

3.

[Intervento al dibattito *Musica sperimentale e musica radicale*]
(1961)

Milano, 10 Dic. 1961

Egregio Direttore,

mi permetta di confessarle che, data l'ampiezza degli argomenti e l'impostazione a essi data (i materiali della musica, musica tradizionale e musica sperimentale, la musica sperimentale nella cultura contemporanea)^a, non mi sento di rispondere in una o due pagine dattiloscritte alla Sua cortese lettera-questionario. Né mi è possibile accettare gli assiomi inverosimili del Sig. Pierre Schaeffer, i rumori del quale devono avere avuto molta parte nella formulazione e nella descrizione degli argomenti proposti. Neppure riesco a cogliere un nesso qualsiasi tra «un nuovo modo di produzione sonora» e gli «elementi costitutivi del linguaggio sonoro», quando tale nesso lo si voglia basato su quella passerella di amenità goliardiche quali il «son mince», il «son épais», la «nuova liuteria» e gli «oggetti sonori»^b: su quel futuristico repertorio di nomignoli, cioè, al quale corrisponde in effetti una indigente realtà di scatole vuote che non apriremo mai. Infine, non mi intendo affatto di «musica sperimentale».

È ancora il caso di dimostrare che, ridotte a livello di «club d'essai radiofonico», le possibilità di uno studio di musica elettronica (s'è poi di questo che si vuol parlare) si avviliscono a espediente di colonna sonora e si perdono nel vago regno delle «possibilità illimitate» della falsa scienza? Anche se gli studi di musica elettronica non sono assimilabili all'idea di strumento musicale in senso proprio, la loro esistenza non è tanto motivata dal progresso tecnico in campo elettroacustico e dalla buona salute finanziaria dell'industria radiofonica quanto, piuttosto, dall'esperienza musicale *tout court*. È ben noto infatti che i cosiddetti «nuovi mezzi di produzione sonora» di uno studio di musica elettronica esistevano assai prima che il musicista decidesse di usarli: una buona parte di questi, infatti, veniva già impiegata come strumento di misura nelle ricerche e nelle applicazioni più disparate. Voglio solo dire,

insomma, che i materiali della musica non hanno molto a che vedere con un generatore d'audio-frequenze ecc., e cioè coi «nuovi mezzi di produzione sonora». Se questi ultimi hanno qualcosa da insegnare [al] di là della loro pratica utilizzazione, è proprio la costituzionalità e la deficienza di un'assunzione "linguistica" della musica (senza per questo voler negare all'opera compiuta una sua struttura pensabile e riferibile).

Tutto, naturalmente, è linguaggio – dove esiste vita esiste linguaggio – non si discute neppure. I significati di questo vocabolo, però, sono talmente generosi che, soprattutto usandolo nelle sue accezioni non propriamente linguistiche, occorrerebbe definirli meglio. Mi riferisco ai noti paragoni e trasferimenti di comportamento strutturale tra linguaggio articolato e "linguaggio" musicale, tra sistemi di segni indifferenti al significato e sistemi di segni significanti (cioè in rapporto sensibile con l'oggetto), che vengono spesso ambiguumamente adottati per spiegare come e perché una opera musicale significa. Si ha linguaggio vero e proprio quando l'insieme dei segni e il loro comportamento è volto verso un significato univoco senza peraltro ch'essi possano contenerlo: per questa ragione la musica tonale "è" un linguaggio, tanto da poterne persino mimare la struttura grammaticale, mentre la musica di Webern non lo è quasi più.

La musica elettronica fu possibile solo quando la musica cessò di esistere come linguaggio costituito e come metafora linguistica, da quando il compositore cominciò a inventare e a elaborare "fonemi" (nel senso già indicato da Debussy, per esempio) e non a manipolare "parole" belle e fatte; da quando poté riprendere coscienza del fatto che le note non sono il materiale della musica ma solamente segni convenzionali dietro i quali si celano fenomeni concreti e che agire musicalmente significa organizzare la percezione e non le note. È a questo punto che si affacciò la possibilità e la necessità dei nuovi mezzi elettroacustici che consentirono al musicista di andare effettivamente "oltre" le note. Ora, la possibilità data al musicista in uno studio di musica elettronica di inventare una infinita varietà di forme sonore – ivi compresa la possibilità di imitare forme sonore già esistenti attraverso ben noti procedimenti di sintesi – non è da prendersi come un semplice arricchimento della cosiddetta tavolozza timbrica del vocabolario, ma, in un certo senso, come un ritorno alle origini, come una nuova presa di possesso della natura. Per la prima volta il musicista ha avuto la visione di un "continuo" nel quale poteva muoversi regolando i suoi passi in

