

6.

Meditazione su un cavallo a dondolo dodecafónico¹
(1965, ed. 1980)

Con queste brevi osservazioni a proposito di “teorie emergenti della struttura musicale” non intendo certamente proporre una teoria reale o potenziale della musica ma semplicemente suggerire pochi elementi critici per la discussione di un argomento destinato a rimanere astratto se non si specificano prima le sue funzioni. Trovo significativa una discussione sulla Teoria Musicale solo in rapporto all’analisi e a problemi specifici di educazione musicale e solo nella misura in cui permette diversi metodi di analisi e differenti livelli di descrizione strutturale di uno stesso oggetto musicale o di uno stesso percorso espressivo. Cioè, la Teoria Musicale ha sopra tutto per oggetto la ricerca di costanti nella storia dello sviluppo musicale e l’esame dell’interazione tra queste costanti. I metodi e i concetti usati nella descrizione di queste costanti e della loro interazione hanno generalmente qualcosa a che fare con il nostro modo effettivo di percepirlle, in un tempo e in uno spazio culturalmente definiti. E questo vuol semplicemente dire che una teoria della musica è basata essenzialmente su quegli aspetti strutturali noti e sperimentati, capaci di condizionare in modo preminente la nostra percezione: nella musica tonale, per esempio, gli aspetti armonici, ritmici e metrici, nella musica più recente l’integrazione – sempre da scoprire – di diversissimi comportamenti sonori in un *continuum* armonico generalizzato. Di conseguenza considero la Teoria Musicale come una necessaria tassonomia dell’esperienza divisa in elementi discreti, come un repertorio e un test di metodi analitici e di principî che possono essere usati per una comprensione concettuale dei processi musicali. La musi-

¹ Nell’anno 1965 alla Juilliard School of Music di New York – dove allora insegnavo – si sono organizzati incontri e dibattiti sull’insegnamento e sulla teoria della composizione. Questo breve articolo, il cui titolo fa riferimento a un famoso saggio di E. H. Gombrich (*Meditations on a Hobby Horse*), è stato il mio contributo ed è rivolto a quegli insegnanti (dodecafónico”, con corsi di “armonia dodecafónica” e di “contrappunto dodecafónico”).

ca è un "sistema aperto" e quindi la tassonomia dell'esperienza è necessaria almeno come punto di partenza; e in questo differisce dal linguaggio che è invece un "sistema chiuso" ove poche regole producono una quantità infinita di senso.

La teoria, nella scienza, comprende l'analisi di aspetti ricorrenti nei fenomeni e, spesso, una previsione e una strategia per il futuro sulla base di quegli aspetti ricorrenti. Nella musica, invece, siamo noi che, "in una certa misura", creiamo il materiale per l'analisi e anche se questo "una certa misura" limita la possibilità di applicare alla musica la parola "teoria", dobbiamo tuttavia assumere la Teoria Musicale come uno strumento di analisi storica che diventa efficace a una certa distanza, in una certa prospettiva e alla condizione di accettare un'opera musicale non come un oggetto, un artefatto isolato, ma come qualcosa che appartiene a un complesso ambiente *in evoluzione*.

Un compositore può fornire un'analisi *descrittiva* del proprio lavoro e deve anche servirsi di strumenti analitici desunti dall'esperienza musicale del passato. In ogni caso, una descrizione strutturale di una determinata opera musicale non può contribuire al significato di quell'opera, a meno che non venga collocata in una continuità storica e sottoposta a continue rettifiche e rimandi al contesto.

Per la stessa ragione una "teoria" derivata dall'analisi non può mai essere usata a buon diritto come strumento per *produrre* musica. Quando questo accade, siamo di fronte a un'idea di linguaggio musicale basata su un lessico e su procedimenti combinatori dei suoi simboli (in genere le note): e questo è perlomeno insufficiente per ogni seria discussione teorica.

