Sono raccolti in questo volume saggi, conferenze e relazioni riguardanti quella musica moderna che ha assunto un atteggiamento radicale nella crisi della civiltà europea. Essa si rapporta essenzialmente a Schönberg e alla sua scuola; e qui l'aggettivo « radicale » va inteso nel senso etimologico di riferimento alle radici del linguaggio musicale nella sua genesi e nel suo sviluppo; ma sta anche ad affermare l'estrema coerenza morale di una esperienza artistica che è balzata in primo piano in questo secondo dopoguerra, in tutta la sua scottante attualità.

Non posso qui che ripetere quanto già scrissi presentando la traduzione italiana di *Style and Idea*: [1]

« Se il primo dopoguerra si era mostrato ancora immaturo a raccogliere, nella sua portata morale, l'indicazione schönberghiana, e già le avanguardie ‹mediterranee› ponevano l'esigenza di un ‹ritorno alla normalità›, nell'illusione che bastasse ricuperare le forme svuotate della tradizione classica per ridare al linguaggio musicale una sua legittimità costruttiva, il secondo dopoguerra si accorse improvvisamente che di tutta l'esperienza ‹europeistica› parigina non era rimasta che l'amarezza della disfatta e il vuoto di un formalismo intellettualistico, il quale, per negare i contenuti cristallizzati del postromanticismo (e dell'impressionismo interpretato come sua conseguenza diretta), aveva finito col negare *tout court* all'arte musicale qualsiasi contenuto espressivo, cioè *umano*. È in questo momento che la nuova generazione di musicisti, rifiutando l'eredità ‹europeistica› del primo Novecento, si accorge della presenza di Schönberg e dei suoi due grandi allievi Alban Berg e Anton Webern, così come i nuovi pittori ‹mediterranei› scoprono Kandinsky e

1 A. Schönberg, *Stile e idea*, con un saggio introduttivo e a cura di L. Pestalozza. Prefazione di L. Rognoni, Milano, 1960.

Klee, gli espressionisti e Mondrian in opposizione al picassismo dilagante.

« Si pensi alla situazione dell'arte e della cultura italiana fra le due guerre, e in particolare a quella della musica: la sola evasione dal provincialismo e dalla retorica fascista è offerta dal crogiolo parigino, cui gli artisti guardano come ad un'ancora di salvezza.

« La funzione didattica di Alfredo Casella, per esempio, è tutta tesa ad aggiornare la coscienza degli intellettuali italiani della presenza di una musica progressiva che si va fucinando a Parigi, fra Strawinsky da un lato e i ‹Sei› dall'altro; anche se, troppo affrettatamente, egli giungerà ad affermare la necessità di un ritorno alla tradizione musicale italiana del Sei e Settecento, ritenendo scontata ormai l'esperienza (necessaria, ma non rispondente al temperamento ‹latino›) del politonalismo e dell'atonalismo. Per quanto possano oggi apparirci incredibilmente lontani quei tempi, essi furono una realtà ben drammatica per chi li visse; e fu in ultimo una realtà tragica anche per un artista aperto e sincero come Casella.

« In Italia Schönberg non rimane in quegli anni che un nome vago: le sue opere musicali sono conosciute e studiate da pochi, con grandi difficoltà pratiche che aumentano quando in Germania il trionfante nazismo bandisce la *entartete Kunst*, l'‹arte degenerata› di cui Schönberg (già emigrato all'estero sin dal 1933) è ritenuto il massimo responsabile musicale. Tra i compositori italiani colui che avverte in modo consapevole la presenza di Schönberg, non solo come indicazione verso un superamento della crisi del linguaggio tonale, ma come coscienza morale dell'arte e della sua missione nella storia, è Luigi Dallapiccola, che dovrà sopportare per tanti anni l'amarezza dello scherno.