rapporto alla natura del percorso scelto e non secondo la legge di un certo numero di riferimenti fissi. Gli stessi strumenti tradizionali, che i linguaggi ufficiali avevano ormai ridotto a veicoli mitologici di gesticolazione sonora, potevano essere riconsiderati alla luce di questa visione d'insieme, come parti integranti del "continuo" sonoro, accanto ai «nuovi mezzi di produzione del suono». I materiali della musica (materiali in senso nobile, cioè strutturale, non magico-evocativo, non ombre cinesi di gerarchie compiute al di fuori dell'opera), dunque, sono già significato, sono ormai poetica: sono l'opera compiuta; la quale, a sua volta «non è mai riducibile a ciò che sarebbe necessario per fare un'opera d'arte» (W. Weidlé). «Prima» dell'opera compiuta non esistono perciò materiali, ma situazioni di fatto naturali e culturali che noi assumiamo e trasformiamo di continuo, sulla base delle quali noi giungiamo a stabilire un certo campo di azione possibile. Che io poi dia corpo alla mia opera valendomi di un'orchestra, di un pianoforte, di suoni prodotti elettricamente, registrati al microfono o tutte queste cose assieme, significherà semplicemente che l'idea di quell'opera implicava quei mezzi e non altri, e che mi verranno posti determinati problemi e determinate soluzioni piuttosto che altre: quello del compositore è pure sempre un mestiere! I materiali della musica sono dunque l'avvenuta esperienza di una scelta integrale che si riflette tanto sui mezzi (vecchi e nuovi) di produzione sonora quanto sulla infrastruttura e la struttura dell'opera, con le quali i mezzi si identificano: un campo di fenomeni, cioè, che non può essere invalidato o descritto da nessun *a priori* formale e la cui investigazione sistematica – per quanta perizia e passione artigiana richieda e per quante costanti stilistiche essa rivelì – sarà sempre di natura poetica e non grammaticale.

Per questo mi sembra che far coincidere i materiali della musica con la «liuteria» di Schaeffer equivalga a voler trovare un nesso tra un quadro d'autore e la bottega di un rigattiere in Rue de l'Université o, se preferisce, tra quello che penso e la mia macchina da scrivere.

Il problema della notazione della musica elettronica – al quale Lei anche accenna – si inserisce logicamente in questa non-linguisticità della musica e, in un certo senso, ne costituisce la prova ulteriore.

Quello di trovare il modo più opportuno di rappresentare le forme sonore della musica elettronica non è certo un problema essenziale, dal momento che le composizioni di musica elettronica «esistono» comunque, senza o con la partitura: bisogna però am-

mettere che quello di esprimere graficamente la musica e di voler trasporre la morfologia particolare e generale dell'opera su altri livelli di percezione che non siano solamente quello auditivo, è un bisogno connaturato all'atto musicale della nostra cultura. Poiché in uno studio di musica elettronica il compositore "inventa" i suoni e organizza la percezione di questi in rapporto alla loro natura intrinseca (cioè non manipola delle note belle e fatte), è ovvio che una partitura di musica elettronica, perché abbia un senso, deve interpretare, se non proprio descrivere, questa natura intrinseca. Le modificazioni a livello elementare tra le frequenze di un suono complesso, per esempio, sono modificazioni di tipo strutturale, sono già manifestazioni della forma musicale e non degli incidenti timbrici: tant'è vero che è del tutto impensabile l'idea che da uno stesso contesto di concrete relazioni acustiche compositori diversi possano trarre composizioni diverse (un sacco incorniciato da mia figlia Cristina "farà" Burri pur senza esserlo, gli stessi materiali delle «Hautes Pâtes» manipolati da mio nipote Enrico avranno sempre una buona probabilità di sembrare un quadro di Dubuffet: e con questo non voglio togliere proprio nulla al valore e al significato di questi due grandi artisti).

