffaggini in cui era caduto quarant'anni prima apponendo la propria firma al Manifesto contro i Nuovi Tedeschi, credette cosa migliore affidare le sue ragioni all'esempio pratico, pubblicando l'ultima sua grande raccolta di *Volkslieder* con accompagnamento pianistico[6].

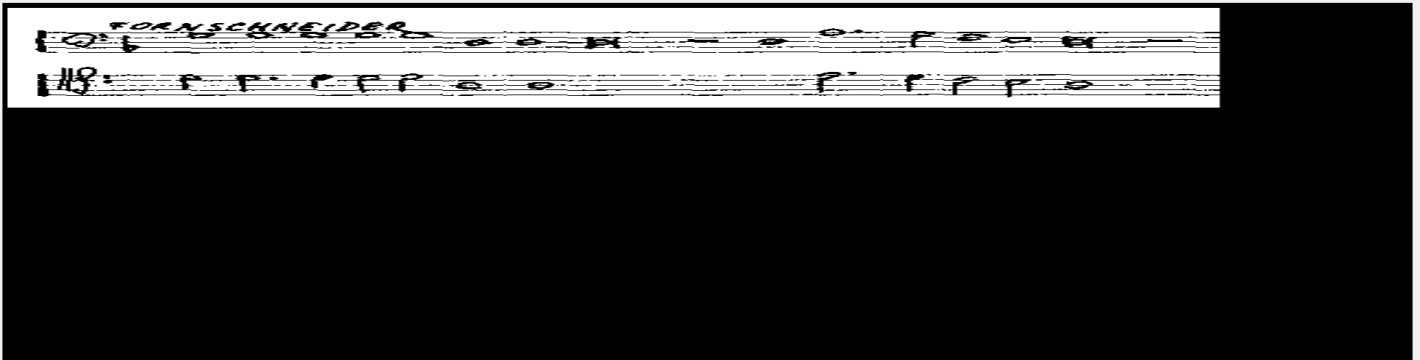
La polemica, per quanto autoinibita, è di quelle altamente illuminanti: Brahms era forse l'ultimo grande sopravvissuto di una concezione mitica del popolare che aveva preso le mosse dalle *Stimmen der Völker* di Herder, e che aveva alimentato tutto il romanticismo letterario e musicale attraverso i lavori tutt'altro che filologici di Arnim e Brentano (*Des Knaben Wunderhorn*) e, per la musica, di Zuccalmaglio. Brahms, che aveva suonato fin da ragazzo, con il padre, nelle bettole di Amburgo, non aveva mai pensato che 'quella' fosse la cultura e la musica popolari. Nel compilare la sua prima raccolta di canti popolari per i figli di Robert e Clara Schumann (1858) [7] aveva fatto una scelta di campo totalmente dominata dall'aura idealizzante della cerchia di Schumann.

Ma a fine secolo, con la marea montante dello scientismo oggettivo e filologico, Brahms era praticamente solo, almeno in Germania. Ed allora, nell'esprimere il proprio disprezzo nei confronti di aspetti popolari ch'egli considerava degeneri, usò due termini: "Gassenhauer" e "Pöbellied". Il secondo, nel qualificare come 'plebei' quei canti, intendeva discriminare nettamente tra l'idealismo del 'mito del popolare' e un realismo vissuto come sgradevole e deforme; il primo, "Gassenhauer", è invece carico di ombre, soprattutto per il lettore italiano. Ma, anziché sorvolare, per una volta almeno sia lecito invitare l'appassionato brahmsiano a verificare quali e quanti riferimenti a realtà conosciute, e fors'anche rimosse, nascono dall'uso di quel termine.



"Gassenhauer". Etimologia non precisa né sicura: "Gassen-" è riferito alla strada; "-hauer" è per alcuni legato al picchiare, al battere; per altri, come estensione beccera dell'area semantica di 'battere', 'percorrere'. Riferito a chi "percorre le strade suonando e/o cantando", quindi; ed anche alle musiche che 'vanno per le strade' tanto esse sono sulla bocca di tutti. Ed è forse in questa seconda accezione che fin dal '500 il termine appare, con intenti tutt'altro che denigratori, addirittura in frontespizi di musiche a stampa, in cui grandi polifonisti come Senfl, Isaac o Josquin des Près proponevano elaborazioni polifoniche di canti che noi oggi non possiamo certo sapere

quanto fossero allora "da tutti conosciuti e cantati"; canti, questi "Gasserhauerli", forse contrapposti agli altri indicati dal titolo: canti aristocratici, di cavalieri ("Reutterliedli"). Ma sulla circolazione delle stesse melodie popolari nelle varie raccolte polifoniche è pur possibile il raffronto con altre edizioni, come quella del Fornschneider, *Trium Vocum Carmina*, del 1538, o quella del Finck, del 1536. E' stato fatto un raffronto [8], ad esempio, sui vari modi con cui una melodia usata da Heinrich Isaac, *Mein Mütterlein*, viene variamente trattata nelle diverse raccolte:



Queste e altre melodie popolari individuate presso Isaac (*Es hat ein Baur ein Töchterlein; Wann ich des morgens*) vengono riferite - per ragioni documentarie - all'area viennese; e gli esperti considerano le note ribattute iniziali come una specificità stilistica viennese.

Anche nel caso più edulcorato, questo uso del termine "Gassenhauer" ci invita a tener conto di una 'popolarità' i cui termini sono tutti da ricostruire. O meglio, erano tutti da ricostruire dopo la grande mitizzazione romantica, selettiva ed estetizzante: le raccolte scientificamente condotte da Erk e da Böhme sarebbero state naturalmente lettera morta se altri, durante e dopo (ed anzi, per lo più molto recentemente), non fosse riuscito a far luce sull'identità dei musicisti popolari, sui modi della loro pratica, sulla loro funzione sociale.

In omaggio al Danubio a cui queste pagine sono dedicate, è particolarmente utile, nel riferire di ciò, una delimitazione all'area viennese, con gli apporti che, in questo ambito, le arrivarono copiosi dall'Oberösterreich (dai rilievi montani verso Steyr e Linz, e da questi a Vienna, lungo il Danubio), così

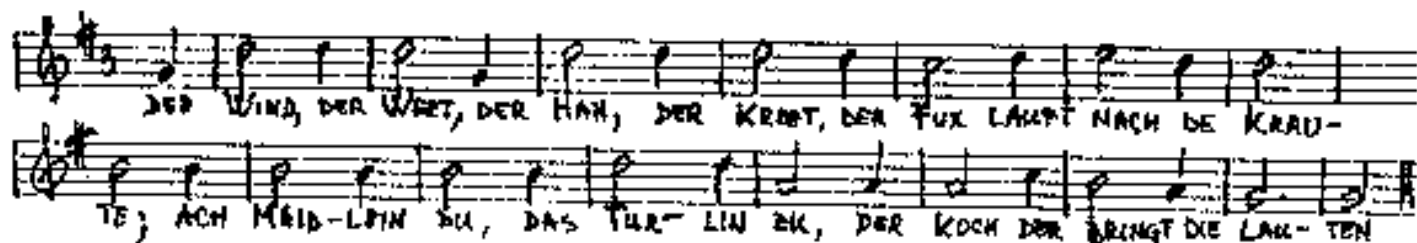
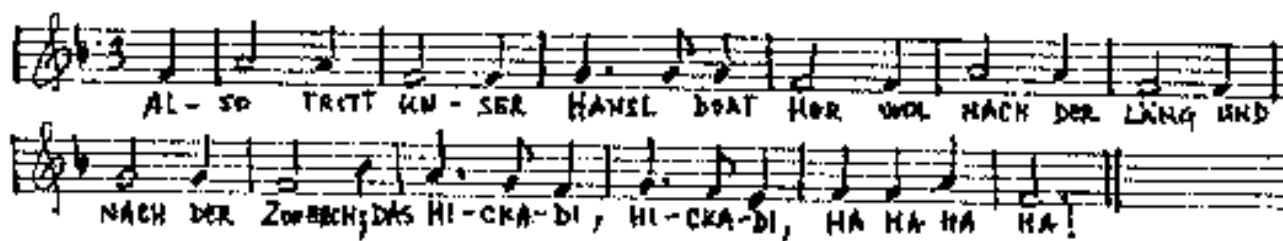
come dal Niederösterreich, la piana oltre il Danubio. Intorno a questo tratto del Danubio si può forse individuare il nucleo più definito di elementi autoctoni 'meridionali' rispetto alla grande area tedesca, e 'tedeschi' nei confronti delle varie tradizioni boeme, morave, ungheresi; se non persino polacche, italiane e slave meridionali, secondo il quadro articolatissimo che tra gli altri Eduard Hanslick ne proponeva nel 1850 in un ampio articolo sui *Volkslieder aus Osterreich*, dove per altro si schierava - tanti anni prima di conoscere Brahms a Vienna - per una concezione del tutto mitica di un popolo depositario primo della bellezza[9].



Contrariamente all'abbondanza delle testimonianze acculturate (i *Carmina* su citati; il *Wiener Liederbuch mit Noten* con canti di Isaac e di Senfl) [10] nelle raccolte di Erk e Böhme le melodie riferite all'area viennese non sono particolarmente numerose. Possiamo però citare una *Ringeltanz*, una danza in cerchio dove appare l'annotazione: "qui i bambini hanno le braccia alzate, come per gioia"; Böhme propone la datazione "intorno al 1550": [11].

HEINT REGT SICH AN EIN A - BOND TANE EI - JA - BI -
 JA! DES FREU - ET SICH HEIN HER ZE GANZ

Sempre riferite al XVI secolo appaiono in Böhme [12] due danze ternarie, dell'area viennese:



Ma poi, per trovare in Erk e Böhme altre testimonianze musicali di canti e danze dell'area viennese, si passa alla fine del 1700, se non oltre. E' il caso della famosissima melodia *Der liebe Augustin*, che si riferisce al famoso suonatore di strada morto a Vienna nel 1678:



C'è anche una melodia di danza dell'Oberösterreich *Vogel, flieg weiter!*:



Come si può vedere, da queste sparse fonti musicali non si può ricostruire molto del vivace tessuto sociale a cui la musica, secondo testimonianze raccolte in altre direzioni, diede apporti costanti[13].

Secondo il *Fürstenbuch* del cronista Jans Enenkel (morto nel 1250) risale ai tempi dei duchi di Babenberg (e quindi alla fine del XII sec.) l'usanza che fosse lo stesso duca ad aprire la danza contadina, nel Wienerwald, intorno alla prima violetta. Di simile danza esiste documentazione icono-grafica diffusa, tra cui una xilografia che mostra i contadini intorno ad un palo su cui è stato posto il ceppo della prima violetta, mentre due Schalmein (piffari) sono in atto di suonare[14].



Del Minnesänger Neidhart von Reuenthal ci rimangono le strofette per i canti e i balli intorno all'"albero del Maggio", o intorno al tiglio: il cronista ci dice anche che il suo successo, di fronte al quale il più vecchio Walther von Vogelweide sdegnosamente si ritrasse, derivò proprio da questa sua attenzione al canto e alla danza popolari. A lui si deve una preziosa testimonianza della musica nelle taverne, d'inverno. *Wintertanz in der Bauernstube* (Danza invernale nella taverna dei contadini) risale al 1220: tutti al caldo, mentre fuori soffia il vento; belle ragazze; dolci danze al suono di due violini[15]. Neidhart ci dà anche particolari sulla danza, ch'egli chiama "rayen" (Reihen, Reigen), e che è danza sia di corte che popolare: all'aperto veniva saltata, al chiuso 'passeggiata'; la danza veniva sempre anche cantata; intonare il canto e avviare le danze imbracciando il violino era un compito ambitissimo.



Le testimonianze di canto e danza popolari si diradano per due-tre secoli: ma la fioritura del Cinquecento, con le raccolte polifoniche e addirittura le edizioni a stampa, poggia evidentemente su un patrimonio vasto, anche se per noi così oscuro. Nel Cinquecento, a proposito del dualismo tra danza 'saltata' e danza 'passeggiata', che è comune - per quel che ne so - a tutte le culture, è singolare che, in fonti viennesi (come in fonti tedesche) si trovi il termine "Gassenhauer" per indicare la seconda parte, 'saltata, delle danze

bipartite, come sinonimo di "Springtanz", di "Huptanz"., o, come suggerisce il Böhme, dell'italiano Saltarello[16].

Di incerta collocazione storica e geografica sono molte delle fonti musicali raccolte da Böhme: ma le tipologie sembrano progressivamente differenziarsi e definirsi in un periodo che va dal XVI al XVIII secolo: canti studenteschi (motteggi e caricature)[17], canti di montagna (che l'Oberösterreich condivide con la Baviera)[18], canti di caccia, canti di Natale, richiami del Postiglione[19], canto della guardia notturna[20], ecc.

Di tutti questi canti, quello che viene talvolta indicato come "Gassenhauer" è il canto studentesco 'della sbornia', il "Sauflied", chiamato anche "Runda", come ci testimonia anche Goethe, nella scena della cantina di Auerbach nel primo *Faust*: "A gola aperta canta Runda, trinca e grida".

Questa popolarità diffusa e differenziata, in cui serpeggia con un poco di odore sulfureo il nostro "Gassenhauer", assume per noi contorni chiarissimi, proprio a proposito della città di Vienna, per merito di uno straordinario complesso di libelli satirici del canonico Johann Valentin Neiner. Costui visse e operò a Vienna tra la fine del '600 e l'inizio del '700. Il suo *Calendario*, il suo *Taldelmarkt* (mercato dei gingilli; noi e i francesi diciamo "mercato delle pulci"), il suo *Narrennest* (covo di matti), il suo *Centifolium stultorum* e altri scritti satirici, nel mentre scatenano velenose critiche contro tanti aspetti della vita cittadina, diventano una miniera preziosa di informazioni. La qualità letteraria rende spiritosa l'ironia e il tutto diventa una impietosa rassegna delle debolezze umane. Tra le 'pazzie' c'è, per Neiner, la musica: non quella ecclesiastica che è fonte di ogni perfezione e di ogni godimento dello spirito; ma proprio quella imperversa nella città e nella campagna, ovunque gli uomini si trovino tra loro per lavorare, o per divertirsi. Neiner è pressoché terrorizzato dal chiasso della "Wirtshausmusik", della musica da taverna. Nel *Centifolium* [21], egli scherza a lungo, con pazzeschi giochi di parole, praticamente intraducibili, sulla stretta connessione del vino con simile musica, perché "il vino dà alla musica la miglior risonanza, per il divertimento e la danza". Si deve a Neiner il primo lungo elenco di strumenti che i "Nacht-Musik-Narren" (i "pazzi della musica di notte") imbracciano per il terrore di ognuno, facendo "imbestialire" i cani domestici. L'elenco dello strumentario è appena sgrossato [22] ("lauten, geigen, pass, theorben, viole de gambe, flauten, huben, pfeiffen, flagioletten"), ma spassoso e a suo modo precisissimo è l'elenco dei rumori di strofinamento, singhiozzo, raschiamento, stridio, di cui si rendono colpevoli viole e violini, archi bassi e liuti, Wald-Hörner e arpe. In un vero delirio letterario Neiner dipinge il quadro terrificante di corde che si rompono, di accordature rese impossibili dall'umidità, di musicanti che suonano per metà in ritmo ternario e per metà in ritmo binario, per metà in si bemolle e per metà in si maggiore. Perfida è anche la descrizione della figura fisica dei musicanti (di cui, egli dice nel *Narrennest* [23], non si soffre davvero per lo scarso numero): icastica, tra tutte, la descrizione del bruto che tiene insieme gli altri musicanti battendo colpi tremendi con il piede.

Neiner si diverte, anche, con l'elenco dei nomi di danza: "sarabande, pavane d'espagne, cinquepas, canarie, morsico, mattacina, passemazo, salterellen, galliarde, chiranzana, chianchara, paganica, baldosa, imperiala, ballo de capello, fiorentina, bargamasca, pavanen, sicilianen, romana, venetiana". E si compiace, soprattutto nei suoi *Calendari*, di indicare le maggiori occasioni in cui quella musica (che forse non odia tanto quanto vorrebbe far credere) risuona regolarmente: il Carnevale, naturalmente; durante la Vendemmia ("con Schalmeyen e Dudelsack"), quando sono particolarmente attive - nella danza - le ragazze in cerca di marito; le feste per la fine dell'anno; i madrigali cantati sul prato verde, per la Pentecoste. Neiner non è generico, neppure in queste enumerazioni; non perde l'occasione per darci un quadretto grottesco, appena può; come quando ricorda il dialogo ridicolissimo tra un violino e un timpano ad una festa di matrimonio.

Nel *Calendario* del 1712 Neiner ci testimonia della presenza antica, in Vienna, dei Bänkelsänger, cioè di quei ciarlatani che, dopo aver piazzato il proprio banchetto nella via, nella piazza o nel mercato, ed avervi apposto tanti foglietti recanti testi di canzoni da cantarsi su arie già conosciute ("Gassenhauer", dunque, in tal senso), attiravano i compratori raccontando le 'ultime' notizie; sorta di giornale parlato e di commercio al minuto di testi per musica [24].

Al di là di queste annotazioni, chiaramente orientate a ridicolizzare il carattere plebeo della musica non ecclesiastica e non aristocratica (identificata soltanto con il Minuetto), si verifica nel Settecento un progressivo riavvicinamento tra la musica di strada e i musicisti colti. E' quanto può essere studiato attraverso le forme di musica all'aria aperta, variamente indicate con i termini di Serenata e di Cassazione.

Alcune gustose testimonianze di questo tipo di musica possono essere rintracciate presso il chierico Heinrich Pichler del monastero di Krems, che tenne un diario di quanto si svolse all'Università di Salisburgo dal 1745 al 1748[25]. Pichler annota, tra le altre cose, lo svolgersi di alcuni omaggi da parte dei gruppi studenteschi ai propri professori: e si tratta sempre di musiche eseguite da strumenti a fiato.

Il 4 agosto 1746, di notte, i Metafisici dovettero fare al loro professore, come è usanza ogni anno, una musica pomposa con i trombettieri di corte.

L'11 di agosto i Logici fecero al loro professore una musica solenne e andarono anche "a cassate" (giengen auch cassaten), e per quella cassazione (cassation) sei di loro portarono una grande lanterna.

Per il chierico Pichler non c'è alcun problema per la derivazione etimologica di Cassazione da "gehen cassaten", che sembra ripetere l'abbinamento di "Gassen" e "Hauer" nell'accezione sopra riportata. E' quanto il *Lexikon* di Arrey von Dommer (Heidelberg, 1865) fece rilevare: "Nell'espressione 'Cassaten gehen' alcuni scrivono 'Gassaten' anziché 'Cassaten', a significare il passeggio per le strade ('Gassen') per fare una Serenata o un omaggio alle ragazze". Sono scontate le diffidenze dei teorici per la musica 'che si fa per strada': Mattheson nel 1731 parla della tonalità di Do maggiore come "Gassenmässig", stradaiola, e nel 1735 come "Gassen-Ton", tonalità di strada. I trattatisti C.P.E. Bach, Marpurg e Quantz non perdono occasione per ribadire la distanza nei confronti della musica 'che si fa per strada'. Ma, nella pratica, anche e forse soprattutto a Vienna, la Cassazione e la Serenata fioriscono proprio come 'musica di strada', e i musicanti, più o meno colti, più o meno abili, imperversano ovunque. Ancora alla fine del secolo era abituale che si svolgessero concerti di fronte al palazzo imperiale, con la folla, in piedi, tutt'intorno al gruppo degli strumentisti (in genere 2 Schalmeien, 2 clarinetti, 2 corni, 2 trombe, un Basshorn, un tamburo piccolo e un tamburo grande). [26] Simile clangore, nonostante l'assenza dei militareschi tamburi, si trasferiva nel chiuso delle locande, se dobbiamo dar fede al Burney:

All'albergo dove abitavo, il Bue d'Oro, vi era musica mattina e sera durante i pasti; ma di solito si trattava di cattiva musica, in particolare quando all'ora dei pasti suonava l'orchestra di strumenti a fiato, formata da corni, clarinetti, flauti e fagotti, tutti così orribilmente stonati che avrei desiderato fossero a un miglio di distanza. In generale non avevo trovato tra i suonatori ambulanti tedeschi quella stessa finezza di orecchio che avevo invece riscontrato in Italia tra gente della stessa condizione e professione [27].

La musica di strada subì un ingentilimento nell'uso viennese della Serenata. E' del 1752 l'episodio che riguarda F.J. Haydn, riportato dal Carpani e dallo Stendhal[28]: con due amici fece una Serenata sotto le finestre dell'impresario Bernardon, destando il suo interesse al punto da riceverne una commissione per il teatro di Porta Carinzia (*Il diavolo zoppo*).

Il teorico Marpurg [29] raccomandava che le Serenate, che sono opere che devono essere eseguite più volte, "devono avere una bellezza che non sia oscura e intricata, ma che per la sua semplicità, coerenza e festosità desti l'attenzione prima come dopo, quando la si ascolta più volte".

Analogamente il Sulzer [30] raccomandava a "chi fa Serenate vocali o strumentali..., un canto semplice e fluente, armonizzato in modo più consonante".

Di questa amabilità viennese, dove si stemperava la trivialità della musica all'aria aperta e di quella delle taverne, si gloriava, ancora nel 1794, il *Wiener Theater-Almanach* (p. 173):

Nelle belle notti d'estate ci si può imbattere in Serenate nelle strade a tutte le ore. Non sono, come in Italia, un genere per solo cantante e chitarra. Qui le Serenate non servono per dichiarazioni d'amore, per le quali i viennesi hanno migliori opportunità. Una musica notturna può essere eseguita da un trio o da un quartetto di strumenti a fiato, e possono essere eseguite opere di una certa estensione. Nella vigilia dell'onomastico di qualche bella signora vengono eseguiti molti di questi intrattenimenti; appena viene intonata una Serenata, tutte le finestre si riempiono e in pochi minuti i musicisti sono sovrastati da una corona plaudente.

E' in questo clima di mitigazione della volgarità e di un generale ingentilimento dei costumi cittadini, che si rendono possibili tutte quelle contaminazioni con il 'popolare' di cui è disseminata la produzione dei grandi autori del *Wiener Klassik*. Walter Koller, nello studiare tutti i modelli di riferimento di Haydn, Mozart e Beethoven, ha dedicato un capitolo al rapporto tra "Lied dialettale e tema strumentale"[31]. L'attenzione si appunta su una melodia "oberösterreichische": *Bäurin hat d'Katz valurn*[32]. Un'opera dubbia di Mozart (KV Anh. 188) elabora a 4 voci questa stessa melodia, che riportiamo qui nella versione pseudo-mozartiana della parte superiore:

D'Bäu-rin hat d'Katz ver-lor'n, weiß nit wo's ist. Lauft im
 Haus um und schreit: Mut-zerl wo bist, Mut-zerl wo bist...

F. J. Haydn, in una Fantasia per pianoforte, usò di questo tema (HW XVII: 4) nel modo seguente:

Presto

E lo stesso Mozart, nel tempo conclusivo del *Divertimento per 2 corni e archi KV 287*, utilizza lo stesso tema (riportiamo soltanto la parte superiore):

Allegro molto

Entrambi gli autori si muovono con totale disinvoltura rispetto alla loro fonte, ricavandone a modo loro, in modi diversi, il massimo di vivacità melodico-ritmica.



L'immagine di una Vienna classica, in cui l'esperienza musicale dei diversi strati culturali e sociali ha

precisi punti di contatto e di interazione, viene rafforzata non poco da questo tipo di osservazioni. Che poi davvero si tratti di osmosi equilibrata e non di una supremazia della cultura musicale più elevata sulla cultura popolare, è ben possibile discutere. Ritornando al nostro "Gassenhauer", è veramente indicativo che il termine riacquisti con la fine del 1700 una grande fortuna, che durerà fino all'inizio del nostro secolo: ma "ciò che si canta per le strade" della città è la riproduzione di fortuna (ad orecchio; con gli strumenti più casuali; fuori da qualsiasi contesto funzionale) delle melodie di moda, spesso derivate dal teatro musicale: il Singspiel viennese di Joseph Weigl figlio, di Wenzel Müller, di Paul Wranitzky, ad esempio; ma anche il Vaudeville francese. Il "Gassenhauer" diventa allora veramente cittadino e, più che espressione di strati culturali diversi, diventa un meccanismo di produzione di cascami culturali. Argomento che tralascio, poiché, come si vede, è ben lontano dal centro d'interesse del mio saggio.

Una cultura popolare 'autonoma' permane, tra Settecento e Ottocento, nelle regioni contadine dell'Oberösterreich e del Niederösterreich. La fisionomia di questo duplice folklore si viene definendo, agli occhi dello storico di oggi, proprio in quel periodo: quasi a sancire tale acquisizione, la raccolta dei canti popolari del fondo Sonnleithner viene donata nel 1819 alla Biblioteca Imperiale di Vienna. Per quanto riguarda l'Oberösterreich è un diluvio di Ländler[33], ma c'è anche una danza dalle movenze avvolgenti, una sorta di Valzer lento che, in un manoscritto del 1764, viene indicata come "Viechtwengerischen Tanz", cioè Danza che proviene dalla località di Vjechtwang nell'Almtal. E ci sono naturalmente i tre famosi pezzi, pieni di rnotteggi e ancheggiamenti, che apparterebbero al genere dell'"Aria styriaca"[34].

Quanto invece si riferisce al Niederösterreich è costituito, oltre che di Ländler e di Steirer (anch'essi ternari), di un numero impressionante di canti intessuti di richiami e di onomatepee: il famoso Jodler, ma anche canti con versi per i diversi animali, e giubili vocalizzati a suon di "Hoidaredi, hoidareho". E poi, quasi a mostrare un radicamento contadino molto più saldo ed omogeneo, una serie notevole di canti per il Nuovo Anno, per il Natale, ecc.