« La situazione è cambiata in questo secondo dopoguerra, ma le posizioni non si sono certo chiarite all'interno del processo storico; anzi minacciano di irrigidirsi in un nuovo ‹conformismo› d'avanguardia che è altrettanto negativo e pericoloso quanto il conformismo neoclassico del primo Novecento. Per questo l'insegnamento di Schönberg vale tuttora, come coscienza morale del nostro tempo, come difesa dell'uomo, in un processo di permanente contraddizione sociale e di progressiva alienazione spirituale; e come tale l'eredità di

Schönberg è ancora ben lungi dall'essere stata superata e assorbita dal flusso della storia: «i fatti reali resteranno forse una scienza segreta fin quando qualcuno non li avrà ereditati senza averli sollecitati, per dono di natura» ».[2]

Questa premessa basti a giustificare la scelta « unilaterale » dei saggi qui raccolti; i quali tendono, da un lato, ad indagare il significato storico-critico e sociale dell'eredità schönberghiana e, dall'altro, ad illustrare la situazione nella quale si trova oggi imbrigliata quella giovane musica che a tale eredità si era inizialmente richiamata. Non si portano qui « giudizi » sui singoli musicisti delle nuove e sempre più aggiornate tendenze ultraradicali, né si partecipa alle loro polemiche e ideologie: si cerca soltanto di puntualizzare una situazione artistica e sociale che oggi assume spesso il carattere della più drammatica ambiguità.

Milano, dicembre 1965.

La presente raccolta è aumentata di ulteriori contributi e di vecchi e nuovi « altri saggi » che si rapportano però sempre alla problematica della musica moderna e contemporanea.

Milano, gennaio 1974.

L.R.

2 A. Schönberg, *I miracoli della salsa* in *Stile e idea* cit., p. 233.

1 · SCELTE E PROBLEMI

Non è facile individuare il problema dell'esecuzione musicale. La prima distinzione, che appare ovvia, è data dal fatto che le altre arti entrano in comunicazione diretta con chi le avvicina, mentre la musica deve essere « interpretata » da un esecutore.

Ma che vuol dire interpretare? Nello stretto significato del termine potrebbe significare porsi tra l'oggetto e il soggetto e rendere comunicabile il primo al secondo; si tratta però di chiarire in che cosa consista la comunicazione e se essa sia un'operazione oggettivamente controllabile.

Secondo un concetto diffuso dall'estetica idealistica del tardo romanticismo, interpretare vuol dire « ricreare »; Croce arriva addirittura ad affermare che né in musica le « voci e i suoni, né i segni della pittura, della scultura e dell'architettura sono opere d'arte, le quali non altrove esistono che nelle anime che le creano o le ricreano »,[1] cioè in coloro che le « interpretano ». Tuttavia noi sappiamo che suono, colore, volume esistono come realtà fisiche, senza le quali noi non potremmo concepire alcuna forma di linguaggio artistico; e sappiamo anche quanto esse siano determinanti nel linguaggio che noi decidiamo, ad un certo momento, di scegliere; diversamente dovrebbe risultare perfettamente indifferente, a chi si sente chiamato da una vocazione artistica, l'esprimersi in suoni o in colori, in volumi o in segni linguistici, che rendono possibile la traduzione semantica di immagini, sensazioni, idee pur sempre legate alla percezione del suono, del colore, del volume e del fonema linguistico.

Questa realtà fisica è stata più o meno intesa come « mezzo d'espressione », come veicolo, quindi secondaria, strato inorganico della realtà estetica di un'opera d'arte. L'artista l'ha però sempre pensata diversamente, poiché egli sa quan-

1 Benedetto Croce, *Ultimi saggi*, 3ª ed., Bari, 1963.

to conti scegliere il suono piuttosto che il colore, la parola piuttosto che il volume della creta o del marmo; e sa anche quanto questa realtà fisica decida nella formazione del suo linguaggio artistico, nella ulteriore e continua scelta che egli opera nel suono o nel colore, nella parola o nel volume.