La scelta stessa del materiale, dunque, è già elemento di struttura, in maniera analoga – ma non simile – alla scelta di un tema e di un particolare campo di relazioni armoniche nella musica tonale di questi ultimi 250 anni. Quindi, la difficoltà di rappresentare in partitura le forme sonore della musica elettronica e il suo "senso" musicale, risiede nel fatto che la scelta dei caratteri sonori non è strumentabile ed è teoricamente illimitata. Questo significa, da parte del compositore, dover escogitare un diverso criterio di rappresentazione per ogni opera diversa. All'atto pratico il problema si riduce a questo: come aggiungere una terza dimensione alla consueta rappresentazione bidimensionale (ascisse = tempo, ordinate = frequenza) della partitura convenzionale ove, invece, la natura intrinseca del suono non è descritta né inventata, ma assunta e predeterminata. (Non è proprio così, in realtà, ma mi permetta di semplificare.) Il problema non si pone in questi termini, naturalmente, nel caso di composizioni elettroniche "monocolori" come il II Studio di K. Stockhausen^d, ove la rappresentazione tridimensionale – d'altronde assai efficace – viene delimitata alla descrizione generale delle evoluzioni di registro e densità, di dinamica e di durata. Né tanto meno si pone nel caso di composizioni che siano la caricatura "non temperata" di una articolazione strumentale (una

melodia, magari dodecafonica, di suoni sinusoidali, accompagnata da "soffi elettronici") o nel caso di scariche di rumori indifferenziati. Perché la notazione sia veramente tale (cioè una espressione grafica della musica) deve stabilirsi tra il segno scritto e l'oggetto significato un equilibrio formale, in senso "gestaltico": deve cioè crearsi una sorta di corto circuito analogico tra il segnale visto e l'informazione udibile. Ora, un esame anche rapido di tutti i sistemi di notazione a noi noti, ci dimostra obiettivamente che anche il segno grafico musicale, qualunque esso sia, è per sua natura indifferente all'oggetto significato (la stessa cosa vale per l'alfabeto). Un legame comincia a manifestarsi solo sulla base di convenzioni e, infine, di abitudini acquisite. La notazione diventa un codice comune, quindi: quanto comune e quanto codice lo si può valutare caso per caso. La qualità e la quantità dell'informazione affidata a tale codice sarà sempre condizionata dalla natura specifica dell'atto musicale e dal contesto culturale e rituale in cui tale atto si manifesta. È ovvio dunque che – tranne casi particolari ove il musicista deve fare ricorso a speciali soluzioni grafiche che diano un'immagine delle qualità dell'azione richiesta, più che dei rapporti sonori del testo – la musica strumentale non presenta veri e propri problemi di notazione: i sistemi e i segni convenzionali sono tali, appunto, perché vengono assunti come convenzioni dall'esecutore, condizionato esso stesso dall'abitudine: il pentagramma insomma è sempre sufficiente. Con la musica elettronica, invece, il compositore (ch'è anche l'esecutore) non si installa in un repertorio di simboli già elaborati ma, affinché altri possano decifrarne con gli occhi i significati, deve formulare dei segni che "somiglano" alla materia udibile che impiega. Deve cioè compensare la mancanza di convenzioni e di abitudini costituite con un *analogon*, con un equivalente della percezione auditiva. Né sarebbero mai sufficienti a costituire notazione – perché sono un'altra cosa – le note di lavoro, gli appunti, i progetti e gli schemi che, al momento della realizzazione in studio, sono indispensabili al compositore perché questo possa condurre un appropriato controllo tecnico sulle sue operazioni sul suono e sulle sue intenzioni musicali. Una delle soluzioni più interessanti e più vicine alla realtà sonora (ma anche più costosa, per ora) è quella di valersi delle possibilità della spettrografia acustica (con gli apparecchi «visible speech» per esempio), cioè, della possibilità di fotografare il suono. Da solo, però, questo non basta. L'inconveniente di spettrogrammi così ottenuti è infatti quello di non tener conto della percezione e della non linearità del