Da questo quadro che sono venuto tracciando può nascere quindi più di un motivo di comprensione per la singolare 'ira' di Brahms contro i raccoglitori 'scientifici' di canti popolari. In essa si esprimeva il disagio per una cultura fondata sulla scissione: il musicista colto si trovava di fronte una musica di massa che, anziché proporre 'valori' (come era stato nell'illusione romantica nei confronti del 'popolo'), era luogo soltanto di degradazione e di banalizzazione; e, dall'altra parte, il canto popolare veniva incasellato nelle bacheche dei filologi e vivisezionato nei tabulati delle raccolte a stampa. Nel 1894 Brahms, che in questo si sentiva perfettamente in sintonia con Herder, Arnim e Schumann, si accorgeva di essere uscito dal suo tempo.

Non stava neppure a lui ipotizzare che, tra le cause della perdita del canto e della danza popolari nelle forme ingenuie della bellezza e della vitalità, poteva anche esserci una sua indiretta e inconscia responsabilità di 'buon borghese': Lukas Richter [35] non sbaglia, forse, nel dare importanza - per la ferita a morte del 'popolare' - al momento dell'inurbamento industriale, quando sulle labbra dei giovani contadini messi alla catena di montaggio viene obbligatoriamente spento ogni desiderio di perpetuare il canto delle loro origini. Nella fabbrica, in cui il silenzio degli uomini è obbligatorio per lasciar parlare le macchine con il loro ritmo, si interrompe quell'osmosi tra campagna e città (alimentato per secoli da chi vi veniva a servizio o nelle botteghe artigiane) che è, di tutto quanto siamo venuti osservando, l'aspetto forse più problematico.

Ma né il sogno romantico di Brahms, né la scienza di Böhme avevano in loro potere la ricostituzione del 'tempo perduto'.



NOTE

[1] Franz Magnus Böhme, *Altdeutsches Liederbuch-Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert gesammelt und erläutert*, Lipsia 1877, Idem, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Lipsia, 1866.

Le ire di Brahms esplosero all'uscita dei 3 volumi, curati da Böhme, della raccolta di Ludwig Erk, *Deutscher Liederhort. Ausw. der vorzüglichern deutschen Vld. nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart gesammelt und erläutert...*, Lipsia, 1893-94. Poco dopo appariranno ancora, dello stesso Böhme, *Volkstümliche Lieder der Deutschen*, Leipzig, 1895, e *Der Gassenhauer sein hundert Jabren*, in "Centralblatt für Instrumentalmusik", Solo und Chorgesang, XI, 1896.

[2] Lettera a Philipp Spitta nell'aprile 1894, edita in BBW, XVI, pp. 97-8.

[3] Lettera a Hermann Deiters del 1894, contenuta in BBW, III, 1912/2, pp. 127-8.

[4] Lettera a Spitta, cit.

[5] Ibidem.

[6] 49 *deutsche Volkslieder*, in 7 libri, Simrock, Berlino, 1894.

[7] *Volks-Kinderlieder*, Rieter-Biedermann, Lipsia e Winterthur, 1858.

[8] Leopold Nowak, *Das deutsche Gesellschaftslied in Österreich von 1480 bis 1550*, "Studien zur Musikwissenschaft", 70., Vienna, 1930, pp. 21-52.

[9] E. Hanslick, *Aus dem Concert-Saal*. Braumüller, Wien, 1897, pp. 20-32.

[10] Manoscritto datato 1533, presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, Musikalien A. nr. 47 D. 30: 5 quaderni musicali con 86 canti.

[11] In *Deutscher Liederhort*, cit., II, p. 716, n. 936.

[12] *Geschichte des Tanzes...*, cit., p. 32. da Schmeltzel, nn. 37a e 37b.

[13] Segnalo, in particolare, i Seminari "für Volksliedforschung", organizzati annualmente dall'"Österreichische Volksliedwerk", i cui atti sono stati pubblicati, tra il 1965 e il 1976, sulla "Österreichische Musikzeitschrift".

[14] Riprodotto in Josef Montuani, *Geschichte der Musik in Wien*, I, Wien 1904, p. 59.

[15] Cfr. Elisabeth Zoder, *Vom Tanz im alten Wien*, in "Österreichische Musikzeitschrift", 1968, n. 9, p. 480.

[16] Cfr. F.M. Böhme, *Geschichte des Tanzes*, cit., p. 257.

[17] Cfr. "Kuckuk und Jägermann", in F.M. Böhme, *Deutscher Liederhort*, cit., 111, p. 527, n. 1739.

[18] Cfr. il *Bergliederbüchlein*, una raccolta di 208 testi soltanto letterari, che il Böhme ritiene sia stato stampato a Freiberg dopo il 1740.

[19] Cfr. F.M. Böhme, *Deutscher Liederhort*, cit., III, p. 409, n. 1579.

[20] Cfr. *Ibidem*, III, p. 410, n. 1571 ("Hört ihr Herrn, und lasst euch sagen, unsre Glock hat Zehn geschlagen"; ascoltate, gente, e fatevi dire: la nostra campana ha battuto dieci colpi).

[21] *Centifolium Stultorum oder Hundert Ausbüdige Narren*, Wien-Nürnberg, 1709, p. 229.

[22] *Ibidem*, p. 237.

[23] *Neu fort gesetztes sinnreiches und zum Drittenmahl ausgeheckes Narre-Nest*, Marteau, Freystadt, 1910, p. 82.

[24] Vedi anche G. Gugitz, *Die Bänkelsänger im Josephinischen Wien*, Österreichische Fleimat, XVIII, Wien 1954.

[25] Cfr. Reimund Hess, *Serenade. Cassation, Notturmo und Divertimento bei Michael Haydn*, Inaugural-Dissertation, Universität "Gutenberg", Mainz, 1963.

[26] Vedi L. Degele. *Die Militärmusik*, Wolfenbüttel, 1937, p. 113.

[27] Ch. Burney, *The Present State of Music in Germany...*; tr. it.: *Viaggio musicale in Germania e Paesi Bassi*, EdT, Torino, 1986, p. 125.

[28] G. Carpani, *Le Haydine ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro G. Haydn*, Milano 1812, plagiate da Stendhal nelle *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur J. Haydn*, Parigi, 1814.

[29] F.W. Marpurg, *Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik*, 5 voll. Berlino, 1754-

78: vol. III, p. 44.

[30] J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Lipsia, 1774, vol. II, p. 369.

[31] W. Koller, *Aus der Werkstatt der Wiener Klassik*, Schneider, Tutzing, 1975, pp. 81-89.

[32] Sta in *Altbayerisches Liederbuch für Jung und Alt*, a cura di K. Huber e Kiem Pauli, Schott, Mainz, p. 61.

[33] Vedi le trascrizioni approntate da E. Binder, *Oberösterreichische Originalländler aus älterer Zeit*, Wien, 1909.

[34] Codice 18.808 della Österreichische Nationalbibliothek.

[35] Lukas Richter, *Parodieverfahren in berliner Gassenlied*, in "Jahrbuch der Musikwissenschaft", IV, 1959, p. 48

Questo testo è stato pubblicato in *Danubio: una civiltà musicale*, a cura di C. Incontrera e B. Schneider, Monfalcone 1994, pp. 261-277.

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

[Download this essay](#)





Giovanni Piana

La serie delle serie dodecafoniche e il triangolo di Sarngadeva



Parte prima

[1. Che cosa è il "triangolo» di Sarngadeva](#)

[2. Commenti](#)

Parte seconda

[1. La serie dodecafonica concepita a partire dal triangolo di Sarngadeva](#)

[2. Discussione](#)

Parte prima

1. Che cosa è il "triangolo" di Sarngadeva



Nel trattato intitolato *Oceano della musica (Sangitaratnakara)* [1] uno dei più importanti testi classici della tradizione teorico-musicale indiana, Sarngadeva propone un'interessante digressione matematica sulla quale ci vogliamo anzitutto soffermare[2].

Nella sezione quarta del capitolo primo [3] Sarngadeva si propone raccogliere in una un'unità tutte le permutazioni possibili delle sette note della scala *sagrama* illustrando anche un metodo pratico per il loro completo dominio. Precisamente si tratta di realizzare una duplice operazione: da un lato, ad ogni permutazione deve poter essere associato un numero, dall'altro deve essere possibile «estrarre» da un determinato numero - ovviamente compreso tra 1 e il numero massimo di permutazioni possibili - la permutazione ad esso associato.

Volendo dare una idea della procedura proposta, faremo riferimento alla terminologia delle sette note della scala Sagrama i cui nomi sono:

Sa Ri Ga Ma Pa Da Ni

La grandezza degli intervalli è del tutto priva di importanza per il nostro problema, e da essa possiamo quindi prescindere. Data dunque una qualunque «variante» di queste sette note, ad esempio:

Ma Pa Ri Ga Sa Ni Da

dobbiamo essere in grado di assegnare ad essa un numero. E dovrà essere poi possibile «espandere» questo numero in quella «variante» .

Per indicare la direzione che procede dalla serie di note al numero Sarngadeva parla di una via o problema *uddista* [4] e di una via o problema *nasta* [5] per indicare la direzione inversa, dal numero alla serie.

Lo schema teorico che sta alla base della soluzione di questi problemi non viene dichiarata, mentre ci viene insegnato un metodo pratico che conduce direttamente e semplicemente al risultato voluto, come una sorta di gioco da realizzarsi con dei gettoni da disporre e da muovere su una apposita scacchiera numerica.

La scacchiera altro non è che una matrice numerica triangolare - ciò che noi vogliamo chiamare in breve «triangolo di Sarngadeva» . Il suo vero nome è *Khandameru*, che viene tradotto con «permutation-indicator» .

1	0	0	0	0	0	0
	1	2	6	24	120	720
		4	12	48	240	1440
			18	72	360	2160
				96	480	2880
					600	3600
						4320

Nella prima riga, che è formata da sette caselle, la prima casella contiene 1 e tutte le altre 0. Le caselle della seconda riga sono riempite, nell'ordine, dai fattoriali dei numeri da 1 a 6. Tutte le altre righe sono riempite moltiplicando di volta in volta per 2, per 3, per 4, per 5 e per 6 il numero contenuto nelle caselle corrispondenti della seconda riga. Così il numero 4320 dell'ultima casella è $720 * 6$.

Sul modo di «giocare» su questa scacchiera, a dire il vero, Sarngadeva offre indicazioni piuttosto criptiche e più che succinte[6]. D'altronde le spiegazioni che troviamo nel commento alla traduzione inglese sono, al contrario, anche troppo prolisse e non fanno facilmente intravedere lo schema costruttivo di base. In realtà per venire a capo senza troppe difficoltà, credo sia invece opportuno schematizzare la procedura pensando ad una sua possibile formalizzazione.

Sia Seq una sequenza di note e NumSeq il numero corrispondente. Il punto essenziale è che il passaggio nelle due direzioni tra Seq e NumSeq

$$\text{Seq} \leftrightarrow \text{NumSeq}$$

è mediato dalla formazione di due liste che chiameremo, usando una terminologia nostra, la *lista degli indici di spostamento di posizione*, sia S, e la *lista dei costituenti del numero della sequenza*, sia C.

Il processo *uddista* sarà dunque schematizzabile nel modo seguente:

$$\text{Seq} \rightarrow \text{S} \rightarrow \text{C} \rightarrow \text{NumSeq}$$

Il processo *nasta* invece:

$$\text{NumSeq} \rightarrow \text{C} \rightarrow \text{S} \rightarrow \text{Seq}$$

Tenendo presente questo schema potremo anche renderci facilmente conto del modo in cui si esegue il gioco con il «triangolo». A questo scopo converrà prendersi qualche innocua libertà che renda ancora più agevole l'esecuzione. Sarngadeva suggerisce ad esempio di operare con dei gettoni o dei sassolini. Ma si potrebbe servirsi anche di anelli - che hanno il vantaggio di occupare le caselle della scacchiera lasciando visibile il numero che vi è scritto all'interno. I gettoni ci serveranno invece, una volta debitamente contrassegnati con i nomi delle note, per indicare la successione normale e le sue varianti combinatorie. Ne abbiamo dunque bisogno due serie di sette. Al di sopra della scacchiera triangolare, disporremo infine due righe di sette caselle che ospiteranno i nostri gettoni. Queste sono appunto alcune libertà che ci prendiamo.

La nostra scacchiera si presenterà nel modo seguente:

1	0	0	0	0	0	0
	1	2	6	24	120	720
		4	12	48	240	1440
			18	72	360	2160
				96	480	2880
					600	3600
						4320

Nella riga superiore porremo i gettoni nell'ordine della forma normale della sequenza di note, a partire dalla quale sarà possibile identificare gli spostamenti intervenuti nel passaggio alla forma modificata, che verrà invece proposta nella riga inferiore.

Nella via uddista, il primo passo Seq->S, potrà essere realizzato operando sulle prime due righe.

Sia la forma normale

Sa Ri Ga Ma Pa Da Ni

e sia la forma modificata, a titolo di esempio:

Ri Sa Ma Ga Pa Da Ni

Sa	Ri	Ga	Ma	Pa	Da	Ni
Ri	Sa	Ma	Ga	Pa	Da	Ni

Per determinare la lista degli indici di spostamento si procederà prendendo in considerazione l'ultima sillaba delle forma modificata. Si conteranno i posti da destra a sinistra, includendo gli estremi, fino a raggiungere la stessa sillaba nella linea superiore, cancellando di volta in volta la sillaba raggiunta (ovvero: sopprimendo il gettone corrispondente). Il numero risultante dal conteggio rappresenterà un *indice di spostamento* di cui prenderemo nota a parte. Si sopprimerà poi il posto vuoto sulla riga superiore stringendo i gettoni sulla destra. Nel caso in cui non vi sia spostamento si attribuirà 1 come valore dell'indice di spostamento. Procedendo in questo modo sull'esempio si ottiene la seguente lista degli indici di spostamento di posizione

$$S = \{1, 1, 1, 2, 1, 2, 1\}$$

Questi numeri possono essere interpretati come indicatori di riga nella matrice triangolare: ad essi si può associare, da sinistra a destra, l'indicatore di colonna da 7 ad 1, ottenendo così coppie di numeri come indicatori di caselle.

$$1,7 \ 1,6 \ 1,5 \ 2,4 \ 1,3 \ 2,2 \ 1,1$$

Andando a leggere i valori contrassegnati nelle caselle corrispondenti da destra a sinistra otteniamo la sequenza di numeri

$$C = \{0, 0, 0, 6, 0, 1, 1\}$$

che abbiamo chiamato lista dei costituenti del numero della sequenza: in effetti il numero da assegnare alla sequenza modificata è pari al risultato della loro somma.

$$\text{NumSeq} = 8$$

Dal punto di vista del gioco con i gettoni e gli anelli, risulterà comodo fondere insieme i due processi.

Una volta ottenuto un certo indice di spostamento, ad es. 2, si scenderà di due passi sulla colonna della matrice triangolare che si trova sotto la lettera che è stata spostata e si porrà sulla casella così raggiunta un anello, con 1 si scenderà di un passo, ecc. Non vi sarà dunque bisogno di prendere nota degli indici di posizione perché questi vengono immediatamente utilizzati per identificare le caselle. Alla fine tutti i sette anelli saranno stati disposti sulle caselle dalle quali potranno essere letti i valori della lista dei costituenti.

La posizione iniziale prevederà dunque solo i gettoni nelle prime due righe. Nella posizione finale i gettoni saranno ancora presenti nella seconda riga presentando la forma modificata e gli anelli saranno stati distribuiti sulle caselle.

1	0	0	0	0	0	0
	1	2	6	24	120	720
		4	12	48	240	1440
			18	72	360	2160
				96	480	2880
					600	3600
						4320

Nel caso della via *nasta*, dovremo a partire dal numero della sequenza (NumSeq) trovare anzitutto la lista dei suoi costituenti (C): poiché si assume che questa lista sia stata tratta da quella degli indici di spostamento si potrà riottenere quest'ultima (S), e di qui la forma permutata della sequenza di note (Seq) corrispondente a quel numero.

Converrà ora seguire una via direttamente esemplificativa.

Sia 18 il numero dato. Il primo passo consiste nel togliere 1 da 18. Otteniamo il numero 17. Ricorriamo ora alla matrice triangolare e cerchiamo in essa, procedendo da destra a sinistra, un numero minore di 17. Naturalmente potrebbero esservi vari numeri minori di 17. Noi prenderemo il *maggiore* di essi. Verrà considerato maggiore dei minori anche il numero stesso qualora venisse trovato nella matrice. Nella casella identificata in questo modo porremo uno dei nostri anelli. Occorre poi tener conto della seguente regola: ogni colonna eventualmente saltata dovrà essere contrassegnata con un anello disposto sulla casella corrispondente nella prima riga.

Nell'esempio, il maggiore dei minori di 17 risulta essere il 12, sul quale porremo uno dei nostri anelli. Poiché tuttavia le prime tre colonne sono state saltate, sugli zeri delle colonne corrispondenti nelle prime righe avremo posto tre anelli. Si farà poi la differenza tra 17 e 12 (ovvero tra il risultato dalla differenza precedente $18-1=17$ e il numero trovato in tabella), ottenendo 5 e poi si procederà nello stesso modo cercando nella matrice il maggiore dei minori di 5. Verrà così contrassegnato con un anello la casella che contiene il numero 4, e poi operando nello stesso modo $(5-4=1)$ porremo un anello sulla casella della seconda riga che contiene un 1. L'ultimo passo consisterà unicamente

nell'occupare con un anello la prima casella della prima riga che contiene 1.

Abbiamo dunque contrassegnato con gli anelli sette caselle. Se andiamo a leggere i numeri nelle caselle contrassegnate dagli anelli otteniamo la sequenza C, che rappresenta una sorta di «analisi» di Numseq. Si tratta propriamente di

$$C = \{0, 0, 0, 12, 4, 1, 1\}$$

A questo punto il passaggio a S diventa semplice. Basterà raccogliere i numeri di riga in cui si trovano gli anelli. Questi numeri ci forniscono la lista degli indici di spostamento:

$$S = \{1, 1, 1, 3, 3, 2, 1\}$$

Prendiamo ora i gettoni, e disponiamo la forma normale nella riga superiore. Procediamo su di essa considerandola a partire dall'ultima sillaba, mentre la lista degli indici verrà considerata da sinistra a destra. Alla sillaba Ni viene assegnato l'indice di posizione 1, cosicché non subirà alcuno spostamento e verrà trasferita nella riga inferiore. Analogamente per Da e Pa. Ogni volta si potrà per chiarezza stringere a destra i gettoni della riga superiore togliendo i vuoti. Trovando 3 come indice di posizione si conteranno tre posizioni da destra a sinistra nella riga superiore, si accosterà il gettone Ri ai tre gettoni già disposti sulla riga inferiore e così via. Alla fine si otterrà nella riga inferiore la forma modificata corrispondente al numero 18, ovvero

Ma Ga Sa Ri Pa Da Ni

Come nel caso precedente, giocando con i gettoni e gli anelli, si fonderanno i due momenti. Dopo aver disposto i gettoni nella forma normale nella riga superiore si opererà di passo in passo, prima disponendo l'anello e poi operando lo spostamento richiesto dal numero di riga, riportando di volta in volta il gettone dalla riga superiore a quella inferiore, secondo la procedura spiegata or ora.

Come abbiamo osservato, vi è qualcosa da guadagnare nel ripensare la procedura proposta da Sarngadeva nella prospettiva di una formalizzazione puramente calcolistica. Se poi realizzassimo questa formalizzazione, andremo naturalmente al di là di tutti i dettagli pratici relativi ad anelli ed a gettoni e avremo fra le mani niente altro che un calcolo, che nella sua versione informatizzata potrà fornirci i risultati in modo automatico. Si potrà allora vedere ancora meglio che la procedura Nasta, che fin qui abbiamo considerato come una sorta di «analisi» di un numero «rappresentativo» di un ordine da «estrarre» da esso, può invece essere intesa anche come una procedura di derivazione di tutte le permutazioni possibili di una lista di oggetti, nella quale ogni permutazione, come è necessario trattandosi di un calcolo, occupa una posizione esattamente determinata. Il numero d'ordine che una permutazione occupa in questa derivazione, e che quindi è in grado di identificarla univocamente, altro non è che ciò che abbiamo chiamato numero della sequenza.

Se ad esempio attraverso la procedura Nasta produciamo gli ordini da 1 a 24, per una serie di quattro oggetti - si potrà naturalmente ancora trattare delle prime quattro note della nostra scala - sa ri ga ma - otteniamo appunto una lista che è la lista di tutte le sue permutazioni possibili. La prima nell'ordine (Numseq=1) avrà come indici di spostamento $\{1, 1, 1, 1\}$, mentre l'ultima $\{4, 3, 2, 1\}$.

Alla base di tutta la questione vi è dunque l'idea di una successione ordinata di tutte le permutazioni possibili di una serie assunta come serie di base. E si può presentare il gioco con gettoni ed anelli sulla scacchiera triangolare come un modo per esplorarla [7].



2. Commenti



L'intera questione sembra avere più un interesse matematico che musicale. Così almeno ad un primo sguardo. Anzitutto, come abbiamo notato, la successione di note che abbiamo chiamato «normale», non riveste una particolare importanza, ed abbiamo ritenuto di non dover neppure accennare all'eventuale struttura intervallare vera e propria. In luogo della scala *sagrama* potremmo benissimo porre la nostra scala di *do maggiore*. Abbiamo anche suggerito che in fondo potremmo pensare piuttosto che alle note, ai loro nomi. Persino il significato musicale di questi nomi potrebbe non interessarci e in ogni caso non incidere sull'intera questione. In effetti si tratta di un problema posto per una successione di oggetti in genere, dove ciò che importa è solo l'ordine iniziale di successione, la forma della successione, dunque, e non la natura degli oggetti posti in successione. La presenza di questo algoritmo nel trattato di Sargadeva sembra possa essere genericamente giustificata al più richiamandosi all'interesse che la filosofia e la scienza indiana mostrano ovunque per questo genere di problemi.

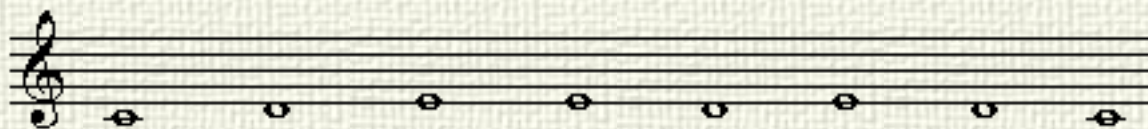
Tuttavia io credo che occorra essere prudenti in questo genere di valutazioni. Nonostante la distanza che molto spesso la teoria musicale prende dalla pratica, vi è sempre una qualche dialettica interessante tra l'una e l'altra. *La storia della musica è anche storia della teoria della musica*, anche se si tratta di una circostanza che talvolta si tende a mettere molto in secondo piano.

Per quanto la questione posta da Sargadeva non sia in se stessa specificamente musicale, forse in essa potremmo scorgere alcuni aspetti che sono volti al versante della musica. In realtà., io sarei tentato di vedere questo interesse matematico per la permutazione del tutto coerente con una *forma mentis* che agisce in profondità anche sul terreno dell'immaginazione musicale. Anzi: forse siamo qui in presenza di un bellissimo esempio di come pensiero astratto e pensiero concreto - ovvero quel pensiero che si muove nei pressi della percezione e dell'immaginazione - siano fusi l'uno nell'altro, anziché essere reciprocamente indifferenti o addirittura ostili.

A riflettere in questa direzione siamo stimolati da un bel libro scritto da Neill Sorrell in collaborazione con Ram Narayan - grande virtuoso del sarangi - intitolato *Indian music in performance* che si presenta, come dice il sottotitolo come *A practical introduction*[8].

In realtà, anche in questo caso, la pratica ha molto da insegnare alla riflessione teorica. Apprendiamo così per l'apprendimento della tecnica del sarangi il maestro indica all'allievo «esercizi molto semplici con le istruzioni per praticarli giornalmente per un anno o più» [9]. Questi piccoli esercizi

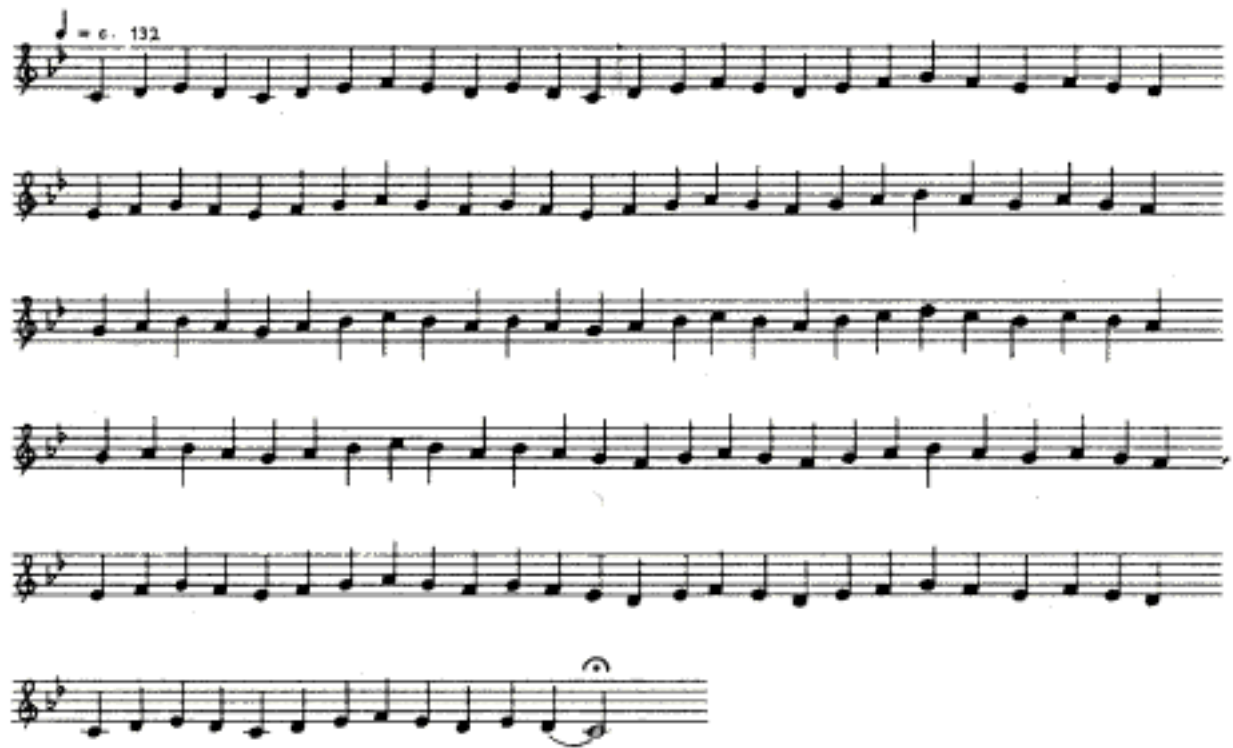
vengono chiamati *palta* e sono caratterizzati dall'impiego di un numero ristretto di note con eventuali ripetizioni del tipo



La pratica vera e propria consiste nella variazione - da vari punti di vista (velocità, accentazione, legature, trasposizioni) - del motivo del palta considerato. È allora subito chiaro che i palta nella loro forma più semplice, senza ripetizioni di note, altro non sono che le permutazioni di un numero dato di note[10]. Questo riferimento al sistema completo delle permutazioni viene qui esplicitamente rammentato, e si fa notare che si aggiungono le possibilità di modificazioni ritmiche, se si ammettono ripetizioni, varietà nei raggruppamenti e nelle accentazioni, ecc. si possono ottenere variazioni di un numero elevatissimo da un piccolo gruppo di note, anche da sole quattro note - «probabilmente la lunghezza e la complessità ideale per un palta di di questo tipo» [11]. Tutte le ventiquattro permutazioni corrispondenti alle prime quattro note della scala vengono indicate come una sorta di sistema di riferimento di base.