Ora se per interpretazione noi intendiamo il rapporto che ci pone in comunicazione con un'opera d'arte, noi dobbiamo constatare innanzitutto che l'operazione che noi compiamo quando ci mettiamo in rapporto con un quadro è assai differente da quella che facciamo quando ci poniamo in rapporto con una musica.

Questa differenza è data dalla diversa realtà percettiva nella quale trovano espressione le due forme artistiche; essa spiega anche i frequenti casi di « sordità musicale » da parte di letterati, pittori e persino filosofi [2] o di « cecità pittorica » da parte di musicisti. Inoltre, se risulta possibile porci in contatto diretto con un quadro o una poesia e metterli, abbastanza agevolmente, in relazione con la nostra esperienza soggettiva, in precisi rapporti di immagini e idee, l'operazione risulta estremamente complicata quando ci poniamo di fronte ad una musica: la realtà fonica di una partitura musicale non ha nulla di simile o comunque di riconducibile alla realtà figurativa di un quadro o a quella concettuale del linguaggio letterario.

Il mondo dei suoni ci appare, nella sua essenza, come qualcosa di astratto, non riferibile cioè ad una percezione figurativa o ad una rappresentazione concettuale. Eppure il mondo dei suoni vibra e forse in modo più diretto, originario ed interiore di quanto non vibri il mondo dei colori e della parola. Si potrebbe dire che il pittore e il poeta partono dall'immagine per ritrovare la propria interiorità nel colore e nella parola, mentre il musicista parte dal suono per esprimere direttamente l'immagine della propria interiorità.

In quanto astratto, nella sua essenza, il linguaggio dei suoni non può essere fissato che in segni che hanno valore di « simboli »; ed è di fronte a questi simboli che noi ci trovia-

2 Basti il caso celebre di Kant che riteneva la musica fastidiosa come il profumo del fazzoletto di chi vi sta dinanzi e che si è obbligati, volenti o nolenti, a sopportare. Cit. da J. Combarieu, *La musique, ses lois, son évolution*, Paris, 1910, p. 254.

mo, e non di fronte al suono, quando ci poniamo in rapporto diretto con una partitura musicale.

Per chiarire dunque che cosa si debba intendere per « interpretazione », a cominciare da questo primo stadio della relazione diretta e muta col simbolo musicale, bisognerebbe prima chiarire che cosa sia oggettivamente il mondo dei suoni e in che rapporto esso si ponga col soggetto senziente: il che equivarrebbe ad aprire l'indagine su un problema tra i più complessi di una fenomenologia della percezione. Ma qui vogliamo attenerci ad un discorso che, per il momento, dà per acquisita la realtà del linguaggio musicale, come un evento posto in relazione conoscitiva col mondo, e tentare di chiarire in che modo si svolga il processo di comunicazione di questa realtà.

Sta di fatto che se riconosciamo che un musicista, quando si pone a decifrare i simboli grafici di una partitura, già li « interpreta », non abbiamo detto ancora nulla: quei simboli hanno dietro di sé un suono che va tradotto fisicamente nel suono di uno strumento; e qui cominciano i guai.

Il quadro che sta appeso alla parete dinanzi a me, si esaurisce, percettivamente, nell'atto diretto che io compio nel guardarlo; e all'atto che lo guardo è già in tutto definito e compiuto. Io posso leggerlo superficialmente o a fondo, esteriormente o interiormente, senza intermediari, poiché la sua realtà fisica mi è stata data una volta per sempre. Così posso dire anche del libro di poesia o del romanzo che ho sul tavolo, poiché ogni parola in essi contenuta è riconducibile, in grado più o meno elevato, e in base alle mie personali possibilità di percezione, a dati concreti della mia esperienza empirica. Ma all'atto che mi metto al pianoforte e decifro sulla tastiera una *Sonata* di Beethoven, compio un « atto tecnico » che il musicista non ha compiuto una volta per sempre: traduco in immagini sonore i simboli mediante i quali egli le ha espresse.