nostro apparato auditivo. Una partitura di musica elettronica che non tiene conto della percezione vale, in rapporto all'opera, poco più di un registro del catasto e di una «tavola di Rorschach»⁶. Poiché la spettrografia dà rilievo in maniera indifferenziata a tutti i fenomeni sonori – contiene cioè troppa informazione – potrebbe rischiare di non comunicare più nulla. L'orecchio e l'occhio musicale del compositore devono quindi correggere, semplificare e completare i dati forniti dalla spettrografia acustica in modo da far assomigliare il più possibile la «Gestalt» audiovisiva dell'insieme alla realtà quasi sempre diversa della percezione. Solo così i segni diventano significativi e possono essere assunti e compresi dall'osservatore. Perché i segni fotografici possano essere assunti come notazione è infatti necessario che rechino in modo palese l'intenzione di essere interpretati come tali.

Insomma, inventare una notazione per una composizione elettronica può diventare un affare maledettamente complicato che, di solito, prende al musicista assai più tempo di quanto ne richieda il processo della composizione vera e propria. Neppure l'esempio del cosiddetto «solfeggio concreto» – per quanto mi risulti – ha contribuito a facilitare la situazione. Disegnare dei triangoli isosceli e “chiamarli per nome” (tam-tam, goccia d'acqua ecc.) non è molto più progredito della notazione cuneiforme del I secolo a Bisanzio.

Non resta che domandarci allora quali possono essere le condizioni capaci di convincere un musicista ad affrontare la fatica di redigere una vera partitura di musica elettronica. Secondo me sono:

- a) Imprescindibili necessità di esecuzione; quando cioè si dia il caso, per esempio, di strumentisti che devono sincronizzare la loro esecuzione con parti registrate (come è il caso di *Rimes* di H. Pousseur, di *Kontakte* di K. Stockhausen e del mio *Différences*).
- b) Necessità didattiche, informative, di ricerca, o di interesse pubblicitario da parte di un editore.
- c) L'ingenuità del compositore, convinto che altri vogliano o possano ricostruire il pezzo sulla base delle indicazioni fornite dalla partitura: la qual cosa non solo è impossibile per ragioni tecniche (a meno che lo studio non sia completamente automatizzato e dotato di computer) ma anche perché dove agisce l'uomo si producono inevitabilmente dei fatti irreversibili.

- d) La presunzione del compositore che creda che la durata "storica" del suo lavoro possa eccedere la durata materiale dei mezzi di registrazione. La registrazione magnetica - l'unico mezzo oggi capace di riprodurre e di conservare fedelmente un segnale - ha una durata assai limitata nel tempo: tra una ventina d'anni molte delle composizioni elettroniche composite ora saranno pressoché inascoltabili.
- e) Che il disegno delle immagini sonore nella partitura sia così "bello" e pregnante da invogliare i *fans* a staccarne alcune pagine e ad appenderle incorniciate al muro con l'autografo dell'autore.

Per il terzo argomento da Lei suggerito (La musica elettronica nella cultura contemporanea)^f penso che ogni considerazione sarebbe comunque valida, dal momento che ogni società è sempre responsabile dei suoi prodotti. Penso tuttavia che per dare una risposta anche parziale a una domanda tanto vasta - che equivale pressappoco a un «Che cosa è la musica?» - ci vorrebbe perlomeno l'*Antropologia strutturale* di C. Lévi-Strauss e *La genesi delle forme viventi* di R. Ruyer al completo^g, oppure, per cavarsela con due parole, bisognerebbe rifugiarsi nel solito «Quisquis in sese ipsum descendit intellegit» di Boezio^h. Quello che più conta, infine, è di saper educare noi stessi e gli altri a considerare l'arte come una formazione, non come un funzionamento. Per concludere in fretta, mi permetta dunque di limitare le mie prospettive all'ascoltatore tipo della cultura borghese contemporanea: a chi cioè è abituato a ricevere dalla musica lo stesso genere di conferme di pace, di garanzie linguistiche e di benessere che riceve alla sera quando, in pantofole, si siede in poltrona davanti alla TV. Ora, quel tipo di ascoltatore, messo a contatto con l'arte contemporanea in generale, si trova a brancolare nel buio di una stanza "sconosciuta", come un cieco al quale un bambino dispettoso abbia cambiato di posto la pipa, il telefono e le pantofole: che gli abbia cioè turbato quell'ordine a lui familiare e da lui predisposto delle cose, che gli conferma un abituale rapporto col mondo circostante, lo rassicura e, guarda caso, lo illude.