La pratica con queste permutazioni consiste nella loro acquisizione completa attraverso l'esercizio, impiegandole anche nelle forme trasposte possibili nel registro dello strumento; quindi ciascuna permutazione viene modificata ammettendo la ripetizione di note appartenenti ad essa, ottenendo così elementi motivici un poco più ampi da riprendere anch'essi nelle loro trasposizioni.

Nell'esempio seguente, un palta di tredici note viene ripetuto undici volte in trasposizioni ascendenti e discendenti di un grado. Come appare da questo esempio il termine di trasposizione non deve essere preso troppo alla lettera.



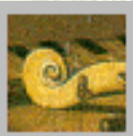
Esempio di esecuzione:



Ex. 1 (Mp3, 1 Mg)

Esso potrà poi essere eseguito secondo una varietà di accentazioni, di legature e velocità secondo l'inventiva, l'estro e l'abilità del musicista.

Esempio di esecuzione:



Ex. 2 (Mp3, 800 Kb)

[In entrambi gli esempi il brano è eseguito una quarta sopra]

I palta potranno poi entrare all'interno di un particolare raga, o connettersi ad esso in varie forme, ed in questo modo ci si comincia a staccare dalla tecnica elementare ed ancora musicalmente indifferente per entrare senza soluzioni di continuità in un'elaborazione propriamente musicale. Ed è proprio la possibilità di questo passaggio dalla pratica di apprendimento dello strumento all'opera musicale eseguita in concerto - dalla *practice* alla *performance* - che rappresenta un elemento particolarmente ricco di significato per il concetto della musicalità che si va in questo modo

profilando[12]. Si prendono le mosse da schemi motivici in certo senso «meccanici» e già dati in anticipo, da cui si potrebbe escludere il sospetto di qualunque creatività e apparentemente preordinati unicamente all'acquisizione di una pratica strumentale - ma ci si rende conto che il modo in cui questa pratica viene esercitata introduce direttamente a quella che qui viene definita «the essence of Indian performance» - essenza che consiste nella «costante variazione e nell'estensione di ciò che può sembrare un materiale relativamente esiguo» [13]. È in questa costante variazione che cresce e si sviluppa la capacità improvvisativa - l'apparente meccanicità è messa qui al servizio di un dominio del materiale su cui deve contare la genialità e la creatività musicale. Scrive ancora Neil Sorrell: «Il padroneggiamento di questo genere di esercizio non solo migliora la tecnica, ma anche arricchisce il patrimonio di idee del musicista per l'improvvisazione, in quanto concentra la sua attenzione sull'abbondante potenzialità di un materiale tanto limitato... Non è un segreto per nessuno che la pratica di simili palta ha aiutato molti degli artisti più autorevoli a stabilire la loro fama come improvvisatori fluenti» [14].

Di qui possiamo anche trarre un'altra conseguenza interessante Proprio perché in ultima analisi è il musicista-interprete che prenderà ogni decisione, sulla base di strutture date, il pensiero che queste strutture siano in qualche modo precostituite, ed eventualmente addirittura pedantesca e numerate e distribuite in bell'ordine non disturba per nulla né il teorico né il musicista. Per il musicista si tratta infatti della delimitazione dello spazio entro cui si possono muovere le sue esplorazioni conoscitive e immaginative. Mentre il teorico potrà considerare come proprio compito precipuo il mettere ordine nell'esperienza musicale, operando classificazione e proponendo ordinamenti.

In Sarngadeva è presente in particolare - facendo riferimento esclusivo al *Kandhameru* che in realtà deve essere considerato un dettaglio minimo all'interno della sua grande opera - l'idea di una sinossi compiuta e completamente dominabile di tutto ciò che è possibile fare, almeno a livello intervallare, con un *tipo melodico* di base, che è appunto fornito dalla scala *sagrama*. Come abbiamo visto or ora, sarebbe un errore ritenere che a partire di qui nulla si veda sul versante musicale. Ma resta naturalmente vero che, per quanto riguarda la precisa delimitazione del problema, l'aspetto calcolistico è prevalente.

Ciò risulta chiaro se si confronta il *Khandameru* con altri progetti, di senso differente, in cui si fa tuttavia valere uno spirito sistematico altrettanto forte.

Penso, ad esempio, al progetto di sistemazione dei raga proposto da Venkatamakhin nel XVII secolo, con riferimento alla musica carnatica. In effetti è ancora una forma mentis matematico-combinatoria, una forma mentis «aprioristica», che presiede a questa sistemazione, ma scopo e problema sono interamente diversi. Nel caso di Venkatamakhin si tratta soprattutto di portare ordine nella molteplicità indeterminata dei raga di fatto impiegati nella realtà musicale dell'epoca, cercando di individuare un ristretto numero di raga a titolo di raga «fondamentali». Ciò avviene attraverso una schematizzazione teorica della struttura dell'ottava in base alla quale si determinano non più e non meno di settantadue raga, ciascuno dei quali riceverà un numero strettamente correlato all'ordine necessario della loro generazione. Ed anche in questo caso numero e forma di ordinamento sono connessi da un preciso algoritmo che consente l'associazione in entrambe le direzioni. In realtà il sistema non copriva affatto esaustivamente i raga effettivamente impiegati, ed anche per i raga in uso il punto importante è che potevano essere considerati, dal punto di vista teorico, come forme dedotte.

Una simile sistemazione veniva proposta proposta per avere una sorta di metro della realtà empirica.

Rispetto al *Khandameru* vi è dunque una significativa differenza. I settantadue tipi di raga di Venkatamakhin sono settantadue tipi melodici, e le loro differenze sono significative come tali. La schematizzazione teorica deve prendere le mosse da un modo di concepire l'ottava e da un pensiero di organizzazione delle varietà delle strutture intervallari conseguenti. L'ottava viene in effetti considerata come suddivisa in due tetracordi disgiunti, distinguendo poi tra raga con quarta «naturale» o quarta «diesizzata». Poi si ragiona in modo puramente combinatorio individuando 6+6 possibilità di suddivisione per il tetracordo inferiore e 6 possibilità per il tetracordo superiore. A variare di posizione saranno naturalmente soltanto le due note intermedie dei tetracordi. Con ciò il numero complessivo dei raga è del tutto determinato ($12 * 6 = 72$) e non sarà difficile escogitare una procedura di associazione tra un numero ed una forma d'ordine.

Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad una costruzione astratta, ma ciononostante non si può assolutamente prescindere da concetti musicali, quali sono le possibili differenze intervallari. Come abbiamo già notato invece, in rapporto al *Khandameru*, si può parlare di un unico tipo melodico, e poiché la questione è solo di permutazioni interne al tipo, si può arrivare ad astrarre dalla concettualità musicale per proporre la matrice come un metodo per il calcolo delle permutazioni per oggetti qualsivoglia.

Parte seconda



1. La serie dodecafonica concepita a partire dal triangolo di Sarngadeva



Ma è tempo di passare oltre. Il titolo di questo saggio suggerisce di fare una sorta di salto mortale dal triangolo di Sarngadeva alle serie dodecafoniche. In realtà non appena viene operata una descrizione della matrice e delle procedure corrispondenti, la possibilità di una generalizzazione appare piuttosto evidente. Ed allora si è tentati dal chiedersi: non potremmo forse proporre la serie dodecafonica all'interno di una matrice allargata da sette a dodici posti?

La sapienza storicistica respingerà forse questa tentazione quasi come una perversione, mentre io penso che a tentazioni di questo tipo ci si possa talvolta concedere per rimescolare le carte della teoria e come stimolo per una riflessione rinnovata. Il sistema di composizione con le dodici note è durato assai meno di quanto il suo autore avesse qualche volta osato sperare; mentre la teoria di quel sistema ci ha lasciato in eredità numerosi *busillis* sui quali è forse interessante continuare ancora un poco ad interrogarsi.

Abbiamo detto che è indifferente utilizzare la matrice di Sarngadeva per la scala sagrama o per il

nostro do maggiore. Non si dovrebbe in essa cambiare nemmeno una virgola. Per la serie dodecafonica occorre invece modificare qualcosa - ma soprattutto riflettere sui problemi che si affacciano non appena ci poniamo su questa strada.

Vi è certo poco da dire sulle modificazioni da effettuare. Poiché abbiamo a che fare con dodici note, dovremo certo estendere corrispondentemente la nostra matrice e situare i valori nelle nuove caselle seguendo la regola generale della sua costruzione.

Un primo problema tuttavia sorge subito per il fatto che la serie dodecafonica non è vincolata allo spazio dell'ottava - e il superamento dell'ottava non può in ogni caso essere previsto nel nostro sistema di conteggio. È dunque inevitabile che una qualunque serie dodecafonica venga considerata come «ridotta» entro l'ottava. La forma normale sarà di conseguenza rappresentata dalla «scala cromatica» ed ogni spostamento verrà misurato rispetto ad essa. Se accettiamo tutto ciò senza discussione, allora potremo con i nostri gettoni ed anelli, adeguatamente aumentati di numero, calcolare per ogni serie dodecafonica il numero ad esso associato ed inversamente. Inversamente, dato un numero inferiore al fattoriale di 12 potremo da esso cavare un ordine «dodecafonico» .

Prendiamo ad esempio la serie che sta alla base *del Quintetto per strumento a fiati op. 26* di Schönberg[15]:



Operiamo anzitutto la riduzione entro l'ottava. A dire il vero, questa nozione non è affatto ovvia per il fatto che l'ottava entro cui operare la riduzione non è scritta per così dire nella serie stessa. Occorre perciò porsi su un terreno astratto, cosa che si può fare o utilizzando i nomi delle note nei quali non è contraddistinta nessuna altezza particolare oppure utilizzando numeri che contano le note e che indicano astrattamente la struttura intervallare. In tal caso si assumerà come innocua convenzione do = 1 (oppure do = 0). La forma normale potrà essere dunque rappresentata dalla lista di numeri

$$\{1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12\}$$

Di conseguenza la serie dell'op. 26 sarà rappresentata dalla lista seguente:

$$\{4, 8, 10, 12, 2, 1, 11, 3, 5, 7, 9, 6\}$$

A partire di qui, la matrice triangolare estesa a dodici posti (o una sua variante calcolistica), ci porta piuttosto speditamente, seguendo la via uddista, ad assegnare a quella serie dodecafonica il numero 252.026.617 come «numero di Sarngadeva» . Esso andrà poi inteso come indicante la posizione che quella serie occupa all'interno della serie delle 479.001.600 serie dodecafoniche possibili. Seguendo la via Nasta, si potrà poi ottenere dal numero 252.026.617 quella successione ordinata di numeri che rappresenta la serie stessa[16].



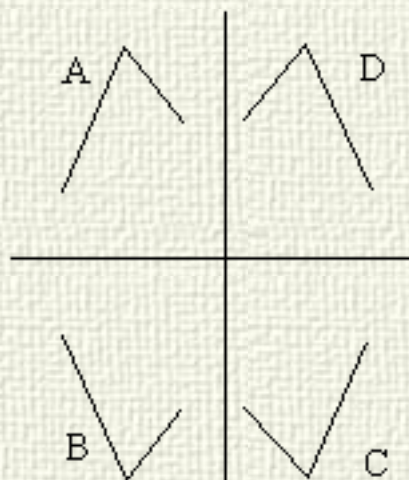
2. Discussione

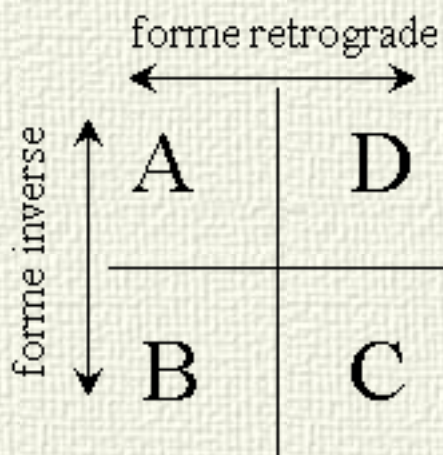


A dire la verità, l'operazione che abbiamo or ora compiuta non è così innocua come sembra ad un primo sguardo. Si presentano subito diversi dubbi che a loro volta generano una discussione, non solo sul senso di ciò che abbiamo fatto, ma necessariamente sul senso di ciò che propriamente è una serie dodecafonica, come fatto musicale specifico e come «oggetto matematico». Ed è appena il caso di dire che è questa discussione che ci interessa, non certamente la pura e semplice assegnazione di un numero ad una serie dodecafonica qualsiasi.

Uno di questi argomenti lo abbiamo già sfiorato in precedenza nella questione della riduzione della serie entro l'ottava. Quando si parla di *serie originale* o di *serie fondamentale* nella terminologia dodecafonica si intende un «pensiero musicale» che sta a fondamento della composizione e che è esattamente quello che è. A partire da essa si determina in particolare quale forma della serie dobbiamo chiamare inversa, retrograda, o retrograda dell'inversa. Perciò difficilmente potremmo ancora parlare di serie originale se introduciamo una modificazione così notevole come quella della riduzione entro l'ottava, che naturalmente finisce con il modificare anche le direzioni degli intervalli. Nell'esempio precedente, il primo intervallo che era ascendente, diventa discendente nella riduzione entro l'ottava. D'altra parte, per quanto poco ciò venga notato, questa insistenza su una serie «originale» non ha senso dal punto di vista matematico formale. Ciascuno delle forme a specchio può essere assunta come base delle trasformazioni - trattandosi di una pura questione convenzionale che sta al di fuori del complesso strutturale da esse rappresentato.

Le cose stanno all'incirca come è illustrato nei seguenti disegni:





Se si considera A come forma originale della serie, allora B sarà l'inverso e D sarà il retrogrado di A; C il retrogrado dell'inverso. Ma le determinazioni fondamentali sono il retrogrado e l'inverso. Formalmente il problema di una serie originale non sussiste. Una qualunque delle quattro forme tra loro collegate da queste relazioni può assolvere la parte di serie originale.

Nello stesso tempo, l'operazione di riduzione entro l'ottava non può essere considerata del tutto illegittima, tenendo conto del modo in cui la serie stessa può essere impiegata all'interno della composizione. Infatti una delle regole del «metodo» include esplicitamente la possibilità del salto di ottava di qualunque nota della serie fondamentale e delle serie derivate. Accade così che, se parliamo di una serie come fondamento di un brano musicale, siamo tenuti ad assumerla ed a proporla come immodificata; ma nella elaborazione compositiva della serie siamo invece liberi di proporre ciascuna nota *indipendentemente dall'ottava nella quale si trova nella serie originale*. Non è affatto escluso dunque che nella composizione si possa trovare la serie ricondotta entro lo spazio di un'ottava. In tutto ciò forse non si procede affatto «a rigor di logica». In effetti si dovrebbe presentare la forma ridotta entro l'ottava come origine di varianti che contengono dei salti di ottava; ed a sua volta quella forma ridotta dovrebbe essere considerata a sua volta, non già come risultante di una «riduzione», ma come prodotta a partire dall'effettiva forma normale, che altro non è appunto che la scala «cromatica».

Se si è guidati dall'*esprit de système* si ragionerà indubbiamente così. Di conseguenza tutte le serie dodecafoniche si presenterebbero anzitutto come *permutazioni della scala cromatica*. Una delle prime considerazioni che viene fatto di fare seguendo il nostro singolare filo conduttore è che questo *esprit* - che è presente ovunque nel metodo compositivo dello Schönberg dodecafonico - in realtà ha su alcune questioni importanti una sorta di *defaillance*.

Ma si tratta propriamente di una *defaillance* o di qualcosa di diverso, che non può essere chiamato così? È un fatto che considerare la serie come una mera permutazione della scala cromatica sembra piuttosto urtante, per non dire dell'idea di una *serie delle serie dodecafoniche*, nella quale ciascuna serie dodecafonica ha una sua posizione determinata in anticipo.

L'idea di una derivazione algoritmica della serie si trova infatti nel contrasto più netto con la concezione della serie fondamentale come un pensiero musicale da cui il compositore si sente attratto

e che rappresenta il germe della creazione musicale e dunque il luogo più segreto e più profondo da cui si dispiega la creatività. Questo modo di concepire la serie originale, insieme alla nozione di «senso della forma» a cui Schönberg tanto spesso si richiama come ad un vero e proprio «istinto» che non è in alcun modo riducibile a teoria, sono certamente nozioni di particolare importanza per comprendere la concezione della musica di Schönberg. E mentre per il musicista indiano le sistemazioni algoritmiche non introducono alcun turbamento all'interno della prospettiva entro cui egli si muove, e sono compatibili con un'idea «aperta» del comporre, l'inclinazione matematizzante che è indubbiamente caratteristica dello Schönberg dodecafonico così come la sua esasperata tendenza all'unità si arresta di fronte all'idea di una precostituzione matematica che toglierebbe alla serie fondamentale il carattere di espressione diretta del vissuto del compositore - la fonte segreta e misteriosa da cui scaturisce l'opera, ciò da cui essa è «ispirata» .

Per quanto riguarda invece il rapporto tra le serie e la scala cromatica, occorre intanto osservare che non tutte le serie generate come sue permutazioni verrebbero accettate *sotto il profilo musicale*. Vi sono delle limitazioni significative, a cominciare dalla regola esplicita che vieta più semitoni successivi oppure la regola implicita che vieta o «sconsiglia» le serie che contengono in successioni suoni che formano triadi consonantiche.

Limitazioni di questo tipo sono naturalmente della massima importanza per comprendere il senso della proposta teorica e musicale dodecafonica. Ma non sono tali da mettere realmente in crisi le considerazioni precedenti, per il fatto che si potrebbe semplicemente ammettere che la serie totale delle serie dodecafoniche è sovrabbondante rispetto alle serie «ammissibili» .

Più interessante è invece mettere in risalto un altro aspetto che proprio il riferimento al triangolo di Sarngadeva aiuta a mettere a fuoco. Abbiamo detto che, in fin dei conti, nel *Khandameru* le permutazioni riguardavano un unico tipo melodico - una scala con un determinato schema intervallare - e che di conseguenza nella proposta di «enumerarle» era contenuto il pensiero del dominio di tutte le possibili configurazioni delle note all'interno di quel tipo. In certo senso potremmo dire che in ogni caso ogni configurazione è *soltanto* una permutazione.

Lo stesso problema si pone in modo del tutto diverso in rapporto alla serie dodecafonica. Benché si possano considerare - con le limitazioni del caso - le serie dodecafoniche come permutazioni della «scala cromatica» , tuttavia quest'ultima non merita affatto di essere caratterizzata come «tipo melodico» . In realtà l'insegnamento scolastico spesso non attira a sufficienza l'attenzione sulla netta differenza tra scala diatonica e scala cromatica, come se si trattasse di due «scale» allo stesso titolo e nello stesso modo - come se differissero soltanto per la grandezza e la distribuzione degli intervalli. Quest'errore è d'altronde, dal punto di vista teorico, rafforzato dalla tematica dodecafonica, che comporta la negazione del fenomeno autentico del cromatismo, nello stesso momento in cui richiede la massima indipendenza delle dodici note l'una dall'altra, mentre il cromatismo richiede al contrario una forma particolare e particolarmente forte di «interdipendenza» connessa alla possibilità della transizione. La scala cromatica, che dovrebbe rappresentare, nel quadro delle nostre considerazioni, la «forma normale» , non è un tipo melodico proprio perché essa è riconducibile alla pura transizione, che può cominciare in un luogo qualunque e terminare in un altro luogo qualunque, senza modificare il proprio profilo, senza delineare alcun *melos*. Essa è, in certo senso, priva di carattere. Ed è invece proprio alle sue permutazioni, eventualmente variate attraverso dislocazioni di ottava, che sembra

spettare il carattere di una molteplicità di tipi melodici. Siamo dunque tenuti a dire esattamente l'inverso di ciò che abbiamo or ora osservato in rapporto al *Khandameru*.

Ma il groviglio di problemi non finisce qui. Abbiamo parlato or ora della serie dodecafonica come di un tipo melodico. Su di ciò credo che siano in molti ad obiettare. Intanto si continua a ripetere che con la dodecafonia viene meno la distinzione tra melodia e armonia. Di conseguenza non vi sarebbe motivo di considerare una serie orizzontalmente piuttosto che verticalmente. Il parlare della serie come tipo melodico sarebbe senz'altro erroneo. Si rischierebbe di fare di una serie qualcosa di simile ad un «modo» .

Su queste affermazioni credo che sia lecito almeno parzialmente dissentire. Ciò che viene meno è naturalmente la distinzione tra melodia e armonia così come si presenta nell'ambito del linguaggio tonale. Più in generale l'ordine orizzontale della serie può, dal punto di vista della prassi compositiva, essere proposto anche «verticalizzato» . Ma di qui non si può affatto trarre come conseguenza che la serie possa essere considerata indifferentemente rispetto alla simultaneità ed alla successione. Si confonde qui l'impiego previsto dal metodo, che autorizza l'impiego simultaneo, con ciò che la serie è come fatto uditivo specifico; e questa confusione viene rafforzata dall'oscillazione tra un'idea astratta della serie come mera forma relazionale - e quindi come entità matematica - ed un'idea della serie come qualcosa che risuona concretamente e che risuonando ha un certo carattere piuttosto che un altro. Considerando la serie come un oggetto formal-matematico, quindi come un complesso di oggetti in genere che stanno fra loro in determinate relazioni, viene meno addirittura la sensatezza della distinzione tra una dimensione verticale ed una orizzontale per il semplice fatto che in una simile considerazione non vi è in via di principio né contemporaneità né successione. Altrimenti stanno le cose dal punto di vista percettivo. La prova più persuasiva della differenza tra ordine verticale e ordine orizzontale, che continua ostinatamente a resistere ad ogni negazione teorica, sta nel semplice fatto che una serie qualsiasi somiglia anche troppo a qualsiasi altra se le sue note vengono fatte risuonare tutte insieme: come è più che ovvio! Eppure vi è chi, parlando della serie, afferma che essa viene proposta «melodicamente» per pure ragioni di «comodità» .

«Per comodità operativa il musicista fissa la «serie dodecafonica» nella successione orizzontale, al fine di stabilire i rapporti di altezza, cioè gli intervalli, tra suono e suono; ma la «serie» così fissata non rappresenta però un principio tematico, una sorta di *Leitmotiv*, sul quale la composizione è destinata a svilupparsi» [17].

Ma di quale «comodità» si tratta? La serie, proprio come pensiero musicale, che contiene certamente in quanto tale un rimando alla situazione percepita, è essenzialmente orizzontale, quindi è in senso ampio, melodia. E non mancano certo dichiarazioni assai significative da questo punto di vista: è lo stesso Schönberg, che proprio mentre illustra la possibilità di impiegare «il raggruppamento di alcune note in armonie» sottolinea che «la serie fondamentale funziona come se fosse un motivo» [18]; e lo scritto in cui si trova questa frase, e che rappresenta forse il suo scritto più impegnativo sulla teoria della tecnica dodecafonica, si chiude con questo icastico richiamo al *Leitmotiv* wagneriano: «Penso che quando Richard Wagner introdusse il suo *Leitmotiv* - con lo stesso scopo per cui io ho introdotto la mia Serie Fondamentale - deve aver detto: «Che l'unità sia fatta» » . [19] Un altro elemento di conferma si può trovare nel fatto che Schönberg, negli esempi di serie che egli discute, propone cesure e segni di articolazione. Ad esempio, nella serie precedentemente citata dell'op. 26, viene fatta

cadere una cesura nel mezzo. Anche se queste cesure sono giustificabili a partire dalla struttura formale, non sarebbe giusto affermare che esse siano *derivabili* da essa; così come che esse siano *derivabili* dalla conformazione percettiva come tale. È appunto un «pensiero musicale» che sceglie, all'interno di diverse possibilità, le articolazioni interne che debbono essere evidenziate. E naturalmente queste cesure sarebbero dei puri nonsensi se fossero proposte sulla serie proposta in forma di accordo.

È dunque abbastanza giusto considerare la serie anzitutto così come decorre nell'ordine temporale del prima e del poi - e quindi qualcosa di simile ad una melodia, ad un tema o ad un motivo. Ma questo aspetto si modifica profondamente sia se consideriamo il suo trattamento compositivo, sia se pensiamo alla forma astratta in cui la serie può essere «pensata» e che fa venire meno il problema stesso dell'ordine temporale. Vi sono diverse importanti ragioni, sulle quali non è il caso qui di soffermarsi, che non rendono assolutamente possibile l'assimilazione della serie ad un modo.