È evidente che questo « atto tecnico » pone già il concetto di interpretazione sopra un altro piano rispetto a quello che definisce genericamente il rapporto diretto nelle altre arti. Ci troviamo di fronte ad un secondo stadio del rapporto conoscitivo con la musica: ora io mi trovo nel tempo-durata della musica, cioè nel « tempo musica » che pur svolgendosi nel tempo-*Zeit* è sostanzialmente differente da esso, se pur

ad esso strettamente condizionato. Il « tempo musicale » può essere da me rinnovato, se ricomincio ad eseguire da capo la *Sonata* che mi sta dinanzi, senza che la realtà sonora, che i simboli hanno fissato, venga meno per questo o muti. Potrà mutare, e muta certamente, la mia disposizione nel compiere l'« atto tecnico » della traduzione in suoni, ma non muta la realtà dei suoni. Il mutamento nella disposizione può scendere sino alla lettura arbitraria dei simboli o addirittura falsa; ed è proprio questo fatto che fa parlare di interpretazione musicale come « ricreazione », secondo un concetto ereditato dall'estetica musicale romantica e nato col mito del solista-virtuoso e del direttore d'orchestra. Toscanini ha sempre dichiarato di non aver altro merito nel « comunicare » i classici al pubblico se non quello di rispettare scrupolosamente quanto essi hanno fissato nella notazione musicale: basta dunque saper leggere correttamente una partitura musicale, mentre generalmente « i direttori d'orchestra d'oggi fanno a gara per distinguersi l'un dall'altro in modo che si possa dire la *Pastorale* di X, l'*Eroica* di Y, dimenticando che il vero autore è Beethoven ».[3]

Sino a che punto sia vero ciò che afferma Toscanini dipende, ben inteso, da partitura a partitura, da notazione a notazione, da simbolo a simbolo e dalla loro intelligibilità. Questo non sposta però il problema in sede teorica, che è quello di chiarire il concetto di una traduzione « oggettiva » del simbolo musicale.

Se la musica può essere considerata, come diceva Leibniz, « un esercizio aritmetico inconscio », dovrebbe pur esistere la possibilità di tradurre fonicamente e quindi di comunicare nella sua esattezza matematica questo esercizio. Sappiamo tuttavia che in pratica questo non risulta possibile e che, tra una esecuzione musicale e la stessa ripetuta ad un'ora di distanza, qualcosa di differente è intervenuto, così come d'altronde avviene per una poesia recitata o per un dramma rappresentato; ma una poesia e un dramma possono essere anche *letti*, mentre una musica letta al tavolo non si comunica mai nella sua realtà audiopercettiva che è la sola a renderla organica.

3 Cit. da G.M. Gatti, *Dell'interpretazione musicale*, in *Atti del Primo Congresso internazionale di musica*, Firenze, 1935, p. 268.

L'interpretazione musicale va dunque intesa, innanzitutto, come traduzione sonora e non come ricreazione, giacché ricreare vuol dire rifare qualcosa di già realizzato come sostanza; si tratta piuttosto di « esecuzione » come comunicazione fonica di ciò che è stato fonicamente pensato. Quanto più questo atto dell'« esecuzione » si atterrà all'esattezza del segno, tanto più la comunicazione si attuerà, e tanto più quindi l'entropia della comunicazione diminuirà sino a raggiungere lo stato ideale della corrispondenza tra simbolo e suono. In questo consiste il segreto del grande pianista o del grande direttore d'orchestra.