Penso che anche la musica elettronica - come tutta l'arte che invita l'uomo ad assumere una concezione cosciente del "soggetto" e del tempo - possa contribuire tanto al risveglio delle coscienze quanto a una capitolazione più rapida e salutare, dal momento che il suo potere di significare non è tanto fondato sul senso comune

della sua esperienza quanto sul rinnovarsi continuo della sua espressione. Ma a ripensarci, questo è sempre stato il senso della musica. «“Senso”: come si dice il senso di un corso d’acqua, il senso di una frase, il senso di una stoffa, il senso dell’odorato»ⁱ.

Note bibliografiche e di commento al testo a pp. 536-37.

- ^a Si leggano, nelle *Note bibliografiche e di commento ai testi* (pp. 536-37), i tre «Temi di discussione» preposti alla pubblicazione dei singoli interventi. Nel primo compare il riferimento alle teorie di Pierre Schaeffer menzionate polemicamente oltre nel testo da Berio. Se non altrimenti specificato, ogniqualvolta Berio cita tra virgolette basse, il rimando va a estratti testuali provenienti dai «Temi di discussione».
- ^b Berio impiega qui termini e categorie per definire le caratteristiche qualitative degli “oggetti” sonori teorizzati da Schaeffer in modo esteso nel *Traité des Objets Musicaux* (Editions du Seuil, Paris 1966).
- ^c W. WEIDLÉ, *Biologie de l’art. Constatations initiales et première orientation*, in «Diogène», n. 18 (1957), pp. 6-23, in particolare p. 14 («La règle à formuler pour ce domaine est la suivante: l’œuvre d’art ne se réduit jamais à ce qui serait suffisant pour en faire une œuvre d’art»; corsivo originale).
- ^d *Studie II*, realizzato presso lo studio elettronico del Westdeutschen Rundfunk di Colonia nel 1954 e pubblicato nel 1956 in forma grafica dalla Universal Edition (UE 12 466). Si veda anche K. STOCKHAUSEN, *Studie II (Einführung der Partitur)*, in *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer. Aktuelles*, vol. II, *Aufsätze 1952-1962*, a cura di D. Schnebel, DuMont Schauberg, Köln 1964, pp. 37-42.
- ^e Il riferimento va alle tavole che compongono il cosiddetto “test di Rorschach”, strumento usato nella psicodiagnistica per l’indagine sulla personalità.
- ^f Come si legge qui a p. 537, il terzo «tema di discussione» era più precisamente «La musica sperimentale nella cultura contemporanea».
- ^g All’epoca di scrittura del testo, tanto l’*Anthropologie structurale* di Lévi-Strauss (Plon, Paris 1958) quanto *La Genèse des formes vivantes* di Raymond Ruyer (Flammarion, Paris 1958) non erano ancora stati tradotti in italiano. Le prime traduzioni si ebbero per entrambi i volumi nel 1966 (cfr. c. LÉVI-STRAUSS, *Antropologia strutturale*, trad. it. di P. Caruso, il Saggiatore, Milano 1966, e r. RUYER, *La genesi delle forme viventi*, trad. it. di V. Abrata e G. D. Neri, Bompiani, Milano 1966).
- ^h S. BOEZIO, *De institutione musica*, libro I, capitolo 2 («Humanam vero musicam quisquis in sese ipsum descendit intellegit»: che cosa sia la musica umana può capirlo chiunque si cali in se stesso).
- ⁱ Berio cita un passo di Paul Claudel: «Sens: comme on dit le sens d’un cours d’eau, le sens d’une phrase, le sens d’une étoffe, le sens de l’odorat» (P. CLAUDEL, *Art poétique*, in id., *Oeuvre poétique*, a cura di S. Fumet e J. Petit, Gallimard, Paris 1967 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 135). La medesima frase era stata posta come exergo da Maurice Merleau-Ponty al suo capitolo su «La temporalité» in *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, p. 497 (trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003).