Tuttavia è proprio facendo riferimento a questo aspetto della questione, che si spiega come mai Schönberg possa essere talora elogiato dalla musicologia indiana o come questa possa addirittura rivendicare improbabili anticipazioni nella propria tradizione musicale. In un testo che si propone esplicitamente di contribuire alla conoscenza reciproca della cultura musicale indiana e di quella europea, intitolato *The structure of music in raga and western systems*, Raja Ramanna osserva che, nella musica indiana, la dodecafonia schönberghiana sarebbe stata anticipata di alcuni secoli[20]. L'autore pensa qui al sistema di Venkatamakhin ed ai raga, concepiti come tipi melodici, come motivi di base di una costruzione musicale; e risulta a lui naturale considerare la serie dodecafonica secondo questa stessa angolatura. Il merito di Schönberg sarebbe stato dunque quello di superare la miseria dei due modi della musica tonale riportando nella musica europea un'autentica molteplicità. Ma questa molteplicità non è forse presente da secoli, attraverso i raga, nella musica indiana?

I teorici europei alla fine dell'ottocento, osserva Ramanna «cominciarono a sottolineare che la stessa tonalità non era essenziale per la musica e non era basata su alcuna considerazione ragionevole e le scale maggiori e minori non erano sufficienti per esprimere i pensieri al di là di quelli dei compositori del XIX secolo. Fu a questo stadio l'armonia atonale venne proposta da Schönberg, che fa rivivere Venkatamakhin dopo quasi quattrocento anni. La modernità di Venkatamakhin dal punto di vista europeo è davvero sbalorditiva» [21].

Lo stesso autore fa notare che, quando verso la fine del secolo XIX si pose il problema di una «armonizzazione» dei raga, del resto sotto l'influsso della musica europea - non si andò in direzione delle triadi tonali, quanto piuttosto di una *proiezione nella simultaneità dell'ordine successivo delle note del raga*, secondo una procedura che sembra essere l'esatto rovesciamento nel rapporto armonia-melodia caratteristico di un ambito linguistico tonale. Una simile proiezione può essere possibile solo se viene liberamente ammessa anche la presenza di dissonanze.

Vi sono qui numerosi equivoci, che sono tutti per lo più da ricondurre ai due aspetti che abbiamo appena richiamati, alla pratica compositiva dodecafonica che certamente non va certamente in direzione di una valorizzazione dell'elemento melodico; ed all'idea di uno spazio sonoro, in rapporto alla serie, che probabilmente deve essere caratterizzato più che relativamente alla serie fondamentale considerata nella sua individualità concreta, ad una struttura relazionale astratta, che possa

comprendere anche le forme modificate e le trasposizioni. Naturalmente la questione di un diverso rapporto con la consonanza e la dissonanza resta sul tappeto - ma alla comprensione di questa diversità giova assai poco confronti di questa natura. Ed ancor meno giovano le considerazioni sull'«armonizzazione» .

Nel metodo dodecafonico la dimensione «armonica» viene in realtà soppressa per il fatto che non solo si sopprime l'impiego armonico della triade, ma anche perché gli accordi in genere assumono il carattere di eventi sonori in via di principio sullo stesso piano dei suoni singoli e non hanno in ogni caso carattere di armonizzazioni o di accompagnamenti. Il fatto che essi siano costituiti da segmenti della serie non modifica certo questo stato di cose. Ciò che sorprende nelle considerazioni di Ramanna è che si vada a citare con tanti equivoci Schönberg e la dodecaфонia, e non si faccia invece il minimo cenno al modalismo che ha così grande importanza nella musica novecentesca e che in alcuni casi - penso naturalmente a Messiaen - ha anche un rapporto musicalmente concreto con la musica indiana.

Se tanti sono i problemi emersi, non è stato forse inutile il gioco di estendere il *Khandameru* alle serie di dodici note.

[1] Sarngadeva, *Sangitaratnakara*, testo sanscrito e traduzione inglese di R. K. Shringy, vol. I, Varanasi 1978, p. 208. Talora il titolo viene reso con *Oceano di gemme della musica*. «Ratnakara» può essere tradotto con «mare, oceano» ; oppure con «miniera di gemme» (*jewel-mine, sea, ocean* M. Monier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary*, Oxford 1899 (1990)) - Sono debitore di molti stimoli per l'argomento di questo saggio, oltre che di un concreto aiuto bibliografico, a Francesca Dell'Acqua, che ha svolto nel 1994-95 una tesi di laurea intitolata «Teorie della musica e filosofia nel *Sangitaratnakara* di Sarngadeva» presso l'insegnamento di Filosofia Teoretica da me tenuto, con correlazione di Carlo Della Casa. - Una stesura preparatoria di questo lavoro è stata presentata al convegno organizzato dal Seminario Permanente di Filosofia della musica, Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, svoltosi a Gargnano, Palazzo Feltrinelli, 29 settembre-1 ottobre 1997.

[2]. Siamo nel XIII secolo, in un'epoca che viene considerata di transizione tra la musica antica e la musica medioevale. M. R. Gautam propone di distinguere la storia della musica indiana in tre grandi fasi, la musica antica, medioevale e moderna. Le prime due possono essere considerate come concluse approssimativamente nel XIII secolo e nel XVIII secolo, mentre la terza arriva ai nostri giorni. M. R. Gautam, *Evolution of Raga and Tala in Indian Music*, New Delhi 1993, p. IX. Sarngadeva viene trattato nel cap. IV, pp. 61 sgg.

[3] *Sangitaratnakara*, 63c-71, cit. p. 208-220.

[4] «*Uddista* is literally the note-series indicated, and what is sought to be found out from the permutation indicator is its serial number» , *ivi*, p. 214.

[5] «*Nasta* of the text literally means «that which is destroyed» , but the term is figuratively employed in a technical sense. *Nasta* refers to that note-series (tana) the tonal form of which is lost sight of, but in respect of which the serial number and the type... is given in the order that its tonal form may be discovered with the help of the note-series indicator» - *ivi*, p. 218.

[6] Riferiamo qui di seguito le spiegazioni di Sarngadeva nella traduzione inglese:

IV. **Khandameru (permutation-indicator)**

1. The construction of the permutation-indicator (63c-66b): Let there be seven series of squares commencing with seven squares and ending with one, arranged one below the other. Let no. 1 be written in the first square of the first serie among them and let there be zero in the other squares. Pebbles, corresponding to the number of tones in the note-series in question, may be placed in those very squares. (63c-64). Let the sum total of the numbers of the last squares of the antecedent serie be written below the zero in the subsequent series progressively in the respective squares, e. g. one (in the first instance); while in the squares below that in vertical order, let the sum be multiplied by the number of the square concerned and the resultant written below that. This is considered to be the «permutation-indicator» (*khandameru*). (65-66b)

2. The procedure for finding out the indicate note-serie (uddista): 66c-68b: Let the pebble be placed in the column-square below according to the number of the last note of the indicated note-series obtaining backwards with refernce to the last note of its original order. The pebble movement starts with the last note and is ordered by dropping the note ascertained progressively. The number of the indicated note-series would be obtained by adding up the figures (of the squares) covered by pebbles»

3. The procedure for finding out the missing note-series (nasta): (63c-70): Let the initial pebbles be placed in the respective squares, the sum of the figures of which would constitute the number of the 'missing note-series' includsive of the figure 1 in the first column square. The note-positions of the missing note-series are to be determined from the pebble-squares, the serial number of the squares down below being indicative of the relative backward position of the respective notes with reference to the last note of the original order; while the rule for dropping the ascertained note ecc. would apply as before. (68c-70).

[7] Sarngadeva attua metodi analoghi al *Khandameru* anche per l'organizzazione sistematica delle possibilità ritmiche (tala). Sull'argomento: Subhadra Chaudhary, *Time Measure and compositional types in indian music*, A historical and analytical Study of Tala, Chanda and Nibaddha Musical forms, trad. ingl. di Hema Ramanathan, Aditya Prakashan, New Delhi 1997, pp. 85 seg.

[8] Neil Sorrell e Ram Narayan, *Indian music in performance*, con pref. di Y. Menuhin, University Press, New York 1980.

[9] *ivi*, p. 70.

[10] *ivi*, p. 73.

[11] *ivi*.

[12] *ivi*, p. 74: «The relationship between exercise and 'real' music is very interesting and of central concern to this chapter. As I have implied so far, there is not the separation between these categories in Indian music that we find in western Music» .

[13] *ivi*, p. 70.

[14] *ivi*, p. 74. Cfr. anche p. 91: «The increasing length and musical interest of these examples shows how simple exercises can be spontaneously transformed into something more sophisticated. The imagination of the musician and his skill in improvisation enable him to extend a small amount of material into long sections of music. Practice becomes virtually indistinguishable from real performance and his creative process is at the heart of North Indian classical music» .

[15] Questa serie viene discussa da Schönberg nella sez. VII *Composizione con dodici note*, in *Stile e idea*, trad. it. di M. G. Moretti e L. Pestalozza, Milano 1975, pp. 116 sgg.

[16] Per ciò che riguarda in modo del tutto generale i metodi combinatori in rapporto a successioni ordinate di suoni, cfr. Luigi Verdi, *Organizzazione delle altezze nello spazio temperato*, Treviso 1998.

[17] L. Rognoni, *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino 1966 p. 90.

[18] A. Schönberg, *Composizione con dodici note*, in *Stile e idea*, trad. it. di M. G. Moretti e L. Pestalozza, Milano 1975, pp. 111.

[19] *ivi*, p. 140.

[20] Raja Ramanna, *The structure of music in raga and western systems*, Bombay 1993. p. 160.

[21] *ivi* p. 160. Cfr. anche p. 167.

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

Matteo Pennese

Recensione de 'Il suono virtuale' Teoria e pratica di Csound, di R. Bianchini e A. Cipriani, Edizioni ConTempo, 1998

Tecnologia e musica

L'impatto con la tecnologia ha provocato il più radicale sconvolgimento della musica del XX secolo. Ne è sorta una nuova poetica sonora, che ha imposto una riformulazione del pensiero musicale. La prima conseguenza deducibile è senza dubbio un'attenzione verso forme acustiche instabili, ovvero transitori d'attacco e d'estinzione, microvariazioni interne alle evenienze sonore, fluttuazioni instabili delle dinamiche e quant'altro. In altre parole, tutto ciò che la liuteria classica aveva inibito o quantomeno controllato.

Nel Novecento le categorie della riflessione musicale si correlano strettamente con quelle del pensiero scientifico, deducendosi tre fasi che individuano a loro volta tre tipologie di tecniche.

La prima riguarda i procedimenti della musica su nastro, ancora limitati nelle loro possibilità d'intervento e fondati su di una conoscenza approssimativa dei fenomeni sonori, classificati secondo valutazioni puramente qualitative a livello sensoriale - limiti di conoscenza che naturalmente non hanno impedito la nascita di capolavori quali 'Kontakte' di Karlheinz Stockhausen.

Ad essa fa seguito la fase della sintesi analogica, ovvero l'utilizzo delle tecniche di tensione controllata e che trova nel sintetizzatore la realizzazione di una nuova tipologia di liuteria strumentale.

Giungiamo infine al terzo ed ultimo periodo, ovvero quello marcato dalla sintesi numerica, il cui inizio è in particolare individuabile nelle ricerche e nelle opere John M. Chowning e di Jean-Claude Risset. La digitalizzazione del suono ha avuto un impatto conoscitivo enorme per l'intelligenza del fenomeno sonoro. La possibilità di ricavarne lo scheletro numerico permise la rimozione di quegli ostacoli analitici che erano propri della trascrizione analogica del segnale ed ha favorito la crescita di una nuova **interdisciplinarietà**. Fisica acustica, psicoacustica, cibernetica, informatica e teorie di elaborazione del segnale si alleano per raffinare l'arte dell'elaborazione numerica degli oggetti musicali.

Prima dell'avvento del suono digitale, gli studi scientifici si basavano sull'ascolto di suoni isolati da cui trarne i parametri fisici, e normalmente consistevano in suoni semplici quali sinusoidi o bande di rumore. Ma la realtà dell'ascolto riguarda il fenomeno dei suoni complessi, in realtà ignorati dai manuali di acustica classica.

Dopo Fourier ed Helmholtz si supponeva che fosse lo spettro a determinare il timbro specifico di ogni strumento, accordandosi alla distribuzione dell'energia spettrale un valore discriminante. La sintesi numerica ha posto due nuove coordinate conoscitive di fondamentale importanza: innanzitutto la deducibilità del timbro dalle diverse relazioni funzionali fra i parametri acustici in evoluzione. In altre parole si passa da una concezione irrigidita e cristallizzata del suono ad una sua riformulazione qualitativa nella nozione di 'campo d'energia'.

Il secondo fondamentale apporto della sintesi numerica è quello di aver attribuito una portata strutturale prima inconcepibile al fenomeno acustico del rumore, la cui funzione si scopre essere quella di valore differenziale di una struttura acustica.

Csound e 'Il suono virtuale'

Le prime esperienze nell'ambito della musica digitale iniziarono nel 1957 ai Bell Telephone Laboratories. Il primo programma musicale - significativamente chiamato Music I - fu concepito da Max V. Mathews ed era in grado di generare una sola onda sonora, un triangolo equilatero. Ad esso seguì Music II (1958) e Music III (1960). Da quest'ultimo discese infine una intera famiglia di programmi di sintesi basati sul concetto di *unit generators*, vale a dire una operatività basata su moduli di generazione ed elaborazione del segnale (oscillatori, filtri, etc.) che fra loro interconnessi creano *strumenti di sintesi* per la generazione di nuovi suoni.

Tale famiglia è inquadrabile sotto il nome di 'Linguaggi Music N', di cui fa parte Csound, ad oggi il più conosciuto ed usato linguaggio di sintesi numerica.

Nato negli studi del M.I.T. (*Massachusetts Institute of Technology*) per opera di Barry Vercoe, si è imposto come lo standard per la *computer music* grazie alla sua affidabilità e alla sua portabilità su tutte le piattaforme informatiche più conosciute.

Scritto nel linguaggio di programmazione denominato C (da qui il nome del programma), è un *software* cosiddetto di pubblico dominio, per cui chiunque sia in grado può apportare cambiamenti, miglioramenti, personalizzazioni o contributi al programma stesso. Ciò ha garantito nel corso degli anni non solo una sempre maggiore robustezza implementativa ma pure il fiorire di una vera e propria letteratura al riguardo. In tal senso si inserisce il libro '**Il suono virtuale**' di Riccardo Bianchini e Alessandro Cipriani edito dalla ConTempo. Il volume - che in particolare prende in considerazione le versioni per PC e Mac - accompagna il lettore attraverso un percorso che progredisce fino ad un buon livello di complessità. Anche se edito nel 1998, il

contributo di Bianchini e Cipriani non ha certo perso in attualità. Innanzitutto si tratta dell'unica pubblicazione in lingua italiana che tratta l'argomento con una certa completezza e profondità. E poi la trattazione è svolta molto bene. Pregio quest'ultimo non da poco non solo per il valore in sé, ma anche perché ha ordinato una materia altrimenti disorganica e frammentata fra gli innumerevoli contributi di musicisti e ricercatori che operano con Csound nel mondo. Questo programma, sia detto chiaramente, non è né semplice né intuitivo. Si tratta di un *software* che opera - come si dice tecnicamente - a basso livello; ovvero l'utente deve essere in grado di programmare gli algoritmi che daranno vita al nuovo esperimento sonoro, determinando i comportamenti di tutti i singoli parametri. Non si è naturalmente costretti a conoscere il linguaggio motore di Csound - vale a dire il C - ma ciò non toglie che la sintassi sia comunque piuttosto complessa. Occorre dunque imparare il cosiddetto *score language*, e cioè il linguaggio che definisce una sintassi per utilizzare gli strumenti che genereranno i suoni.

'Il suono virtuale' affronta con grande chiarezza la sintassi di CSound e con profondità d'intenti conduce il lettore allo studio di raffinate tecniche di sintesi ed approfondimenti specifici svolti in contributi di esterni. In definitiva un ottimo lavoro e utile - grazie alla sua chiara didatticità - non solo al musicista o al ricercatore di informatica musicale, ma a chiunque sia interessato a conoscere l'ambiente operativo entro cui si muove chiunque abbia a che fare con la sintesi del suono. Tenendo conto che la conoscenza e l'utilizzo di una tecnica comporta una riformulazione del pensiero, potrebbero leggersi con maggiore consapevolezza certe pagine più o meno recenti della musica sperimentale, non obbligatoriamente legate all'utilizzo dell'elettronica. Per fare un solo esempio, la lettura del volume indubbiamente consentirebbe una maggiore conoscenza dei procedimenti compositivi degli *'spettrali'* francesi, Dufourt, Grisey e Murail per intenderci.

Un unico appunto; non vi è alcun approfondimento riguardo alla spazializzazione, ovvero al movimento dei suoni nello spazio. Naturalmente si tratta di un ambito diverso rispetto alla generazione pura dei suoni, tuttavia è talmente fisiologico alla musica elettronica che una sua mancata trattazione si avverte in modo particolare.

Per finire, al volume è allegato un cd con il programma per le varie piattaforme (le versioni risultano comunque essere superate) e gli strumenti illustrati nella trattazione, evitando così una noiosa ricopiatura per le verifiche e gli esercizi.

Per chi volesse approfondire lo studio di Csound ecco alcune indicazioni utili:

- è recentemente uscito presso la MIT Press 'The Csound Book - Perspectives in Software Synthesis, Sound Design, Signal Processing, and Programming', in cui è presente anche un contributo di Riccardo Bianchini. È una pubblicazione da tempo attesa e che probabilmente si porrà come riferimento per lo studio di Csound. Per ulteriori informazioni: <http://www.csounds.com/book/index.html>
- -

- Csound Front Page: la pagina web ufficiale dedicata a Csound -e dove si possono trovare le versioni più recenti e multiplatforma del programma-: <http://mitpress.mit.edu/e-books/csound/frontpage.html>
-
- Da qualche mese è uscito un catalogo in CD-Rom di strumenti e utilità per Csound, Acquistabile on-line all'indirizzo <http://www.csounds.com/catalog/index.html> come allegato del volume "The Csound Book".
- È da poco attivo un nuovo sito totalmente dedicato a CSound: <http://www.csounds.com>
-
- Esiste una rivista mensile 'CSound Magazine' rintracciabile all'indirizzo web <http://www.csounds.com/ezine/>
-
- Più in generale, per chi volesse avere una conoscenza più generale sui principi acustici del fenomeno sonoro e sull'informatica musicale, si consiglia 'The Computer Music Tutorial', Curtis Roads, MIT Press, 1997, di non facilissimo reperimento ma comunque ordinabile presso la libreria on-line <http://www.amazon.com>

Matteo Pennese

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



You can download this text all at once (10 k)

Emanuele Ferrari

TRADIZIONE E MODERNITA' NEL PENSIERO DI IGOR STRAVINSKY

§ 1. Comporre, spiegarsi...

Stravinsky e le parole è la storia di un amore-odio. La lunga carriera del compositore è accompagnata da dichiarazioni, interviste e da una nutrita corrispondenza, ma questo abbondante *spiegarsi a parole* ha qualcosa di paradossale. L'autore ama ribadire la sua scarsa fiducia nelle possibilità del linguaggio verbale, ma riconosce d'altra parte che quando parla, parla troppo, «il che è un'ironia, perchè io non credo nelle parole, perlomeno non come credo nella musica» (*D*, p. 61) [1].

Gianfranco Vinay ha descritto efficacemente lo stato dei rapporti fra compositore, critica e pubblico a partire dagli anni '20. La «svolta neoclassica» aveva disorientato un po' tutti; per gettar luce sulle sue vere intenzioni creative Stravinsky cominciò allora a spiegarsi a parole, «col risultato che spesso al disorientamento derivato dalla sua musica si aggiungeva quello derivato dalle sue rivelazioni estetiche» [2]. L'autore si trovava così a dover dissipare non solo gli equivoci sulla sua musica, ma anche quelli generati dalle sue parole: seguivano quindi *altre* spiegazioni, «che a loro volta si prestavano a fraintendimenti e distorsioni, e così via in una spirale senza fine» [3].

Quanto all'approccio *teorico* alla musica e alla formulazioni di *ipotesi generali* sull'arte dei suoni, Stravinsky è ancora più drastico. La sua è una mente *operante*, votata alla composizione più che alla speculazione; non si sente un intellettuale e le questioni esplicative non lo interessano molto. Nei *Colloqui* interrompe spazientito Robert Craft prima che possa rivolgergli «una domanda su forme e significati», ricordandogli che i compositori non sono pensatori di concetti. Craft ci riprova con «i giudizi qualitativi», e per tutta risposta si sente dire che la faccenda non riguarda i compositori ma gli esteti. Parlare e inventare musica sembrano essere territori ben separati, al punto che «ciò che un Picasso o uno Stravinsky hanno da dire sulla pittura o sulla musica non ha assolutamente alcun valore in base alla provenienza»; ma l'ironia è in agguato, e l'aggiunta civettuola «quantunque ci piaccia moltissimo *parlare* concettualmente» rimescola un poco le carte (*Cl*, p. 300) [4].

La realtà è però più complessa; abbiamo scelto queste battute di Stravinsky solo per illustrare la sua allergia a un certo modo di porre le questioni, che potremmo definire *esplicitamente teorico*. La sostanza dei suoi scritti è tutt'altro che priva di rilievi teorici, anche se espressi sotto il segno della reticenza e del pudore intellettuale. Sarebbe del resto ben strano che un attento pianificatore del tempo e delle proprie energie come Stravinsky avesse prodotto materiale sufficiente a riempire cinque libri per il puro gusto di *chiacchierare*. Un'attenta lettura dei suoi scritti [5] rivela che la scarsa propensione alle formulazioni generali riguarda più la forma dell'esposizione che i contenuti espressi. Stravinsky non è un filosofo e non ragiona in termini sistematici, ma questo non gli impedisce di avere una formidabile capacità di *condensare* problemi. Dopo pagine di aneddoti e ricordi personali che talora affaticano il lettore, accade che poche righe illuminino un nodo concettuale in tutta la sua complessità. Un tesoro è dunque disseminato in queste opere, che meriterebbero di essere studiate sotto questo profilo. Se la densità teorica di questi scritti sia sufficiente a delineare una vera e propria *estetica musicale* è una domanda che attende ancora una

risposta esauriente[6], ma senz' altro essi contengono *un pensiero*, e tanto basta per cominciare. Che esso sia più organico di quanto l'apparenza lasci supporre, vorremmo mostrarlo con questo articolo: in fin dei conti, il miglior modo per dimostrare che una cosa esiste è *esibirla*.

Per facilitare la lettura, citeremo i seguenti scritti di Stravinsky con una siglatura convenzionale:

Cr = *Chroniques de ma vie* [7]

P = *Poetique Musicale* [8]

Cl = *Colloqui con Stravinsky* [9]

D = *Dialogues* [10]

Th = *Temes and Conclusions* [11]

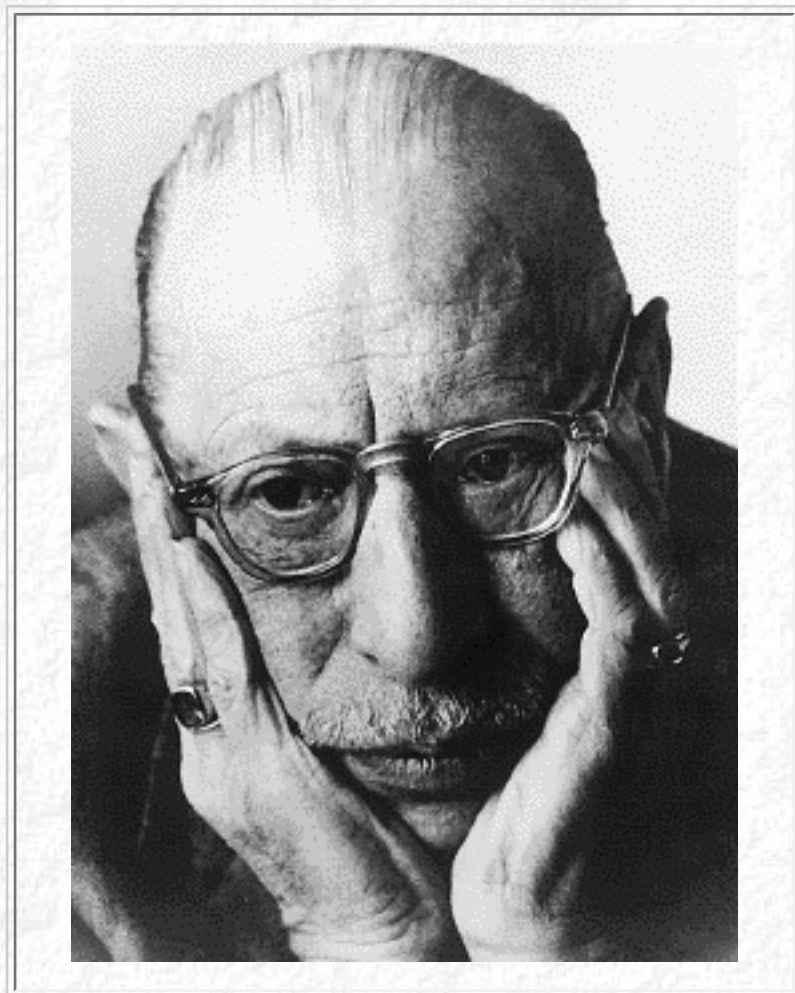
§ 2. Il nodo dell'argomentare

Nelle *Cronache* Stravinsky propone di educare gli allievi cominciando dalla musica di oggi, anziché dalla tradizione che ci precede, poichè solo un sentimento vivo e partecipe dell'attualità può afferrare l'arte del passato e penetrarne il significato. L'uomo sordo al presente non coglie che «apparenze cadute in disuso», quando volge il suo sguardo all'indietro (Cr, p. 125): il nostro rapporto col passato è vivo solo se è il presente che ci sollecita. Se osserviamo le riflessioni di Stravinsky nel loro insieme, questa traccia può esserci utile. Le considerazioni sul passato sono numerose, e la *storia*, filo invisibile che unisce argomentazioni lontane, assume negli ultimi scritti un rilievo crescente. Ma il centro dell'interesse e dell'attenzione è *l'oggi*, l'intricato pulsare di energie e fermenti del quale Stravinsky fa parte, spesso in aperta polemica con i contemporanei:

Mi aspetto che i nove decimi del raccolto di oggi - a giudicare da quanto in media è avvenuto in passato - mi imbarazzerà domani, e so che una percentuale anche maggiore non scamperà il mio «miglior giudizio» di qui a un mese (Th, p. 19).