Del resto l'idea del direttore d'orchestra come individualità ricreativa è un prodotto esclusivo del romanticismo, per quanto il problema del dirigere fosse sentito sin dai tempi antichi, ma come fattore esclusivamente « pratico ». I primi accenni alle funzioni del « direttore » si trovano nel trattato *Prattica di musica* (1592) di Lodovico Zacconi, che fu allievo di Andrea Gabrieli. Tuttavia le funzioni del direttore furono assai limitate, ma tecnicamente precise, durante il Sei e il Settecento. Se ne occupano infatti teorici e musicisti, come il Mattheson e il Quantz; e poiché i « battitori di tempo », con l'evolversi della tecnica musicale e con l'aumentare degli strumenti in orchestra, divengono una vera preoccupazione per i compositori, ci si accapiglia persino in polemiche per stabilire se sia migliore battitore il maestro al cembalo, il primo violino o lo stesso compositore. Ma già nel Seicento un musicista, Kaspar Wolfgang Printz, si lamenta dei « direttori » e dice che essi dovrebbero « battere chiaramente senza non necessaria, pazzesca o presuntuosa buffoneria » (parole tuttora attuali per certi virtuosi della bacchetta!). La polemica sulla scelta e sulle qualità del direttore d'orchestra durò a lungo. Il Mattheson, per esempio, era decisamente per il maestro al cembalo; e come lui pensava il Cramer, mentre il Riepel affermava che un violinista era miglior « battitore » di dieci clavicembalisti... Bach non discuteva e preferiva dirigersi le proprie composizioni; le testimonianze dell'epoca ce lo ricordano, oltreché come grande organista, anche come esatto ed esigentissimo « battitore di tempo ».

Nel Settecento, poi, i primi ad investirsi delle funzioni direttoriali, come veri e propri esecutori, sono Leo e Piccinni,

Jommelli e Galuppi, che « battono la zolfa » (è un'espressione dell'epoca), facendo uso di una bacchetta o di un rotolo di carta da musica.

Ma è solo col romanticismo che il direttore si « individualizza » e diviene un « mito », del quale si occupano più gli scrittori e i critici musicali che non i musicisti e i teorici della musica.

Il compositore moderno ha invece imparato a temere l'« interprete »; e la notazione delle partiture di un Ravel, di uno Strawinsky o di uno Schönberg, non si limita all'indicazione metronomica del tempo, ai segni di coloritura, di « espressione » ecc., ma scende ai particolari più sottili di esecuzione, per lasciare il meno possibile dubbi all'esecutore circa il modo di tradurre in suoni, con esattezza, il pensiero musicale dell'autore. Schönberg arriva addirittura a indicare, sin dalle prime opere strumentali, con un segno speciale, la *Hauptstimme* e la *Nebenstimme* per distinguere la voce principale di uno strumento dalla voce secondaria di un altro, e raccomanda anche al direttore d'orchestra che è « suo compito vigilare affinché ogni strumento suoni esattamente secondo la prescritta gradazione di colorito; esattamente (cioè soggettivamente) in modo corrispondente al suo strumento e non (oggettivamente) subordinandosi alla sonorità dell'insieme »; [4] e ancora, a proposito dell'esecuzione vocale: « Gli esecutori non devono tentare di dar forma ed espressione allo spirito e al carattere dei singoli pezzi, basandosi sul senso delle parole, ma sempre e soltanto riferendosi alla musica. La rappresentazione pittorico-tonale degli avvenimenti e dei sentimenti esposti nel testo si trova senz'altro nella musica, nella misura in cui è stata sentita necessaria ed importante dall'autore. Perciò qualora l'esecutore si accorga che questa rappresentazione manca, rinunzi ad introdurre qualcosa che l'autore non ha voluto metterci. In questo caso non aggiungerebbe, ma toglierebbe. »[5]

Le ricerche fatte da alcuni musicisti nell'ambito della cosiddetta « musica concreta » hanno oggi portato il composito-

4 In calce alla partitura dei *Fünf Orchesterstücke* op. 16 (1909), Leipzig, 1912.

5 A proposito della *Sprechstimme* in *Pierrot lunaire* (1912), *Vorwort*, part. picc., Wien, 1914.

re ad eliminare la notazione e a tentare una scrittura diretta del suono mediante il magnetofono; partendo cioè da un dato suono, o da un dato materiale sonoro neutro ottenuto da uno o più strumenti, o anche da semplici rumori, ed elaborandolo in successive trasposizioni foniche e ritmiche, in riversamenti e montaggi, sino ad ottenere, come un pittore, un unico definitivo « quadro sonoro » che si pone in diretta comunicazione con l'ascoltatore mediante l'esecuzione meccanica.