A questo punto, dato che ogni verbalizzazione dell'esperienza musicale richiede generalmente qualche ricorso alla metafora, torniamo alla scienza per fare alcune considerazioni che ritengo pertinenti. La disciplina cui faccio riferimento è la linguistica: le ragioni sono molteplici, alcune ovvie e alcune assolutamente scontate, data la quantità di discorsi che si ascoltano oggi sul linguaggio della musica, le grammatiche musicali, i sistemi ecc. Lo studioso cui mi riferisco è Noam Chomsky, protagonista del più clamoroso rivolgimento che si sia recentemente verificato sulla scena linguistica.

La linguistica tassonomica che prevaleva prima delle intuizioni di Chomsky era caratterizzata da un approccio al linguaggio basa-

to sulla segmentazione e la classificazione di elementi. L'impiego della distribuzione statistica delle unità elementari come strumento analitico di base era molto diffuso. Fu investita una grande quantità di tempo e di energia nel tentativo di scoprire procedimenti che permettessero di giungere a un inventario delle unità, con mezzi che erano considerati supremamente scientifici in quanto prendevano in considerazione solo sequenze date di suoni senza curarsi della struttura linguistica sottostante. Questa era una conseguenza dell'ipotesi che la sequenza dei suoni rappresentasse in maniera più o meno diretta la struttura del discorso e della frase. Chomsky sottolineò la necessità di prendere le mosse *non* da unità discrete (che in ogni caso risultò virtualmente impossibile isolare) ma da una globale conoscenza formale del linguaggio, da una struttura generale, da una struttura profonda interpretabile eventualmente da un punto di vista semantico. È da questa struttura profonda che, attraverso una serie di trasformazioni, deriva una struttura di superficie alla quale è assegnata forma fonetica. La grammatica, dunque, mostra il modo in cui il senso di una frase è collegato alle sue parole. Un modo di concepire il linguaggio che sottolinea frequenze relative e probabilità di eventi e che prenda un insieme dato e limitato di frasi come base per una formulazione teorica e una *performance* linguistiche perde di vista l'aspetto creativo del linguaggio (uso infinito di mezzi limitati) e il fatto che il linguaggio è qualcosa di molto di più del suono, in qualsiasi insieme di frasi, o del particolare inventario di elementi che un dato procedimento può produrre.

Forse il pensiero che sta dietro a questa digressione nel campo della linguistica diventerà più chiaro se vi racconto di uno studente che venne da me l'altro giorno per discutere un mio lavoro. La sua prima domanda fu: «Da dove hai ricavato le note?» Manipolare le note con l'illusione di formare processi musicalmente significativi è un po' come manipolare parole quali *onore* e *libertà* – oggi, parlando della guerra in Vietnam – senza nemmeno sfiorare le relazioni profonde che costituiscono il vero e terribile significato di questa guerra. Nella sua discussione sulla grammatica trasformazionale, Chomsky afferma ripetutamente che una grammatica è una teoria del linguaggio, in quanto descrive ciò che il parlante deve conoscere per parlare e per capire, ma nello stesso tempo afferma che *non* è un modello per chi parla e per chi ascolta. Cioè non può spiegare il linguaggio né può essere usata per produrre linguaggio.