Questo scambio vivo e tormentato con l'attualità ha il suo punto dolente nei rapporti con la critica e con l' *ideologia avanguardistica*, la religione del Progresso per cui l'oggi val sempre e comunque più dell' ieri (P, p. 64). Di fronte allo sconcerto provocato dalle sue opere, alle riserve dei critici, agli attacchi indirizzati prima al *rivoluzionario*, poi al *reazionario*, Stravinsky sente il bisogno di riannodare i fili col passato, mostrando che il suo operare artistico è enigmatico *solo per un presente che non lo sa decifrare*. Solide e profonde sono le sue radici nella tradizione, e solo le lenti deformate di un'ideologia stravolta hanno potuto farne un *animale raro*. L'intento iniziale del discorso stravinskiano è quindi polemico e apologetico, «nel senso di giustificazione e difesa delle mie idee» (P, p.7), ma ben presto l'orizzonte si allarga. Per inquadrare la propria vicenda artistica, Stravinsky delinea una tensione fra tradizione e rinnovamento che ha segnato la musica occidentale fino alla fine dell' 800. Questo quadro consente, per contrasto, di cogliere in tutta la sua portata l' *anomalia della modernità*, che ha voluto ridurre quella tensione a uno solo dei suoi elementi - la

novità ad ogni costo. Il punto di partenza - concettuale, si intende, dato il carattere rapsodico dell'esposizione - è quindi una rappresentazione *dogmatica* del passato, nel senso, rivendicato dall'autore per questo aggettivo poco *à la page*, di «generata da concetti speculativi» (*P*, p. 9). Quali siano questi concetti non si tarda a scoprirlo leggendo la *Poetica della musica: tradizione e linguaggi* sono le lenti che Stravinsky indossa per volgersi a guardare l'oggetto amato senza perderlo per sempre - come Orfeo agli inferi.



§ 3. La rappresentazione della storia: tradizione e linguaggio

La tradizione ha agito nel corso della storia come un elemento di continuità. E' tradizione ciò che dura, qualcosa che accompagna l'avvicinarsi delle generazioni su questa terra. Potremmo paragonarla a un patrimonio familiare, un lascito che si riceve *a patto di farlo fruttare* prima di trasmetterlo ai discendenti (*P*, p.51). L'immagine richiama da vicino la parabola dei talenti del Vangelo di Matteo, un'ascendenza che Stravinsky non esplicita ma che può aiutarci a capire meglio. L'idea sembra essere questa: in ogni tempo il musicista si è ben guardato dal seppellire le ricchezze che la tradizione gli consegnava, per mantenerle intatte; un tale compositore sarebbe infatti un *servo infingardo* della musica^[12], condannato a perdere anche il poco che ha, perchè non lo ha fatto fruttificare. Il servo buono e fedele - per continuare parafrasando il Vangelo - ricevuti cinque talenti, ne guadagnerà altrettanti. Il paragone con il denaro è ripreso anche nei *Themes*, dove Rachmaninoff è citato come esempio di artista «che tira avanti con la poca moneta della sua eredità diretta» (*T* ,

p.88). Lo stesso passo chiarisce che le tradizioni sono importanti «linee di discendenza» e, come tali, «senza tempo» (*timeless*), ma il contesto sembra indicare che questa espressione significa «non legate a un'epoca». Al di là dell'atteggiamento del singolo artista, le tradizioni sono dunque un fenomeno di primaria importanza, al punto che potrebbero essere forse pensate «come un fatto universale dell'arte» (*Th*, p. 88). Le eccezioni sono rare, perchè comporre musica che non abbia davvero *niente* alle spalle è difficilissimo; la stessa *Sagra della primavera* ha dietro di sé «pochissima tradizione *diretta*» (*Cl*, p.336, corsivo mio), non il vuoto assoluto. Opere che Stravinsky non riesce a ricondurre ad alcuna tradizione sono, all'epoca della *Poetica* (1939-42), quelle di Skrjabin e Wagner, che l'autore considera frutto di un' aberrazione spirituale. Il primo è l'espressione del disordine «ideologico, psicologico e sociologico» che si è impadronito «con sfacciata disinvoltura» della musica nella Russia a lui contemporanea (*P*, p. 86). Quanto all'Opera d'Arte Totale di Wagner, essa nasce da una confusione fra musica ed elucubrazione filosofica, fra suoni ed aggregati di simboli. «Lo spirito speculativo s'è sbagliato indirizzo e ha tradito la musica con l'aria di servirla meglio» (*P*, p.55). Il risultato è una musica che «non aveva alcun motivo per cominciare come non ne ha alcuno per finire» (!) (*P*, p.57). A distanza di vent'anni troviamo un altro esempio, ma sotto una luce ben diversa. John Cage colpisce Stravinsky perchè

nessun gioco di prestigio, nessun trabocchetto sono mai stati scoperti nelle sue esibizioni; in altre parole, non vi è nessuna «tradizione», non soltanto non vi sono né Bach né Beethoven, ma neppure Schoenberg o Webern. Questo fatto è davvero impressionante, e non meravigliatevi se l'uomo seduto accanto a voi dice *sehr interessant* (*Cl*, p. 295).

E' difficile, a questo punto, non chiedersi *qual'è il piano* su cui Stravinsky si muove. Nel nostro *escursus* sulla tradizione ci siamo già imbattuti in diversi livelli del discorso, che sembrano sovrapporsi e confondersi. Il primo è quello dell'analisi storica, per il quale il concetto di tradizione è qualcosa che aiuta a capire meglio «come sono andate le cose». Il secondo è quello delle scelte individuali del compositore, libero -almeno entro certi limiti - di rapportarsi alla tradizione in modi diversi e addirittura contrastanti. Il terzo livello è valutativo: Stravinsky utilizza quella che sembrava una *dinamica storica generale*- la continuità delle tradizioni- per rimproverare (o più raramente elogiare) chi non ne fa parte. Non è dunque chiaro se il perpetuarsi delle tradizioni riguardi la *descrizione* o la *valutazione* dei fatti, se esso abbia a che fare più da vicino con la *necessità storica* o con la *libertà individuale*.

La risposta è che i tre livelli convivono, negli scritti di Stravinsky, in modo non contraddittorio né confuso, ma semplicemente funzionale alle sue strategie argomentative. L'autore non si dà la pena di distinguerli esplicitamente (non dimentichiamo che *non vuole essere scambiato* per un filosofo), e talvolta gioca sull'ambiguità che ne deriva. Ma gli elementi che ci offre sono sufficienti per fare chiarezza.

Quando Stravinsky parla di «linee principali di discendenza » (*major lines of descent*) si riferisce al corso della storia considerato sul lungo periodo e al di là dei singoli individui. La storia della musica è attraversata da *correnti profonde* di cui la tradizione è un esempio. Queste linee di discendenza non hanno un carattere deterministico. Stravinsky distingue accuratamente l'*abitudine*, inconscia e tendente all'automatismo, dalla tradizione, che opera in modo consapevole e volontario. Dal punto di vista dell'individuo, potremmo dire che l'eredità non è un diritto indisponibile, un obbligo cui non

può sottrarsi o un bene da acquisire in blocco. Al contrario, l'erede può accettarne delle frazioni, venderne altre, ignorarne altre ancora. Questo margine di libertà ha due importanti limitazioni. La prima è che la tradizione esercita sull'individuo una *pressione* fortissima, cui è in ogni caso difficile sfuggire. Essa non viene infatti semplicemente «tramandata» di padre in figlio, «ma passa attraverso un processo vitale» che va ben oltre l'individuo: «nasce, cresce, matura, declina e forse rinasce». Anche se l'eredità non è preceduta da un testamento, come suggerisce il poeta René Char, l'artista la sente «come la morsa di un paio di tenaglie fortissime» (*Cl*, p. 189). Tutto questo non significa che sia impossibile prescindere, ma a questo punto interviene la seconda limitazione. E' ben vero che in qualche misura siamo liberi di rifiutare le tradizioni, ma le conseguenze di un tale atto sono gravissime. La tradizione è un elemento basilare del *circuito comunicativo* della musica, cioè della possibilità per il musicista di essere capito e apprezzato da chi ascolta. La cultura è formata da un fascio di tradizioni che convivono, si intersecano, lottano e si sovrappongono. Porsi al di fuori - nella ridotta misura in cui è possibile - vuol dire rinunciare a comunicare. Stravinsky è tutt'altro che un fanatico dell'*audience*, non ritiene che il pubblico sia il miglior giudice delle sue opere e si rassegna a stento al fatto che possa decretarne il successo. Ciò che qui è in questione, però, non è il gradimento del pubblico di oggi o di domani, ma *la possibilità stessa di comunicare*. La tradizione è legata a filo doppio alle *convenzioni*, come vedremo, e al linguaggio, elementi-chiave della comunicazione intersoggettiva in arte (e non solo). Essa convoglia dunque un'enorme ricchezza che alimenta la creazione individuale, è «una forza viva che anima e informa di sé il presente» (*P*, p.51); prescindere significa condannarsi alla sterilità.

Siamo ora in grado di rispondere alle domande che ci eravamo posti.

Il primo livello del discorso riguarda la dinamica storica. Nel corso dei secoli gli artisti hanno operato nell'ambito delle tradizioni che li precedevano. Questo non ha impedito il manifestarsi dell'originalità del talento individuale, nè tantomeno lo sviluppo del linguaggio musicale. Stravinsky evita ogni riferimento a momenti di *frattura* nella storia della musica, delineando un modello storiografico improntato a una sostanziale *continuità*. E' questo un piano *interpretativo*, che vuol cogliere la struttura profonda dei fenomeni.

Il secondo livello è *descrittivo*: l'autore prende atto delle possibili eccezioni e del fatto che, con i limiti visti, sono possibili delle alternative al modello che ha delineato. Il fatto che le cose per secoli siano andate in un certo modo non esclude che si possa fare altrimenti.

L'ultimo livello è *valutativo*. La continuità dinamica delle tradizioni è stata per secoli l'espressione di una sorta di «saggezza della cultura», tesa ad evitare la propria disgregazione. Cercare di fare *tabula rasa* è possibile ma illegittimo, perchè significa in ultima analisi minare le basi di sopravvivenza dell'arte.

Quest'appassionata difesa delle tradizioni non ha nulla a che fare con un atteggiamento ingenuamente *rétro* e non comporta il tradizionalismo di chi vuole conservare inalterate le cose: la tradizione è «lontanissima dall'implicare la ripetizione di quel che è stato» (*P* 51), ragion per cui «a nessun buon artista fa molto piacere quando il suo lavoro viene descritto come «tradizionale» (*Cl*, p.189). I veri legami con il passato stanno in profondità, vanno oltre la somiglianza materiale tra le opere musicali. A volte sono quasi invisibili.

Con Webern, per esempio, vediamo che le sue origini risalgono alle tradizioni musicali del secolo XIX e di secoli precedenti. Ma il musicista comune non si rende conto di questo in Webern (*Cl*, p.91).

La somiglianza è nascosta e va cercata con attenzione, dice Stravinsky parlando di tecnica musicale (*P*, p. 30), ma viene il dubbio che lo stesso valga per la storia.

Se la definizione delle tradizioni come «linee di discendenza» tende ad evidenziarne la *trasmissione*, un interesse ancora maggiore presenta l'atto della loro *costituzione*. Ciò avviene nei rari momenti della storia in cui il saldo fra l'eredità consegnata ai posteri e il patrimonio ereditato risulta particolarmente cospicuo. «Sei stato fedele nel poco, ti darò autorità su molto» dice il Vangelo[13], e la descrizione di Stravinsky non è molto diversa. Alban Berg è uno dei più dotati costruttori di forme del Novecento - detto da Stravinsky è un complimento enorme - ma

l'eredità che ci ha lasciato contiene ben poco su cui costruire. Egli si trova alla fine di uno sviluppo (...) mentre Webern, la sfinge, ci ha lasciato in eredità non solo le sue intere fondamenta ma anche una sensibilità e uno stile contemporanei (*Cl*, p. 49).

Quando questo processo si verifica, le opere musicali diventano simili a potenti focolari; la luce e il calore che esse emanano consentono ai successori di sviluppare delle tendenze comuni, alimentando il fascio di tradizioni che compongono una cultura (*P*, p. 63): tradizione e rinnovamento appartengono a uno stesso processo.

La tradizione, da sola, non ha però in sé i germi del proprio rinnovamento. Nella dinamica evolutiva che Stravinsky descrive è il linguaggio il vero motore della novità e del cambiamento. Il linguaggio è l'elemento comune a una scuola o a un'epoca. Nel passato esso fungeva da collante, era un sostrato che unificava i diversi modi di esprimersi degli individui. «Haydn, Mozart e Cimarosa si facevano eco l'un l'altro in opere che servivano da modello ai loro successori» (*P*, p. 66), senza temere di perdere in originalità. È proprio il comune linguaggio che rende questi compositori indistinguibili per il profano: quando questi ha imparato a riconoscere *le identità*, cioè i caratteri comuni dovuti alla condivisione di uno stesso linguaggio, *le differenze* vengono in rilievo, e appare la fisionomia individuale del compositore (*P*, p.62). È come osservare degli individui in strada; da lontano vediamo solo ciò che li accomuna, da vicino risalta l'aspetto dei singoli. Il tipo di vestiti in uso condiziona il modo di muoversi delle persone. Il taglio, la foggia e i tessuti inducono un modo ben preciso di atteggiarsi nello spazio. Ogni periodo storico ha «un particolare modo di gestire, un portamento, un passo comuni» (*P*, p. 62) che lo contraddistinguono. Lo stesso accade in musica, dove in luogo dei vestiti ogni epoca si serve di un certo «apparato musicale»; Stravinsky non chiarisce l'esatto significato di quest'espressione, che crediamo si riferisca a un insieme di fattori che condizionano e precedono l'attività del compositore, come il tipo di strumenti musicali in uso, la lunghezza media dei pezzi determinata dalla loro funzione sociale, la morfologia, la grammatica e la sintassi musicale corrente (il tipo di accordi, le regole di collegamento, le regole di «punteggiatura»), e così via. Questo apparato musicale concorre, attraverso un complesso gioco di mediazioni, alla formazione del linguaggio di un'epoca. Ed ecco il punto chiave: l'alto numero di fattori in campo e la dipendenza dell'intero processo da fenomeni legati specificamente a un singolo periodo storico, fanno sì che il linguaggio *cambi*. Stravinsky segnala che la foggia e il taglio dei vestiti, punto d'avvio del processo,

dipendono dalla *moda* (P, p. 62). Ma una moda, dirà più tardi, è «una parola più piccola per un fenomeno minore» rispetto a una *convenzione*. E le convenzioni sono legate a un periodo (Th, p. 88). Ciò fa sì che il linguaggio sia al tempo stesso un fattore che *provoca* cambiamenti, e insieme il luogo in cui i mutamenti *si rendono visibili*. Scrivendo *Mavra*, Stravinsky si era consapevolmente rifatto alla tradizione di Glinka e Dargomisky, ai loro «dialoghi in musica» in cui le voci non erano ancora state «coperte e spregiate dal frastuono del dramma lirico» di Wagner (P, p. 53). Ma nessuno di quei compositori «avrebbe riconosciuto per valida, ne son certo, una simile manifestazione della tradizione da loro creata, *a causa della novità del linguaggio che la mia musica parla* a cent'anni di distanza dai suoi modelli» (P, p. 53, corsivo mio). Niente di strano, del resto: «Brahms segue la tradizione di Beethoven pur senza prendergli in prestito nessun capo di vestiario» (P, p.52), cioè esprimendosi con il linguaggio di sessant'anni dopo. E' il corso *naturale* delle cose: il senso della tradizione «è un bisogno di natura» (P, p. 52), e i cambiamenti del linguaggio non lo sono di meno. L'aspetto interessante è che il rinnovamento non deriva da una *deliberata volontà* di innovazione, ma *fa parte del processo storico*, si compie senza che il singolo individuo lo voglia e, spesso, senza che se ne renda conto. Qualcosa di simile accade del resto nelle trasformazioni del linguaggio verbale, per il quale il fatto stesso di essere continuamente parlato e «masticato» è fonte di incessanti trasformazioni. «Bach e Vivaldi parlavano sensibilmente lo stesso linguaggio, e i discepoli lo ripetevano dopo di loro, trasformandolo senza saperlo, ciascuno secondo la sua personalità» (P, p. 66).

Tradizione e linguaggio si sviluppano secondo una «dialettica viva» (P, p. 105) che comporta tensioni, sfasamenti e opposizioni. «Questi stadi di crescita e ricrescita si contraddicono sempre con gli stadi di un altro processo o interpretazione: la vera tradizione vive nella contraddizione» (Cl, p. 189). Nondimeno, il principio di continuità e quello di rinnovamento hanno bisogno l'uno dell'altro: «la Russia ha visto soltanto *conservazione senza rinnovamento o rivoluzione senza tradizione*, donde quel gigantesco vacillare sul vuoto che mi ha sempre dato le vertigini» (P, p. 105).

La dialettica fra tradizione e linguaggio è il primo risultato cospicuo dell'argomentare stravinskyano sul problema che ci interessa. Il punto nodale è il raccordo tra l'*imprescindibilità* della tradizione, pena l'inaridimento e l'arbitrio, e l'*inevitabilità* dei cambiamenti linguistici, che non richiedono uno sforzo consapevole del singolo. Questa posizione si delinea chiaramente nella *Poetica*, come ha dimostrato l'abbondanza delle citazioni: *Dialogues* e *Themes and conclusions* faranno fruttare l'eredità di queste formulazioni generali su un terreno più personale e scoperto.

§ 4. L'anomalia del moderno.

L'evoluzione storica, così come Stravinsky l'ha descritta, ha governato il corso della musica per secoli; l'autore, pur non tracciando periodizzazioni chiare, considera omogeneo da questo punto di vista lo sviluppo musicale dal Medioevo alla fine del XIX secolo. Tra la seconda metà dell'800 e il 900 però qualcosa si è incrinato profondamente. L'operare *entro* una tradizione è divenuto un comportamento censurabile, e il senso della continuità è stato soppiantato da una deliberata frattura con il passato. Sul piano strettamente musicale Wagner è uno dei primi responsabili di questa tendenza, ma il problema è globale. Nella *Poetica*, la situazione della musica nell'età contemporanea è ricondotta a uno scenario globale di degrado culturale e morale, non privo di inflessioni apocalittiche:

Viviamo in un tempo in cui la condizione umana subisce profonde scosse. L'uomo moderno sta per perdere la conoscenza dei valori e il senso dei rapporti. Questo disconoscere le realtà essenziali è estremamente grave e ci porta infallibilmente alla trasgressione delle leggi fondamentali dell'equilibrio umano (*P*, p.42).

Questo taglio genericamente antropologico, che a tratti assume toni di aperto moralismo e sembra ascrivere Stravinsky al novero dei *laudatores temporis acti*, è per la verità limitato alla sola *Poetica musicale*, e non ha riscontro negli scritti successivi. Sulla *diagnosi* della situazione musicale, invece, l'autore tornerà più volte esprimendosi in termini simili; essa merita dunque maggiore attenzione.

La dialettica fra tradizione e linguaggio, fatta di tensioni e contraddizioni ma anche improntata a sostanziale continuità, delinea il solo significato legittimo della parola *evoluzione*. In ambito musicale essa designa *specificamente* il mutare del linguaggio, a contatto con le sollecitazioni della cultura e della storia, nell'ambito di un rapporto con le tradizioni. Nondimeno della parola si è abusato sino a venerarla come una dea. Ma questa dea «ha preso una pessima piega, (...) fino al punto da mettere al mondo un piccolo mito bastardo che le rassomiglia e che si chiama il Progresso, con la P maiuscola...» (*P*, p. 64). Il progresso musicale è divenuto una religione i cui seguaci proclamano la superiorità del presente sul passato e il valore della novità ad ogni costo. L'aspetto più grave di questa tendenza è che la cultura musicale si sta impregnando di una sorta di *orrore per le radici* che lascia tracce cospicue sull'attività del compositore. Per la prima volta nella storia «l'uso dei materiali già sperimentati e delle forme stabilite gli è comunemente vietato» (*P*, p.65): ciò che per secoli è stato la linfa stessa della creazione è ora diventato un *tabù*. Le conseguenze sono enormi. Le tradizioni erano un elemento fondamentale dell'unità di una cultura, e l'estrometterle dal raggio della creazione provoca frammentazione e isolamento: la stessa possibilità di comunicare è messa a repentaglio. Da strumento naturale, il linguaggio è divenuto *creazione artificiale*, perdendo così la sua caratteristica più importante, la capacità di mettere in relazione gli individui e raccordare esperienze diverse. Se un linguaggio condiviso consente di parlare e capire *a tutti*, la frammentazione in molti *linguaggi personali* annulla la comunicazione. Isolato e senza i benefici di una cultura condivisa, l'artista è condannato a diventare un mostro: «un mostro di originalità, inventore del suo linguaggio, del suo vocabolario, e dell'apparato della sua arte» (*P*, p.64). La prosa di Stravinsky ha qui risonanze classiche e bibliche. Il musicista, così descritto, ricalca la figura dell' *hybristès*, colui che nel mondo greco era colpevole di proterva trasgressione dell'ordine cosmico: «questo disconoscere le realtà essenziali è estremamente grave e ci porta infallibilmente alla trasgressione delle leggi fondamentali dell'equilibrio umano» (*P*, p. 42). La frammentazione dei linguaggi evoca una Babele moderna, esito inevitabile di un peccato di orgoglio: «venite, scendiamo e proprio là confondiamo la loro lingua, perchè non capiscano uno la lingua dell'altro»[14]. E l'innaturalità di un linguaggio generato *ex novo* dal compositore richiama l'artificioso accoppiamento di Pasifae con il toro di Poseidone, grazie a un simulacro frutto di ingegno perverso: in entrambi i casi il risultato è un *mostro*.

Con gli anni il tono di Stravinsky si fa più sfumato, ma non cambiano le linee portanti che egli individua nel novecento.

La prima e più importante è la scomparsa della corrente primaria in musica (*the musical mainstream*). (Se veramente *sia* scomparsa è una disputa che richiede argomentazioni analitiche che non posso produrre qui, ma avevo promesso di esporre

soltanto la mia visione personale dei fatti). Il problema che quest'assenza comporta è tale quale il problema dell'uomo senza Dio: l'irresponsabilità; il che nel campo dell'arte si traduce nella ricerca del più vano dei traguardi, la libertà totale; come se l'inattualità e l'inutilizzabilità delle regole e delle premesse, delle tecniche e dei sistemi incorporati nell'arte del passato eliminasse il bisogno di cercarne di nuovi.

I compositori continuano ad essere generati dalle tradizioni, comunque, anche se residuali, frantumate e scopertamente auto-costruite (grazie all'adozione di antenati e all'incollamento posticcio di cianfrusaglie e carabattole del passato). Tutte le opere d'arte, e di anti-arte, devono avere degli antecedenti, sebbene questi possano essere non facilmente visibili, e nonostante il fatto che il legame possa essere scoperto o tracciato solo dopo molto tempo. (...) E questo dovrebbe mettermi in guardia: il futuro provvederà senz'altro a tracciare connessioni fra ciò che (per me) è più sconnesso nella musica d'oggi. (*Th*, p. 188)

Abbandoneremo ora la rappresentazione della storia e quella delle anomalie del moderno per scendere sul campo di una partita condotta, per così dire, *alla pari* con gli ipotetici interlocutori sulle questioni più brucianti della contemporaneità. Stravinsky la gioca su più tavoli, mostrando una flessibilità che dall'autore della *Poetica* sarebbe stato difficile aspettarsi.

La situazione che abbiamo descritto non è del resto per Stravinsky un oggetto di studio, ma una realtà quotidiana con cui confrontarsi. A partire dagli anni Venti, per tre decenni il cosiddetto «neoclassicismo» della sua musica non cessa di sollevare interrogativi e perplessità, quando non provochi attacchi e censure. Il senso stesso delle operazioni musicali di Stravinsky viene messo in questione, si discute la modernità e la legittimità del suo approccio al passato; la critica non manca di metterne in rilievo gli aspetti sconcertanti e talora stronca le nuove composizioni come *pastiches*. La situazione è paradossale. Se si guarda all'intera carriera di Stravinsky, è difficile considerarlo un incompreso. E' ciò che gli ricorda Robert Craft:

Nessun compositore impegnato ha esercitato una più grande influenza, ricevuto più larghi riconoscimenti, nessuno più di lei è stato più frequentemente eseguito in vita (*D*, p. 62).

D'altra parte, lo Stravinsky ottantenne sente crescere l'amarrezza per un isolamento che ha radici lontane:

Mentre non rimpiango affatto di non appartenere ad un movimento, e che la mia musica attuale non risponda ad alcun bisogno commerciale e a ben pochi di altro tipo, mi piacerebbe scambiare qualcosa in più del rapido incrociarsi di sfuggita con i miei colleghi. Per come è oggi, non c'è nessuno che veda le cose come le vedo io (*D*, p. 62).