Evidentemente qui sorge poi un altro problema: eliminato il simbolo grafico, di fronte alla materia sonora registrata e soggetta ad un'unica forma di esecuzione meccanica, ci si trova un po' come dinanzi alla radio, al cinema e alla televisione per cui bisogna individuare un altro tipo di indagine, nella quale l'entropia della comunicazione è il punto focale che entra in gioco e in modo preoccupante. La « musica concreta » realizzata col magnetofono sembra porsi nel piano opposto alla forma più complessa dell'esecuzione musicale, quella sinfonica, soggetta alla presenza di numerosi strumentisti, soggetti a loro volta ad un direttore d'orchestra: dal compositore al magnetofono il rapporto parrebbe diretto e immediato; mentre dal compositore al direttore d'orchestra l'entropia sembrerebbe spinta al massimo. Tuttavia una nuova diversa forma di « consumo », e forse più problematica, si verifica con l'uso del magnetofono, che rivela prospettive del tutto nuove e, sino ad oggi, relativamente controllabili.

Ma qui non posso che limitarmi ad accennare al problema. Rimanendo nell'ambito della nostra indagine, è evidente che contrapponendo il concetto di « esecuzione » a quello di « interpretazione » non si vuol ridurre il problema ad uno schema astratto: in pratica ci troviamo di fronte ad opere musicali (come, per esempio, quasi tutte le partiture musicali del Cinque e del Seicento, di Monteverdi e persino talune di Bach e di Mozart) dove non è possibile parlare di esatta corrispondenza tra segno e suono, poiché non si sa bene quale sia il preciso significato fonico, ritmico e coloristico che quel segno esprime e talvolta a quale strumento corrisponda, o corrisponde ad uno strumento che non esiste più (come è il caso di certi strumenti a fiato in uso nel Cinque e nel Seicento), e quale sia il « tempo » voluto dal compositore.

Il problema qui però è un altro: riguarda la « trascrizione » e il « ripensamento », problema che va prima affrontato in sede musicologica e critica, e che è assai simile a quello della trascrizione dei simboli grafici delle lingue antiche o anche semplicemente all'interpretazione del significato delle parole, e dei concetti e idee che esse esprimono, nelle lingue di filosofi greci e latini.

Più arretriamo nella storia della musica, più il problema dell'esecuzione musicale si complica e diviene quello del « ripensamento critico », oppure quello della « ricreazione artistica »: in quest'ultimo caso l'artista moderno, trascrivendo, non fa che creare una nuova opera, alla stregua di quanto avviene in pittura con le « copie » di celebri quadri fatte da artisti che vi sovrappongono la loro personalità.

Certo, la questione del *consumo della comunicazione* è al centro del problema dell'« esecuzione musicale ». Gillo Dorfles ha accennato all'entropia della comunicazione a proposito del linguaggio letterario,[6] riproponendo un tema già assunto filosoficamente da Enzo Paci sotto diversi aspetti,[7] e lo ha messo, molto opportunamente, in rapporto con la musica, in una successiva nota.[8] Soltanto mi sembra che non si possa concludere, come fa Dorfles, che l'interpretazione ideale della musica debba risultare da « l'incontro di una durata supposta con la *durata* dell'autore », per cui le due durate « si sommano e s'annullano nell'atto stesso della ri-creazione artistica ».