Le analogie non sono qui casuali. Il cammino di un compositore

presuppone sempre un'esperienza teorica ma egli è, per così dire, condannato dalla natura specifica delle sue responsabilità a non riuscire mai a conciliare pienamente teoria e pratica. Per usare le parole di Adorno, «il problema che il compositore deve risolvere non è tanto quello di decidere come organizzare un significato musicale, quanto piuttosto di dare un significato all'organizzazione»^a. C'è l'aneddoto di quel tale che fermò il suo orologio, che restava indietro, perché così gli avrebbe fornito l'ora esatta almeno due volte al giorno. L'orologio del compositore è sempre indietro o sempre avanti. Eppure egli falsifica la natura del proprio lavoro e abdica alle proprie responsabilità se ferma il meccanismo per garantirsi un margine ristretto di precisione e sicurezza assolute. È chiamato, invece, a non arrendersi al pregiudizio della *teoria* e deve essere pronto a fronteggiare la pluralità e il carattere molteplice dell'esperienza. Deve trovare schemi concettuali abbastanza aperti da permettergli di selezionare, di trattare, di controllare, di unificare, di combinare, di interpretare, di integrare i diversi aspetti della realtà, qualunque essa sia, avendo sempre in mente che ogni struttura musicalmente significante non è il risultato di un procedimento di tipo neopositivistico ma, piuttosto, un sistema di interazioni in movimento, *in progress*.

Questo, per concludere, è uno dei miei modi di concepire la Teoria. In questo campo, a mio parere, uno dei contributi forse più importanti di questi ultimi anni è quello legato alle ricerche di Henri Pousseur. Ma in sostanza, qualunque cosa ne pensi egli stesso, la sua non è una teoria ma, piuttosto, una poetica con profonde e solide implicazioni teoriche. Ed è proprio questo che deve essere compreso. Una teoria non può sostituirsi al significato e alle idee; uno specifico e "autosufficiente" strumento analitico non può essere trasformato in uno strumento creativo a forza di *raffinarlo* e di *perfezionarlo*. Sono le poetiche che portano alle scoperte, non le attitudini procedurali: è l'idea, non lo "stile". Questa realtà fondamentale è stata completamente misconosciuta da coloro che insistono nel cercare di creare un'utopia dodecafonica basata su una coerenza dei dodici suoni, propinandoci melodie dodecafoniche nelle quali (cito un collega di questa stessa Istituzione) «la strutturazione ritmica dei dodici suoni è totalmente identica alla strutturazione dei dodici suoni»^b.

Ahimè, questo burocratico cavallo dodecafónico costantemente perfezionato e trascinato entro una nuova Troia, all'ombra di una guerra ideologica già combattuta e vinta molto tempo fa da menti

6. MEDITAZIONE SU DI UN CAVALLO A DONDOLI DODECAFONICO 41

come quella di Schönberg, senza la protezione di sistemi e, come tutti sanno, di borse di studio!

Note bibliografiche e di commento al testo a pp. 504-5. Si veda anche la sezione V. *Appendice*, testo n. 2, pp. 434-39.

^a Berio cita qui un passo della *Filosofia della nuova musica* che, nell'originale tedesco, è così formulato da Adorno: «Die Frage, welche dann die Zwölftonmusik an den Komponisten richtet, ist nicht: wie kann musikalischer Sinn organisiert, sondern vielmehr: wie kann Organisation sinnvoll werden, und was Schönberg seit fünfundzwanzig Jahren produzierte, sind fortschreitende Versuche zur Beantwortung jener Frage» (TH. W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003 (*Gesammelte Schriften*, 12), pp. 67-68. Nell'edizione italiana (*Filosofia della musica moderna*, trad. di G. Manzoni, Einaudi, Torino 2002, pp. 68-69; 1^a ed. 1959) il passo è così tradotto: «Il problema posto dalla musica contemporanea al compositore non è come possa essere organizzato un senso musicale, ma piuttosto come possa l'organizzazione acquistare un senso».

^b Nel 1965-66, anno accademico in cui Berio raggiunse la Composition Faculty della Juilliard School, i suoi colleghi erano Vittorio Giannini, Vincent Persichetti, Bernard Wagenaar e Hugo Weisgall. Sebbene in modi differenti, tutti si erano cimentati con la composizione dodecafonica e seriale. La citazione, non rinvenuta (e presumibilmente citata a memoria da Berio), sembrerebbe riferita però non a uno di questi quattro compositori, ma a Milton Babbitt (si veda la sezione V. *Appendice*, testo n. 2, nota e, p. 439), membro della Juilliard School of Music solo dal 1971.