Se da un lato questo singolare destino produce amarezza, dall'altro stimola Stravinsky a riflettere sulle ragioni del proprio fare, e ad esibire un ampio arsenale dialettico in risposta ai molti interrogativi che la sua musica suscita. Il tono non è sempre difensivo, e il discorso va ben oltre il «diritto di apologia» invocato nella *Poetica*. Passo dopo passo, intervista dopo intervista Stravinsky

getta luce sul *suo* modo di rapportarsi al passato, finendo per delineare una posizione ben precisa e - questo sì- fuori dal coro nella riflessione contemporanea sulla musica.

§ 5. Il frutto proibito

La prima risposta di Stravinsky alle voci insistenti che gli chiedono di *render conto* della sconcertante stratificazione stilistica della sua musica è un'obiezione di principio. In un' intervista con Serge Moreux del 1938, poi riversata pressochè alla lettera nella *Poetica*, la questione è inquadrata in termini perentori. Le aberrazioni del presente non minano soltanto lo stato di salute della musica, ma provocano guasti anche alla facoltà di giudicare le cose. La sete di conoscenza, deviata dagli oggetti cui dovrebbe indirizzarsi, si rivolge a soggetti del tutto impropri e inattingibili. Col gusto per le suggestioni bibliche che gli abbiamo riconosciuto, Stravinsky non esita a definirlo «un nuovo peccato originale». L'antico peccato originale fu un peccato di conoscenza; questo è invece un peccato di dis-conoscimento di una verità fondamentale.

Non dimentichiamo che è scritto: «*Lo spirito soffia dove vuole*». Ciò che bisogna fissare in questa frase è la parola *vole*; lo spirito è dunque dotato della capacità di *volere*; la natura di questo principio di volontà speculativa è tale che giudicarlo o discuterlo è di un'inutilità manifesta [15]

Vien da chiedersi cosa abbia a che fare tutto questo con la musica, ma la relazione è diretta. Il compositore combina note, è un creatore solo nel senso che produce oggetti sonori, cosiccome un poeta combina parole. Dal momento in cui questi oggetti esistono, le uniche domande che ha senso porsi sono quelle relative a *come* sono fatti e alla loro *funzionalità*. E' una funzionalità interna, non strumentale, paragonabile comunque allo stato di una macchina che lavora con efficienza. «L'albero si giudica dai frutti: giudicate dunque dai frutti, e non prendetevela con le radici» (*P*, p. 44) Ancora un richiamo evangelico, che tradotto musicalmente significa: non giudicate lo *stile*. Lo stile è l'essere-così di un'opera e non in un altro modo, e la varietà degli stili è simile alla varietà delle forme viventi. Esso porta a frutto le correnti sotterranee della tradizione -le radici- e al tempo stesso attinge ai misteriosi recessi della personalità individuale. Chiedersi perchè un'opera è scritta in *quello* stile è oltrepassare i limiti posti alla conoscenza umana, per scrutare l'abisso che separa il nulla dall'essere. Significa preoccuparsi «della direzione che prende il soffio dello spirito, non della correttezza del lavoro dell'artista» (*P*, p. 43). Una simile inchiesta è al tempo stesso arrogante e oziosa. Arrogante, perchè esige «che gli si spieghi ciò che per sua natura è ineffabile» (*P*, p. 45), oziosa perchè trasforma in una questione di diritto un semplice dato di fatto, a somiglianza di quel personaggio di Montesquieu che si chiede «come sia possibile essere Persiani» (*P*, p. 44) o del Don Ferrante di manzoniana memoria. Ed è scorretta, per di più, perchè confonde la questione del *valore* di un'opera musicale col suo *diritto all'esistenza*. Quand'anche per un caso impossibile si fosse «spiegato» perchè un'opera è così, non si sarebbe fatto alcun passo avanti nel determinarne il valore. Ne segue l'evidente inutilità di giudicare, discutere, criticare il principio di volontà speculativa che è all'origine di una composizione (*P*, p. 44): indagare la genesi di uno stile è profanare il mistero stesso della creazione.

Lo stile è dunque per la conoscenza un frutto proibito, e lo stesso compositore non sa decifrarne il mistero. Le sue ragioni stanno al di là dell'opera musicale, in un territorio sottratto all'indagine. Il

musicista non può «chiarirlo», perchè questo significherebbe esplicitare non solo sè stesso, ma anche una serie di complesse interazioni che stanno del tutto fuori dal raggio della sua consapevolezza. Ciò che egli può fare è *operare*, ed entro limiti ben precisi questo operare è e deve essere consapevole. Stravinsky non è un ingenuo, e lo rivendica con orgoglio:

I miei più grandi nemici mi han sempre fatto l'onore di riconoscere che sono consapevole *di ciò che faccio* (P, p.75, corsivo mio).

Non dobbiamo quindi confondere il rifiuto di occuparsi dei *perchè* dello stile con un approccio ingenuo a *come* si compone. L'*usodi* forme e modelli del passato è nel raggio di questa consapevolezza, e il compositore è in grado di esprimersi su di esso in termini di *dati di fatto*. Eccone un esempio. Nel Dicembre 1962 a Los Angeles si rappresenta *La carriera del libertino*. La recensione del *Los Angeles Times* provoca le ire di Stravinsky che denuncia pubblicamente l'incompetenza del critico a giudicare.

Io protesto contro la sua scorretta rappresentazione dei fatti riguardo la mia opera. Il concertato finale, afferma, «prende a prestito una pagina dal *Don Giovanni*». Non fa nulla di simile (Th, p. 202).

Possiamo dunque legittimamente chiedere al compositore come egli si rapporti al passato, e, prima ancora, come egli *guardi* alla civiltà musicale che ci precede.

§ 6. L'enigma del passato

Mio caro Evans,

ciò che ti hanno pregato di chedermi è completamente contrario alle mie convinzioni. La prima richiesta -qualche parola di saluto- è inoffensiva e può essere esaudita. Ma la seconda riguarda un argomento che, secondo me, non dovrebbe essere neanche sfiorato. In realtà, cosa posso pensare del futuro (che non esiste, perchè è il futuro)? Allo stesso modo, preferisco non esprimermi sul passato, perchè non esiste più. Quanto al presente, poichè sono parte di esso, mi trattengo dal parlarne, non essendo certo della fondatezza delle mie opinioni. Cerca, caro Evans, di far sì che questi signori capiscano il mio imbarazzo, e pregali di non chiedermi di riconsiderare il mio rifiuto[16].

Il passato non esiste più, il futuro non ancora. L'unica dimensione temporale cui Stravinsky accorda uno statuto di realtà è il presente. Questa *preminenza del presente* è un motivo ricorrente negli scritti di Stravinsky, e basterebbe da sola a impedire di considerarlo un nostalgico dei tempi andati (quantunque Stravinsky *provi* delle nostalgie, e a volte le esprima).

Non possiamo fare l'amore al futuro, o ascoltare gli adagi dei «Razumovsky» [17] con il pensiero che i quartetti successivi contengono anche «miglior» musica (Th, p. 256).

Lo stesso vale per le opere composte da Stravinsky nella sua lunga carriera di musicista. Alla domanda di Craft, se egli non scorga nell'enorme risonanza che la sua musica ha avuto, nonostante le incomprensioni, i segni di un trionfo, la risposta, sorprendente per un uomo di ottant'anni, è:

Grazie, ma difficilmente riesco a vedermi sotto questa luce; e il catalogo delle mie opere passate non mi interessa tanto quanto le mie opere attuali, che quel catalogo tende a mettere in ombra (*I*, p. 62).

La nostra visuale del passato è soggetta alle inevitabili imperfezioni della ricezione ottica. Man mano che le cose si allontanano, sbiadiscono e sfuggono alla nostra percezione. Ma ciò che si sottrae ai nostri sensi, per noi è *morto*: la storia ci lascia intravedere solo oggetti senza vita. Avulsi dal contesto che li rendeva decifrabili, cessano di irradiare significato e di offrirsi come totalità; «ci lasciano appena degli aspetti della loro realtà defunta» (*P*, p.23) e diventano per noi degli *enigmi*.

Il passato si sottrae ai nostri tentativi di afferrarlo. Ci lascia solo delle cose sparse e il legame che le unisce ci sfugge (*P*, p. 24).

Ciò che l'arte del passato ci presenta sono «apparenze cadute in disuso» e «un linguaggio che non si parla più» (*Cr*, p.125). Qualcuno rimarrà sconcertato a questo punto, stentando a riconoscere nell'autore di queste dichiarazioni l'enfatico apologeta della tradizione che abbiamo incontrato sopra. La realtà è che qui Stravinsky parla da un punto di vista diverso. *Tradizione* e *passato*, nel senso in cui l'autore usa queste due parole, non sono affatto sinonimi. Al di là delle apparenze, la dimensione della tradizione è il presente.

Una vera tradizione non è la testimonianza di un passato concluso, ma una forza viva che anima e informa di sé il presente. In tal senso è vero il paradosso che tutto ciò che non è tradizione è plagio...(*P*, p. 51)

Quando Stravinsky invoca i benefici delle tradizioni, non pensa al passato: la sua apologia della tradizione è un'apologia del presente. La tradizione viene dal passato, ma non è *passata* essa stessa: è «il passato» nel momento in cui *lasciamo che agiscano* noi. Si tratta di una dinamica profonda di cui non possediamo il segreto; la nostra consapevolezza si limita-nel caso migliore- alle nostre *operazioni*. Il passato cui si riferisce lo Stravinsky che abbiamo appena incontrato, con formulazioni suggestive che fanno pensare a De Chirico, è invece *il passato come oggetto di conoscenza razionale*. Altro è farlo agire in noi, altro è farne un oggetto di indagine conoscitiva, considerandolo nel suo complesso. E' qui che ci scontriamo con il suo apparente mutismo, col mutarsi delle braci in cenere opaca. La distinzione non potrebbe essere tracciata più chiaramente:

Per quanto mi riguarda, l'esperienza mi ha dimostrato da gran tempo che ogni fatto storico, vicino o lontano, può essere messo a profitto come uno stimolo che ridesti la facoltà creatrice, ma in nessun caso come una nozione capace di chiarire le difficoltà (*P*, pp. 24-5).

§ 7. Un animale da preda

I relitti del passato hanno però in sé una vita latente, invisibile all'occhio del collezionista. Se ci è impossibile *conoscere* fino in fondo il passato, non è detto che esso -come oggetto per noi- sia morto per sempre. Possiamo *operare* su di esso, e infondere nuova vita ai suoi frammenti sparsi. E' ciò che

Stravinsky ritiene di aver fatto con *Pulcinella*, balletto costruito su frammenti di Pergolesi (e di vari altri autori che la critica ha successivamente individuato). Niente a che fare con la filologia o l'imitazione stilistica: non è nelle sue intenzioni produrre contraffazioni. L'istinto di Stravinsky è quello di *ricomporre* tutto: non solo i lavori che gli vengono sottoposti per un parere, ma anche i classici del passato e persino la sua stessa musica, se non fosse troppo occupato a comporne dell'altra. E' una sorta di istinto predatorio, paragonabile a quello di un cane da caccia. Stravinsky parla di *saliva musicale* in relazione al desiderio di comporre, e l'amico Ramuz si rivolge a lui come a un cacciatore nato:

Ciò che amate è vostro, ciò che amate *deve* essere vostro. Vi gettate sulle vostre prede, voi siete un uomo da preda[18].

La composizione di *Pulcinella* comincia direttamente sui manoscritti di Pergolesi, «come se stessi correggendo un mio vecchio lavoro» (*Cl*, p. 308): ecco un'applicazione letterale del precetto «si costruisce bene solo sull'immediato», enunciato anni prima! (*P*, p.25). In questo caso, Stravinsky ha utilizzato anche lo strato più riconoscibile della sua «fonte», quello direttamente legato per il profano alla fisionomia dell'opera: i temi e le melodie. A fronte del chiasso provocato dal suo lavoro, può così permettersi di osservare trent'anni dopo che la cosa notevole non è «quanto sia stato aggiunto o cambiato, ma quanto poco» (*Cl*, p.308).

Pulcinella apre la stagione delle «avventure amorose» verso il passato; molti anni dopo, *La carriera del Libertino* sembra chiuderla - ma questo, si badi, è un luogo comune della critica con cui l'autore non è affatto d'accordo, come vedremo.

Avendo scelto un soggetto d'epoca, decisi di assumere anche le convenzioni di quel periodo, sebbene la musica rispettabile (progressiva) le avesse dichiarate già allora morte da molto tempo. Il mio revival, se di questo si è trattato, non includeva l'ammodernamento o l'aggiornamento (che sarebbero stati in ogni caso auto-contraddittori); e certamente non avevo ambizioni come riformatore sulla linea di Gluck, Wagner, Berg. Infatti questi grandi seguaci del progresso (*progressivists*) avevano cercato di abolire molti di quegli stessi *clichés* che, per i miei propri scopi, io cercavo di ristabilire. Al tempo stesso, le mie reintegrazioni non erano concepite per soppiantare le loro -nel frattempo- convenzionalizzate riforme, come ad esempio i sistemi di *Leitmotiv* di Wagner e Berg (*Th*, p. 54).

Lo scenario, come si vede, è articolato. Le *operazioni* che Stravinsky compie sono molto diverse nei due casi che abbiamo esaminato. Nel primo l'elemento di raccordo fra passato e presente era il *materiale musicale*, nel secondo un insieme di *convenzioni*. Il termine è cruciale nel pensiero di Stravinsky, al punto che, per quanto ci è dato di sapere, è l'unico concetto di un qualche spessore teorico cui l'autore dedichi due pagine consecutive (*Th*, pp. 88-100) senza divagazioni. La domanda che provoca questo insolito sforzo definitorio è semplice: «cosa intende per convenzione?»

Qualcosa di abbastanza ampio. Ma le nozioni implicate sono molte e non posso darne una definizione. Potrei dire che io stesso sono un compositore convenzionale, ma questo non getterebbe luce dato che non riesco a immaginarne di altro tipo. E potrei

volgermi a qualcuna delle etichette convenzionalmente assegnate in opposizione a «convenzionale», come «rivoluzionario» e «spontaneo», ma le pose da loro evocate proverebbero che anch'esse hanno le loro convenzioni, per quanto diversa sia l'enfasi messa sulla parola. O potrei tentare una definizione *per differentiam*, e scartare significati che sono decisamente *non* miei, come l'equivalenza del convenzionale con il fuori moda. Ma questo non ha senso per me perchè una moda è una parola più piccola per un fenomeno minore. Così, le mode degli anni Cinquanta includevano automobili a pinna di pesce, occhiali sgargianti e reticelle da chignon, ma il principio che governa l'incidenza di cose simili è una convenzione, in parte del sistema economico. Il termine si applica anche a un genere di arte che tira avanti con la poca moneta della sua eredità diretta; Rachmaninoff ne è un esempio e così, penso, la maggior parte dell'arte che ha successo commerciale. E la parola è usata ancora in un altro senso dai cartografi, come ho ultimamente appreso da *The Vinland Map*, per i quali un profilo «convenzionale» significa una copia di uno già esistente, per distinguerlo da un profilo «realistico», che è il frutto di una vera esplorazione. Ma questi *non* sono i miei significati, come ho detto. Per me, le convenzioni sono codici di intesa e, come tali, agenti (*agencies*) della tradizione e dello stile. Differiscono dalle tradizioni in questo, che vengono cambiate piuttosto che sviluppate. E nel fatto che sono legate a un'epoca: le tradizioni, essendo linee principali di discendenza, sono immutabili. Forse si potrebbe pensare la tradizione come un fatto universale dell'arte, e la convenzione come uno locale.

Senz'altro Lei ricorda la discussione nel *Cratilo*, con Socrate che dapprima arbitra e poi rifiuta la tesi di Ermogene che i nomi non siano attaccati alle cose per natura ma siano convenzioni fra chi li adopera. Bene, per quanto mi riguarda sto dalla parte di Ermogene, anche se contraddetto dalla moderna filologia che tien fermo che i nomi possiedono un «valore d'eco» e che le convenzioni sono tutto fuorchè arbitrarie; e dalla fisica moderna, se ben comprendo «*Pregiudizi di natura*» di Oppenheimer. Ma in arte, l'intesa degli utenti, la reciproca comprensione dei partecipanti alla transazione artistica, sono tutto. Le derivazioni dalla natura non sono compito dell'artista, essendo per lui la natura soltanto un'altra convenzione.

Il fatto che le convenzioni siano «un fatto locale» dell'arte non inganni: esse sono sostituibili ma *non eliminabili*. Nessuna «natura» sta dietro di esse, e la pretesa rivoluzionaria di abolirle sfocia inevitabilmente nell'imposizione di altre convenzioni-in questo caso, davvero «convenzionali» nel senso deteriore del termine. Al lettore non sarà sfuggito il fine inciso con cui, nel passo sul *Libertino*, Stravinsky sottolineava che la riforma wagneriana del dramma era stata *nel frattempo convenzionalizzata*. Il tema non è nuovo: nella *Poetica* l'autore osserva infastidito che l'azione del musicista tedesco aveva prodotto sì l'accantonamento delle convenzioni dell'opera, ma solo per sostituirle immediatamente con la dittatura della melodia infinita -convenzione tanto poco «naturale» quanto quelle che rimpiazzava, potremmo osservare sulla scorta dei *Themes*, ma «molto più incomoda» (*P*, p.70).

Il rischio non consiste dunque nell'avvalersi dei luoghi comuni, ma nel fabbricarli e imporre loro forza di legge (*P*, pp. 70-1).

Quest'osservazione rende più chiaro il senso della precisazione, vista sopra, che il recupero

stravinskyano di convenzioni pre-wagneriane *non intendeva soppiantare* quelle nel frattempo introdotte. La musica si fa fuori dagli imperativi assoluti -un tema, questo, che non mancheremo di sviluppare.

Materiale musicale e *convenzioni* non esauriscono l'arsenale che il passato mette a disposizione di chi vuole appropriarsene. Negli scritti di Stravinsky potremmo identificare molti altri aspetti che sollecitano di volta in volta le sue attenzioni interessate: stile, principi costruttivi, modi di dire, formule, procedimenti tecnici. Anche senza analizzarli nel dettaglio, si intuisce un atteggiamento di fondo: il rapporto con il passato che l'autore descrive è articolato, variegato, giocato a vari livelli e non riconducibile a un'unica formula.

E' abbastanza chiaro, a questo punto, ciò che Stravinsky fa quando compone, o più esattamente qual'è la versione che lui ne dà nei suoi scritti. Molte questioni però rimangono aperte, nonostante la consapevolezza che il musicista ha mostrato di possedere anche come *pensatore*. L'argomentare di Stravinsky è mobilissimo e sfaccettato, simile a un albero i cui mille rami oscurino la vista del tronco, ma le radici sono sostanzialmente tre, ognuna gravitante intorno a un problema:

- 1) è *lecito* fare un uso simile del passato?
- 2) il risultato si può ancora definire *originale* ?
- 3) opere così concepite contribuiscono al progresso musicale?

§ 8. Lo specchio sacrilego

Djagilev, impresario di Stravinsky, nel commissionare *Pulcinella* si aspettava probabilmente un lavoro di *routine*, un *pastiche* reso gradevole dall'eleganza dell'orchestrazione. Quando ne ascoltò la musica, lo *choc* fu tale che per un bel pezzo se ne andò in giro con un cipiglio che pareva impersonare «Il Secolo Decimottavo Offeso» (*Cl*, p.308). Stiamo parlando della stessa persona che pochi anni addietro, dopo che la «prima» della *Sagra della Primavera* era stata sommersa dal frastuono e dagli insulti del pubblico, aveva commentato: «Proprio quello che volevo!» A lungo andare, le incursioni nel passato sconcertarono più delle «rivoluzionarie» novità del «periodo russo».

Sulla *ammissibilità* di una simile operazione, la posizione di Stravinsky è coerente con quanto abbiamo visto in precedenza:

Non soltanto io sento di avere la coscienza netta da ogni sacrilegio; ma ritengo che il mio atteggiamento di fronte a Pergolesi sia il solo che si possa non sterilmente assumere di fronte al passato (*Cr*, p.133).

La chiave di questo passo sta nell'avverbio *sterilmente*. Le vestigia del passato, ove ci si limiti a custodirle, sono inerti. I tesori che archivisti e conservatori difendono da ogni profanazione sono tanto sacri quanto morti. Il solo modo fecondo per approcciarli è mettervi mano, farli fruttare come stimolo per la facoltà creatrice. Non possiamo resuscitare i morti, ma possiamo penetrare il significato del passato per via di un'intuizione che accompagna la facoltà creativa. Non si tratta di un processo

conoscitivo, ma di un forte impulso *generativo*, che non a caso viene descritto con metafore sessuali. Il «rispetto» invocato dalle vestali del tempio, inoperante, condanna alla sterilità ciò che vuol preservare. L'amore è operante, feconda ciò che vuol possedere e ne penetra l'essenza.

E' il rispetto o l'amore che ci spinge a penetrare la donna? Non è unicamente per mezzo dell'amore che si riesce a penetrare l'essenza di una creatura? E poi, l'amore diminuisce il rispetto? (*Cr*, p.132).

Cosicché, per tutti coloro che hanno gridato «si lascino stare i classici», spesso senza neppure conoscerli, «la mia risposta fu ed è ancora la stessa: Voi 'rispettate', io amo» (*Cl*, p. 309).

Lo slancio vitalistico di queste formulazioni acquista un'inflexione diversa se si considera che ciò che rinasce è senza equivoci una cosa *diversa* da quella che ne ha stimolato la creazione. L'impeto creativo non annulla la distanza che ci separa da essa, ma la conferma: non ci restituisce il passato così com'era. In termini assoluti, la memoria non produce che illusioni, ma la *vita* dei ricordi oggi è più importante della *verità* di ieri. E' tutto ciò che ci rimane, ed è più che sufficiente a nutrire il presente. «Un'illusione val meglio, in simili argomenti, di una realtà morta» (*P*, p. 23).

Mi chiedo se la memoria sia verità e so che non può esserlo, ma so che ciononostante si vive di ricordi e non di verità (*Cl*, p. 238).

I ricordi rappresentano delle sicurezze, sono anzi molto più «sicuri» degli originali quanto più questi si allontanano da noi. Stravinsky ne parla a proposito dei *suo*i personali ricordi, ma forse qualcosa di simile vale anche per la memoria «storica», se è vero che, in definitiva, di Pergolesi può dire che «*Pulcinella* è l'unica 'sua' opera che mi piace» (*Cl*, p. 53). Questo è il motivo per cui è improprio ragionare di *violazioni* o *sacrilegi*: nonostante le apparenze, il centro ultimo dell'interesse e delle operazioni che il compositore mette in atto *non è il passato*. Prendiamo *Il bacio della fata*, altro caso-limite di attenzione predatoria. L'opera è costruita a partire da un abbondante materiale di Cajkovskij, nello spirito di un reverente omaggio. Ma ecco che parlando della sua infanzia Stravinsky ricorda Pietroburgo, la città color ocra, impregnata di odori, serbatoio di suoni e rumori di ogni genere. Durante il carnevale i contadini finlandesi vi portavano alci che trainavano slitte, da noleggiare alla gente in festa.

Facevano parte di un realistico mondo fiabesco, la cui bellezza perduta ho cercato più tardi di riscoprire, specialmente in Hans Christian Andersen (*Le Rossignol, Le baiser de la fée*) (*Cl*, p. 246).

La musica di Cajkovsky, benchè venerata dal nostro autore, non è dunque il termine ultimo della catena di relazioni che rendono significativa la composizione. Scavando nel passato, Stravinsky cerca sempre, in prospettiva, se stesso e il *suo* mondo; non dimentichiamo che nella *Carriera di un Libertino*, se aveva ristabilito delle convenzioni l'aveva fatto *per i suoi scopi* [19] e *Pulcinella*, che fu epifania e scoperta del passato, è descritto come «uno sguardo allo specchio» (*Cl*, p. 309).

§ 9. Forma e sostanza

In che termini si possono definire originali composizioni che fanno un così largo uso di elementi preesistenti? (evitiamo il termine *modello* perchè comporta una relazione statica con l'originale - sia essa l'imitare o il copiare - e poco selettiva - di un modello si riproduce il più possibile).

Stravinsky rivendica per se stesso un temperamento decisamente non accademico. L'equivoco sull'originalità si deve al fatto che egli si è frequentemente servito di formule e procedimenti accademici, senza nascondere il piacere che provava a farlo. Ma di qui ad abdicare al proprio ruolo come compositore c'è un abisso. Formule e procedimenti sono stati null'altro che il materiale da cui partire. Il punto focale è la questione dello stile, che nella *Poetica* era stata affrontata in chiave metafisica, come confine ultimo per la conoscenza. Nei *Dialoghi* è ripresa in chiave più «laica», ribadendone l'insondabilità e il profondo legame con la personalità artistica individuale.

Sebbene io sia stato occupato con questioni di stile musicale (*musical manners*) per tutta la vita, non sono in grado di dire con precisione che cosa questo stile sia. Ciò avviene, credo, perchè lo stile non è pre-compositivo, ma appartiene all'essenza dell'atto musicale: il modo di dire e la cosa detta sono, per me, lo stesso. Ma non sono forse consapevole in modo non comune della questione-stile, nondimeno? Tutto ciò che posso dire è che le mie maniere (*manners*) sono il mio personale rapporto con il mio materiale. *Je me rends compte* in esse. Attraverso di esse io scopro le mie leggi. La direzione dell'intervallo melodico che segue una nota è connesso con la maniera dell'intero lavoro. Così, il trillo del clarinetto al «*lux facta est*» è una manifestazione delle mie maniere in *Oedipus*: il trillo non è solo un trillo ma anche un indispensabile manierismo. Mi è stato detto che cose simili indicano semplicemente la consapevolezza culturale che si trova in tutti gli *emigrés*, ma io so che la spiegazione è più profonda di questa, perchè lavoravo e pensavo esattamente nello stesso modo in Russia. I miei modi sono la voglia sulla pelle (*birthmark*) della mia arte [20] (*D*, pp. 26-7).