Quella che Dorfles chiama « ri-creazione artistica », intesa come « una nuova e sempre diversa manipolazione da parte dell'esecutore, che volontariamente o involontariamente viene ad aggiungere qualcosa di soggettivo che l'autore non aveva previsto o aveva solo parzialmente previsto », finirebbe, in effetti, con l'annullare la *durata* dell'autore, cioè col rendere incomunicabile l'opera, « consumandola » prima dell'arrivo all'ascoltatore. Infatti se esistesse una « durata supposta » e una « durata reale », immodificabile, assoluta dell'autore, la prima, in quanto supposizione, sarebbe inesatta

6 Gillo Dorfles, *Entropia e relazionalità del linguaggio letterario*, in « Aut Aut », n. 18, 1953.

7 Cfr. Enzo Paci, *Tempo e relazione*, Torino, 1954, pp. 6 sgg., 265, 301 sgg.

8 G. Dorfles, *Creazione e interpretazione*, in « Aut Aut », n. 20, 1954.

sempre e quindi falsa. Il compositore, anche quando crea, non ha mai fissa una durata reale, anche se poi la indica, in partitura, col metronomo.

Strawinsky mi diceva, recentemente, che tutto è previsto esattamente dal compositore nella *forma* musicale, ma che il « tempo » è misteriosamente intuitivo: le indicazioni di metronomo sono, per lui, sempre oscillanti, cioè indicative di un tempo-ideale. E tempo-ideale, in questo caso, mi sembra voler dire tempo-limite. In queste condizioni una sintesi fra tempo supposto e tempo reale non può esistere. Il musicista sa benissimo che il tempo « ideale » nel quale egli crea un'opera non sarà mai il « tempo musicale » nel quale si svolgerà la « comunicazione » dell'opera. Tuttavia il musicista crea unità di misura e di misure (battute) precise, entro limiti che si possono riferire ad unità matematiche e che vengono espresse in esatti simboli grafici; ed è a questi segni che l'esecutore può e deve attenersi.

Possiamo dunque affermare che quanto più una esecuzione musicale è ri-creazione, tanto più essa è falsa. Questo non vuol però dire che l'esecuzione di una partitura musicale debba corrispondere ad una traduzione meccanica dei segni grafici.

Il compositore, come ogni artista, trasmette alla propria opera una emozionalità soggettiva ed è questa che va decifrata nei segni: l'opera dell'esecutore è dunque, in un certo senso, un'opera di interpretazione critica; e in tale senso l'interpretazione ideale deve essere esecuzione « oggettiva », cioè condizionata alla *Weltanschauung* del compositore, che l'esecutore deve accettare ed assimilare a fondo. Se l'esecutore avesse reali qualità creative, comporrebbe, non suonerebbe. Sappiamo invece che, in genere, proprio i più grandi pianisti e i maggiori direttori d'orchestra non sono compositori o sono cattivi compositori, mentre vi sono grandi compositori che sono stati anche grandi pianisti, come Liszt, Chopin e Busoni, e come, tra i direttori, lo stesso Liszt, Wagner, Weber, Berlioz, Mendelssohn, Mahler, Richard Strauss.

Un'altra riprova è data dal fatto che, assai spesso, un pianista o un direttore d'orchestra che abbiano decifrato a fondo la musica di Chopin o di Wagner e siano penetrati nel loro linguaggio, arrischiano di trasmetterne la *Stimmung* an-

(sentimento, atmosfera.

che a Mozart o a Bach, il cui mondo sonoro sta agli antipodi, quando li eseguono. In questo caso essi, sì, « interpretano » soggettivamente Mozart e Bach, anziché « eseguirli » secondo la loro « struttura » storica.

La musica è il linguaggio più interiore e segreto dell'uomo, perciò è il più libero e per questo il più difficile da « comunicare »: un esecutore è tanto più perfetto quanto più sa decifrare questo segreto nei segni e oltre i segni, mettersi in comunicazione con esso e comunicarlo agli altri.

« L'arte è un mezzo di espressione perfettamente adeguato del sentimento della vita, mentre tale non è la metafisica, » ha scritto Carnap. Potremmo concludere che molti esecutori che « ricreano » quando suonano, fanno della metafisica, poiché « forse è la musica che esprime il sentimento della vita con i mezzi più puri, giacché è completamente libera da tutto ciò che è obiettivo ».[9]

(1954)

9 Rudolf Carnap, *Ueberwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache*, in *Erkenntnis*, II, 1931, pp. 201 sgg.