Questo brano fissa le linee di quello che potremmo chiamare il *formalismo* stravinskyano. La parola è stata usata in relazione al problema dell'espressione musicale e alle categoriche asserzioni dell'autore sulla sua impossibilità. Nondimeno, da un'analisi a tutto campo dei suoi scritti la fisionomia generale del pensiero di Stravinsky su questo punto risulta assai diversa, al punto che la qualifica di *formalista* appare inadeguata [21]. Più appropriato ci sembra l'uso del termine in riferimento alla tesi che il modo di dire e la cosa detta siano lo stesso, tesi che non contesta l'espressività della musica ma la disgiunzione tra «recipiente»-lo stile- e contenuto -il materiale musicale- o, se si preferisce, tra un vestito e un corpo libero di indossarlo o disfarsene rimanendo se stesso. La cosa sta a cuore a Stravinsky, che la ribadisce più volte. Per esempio, tra i caratteri elencati in un «gioco delle differenze» tra lui e Schoenberg, l'ultimo riguarda lo stile.

Stravinsky:

'Ciò che il filosofo cinese dice non può essere separato dal fatto che lo dice in cinese' (Preoccupazione per maniera e stile).

Schoenberg

'Un filosofo cinese parla in cinese, ma cosa dice?' ('Cos'è *stile*?') (D, p.108).

Ancora nei *Dialoghi* :

Si può dire la stessa cosa in diversi modi? Io non posso farlo, in ogni caso, e per me l'unico modo possibile non sarebbe indicato più chiaramente fra tutte le scelte possibili se fosse dipinto di blu (D, p.45).

L'aspetto interessante è che questo formalismo viene messo in relazione con la personalità del compositore. Il modo di scrivere musica è *una relazione*, la relazione personale del compositore con il suo «materiale musicale». L'alludere, parlando di stile, alla *maniera* rinascimentale -allusione resa esplicita dal richiamo al Manierismo, come abbiamo visto sopra- richiama l'idea di un'impronta personale che l'artista lascia sulla materia. Sullo sfondo c'è il problema metafisico della libertà e della necessità, che Stravinsky avverte in modo fortissimo (P, pp. 58 e sgg). Non possiamo determinare chi siamo, ma solo diventarlo e -eventualmente- prenderne atto. Lo stile non è qualcosa che precede la composizione, un'armatura che il compositore possa forgiarsi prima della battaglia. Quell'armatura è *il suo corpo* come gli si rivela nell'atto di combattere. Ma il crogiuolo creativo, in se stesso, è inscrutabile. Il compositore può solo viverlo in tutta la complessità della sua persona, come «uomo totale». Solo dopo, raffreddata la lava, egli può prendere atto dello *stile*.

La musica di *Edipo* fu composta dall'inizio alla fine nell'ordine in cui è ora. Non ero consapevole della questione della maniera quando composi il primo coro, e quando cominciai davvero a capirlo, nell'aria di Edipo, potevo averla stabilita eccessivamente, cioè troppo convenzionalmente (D, p.28).

Lo stile, lungi dall'essere prefabbricato, può sorprendere lo stesso compositore -così come spesso ci sorprendiamo *di noi stessi*. Notiamo per inciso che il discorso non inclina minimamente verso la nozione di «inconscio» proposta dai «moderni psicanalisti», i quali, sotto un apparato pseudoscientifico, operano soltanto una miserabile profanazione degli autentici valori dell'uomo e delle sue facoltà psicologiche e creatrici» (P, p.7). La connessione che conta, per Stravinsky, è quella con la legge: «attraverso di esse (le mie maniere) io scopro le mie leggi». Lo stile è dunque libero, in quanto manifestazione individuale non *determinata* dall'esterno, ma non è arbitrario: è l'espressione di un senso profondo della necessità. Diventa così più comprensibile un'affermazione che molti anni prima poteva sembrare dettata da nervosismo e stizza:

Ogni cosa sentita e vera è suscettibile di avere sviluppi enormi. Non sono capricci della mia natura. Io sono su un ben saldo cammino[22].

Lo stile è l'espressione del personale senso della necessità musicale del compositore, al punto da riguardare la direzione ascendente o discendente di ogni singolo intervallo. E' chiaro ora qual è il nucleo della visione di Stravinsky sull'originalità. Ai fini della *relazione* con la personalità del compositore, l'utilizzo di un materiale o di un altro è *totalmente indifferente*. Nel momento stesso in cui viene «ripetuto» in una lingua diversa, il materiale di partenza *diventa* una cosa diversa che reca il marchio di fabbrica -la «voglia sulla pelle» dell'autore. A quasi novant'anni, Stravinsky rivela

compiaciuto che in russo il suo cognome ha una forma aggettivale e non nominale, cosicchè lui non è propriamente Stravinsky ma Stravinsk-yano! e con ironia riconosce che in passato l'aggettivo «ha spesso modificato nomi» come Gesualdo, Pergolesi e Bach (*Th*, p. 32).

§ 10. Evoluzione e progresso

Nessun sacrilegio dunque, ci assicura Stravinsky, e nessun timore per l'originalità. Il suo cammino è sicuro. Ma qual'è il suo contributo al progresso?

Se un compositore possa far uso del passato come ho fatto io, e nello stesso tempo muoversi in direzione del progresso è una questione per PR che non mi toccò affatto durante la stesura del lavoro (*Th*, p. 54) (Il lavoro è *La carriera del libertino*).

Nella *Poetica* il progresso era stato sprezzantemente definito come un figlio bastardo dell'evoluzione, e i tardi scritti di Stravinsky ampliano questo tema. La sua concezione dell'arte è per nascita e cultura non-progressiva, e l'aver vissuto in una società che pensa il contrario non gli ha fatto cambiare opinione. In particolare, non crede che nel cammino dell'arte ogni passo cancelli o invalidi i precedenti. La serie di alberi che Mondrian ha dipinto, per esempio, può essere pensata come un percorso dal rassomigliante all'astratto: ma nessuno sarà tanto sciocco da considerarne uno più o meno bello *per il fatto che è più o meno astratto* (*Cl*, p. 90). Un'idea di progresso cumulativo si può applicare talvolta alla scienza, ma nell'arte non c'è alcuna connessione fra *avanzamento* e *valore*. La musica cambia continuamente, ma la sua traiettoria mostra i segni di un *evoluzione nel linguaggio*, non di un maggior valore intrinseco delle opere. Ogni epoca «avanza» solo nel senso che sviluppa lo strumento del linguaggio secondo le proprie esigenze, modificandolo nel ritmo, nelle combinazioni sonore, nelle strutture. Le tecniche della scrittura seriale, per esempio, «ampliano ed arricchiscono lo spazio armonico; si comincia a sentire più cose e in un modo diverso da prima» (*Cl*, p. 13). L'evoluzione della musica, come Stravinsky ce la presenta, somiglia alla graduale esplorazione di un vasto territorio: ogni epoca *abita* la nuova parte che ha scoperto. Si esplora e si abita semplicemente *più in là*, non più su o più giù: non c'è vetta che guidi il nostro cammino. Il territorio, inoltre, non ha la forma di una lingua di terra, e tantomeno di un sentiero. Esso ci circonda, le linee che possiamo tracciarvi sono ben più di una:

Se la mia musica da *Apollo* a *Oedipus* sino alla *Carriera del libertino* non ha continuato a esplorare nella direzione di cui oggi si interessa la giovane generazione, queste composizioni continueranno nondimeno ad esistere (*Cl*, p. 90).

L'*evoluzione* della musica per Stravinsky si differenzia quindi dal *progresso musicale* su almeno tre punti:

- 1) riguarda specificamente «lo strumento del linguaggio»
- 2) ammette una pluralità di direzioni simultanee (*con-temporanee*)
- 3) è del tutto sganciata dal valore intrinseco della singola opera.

§ 11. I labirinti della storia

Evoluzione rimane comunque un concetto difficile da maneggiare. Così formulato vale in linea di principio e in termini generali, qualitativi. Se ci volgiamo alla realtà presente e alla storia, le cose si complicano. Non possiamo «misurare» l'evoluzione, nè farne un *criterio* per i fenomeni musicali e neppure trasformarla in uno *strumento esplicativo* della realtà presente nel suo complesso. Questi atteggiamenti intellettuali sono infatti per Stravinsky i peggiori nemici della musica, e producono mostri. Il presente è multiforme e complesso, e la storia tende continuamente a eludere le insidie di chi voglia ridurla a schemi concettuali o, peggio, parlare a suo nome. Non ha fiducia nella storia, Stravinsky, tantomeno nella nostra capacità di vederci chiaro. Cos'è vecchio e cos'è nuovo, intanto? la differenza fra i due termini pare evidente, ma non così l'*identificazione* di ciò che appartiene all'uno o all'altro.

Il nuovo non può essere isolato dal vecchio, e neppure giudicato interamente in relazione a quest'ultimo. La domanda si volge allora alla misura di chi individua la novità. Come descrivere, ad esempio, cosa c'è di nuovo nelle mie nuove *Variazioni*? E qualunque novità possa esserci, mi è venuta in modo naturale, ma non può sembrare naturale a un critico, anche a uno che mi conosce sotto forma del mio intero passato, per la semplice ragione che lui non è me (*Th*, p. 84).

Per la musica del passato la situazione non è diversa. Per uno di quei curiosi ribaltamenti che talvolta segnano il corso storico, la percezione che oggi abbiamo di Monteverdi è invertita rispetto a quella dei suoi contemporanei. Lo stile antiquato della cosiddetta Prima Pratica, con le sue esplorazioni del ritmo e le sue tensioni contrappuntistiche, suona oggi più moderno dello stile declamatorio della Seconda Pratica, ricco di innovazioni armoniche (*Th*, p. 120). Ma le cose possono cambiare, e non è detto che il futuro non riservi nuovi capovolgimenti: *il giudizio storico è un fenomeno oscillatorio*.

Ho vissuto abbastanza a lungo per vedere «la storia» agire sulla mia stessa musica, per vedere il colorito degli stessi pezzi, da Rosso, farsi Grigio Aziendale (*Th*, p. 89).

Destino simile, con una punta di ironia, è toccato a *La carriera del libertino*, il cui preteso «passo indietro» ha assunto oggi un aspetto di radicale lungimiranza, grazie a un'epidemia di opere «progressive» malfatte (*Th*, p. 4).

Vecchio e nuovo non sono dunque *designatori rigidi* ma indici comparativi, soggetti alla relatività e alle contraddizioni di ciò che muta nel tempo. Lo stesso può dirsi del valore:

una storia del valore si muoverebbe a volte ciclicamente, altre volte totalmente fuori dalla cronologia, saltando, in entrambe le direzioni, generazioni e anche secoli (*Th*, p. 135).

Il corso della storia non è lineare; tanto meno lo è l'evolversi dei criteri di giudizio. Le due spirali possono avere punti di intersezione, ma non sovrapporsi interamente.

La ragione di questa *inaffidabilità del giudizio* è che tanto i criteri con cui si giudica la novità quanto

quelli con cui si stima il valore non sono neutrali ma legati a un'estetica.

E' insito nella natura delle cose -così si determina l'ininterrotto procedere dell'evoluzione nell'arte e nelle altre attività umane- che le epoche immediatamente prossime si allontanano temporaneamente da noi, mentre altre epoche, più remote, ci ritornano familiari. Ecco perchè non riterrei coscenzioso da parte mia il formulare oggi (nel 1935) un giudizio su Debussy. E' chiaro che la sua estetica e quella della sua epoca non sarebbero in grado, attualmente, di stimolare il mio appetito e di nutrire il mio pensiero musicale: ciò non mi impedisce di riconoscere la sua prepotente personalità di rendermi conto della distanza che corre tra lui e i suoi numerosi satelliti (*Cr*, p. 141).

L'evoluzione delle cose umane trascina con sè non solo il linguaggio musicale, ma anche le coordinate estetiche di ogni epoca. Queste intervengono nella formazione del giudizio, che è almeno in parte influenzato da criteri di familiarità e vicinanza fra l'opera e chi la giudica. Il nostro sguardo all'indietro è dunque selettivo e pesantemente condizionato: non abbiamo *una* ma *molte* storie, e nessuna ci offre il *cos'era* ma solo la determinazione, più o meno inconscia, del *cos'era* da parte di coloro che compiono le scelte (*Th*, p. 89).

Tutto questo fa sì che, per Stravinsky, *il tempo non sia galantuomo*. Oggi, per esempio, le convenzioni cambiano con velocità crescente. Questo disturba l'autore perchè

la comunanza dei principi che è sempre esistita da qualche parte nel *background* si è sgretolata. Ma è forse un problema -voi direte, la posterità non distinguerà forse le pecore nere dal gregge? Ebbene, non ho molta fiducia nella giustizia del tempo, e considero frutto di compiacenza il pensare che sebbene ciò che c'è può essere sbagliato, il tempo lo renderà giusto (Fu Solone il primo a pretendere che il tempo dica il vero, e Mill a proclamare al contrario che 'la Verità non ha alcuna intrinseca possibilità, che sia negata all'errore, di prevalere'?). Ma il tempo può consacrare l'errore (*Th*, p. 89).

Nessuno ha la chiave dello sviluppo storico. L'espressione «processi consequenziali» è gergo progressista, non ci aiuta a capire meglio le cose.

E' ovvio che suona meglio essere consequenziali che non esserlo, poichè la promessa di più alti sviluppi nelle fasi future implica una superiorità. Ma io non credo nello storicismo lineare, fuorchè come mezzo per aprire territori medio-occidentali [23] della mente ai candidati al dottorato.

Il più consequenziale è spesso semplicemente il meglio piazzato, il più facilmente visto o ascoltato, e il non-consequenziale (in senso storico) semplicemente il meno accessibile, spesso proprio a causa delle innovazioni interne ed esterne di pensiero e comunicazione (*Th*, p.135).

E' il caso degli ultimi quartetti di Beethoven e specialmente della *Grande Fuga*, che per le sconvolgenti novità di linguaggio pare smentire ogni relazione necessitata tra il musicista e la sua

epoca, ed essere stata incubata in un satellite artificiale (*Th*, p. 260).

Su un aspetto della storia, però, il tempo sembra migliorare la nostra visuale anzichè beffarsi delle nostre pretese di assolutezza: nella percezione dell'unità profonda di ogni epoca. Ciò che unifica emerge lentamente, raramente appare ai contemporanei e mai a quelli più faziosi, condannati a percepire solo contrapposizioni e differenze. Ma col tempo le tessere formano un mosaico. I compositori della scuola seriale di Vienna sembravano essere, negli anni Venti, l'antitesi di Stravinsky, mentre trent'anni dopo si riconosce che erano a lui accomunati dall'usare le forme nello stesso modo, cioè «storicamente» (*Cl*, p. 91). Quest'unità non ha niente a che vedere con il consapevole uniformarsi a uno stesso credo o alle stesse parole d'ordine da parte dei musicisti mentre essi agiscono. L'unità di un'epoca non si può *costruire*, ma solo ricostruire *a posteriori*, e da parte di soggetti diversi da quelli partecipanti alla scena. La consapevolezza storica, nella ridotta misura in cui è possibile, come abbiamo visto è un terreno scivoloso che richiede mille cautele e non è certo aiutata dall'essere veementemente coinvolti come parti in causa in quelle stesse vicende che si vorrebbero descrivere. Questa non-sovrapposibilità tra il ruolo del musicista e quello dello storico vale anche in senso inverso. In fondo, che lo storico debba guadagnarsi un adeguato punto di osservazione dei fatti è un luogo comune, e a ben vedere Stravinsky lo lascia intendere ma non ne parla esplicitamente; ciò che è ben più interessante per lui - e assai meno scontato per noi - è che *neppure il musicista* è aiutato da un certo tipo di consapevolezza storica nel suo lavoro creativo. Anzi, sarà tanto di guadagnato se può farne a meno.

§ 12. Un posto fra i grandi

L'antesignano di quello che Stravinsky chiama «storicismo lineare» è Wagner, i cui scritti mostrano l'influsso di un coerente punto di vista storico. Egli appare all'autore come il primo grande compositore ad aver cominciato, per così dire, *da fuori*, analizzando la storia della musica e determinando conseguentemente il proprio posto nel futuro. Ma alla fine, è il sarcastico commento di Stravinsky, la precisione della diagnosi conta solo perchè la prognosi furono *Tristano* e il *Ring*.

Non capisco il compositore che dice che dobbiamo analizzare e determinare la tendenza evolutiva dell'intera situazione musicale e procedere da lì. Non ho mai consapevolmente analizzato alcuna situazione musicale, e posso solo seguire il mio appetito musicale dove mi porta (*D*, p. 128).

Alla fine del breve scritto «*Qualche prospettiva sul contemporaneo*» l'autore confessa che in realtà non ha mai pensato a se stesso *in prospettiva*, cioè dal punto di vista della sua incidenza e partecipazione alla musica del ventesimo secolo. La sua attività ha sempre preso le mosse non da concetti storici, ma dalla musica stessa (*Th*, p. 190). Questo atteggiamento ha radici profonde nella convinzione che la musica si faccia solo al di fuori degli imperativi storici, e che per i compositori sia meglio lasciare la consapevolezza dei processi storici al futuro e «a coloro che si guadagnano il pane in altro modo» (*Th*, p. 125). In fondo, la pretesa di determinare in anticipo la propria posizione e il proprio ruolo nella storia ricorda la *hybris* di cui avevamo parlato trattando del linguaggio [24] la pretesa di inventarsi un linguaggio non è poi tanto diversa da quella di determinare in anticipo la posizione della propria tessera nel gigantesco mosaico della storia. La dimensione del compositore è l'oggi: «sono nel presente. Ignoro di che sia fatto il domani. Non posso aver coscienza che della mia

verità di oggi. Sono chiamato a servire questa verità e la servo con piena lucidità.» Così terminano le *Cronache della mia vita*. L'uso di categorie storiche come origine, sviluppo e declino diventa *abuso* quando nei fatti finisce per sostituire quello che dovrebbe essere l'oggetto principale di attenzione per chiunque abbia a cuore la musica: l'opera musicale nella sua concretezza. «Non sono interessato alla storia della musica bensì alla *musica* nella sua storia»: ecco il senso di questo apparente scioglilingua. Qualifiche come «rivoluzionario» o «conservatore», lungi dal gettare luce sulle composizioni, hanno il nefasto potere di spostare l'attenzione del pubblico su questioni inconcludenti ed oziose come quelle che riguardano il progresso musicale.

§ 13. Devotio moderna

Lasciamo da parte il progresso, dunque. Lo svincolarsi da una visione monodirezionale dello sviluppo storico lascia comunque aperta la questione della modernità e della musica «contemporanea». Qual'è il senso di queste determinazioni? Per il primo aggettivo, Stravinsky ricorre a un dotto riferimento alla *devotio moderna*, corrente agostiniana di edificazione spirituale lumeggiata nel trattato quattrocentesco *Imitatio Christi*, attribuito in genere al mistico tedesco Tommaso da Kempis. La parola «moderno», così intesa, indica fervore spirituale, rinnovamento del sentire e del *pathos*, e Stravinsky l'approva. Ma per il modo in cui è usato correntemente, l'aggettivo provoca nell'autore un'allergia che lo pone in consonanza con Schoenberg, di cui cita il detto «la mia musica non è moderna, è solo mal suonata» (*Cl*, p. 180). Per parte sua, uno Stravinsky più sardonico e meno in vena di citazioni erudite aveva sbigottito un giornalista a caccia di pareri sulla musica moderna dichiarando che la odiava, salvo aggiungere che non pensava a scrivere musica moderna bensì *buona musica*. Dietro il sarcasmo c'è comunque altro.

Si rimprovera agli artisti di esser troppo moderni o di non esserlo abbastanza: allo stesso modo si potrebbe rimproverare al tempo di non esser moderno o di esserlo troppo. (...) Si ha un bel dire che bisogna vivere nel proprio tempo. Il consiglio è superfluo: è forse possibile fare altrimenti? (*P*, p. 73).

«Moderno» non è una categoria che si possa far valere sul piano normativo o valutativo. La modernità è un dato di fatto, non un compito o un pregio per la musica. La musica scritta in un'epoca le appartiene. Può scostarsi dalle linee portanti che alcuni credono di individuare, ma questo non è un problema musicale - l'unico di pertinenza del compositore. Non si può togliere a una composizione il diritto di cittadinanza per ragioni extra-musicali, come il suo presunto -e opinabile- non essere moderna.

Sulla contemporaneità, Stravinsky è più sfumato, e sembra dare alla parola una sfumatura qualitativa che va oltre il puro dato di fatto, ma l'accento non viene sviluppato.

Con-tempo: «con i tempi». La musica con-tempo è la più interessante che sia mai stata scritta, e il momento presente è il più eccitante della storia della musica. Lo è sempre stato. Quasi tutta la musica con-tempo è pessima, però, e così è da sempre. Il «lamento dei nostri giorni», come Byron l'ha chiamato, è tanto vecchio quanto il primo antiquario.

Moderno: *modernus*, *modo*: «proprio ora». Ma, anche, *modus*, «maniera», donde

«aggiornato» e «alla moda».(...)

E la «nuova musica»? Ma sicuramente qui l'accento è fuori posto. Ciò che è più nuovo nella nuova musica muore più in fretta, e ciò che la rende viva è tutto quel che è più vecchio e sperimentato. Contrapporre il nuovo e il vecchio è una *reductio ad absurdum*, e la «nuova musica» di setta è il flagello della contemporaneità. Usiamo con-tempo, allora, non tecnicamente, nel senso che Schoenberg e Chaminade hanno vissuto nella stessa epoca, ma nel mio significato: «con i tempi» (*D*, p. 119).

In che misura, allora, la contemporaneità è anche un criterio? Nel quadro delle dichiarazioni di Stravinsky ci sembra che rimanga una sola risposta. La differenza non è tra chi cerca «in avanti» e chi lo fa in altre direzioni -magari *a ritroso* come talvolta Stravinsky ha fatto- ma fra chi esplora, qualunque sia la direzione, e *chi non esplora del tutto*. Così, l'autore sorride degli epigoni che imitano non la sua musica -il che non pregiudicherebbe *a priori* un risultato personale, come abbiamo visto- ma *lui* nella sua musica, vale a dire i suoi vezzi, le particolarità lessicali e i « marchi di fabbrica», come gli ostinati ritmici, i ritmi dispari e le triadi con sesta aggiunta. In *questo* caso, credo segua dalle premesse di Stravinsky che la con-temporaneità è un'illusione, salvo nel senso tecnico della parola-quello cronologico.

§ 14. Tabula rasa

L'aspetto dell' «ideologia della modernità» da cui Stravinsky prende continuamente le distanze è quello che identifica la premessa di qualsiasi novità con il fare *tabula rasa* del passato. Non dedica all'argomento una trattazione organica, ma leggendo i suoi scritti si ha l'impressione che questo fantasma stia spesso dietro le sue precisazioni. Che alle sue spalle non abbia fatto terra bruciata, Stravinsky lo ribadisce con insistenza quasi ciarliera, confrontata con l'usuale reticenza ad occuparsi di ciò che sta *dietro* la composizione. *Apollo* è un omaggio alla Francia del XVII secolo, ai suoi alessandrini in poesia e ai ritmi puntati in musica; le variazioni di Beethoven e Brahms erano buone frequentazioni all'epoca in cui scriveva il Concerto per due pianoforti, al punto che Stravinsky se n'era *inzuppato*. Le *Invenzioni a due voci* di Bach erano da qualche parte nella sua mente scrivendo il finale dell'*Otetto*; Il *Concerto per violino* non segue alcun modello ma l'autore ama molto il *Concerto per due violini* di Bach, e l'ultimo movimento *lo mostra...* Ma non è solo il passato ad essere fonte di materiale: nelle pagine di Stravinsky sfilano moduli *jazz*, musica da ristorante rumena, fanfare di sigle cinematografiche, melodie di organetto da strada e così via all'infinito, in una fantasmagoria sonora che fa girare la testa al lettore. In questione non è solo il passato, ma più in generale la *permeabilità* del compositore al diverso da sé, a ciò che è *altro*. La composizione è «un campo in cui tutto è equilibrio e calcolo», ma questa sorta di matematica combinatoria non *copre* il fatto che *noi ci nutriamo del mondo*. Il mondo è un serbatoio di suoni, e Stravinsky non ha interesse a preservarsi puro. Ascolta tutto, ricorda tutto, se ha dei dubbi annota. I rumori,

una volta registrati, paiono rimanere come in uno stato di disponibilità immediata ;e mentre il riscontro che do alle cose viste è soggetto all'esagerazione, ad un'osservazione errata e alle creazioni e distorsioni della memoria stessa (un ricordo è un'intero cartello di interessi acquisiti), le mie reminiscenze sonore sono esatte:lo dimostro, dopo tutto, ogni volta che compongo (*Cl*, p. 242).

Stravinsky si descrive come una sorta di spugna. Una spugna lucida, certo, che mette a profitto ciò che assorbe.

La mia attività - o re-attività, come i miei critici la descriverebbero - è stata condizionata non da concetti storici, ma dalla musica stessa. Sono stato formato in parte, e in modo più o meno grande, da tutta la musica che ho conosciuto o amato, e ho composto nel modo in cui ero stato formato (*Th*, p. 190).

La sua sensibilità è essenzialmente *reattiva*. Racconta di aver spesso cominciato a comporre suonando i classici, per mettere in moto le idee. Non c'è nulla di anomalo in tutto questo, una gloriosa tradizione sta a dimostrarlo.

Suonavo regolarmente Bach ad Annemasse; ed ero allora, e sempre, molto attratto dai *Concerti Brandeburghesi*. Il primo tema del mio stesso (*Dumbarton Oaks*) *Concerto* somiglia a quello del terzo brandeburghese (che ho diretto), e come il concerto di Bach anch'esso fa uso di tre violini e tre viole, entrambi i gruppi frequentemente divisi a tre, sebbene non accordalmente come in Bach. Sono stato duramente censurato per queste rassomiglianze, ma non credo che Bach stesso mi avrebbe lesinato l'uso dei suoi modelli, visto che così spesso lui stesso ne prese a prestito allo stesso modo (*Th*, p.47).

Se guardiamo alla *musica* nella storia della musica (v.sopra), anziché linee progressive e leggi di sviluppo direzionale vediamo un continuo influenzarsi, un gioco ininterrotto di raccordi e riprese. *La musica genera altra musica*. Gli esempi sono infiniti, da Cajkovskij e Gounod che seguivano il solco musicale di Schumann «senza sottostare però alla sua ideologia», restando l'uno russo e l'altro francese (Cr 150), a Beethoven con i suoi debiti e i suoi omaggi verso Haydn e Bach. Tanto è profondo e strutturale il gioco delle influenze che sottolinearlo senza ulteriori specificazioni è generico e non dice nulla. Di Liszt qualcuno afferma che è stato «un precursore? Ma questa è pedagogia; e comunque, chi non lo fu?» (*Th*, p.183).

La ragione di questa «circolarità» delle idee -l'espressione è del musicologo Alberto Basso [25]- sta nella natura *eminamente linguistica* dello sviluppo musicale. Linguaggio e comunicazione vanno insieme, in musica: le opere «comunicano», si richiamano, si sollecitano sul terreno (parzialmente) comune di un linguaggio in continua evoluzione. A volte si *provocano* l'un l'altra:

Durante il soggiorno di Ravel a Clarens, gli feci sentire le mie liriche giapponesi. Ghiotto di oreficeria musicale e attento alle sottigliezze di scrittura, abboccò sull'istante e decise di fare qualcosa di analogo. Poco tempo dopo mi fece ascoltare i suoi deliziosi *Trois poèmes de Mallarmé* (Cr, p.89).

Con queste premesse capiamo perchè nei suoi scritti l'analisi delle «anticipazioni» sia molto più frequente di quella delle «ripresе»: Stravinsky non parla di preveggenza del futuro, ma di opere cruciali che *aprono* una nuova porzione di territorio per il linguaggio musicale. Il momento più interessante rimane per Stravinsky quello in cui qualcuno scopre una nuova miniera, i cui tesori risaltano anche grazie agli scavi dei successori. Ciò può avvenire nel momento stesso in cui una tradizione viene *costituita* (cfr.par 3), ma non sempre le due cose coincidono: la *Grande Fuga* di

Beethoven spalancò lo sguardo su tali sconvolgenti novità da non poter essere assimilata per tutto l'800, e rimane ancora oggi un «masso erratico», eccentrico rispetto a quella stessa tradizione che è proceduta dalle altre opere di Beethoven.

Nelle sonate per pianoforte, assai più che nella sua altra musica, Beethoven scopre e a volte traccia la mappa dei diversi territori di vari compositori futuri, incluso lui stesso. Un esempio di queste ultime è la connessione, conscia o inconscia, tra le minime della mano sinistra alle misure 51-62 nel *Presto* della Sonata op. 10 n.2 e le misure 35-50 nello *Scherzo* della Quarta Sinfonia. Ma l'area indicata ad altri compositori copre almeno tutto il diciannovesimo secolo. Schubert e Mendelssohn, per esempio, sono indicati ovunque.(...) E nel caso di Chopin, le sonate non solo indicano la strada, ma ne pavimentano solidamente il fondo (*cfr.* la prima variazione dell'op. 109). Anche alcune delle caratteristiche armoniche e melodiche di Wagner sono abbozzate (...). Le terre donate a Brahms, d'altra parte, sono troppo numerose per elencarle. Esse includono (...) l'inizio della Sonata op. 109 per l'inizio della *Quarta Sinfonia* (di Brahms, ndt), sebbene l'opera di Beethoven contenga molte cose in più che Brahms non «afferra» (*Th*, pp. 270-71).

15. La dinamica profonda della storia

Infine, la critica. E' questa la bestia nera di Stravinsky, che non perde occasione per metterne in rilievo l'inadeguatezza e l'impreparazione, fino a scrivere gustose e corrosive «recensioni di recensioni» delle proprie opere. Qui ci interessano però le argomentazioni non legate alla polemica spicciola, che abbiano un rilievo più generale.

La critica è stata incuriosita e tormentata dal problema delle «influenze» sulla musica di Stravinsky. L'autore lo sa bene, e riporta spesso nei suoi scritti gli echi di questo affannarsi. Una dopo l'altro sfilano riferimenti che egli ammette, altri che lo sorprendono, altri ancora -è il caso più frequente- che riporta con stoica impassibilità, qualcuno-pochissimi- che smentisce seccamente. Ma la reticenza nel commentarli dà l'impressione che l'autore non voglia alimentare una discussione che lo esaspera.

Posso chiedere all'ascoltatore di sospendere queste domande, come ho fatto io componendo, e cercare invece di scoprire le qualità stesse dell'opera? Non l'ho composta per alimentare dibattiti sulla «validità storica dell'approccio» o «l'uso del pasticcio»- sebbene ammetterò volentieri che questo è ciò che ho fatto, se ciò libererà la gente da queste stupide discussioni per riportarla alla musica (*Th*, p. 54).

Stravinsky è ben lungi dal negare il suo articolatissimo rapporto con la musica del passato, fatto di prestiti, spunti, rielaborazioni, innesti, omaggi, affinità e quant'altro. Ma è categoricamente contrario all'idea che *questo* sia il terreno su cui deve muoversi la critica. Il primo motivo lo conosciamo già: il materiale allotrio, non appena viene usato, si fonde e si trasfigura nello stile, e questionare lo stile è come sindacare il soffio dello spirito o la varietà delle forme viventi. La seconda ragione è che il valore della musica non ha relazione con le sue stratificazioni ma con la sua *funzionalità artistica*, in sostanza il suo essere ben scritta o no. Risolve l'opera i problemi musicali che essa stessa pone? con quali mezzi? queste sono le domande che ha senso porsi se si vuole *giudicare* il valore di un brano.

Solo di questo possiamo chiedere al compositore di render conto. Il terzo motivo è stato chiarito dalla discussione sulla storia. Rimandi, influenze e trasfusioni non riguardano l'opera musicale come oggetto di giudizio bensì il suo posto nella storia, due piani assolutamente *non* coincidenti. La direzione in cui un'opera esplora, la sua relazione con le tendenze dominanti della sua epoca, il suo contributo allo sviluppo del linguaggio musicale sono questioni storiche formulabili solo a posteriori, *fuori da qualunque assetto normativo*. Opere del più alto valore musicale, come i quartetti di Beethoven, possono essere storicamente non consequenziali. Per tutte queste ragioni, identificare il compito della critica con quello dello storico è una confusione concettuale che porta all'arbitrio.

Tornato a Parigi, Suvchinsky raccontò che la partitura della Prima Sinfonia di Cajkovskij si trovava sul mio pianoforte, e quest'informazione, insieme alla scoperta della somiglianza del primo tema nella mia *Sinfonia in doe* in quella di Cajkovskij, fu responsabile del pettegolezzo che avrebbe ben presto conferito *status* di modello a quest'ultima. (Se Suvchinsky avesse raccontato che le sinfonie di Haydn e Beethoven erano sulla mia scrivania, nessuno vi avrebbe fatto attenzione, ovviamente, eppure questi due compositori stanno dietro almeno ai primi due movimenti della mia Sinfonia ben più profondamente di qualsiasi musica del mio troppo melanconico compatriota) (*Th*, p. 49).

L'episodio mette in risalto la *contingenza* di questo tipo di osservazioni: con un gioco di parole che forse non dispiacerebbe a Stravinsky potremmo dire che la ricerca delle influenze è troppo... influenzabile. L'altro carattere che emerge è che queste osservazioni sfiorano appena la musica nella sua *superficie*. Le vere influenze possono essere le meno visibili.

A ottant'anni ho trovato nuova gioia in Beethoven e la Grande Fuga mi sembra oggi - non è sempre stato così - un perfetto miracolo. Quanto erano nel giusto gli amici di Beethoven quando lo convinsero a staccarla dall'op. 130, perchè deve stare a sè, questo pezzo assolutamente contemporaneo che sarà contemporaneo per sempre. (Mi chiedo se queste affermazioni stupiranno gli studiosi dei miei ultimi lavori, essendo la Grande Fuga tutta variazione e sviluppo mentre la mia musica più recente è tutta canonica e quindi statica e obiettiva - in effetti, l'antitesi della fuga di Beethoven. Gli studiosi della mia musica si aspettavano forse che citassi qualcosa come *Hic me sidereo* di Josquin come «pezzo preferito?») (*D*, p. 124).

L'impressione che si ricava dall'insieme delle osservazioni di Stravinsky è che egli tenda a *ribaltare* l'impostazione corrente della critica, anche di quella più avvertita e meno improvvisata. Le analisi della sua musica hanno spesso assunto a tema *l'artificialità* consapevole delle sue operazioni, inquadrandone i risultati sotto il segno della citazione, dello straniamento e della parodia. Stravinsky afferma da un lato che tutta l'arte è artificiale e convenzionale, dall'altro tende ad accreditare il suo rapporto col passato come «naturale», in linea con la tradizione. Componendo la *Circus Polka*

la citazione della *Marcia Militare* mi venne come una cosa del tutto naturale, lo dico per eludere l'inevitabile professore tedesco che inevitabilmente chiamerà parodia l'uso che ne ho fatto (*D*, p. 53).

Viene il dubbio che per Stravinsky la complessità labirintica dei rimandi della sua musica sia un problema di *lettura*.. Stravinsky si ritiene originale ma non anomalo. Non rientra fra i suoi motivi d'orgoglio l'aver proposto *un nuovo* rapporto con il passato, diverso da quello della tradizione. Quando parla di *scoperte* in questo campo lo fa in termini rigorosamente soggettivi, inquadrandole come momenti cruciali della *sua* evoluzione. Abbiamo visto come sottolinei spesso che i maestri del passato *non facevano diversamente da lui*. Il punto è che questo rapporto con il passato è divenuto problematico per la cultura musicale del novecento; per «leggere» la musica di Stravinsky siamo costretti a indossare lenti spesse e sofisticate, e la nostra attenzione viene per forza di cose calamitata dalla presenza, in quella musica, di un passato che affiora in modo *scoperto*. Naturalmente Stravinsky è un compositore sofisticato, ma ritiene di esserlo *nel giocare coi suoni*, più che con il passato. Il suo guardarsi all'indietro è sembrato unico solo per quelle limitazioni di prospettiva che la con-temporaneità impone alla visuale:

La musica che Schoenberg, Berg e Webern componevano negli anni venti era considerata estremamente iconoclasta a quel tempo, ma oggi questi compositori risultano aver usato la forma musicale come ho fatto io, cioè «storicamente». L'uso che ne feci era però scoperto, mentre il loro era studiatamente camuffato (*Cl*, p. 91).

Un aspetto interessante del discorso di Stravinsky sulle «influenze» musicali è il problema della consapevolezza del compositore, il cui ruolo sembrerebbe variare sensibilmente a seconda del contesto. Alcune formulazioni presuppongono nel compositore una consapevolezza completa, come la secca smentita sul *Don Giovanni* citata sopra (par.5), altre sono possibiliste:

si è detto che il tema delle variazioni suona «alla Copland». Ma se questo è vero, io non ne ero consapevole (*Th*, p. 51).

In realtà Stravinsky sta parlando di cose diverse. Nel primo caso la secca smentita è in risposta a un critico che gli attribuisce un *prestito* di cospicue dimensioni da Mozart. Ebbene, questa è la sfera di cui il compositore è consapevole, quella del *materiale da costruzione*. L'uso prolungato dei ritmi puntati in *Apollo* non «suona» inconsapevolmente francese: fa parte del gioco dell'autore, è un tributo (che i critici non manca di sottolineare Stravinsky - all'epoca non colsero) alla Francia del Seicento; lo stesso vale per il taglio barocco dei temi utilizzati in altre opere. L'uso di un materiale preesistente *come base per la costruzione* è parte del «calcolo» del compositore, se questi non è un ingenuo.

Ora, poichè io non ho il temperamento caratteristico dell'accademismo, è chiaro che mi sono sempre servito delle sue formule scientemente e volontariamente. Me ne servo volontariamente come farei del folklore: sono le materie prime della mia opera (*P*, p. 76).

Così, è lo stesso Stravinsky a suggerire che le numerose citazioni di melodie ottocentesche in *Jeux de Cartes* potrebbero essere pensate come se arrivassero fluttuando dal teatro dell'Opera di un'ipotetica stazione termale dell'epoca.

Il caso del tema *à la* Copland, invece, e quello di numerosissimi altri, è diverso. Qui si riconoscono *a*

posteriori echi, assonanze e somiglianze che non sono il prodotto della volontà del compositore ma di una *dinamica storica profonda*. Su queste Stravinsky non fa della consapevolezza una questione decisiva. Le correnti che collegano opere lontane nel tempo sono sotterranee, determinate da processi storici giganteschi, da intersezioni neppure lontanamente *provocabili* intenzionalmente. La tradizione e il passato risuonano *attraverso* la «scienza» del compositore: non c'è niente di esoterico, è solo il suo appartenere al mondo e alla storia. Su tutto questo il compositore ha tanto -o tanto poco- da dire quanto chiunque altro, anche sulla sua stessa musica. E' forse questa la ragione profonda del *silenzio* che accompagna nei suoi scritti la citazione delle «influenze» che la sua musica di volta in volta esibisce secondo i critici,, anche quando le riporta con evidente fastidio.

La ricchezza evocativa della musica è tanto poco un risultato intenzionale quanto lo è l'essere moderni. Commentando il suo *Pater Noster* Stravinsky ricorda che

sapevo molto poco sulla musica sacra russa all'epoca (e adesso), ma speravo di trovare radici più profonde di quei compositori della Chiesa Russa che si limitavano a cercare di continuare lo stile Veneziano (Galuppi) da Bortniansky. Se i miei cori ricatturino qualcosa di una più antica tradizione russa non posso dirlo; ma forse qualche remota memoria di canti ecclesiastici sopravvive nel semplice stile armonico che mi proponevo (*Th*, p. 40).

Scrivendo la *Sinfonia di Salmi* «non ero cosciente di modi frigi, canti gregoriani, bizantinismi, o cose del genere», ma influenze del genere potrebbero ben essere state operanti, perchè Bisanzio fu una sorgente della cultura russa (*Th*, p. 45).

L'atteggiamento di Stravinsky verso questi temi è lo stesso che egli assume nei confronti del proprio tempo. L'unica strada legittima aperta al compositore è la fedeltà a se stesso, il seguire le leggi della propria natura e del proprio stile, seguire il proprio appetito musicale fino in fondo. Per questo, non c'è bisogno di fare *tabula rasa* nè del passato nè del presente.

Tentavo soltanto di riattare vecchie navi, mentre la controparte -Schoenberg- cercava nuovi mezzi di trasporto? Credo che questa distinzione, molto gettonata una generazione fa, sia scomparsa. (Un' era assume una sagoma solo col senno di poi, e questo la riduce ad opportune unità, ma tutti gli artisti fanno di esser parte di una stessa cosa). Certo, io sembravo aver sfruttato un'apparente discontinuità, aver fabbricato arte con le *disiecta membra*, le citazioni da altri compositori, i riferimenti a stili precedenti («segni di una più antica e diversa creazione»), il detrito che indica un relitto. Ma ho usato ciò, e ogni cosa che mi è venuta a portata di mano, per ricostruire, e non pretendo di aver inventato nuovi veicoli o nuovi mezzi di trasporto. Ma il vero compito dell'artista è riattare vecchie navi. Può dire ancora, a modo suo, solo quello che è già stato detto (*D*, p.129).

Epilogo

Un'ultima questione merita la nostra attenzione. Cosa rimane, dopo tutto questo, di concetti come citazione, neoclassicismo e parodia? Essi compaiono con parsimonia negli scritti di Stravinsky, e non

giocano il ruolo che avremmo potuto aspettarci. Nel contesto ampio e articolato che abbiamo ricostruito essi possiedono infatti un insufficiente *potere esplicativo*, quando non risultino riduttivi o inadeguati. La citazione non è che *uno* dei mille modi in cui l' «altro» entra nella musica di Stravinsky, e non gode negli scritti di privilegi particolari. Quanto al *cosiddetto* neoclassicismo - Stravinsky non nomina mai la parola senza prenderne le distanze- cosa si può dire? *Non* che corrisponde a un periodo della produzione di Stravinsky, per cominciare; l'autore ama ripetere che i principi della sua arte non sono cambiati, e se si vuole definire neoclassica la sua musica fra le due guerre allora quella successiva non lo è di meno. Ma in un senso soltanto, quello chiarito dall' *Advertissement* [26] del 1927: è musica che non ha basi extra-musicali. Il termine «neoclassicismo» non ci è neppure utile, secondo l'autore, per distinguere il suo l'approccio musicale da quello della scuola di Vienna. Come abbiamo visto, *comune* era l'uso «storico» delle forme, diverso il grado di camuffamento di questa operazione. La parola urta Stravinsky probabilmente anche per la sua rigidità, poichè presuppone che ci sia *un* modo ben preciso di operare sotto questa etichetta. Ma il panorama delle sue operazioni, come Stravinsky ce lo descrive, è frastagliatissimo e non riducibile ad alcuna formula. Inutile dire, poi, che il tempo e le parole spesi per ragionare sul neoclassicismo sono *rubati* a quelli che si sarebbero potuto dedicare alla musica... (Stravinsky, ricorda R. Craft, era ossessionato dal problema del tempo). Così, se nel 1927 Stravinsky aveva ancora voglia di chiarire quali fossero la liceità del termine e l'ambito della sua adeguatezza, vent'anni dopo, meno incline a fini *distinguosul* problema e sufficientemente esasperato dall'inflazione del termine, archiviava così la questione:

«Neoclassicismo?» chiese beffardo. «un' etichetta che non significa assolutamente niente. Le mostrerò dove dovrebbe metterlo» e diede al suo fondoschiena una pacca decisa[27]...

L'insofferenza manifestata dal compositore per questa categoria non deve aver dato però i frutti sperati, se ancora nel 1959, a Tokyo, nel recarsi a una conferenza stampa Stravinsky confidava ironicamente a R. Craft di essere curioso di sentire come suona in giapponese la parola «neoclassico»[28]...

Per la parodia il discorso è più complesso, ma neppure questa è una categoria *privilegiata* sotto cui l'autore pone il suo operare. Anzi, nel caso più comunemente chiamato ad esemplificare questo concetto, il *Pulcinella*, prende esplicitamente le distanze dal concetto, almeno nel concetto riduttivo di *satira intenzionale*.

Che il risultato forse in un certo senso una satira era forse inevitabile -chi avrebbe potuto trattare *quel* materiale nel 1919 senza farne una satira?- ma anche questa osservazione è a posteriori; non mi misi a comporre una satira e naturalmente Diaghilev non avrebbe mai pensato a una possibilità del genere (C, p. 308).

Il *Bacio della Fata*, fu ispirato dall'amore e dal rispetto per Cajcovskij, che Stravinsky descrive come uno dei più dotati compositori della tradizione russa, e anche qui ogni intento satirico è fuori questione. Il punto è che se intendiamo «parodia» in un senso vicino a quello rinascimentale, cioè come utilizzo di materiale musicale già esistente per una composizione, il termine diventa tanto ampio quanto l'intera produzione di Stravinsky, perdendo così potere esplicativo. Nel senso specifico

di *satira*, invece, indica un atteggiamento di cui *negli scritti* dell'autore non c'è quasi traccia. La satira comporta un desiderio di irrisione di ciò che prende ad oggetto. Il sentimento che spinge Stravinsky a scegliere un modello è ben altro; stando alle sue parole, si tratta di apprezzamento e amore. Un'altra ragione da non sottovalutare è che la parodia - nel senso di satira - è un processo *transitivo*. Se si fa satira *di* qualcosa, l'interesse e l'attenzione passano quasi interamente all'oggetto irriso: la satira mette in primo piano il proprio bersaglio. Ma il modo con cui Stravinsky concepisce la propria musica segue il verso opposto: ciò che è *altro* viene assorbito nell'omogeneità dello stile. Stravinsky prende troppo sul serio se stesso e la propria musica per *riferirla*, in ultima analisi, ad altro. La sua musica - forse tutta la musica - è *intransitiva*. Dice Auden, poeta stimatissimo e citato dall'autore:

«Tutte le affermazioni musicali sono intransitive, alla prima persona, singolare o plurale, e al presente indicativo» (*Th*, p. 289).

La musica è responsabilità, è il frutto di un preciso impegno: «Noi abbiamo un dovere verso la musica, quello di inventarla» (*P*, p. 48).

Io guardo ai miei talenti come donati da Dio, e l'ho sempre pregato di darmi la forza di usarli. Quando nella prima infanzia scoprii che ero stato fatto custode di attitudini musicali, promisi davanti a Dio di essere degno del loro sviluppo, per quanto, naturalmente, io abbia rotto la promessa e abbia ricevuto grazie immeritate per tutta la vita, e benchè il custode abbia troppo spesso tenuto fede al contratto secondo le sue troppo terrene clausole personali (*D*, p. 125).

Ancora il sacro, ancora l'ironia: la sfinge Stravinsky ama coniugare gli opposti. Tra giochi di parole e cambi repentini di direzione, i suoi libri somigliano ai giardini barocchi in cui un percorso invitante e un meccanismo ingegnoso conducevano l'ospite a frequenti dolci gelate.

Note

[1] Vedi la siglatura convenzionale definita qui sotto. Tutte le traduzioni da *Dialogues, Themes and conclusions* e *Selected Correspondence* sono mie.

[2]. Vinay, *Stravinsky Neoclassico*, Venezia, Marsilio 1987, p. 29.

[3] Ibidem.

[4]. Vedi la siglatura convenzionale definita qui sotto

[5] Useremo l'espressione sintetica «scritti» per comodità. In realtà l'origine di queste opere è legata per lo più alla comunicazione verbale, e la loro genesi è in parte controversa. Cfr. ad es. H.W. Zimmermann, *Di chi*

è la «*Poetica della Musica*» di Stravinskij, in *Stravinskij*, a cura di G. Vinay, Bologna, Il Mulino, 1992.

[6] Cfr. E. Fubini, *L'estetica di Stravinskij*, in *Stravinskij oggi*, Atti del convegno internazionale Teatro alla Scala di Milano 1982, Milano, Unicopli 1986.

[7] Paris, Editions Denoel et Steel 1935; trad. it. di A. Mantelli, *Cronache della mia vita*, Milano, Minuziano 1947

[8] Cambridge, Harvard University Press 1942; trad. ingl. di A. Knodel e I. Dahl, *Poetics of music*, Cambridge, Harvard University Press 1947; trad. it. di L. Curci, *Poetica della musica*, Milano, Curci 1983.

[9] I. Stravinsky e R. Craft, introduzione di R. Wangermée, Torino, Einaudi 1977. Il testo riproduce, nella traduzione italiana di L. Bonino Savarino, i tre scritti seguenti: *Conversation with I. Stravinsky*, New York, Doubleday 1959 e London, Faber and Faber 1959; *Memories and commentaries*, New York, Doubleday 1960 e London, Faber and Faber 1960; *Expositions and developments*, New York, Doubleday 1962 e London, Faber and Faber 1962.

[10] I. Stravinsky e R. Craft, Berkley e Los Angeles, University of California Press, 1982.

[11] London, Faber and Faber 1972.

[12] Cfr. Matteo 25, 18-26.

[13] *Ibidem*

[14] *Genesi* 11, 7.

[15] Ora in E.W. White, *Stravinskij*, London, Faber & Faber 1966. Trad. it. di M. Papini, *Stravinskij*, Milano, A. Mondadori 1983, appendice A.

[16] I. Stravinsky, lettera a E. Evans del 13 dicembre 1929. In I. Stravinsky, *Selected correspondence*, London, Faber & Faber 1984, vol. II, p. 122.

[17] Beethoven, Quartetti per archi op. 59.

[18] C.F. Ramuz, *Souvenirs sur I. Stravinsky*, Paris, Gallimard 1929.

[19] v. sopra, p. 13.

[20] Abbiamo tradotto *manners* con *stile*, *maniera* e *maniere* nel tentativo di seguire il gioco di Stravinsky tra le diverse sfumature della parola, per esempio nello scivolamento da *manners* a *mannerism*. L'uso del plurale *manners* in inglese è inconsueto e richiama, come in italiano, l'idea di un modo di comportarsi che può essere buono o cattivo.

[21] È ciò che cercheremo di documentare analiticamente in un prossimo lavoro su significatività ed espressione nel pensiero di Stravinsky, in preparazione presso l'editore Guerini di Milano.

[22] «I. Strawinsky nous parle de *Perséphone*», articolo per «Excelsior» del 29/4/34, ora in E.W.White, *op. cit.* appendice A.

[23] L'espressione significa probabilmente «inesplorati» e «sottovalutati, ancora da sfruttare pienamente».

[24] v. sopra, par.4.

[25] A. Basso, *Frau Musika*, Torino, EDT 1979, vol.I, p. 416.

[26] «The Dominant», dicembre 1927, in E.W. White, *op.cit.*,appendice A.

[27] Intervista a H. Roussel del gennaio 1949, in I. Stravinsky, *Selected correspondence*, cit., vol.I, p.357.

[28] R. Craft, *Stravinsky, The chronicle of a friendship*, London, Gollancz 1972, p.79. Il «neoclassicismo» di Stravinsky è stato comunque, al di là delle riserve espresse dal compositore, uno dei concetti chiave della critica, ed è affrontato in quasi tutti gli studi sulla sua musica, spesso in riferimento alla categoria di *straniamento*. Tra i numerosi contributi sull'argomento ricordiamo R. Stephan, *Interpretazione del neoclassicismo stravinskiano*, in *Stravinskij oggi* cit; G. Vinay, *Stravinsky neoclassico* cit; Bruno Antonini, *Straniamento e invenzione nel Rake's Progress di Igor Stravinskij*, Firenze, Passigli 1990. Sulla parodia, cfr. anche H. Schneider, *Stravinskij e la parodia*, in *Stravinskij* cit., a cura di G. Vinay.

Il presente saggio è stato pubblicato in "Materiali di estetica", CUEM, Milano, maggio 1999, pp. 7-48.

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