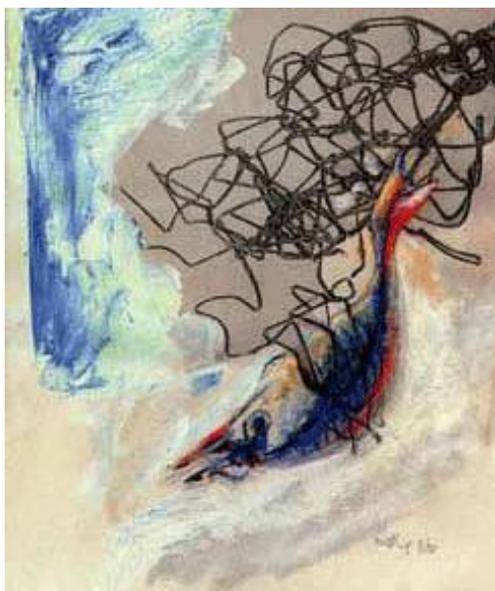


Alberto Gianquinto

Su Boris Porena



Testo & Senso

n. 13, 2012

www.testoesenso.it

Secondo Darwin non c'è nell'evoluzione un evidente valore adattativo della musica che dia un motivo per cui si sia incominciato a farla: neppure nella selezione naturale; semmai nella selezione sessuale, per i vantaggi riproduttivi dovuti al successo nel corteggiamento (come nel corteggiamento, in alcuni animali). La ricerca neuroscientifica attuale sembra invece confermare un'ipotesi evolutiva con selezione naturale.

Ciò posto, si è discusso molto se la musica sia un linguaggio. Darwin e, recentemente, Steven Brown con altri hanno sottolineato l'esistenza di analogie tra strutture del linguaggio (verbale) e della musica.

Vorrei qui sostenere, di più, che, come la pittura, anche la musica è linguaggio e, quindi, ha una sua grammatica, con dimensione semantica e sintattica. Questa dimensione deve essere intesa in senso neurologico come una 'tecnologia' *rappresentativa*, ontogenetica e filogeneticamente modificabile (cioè costituitasi evolutivamente, progettata e selezionata naturalmente - con una funzione adattativa di specifici moduli mentali). Una tecnologia di *rappresentazione* che sta, ovviamente, alla base del suo 'risultato' operativo, che è quello di esercitare aree cerebrali per una riconoscibile *insonorazione* - termine col quale vorrei intendere l'organizzazione udibile del linguaggio sonoro - (così come, nel linguaggio figurativo, questa tecnologia di 'rappresentazione' ha un 'risultato' di *raffigurazione* d'immagine, ha un analogo risultato di *insonorazione* di suoni). Semantica e sintassi, dunque, non in quanto *prodotti* dell'"insonorazione", ma già *costitutive* nella 'rappresentazione' ontogenetica. Tanto che, sul piano delle riflessioni sul riconoscimento e sui risultati sonori, è possibile una lecita, corretta sebbene vuota, struttura sintattica, senza alcun significato semantico, non altrettanto sul piano della 'rappresentazione': questa primaria 'organizzazione' dovrebbe essere tutta biologicamente data.

Dunque: la 'rappresentazione', come tecnologia della 'insonorazione', è una modalità d'essere del cervello, senza un effettivo 'rivestimento' sonoro, ma con le potenzialità della sonorità: è un insieme di 'segni'-tracce di origine biologica, col potere di diventare ed essere 'segnali' e di costituire degli operatori-processori effettivi di sonorità, con classi di 'riflessi' provenienti dal mondo (esterno o interno) ed essere dunque produttori di forme linguistico-sonore, intelligibili secondo schemi semantico-sintattici. L'"insonorazione" (come la 'raffigurazione' visiva) è l'organizzazione stessa del *linguaggio che si crea*: non della *realtà* interna o esterna. Così, il valore *semantico* del suono non è dato da un rapporto diretto suono-oggetto di provenienza del suono, ma dalla relazione alle tracce proprie della tecnologia rappresentativa. Il pensiero sonoro è un fare sonoro, che usa il sistema operativo mentale di rappresentazione del

cervello sonoro, con potenzialità di struttura: pura “rappresentazione simbolica interna” di combinazioni producenti forme intelligibili di linguaggio sonoro.

Abbiamo con ciò combinazioni di segni-tracce (la tecnologia di rappresentazione sonora); si tratta ancora di *immagini mentali di sonorità*. E abbiamo le forme, secondo schemi di organizzazione (le insonorazioni della tecnologia rappresentativa); e queste sono *immagini sonore reali*, generate da processori secondo i segni costitutivi di quella tecnologia.

Le sonorità reali (prodotte nella mente) sono schemi simbolici del linguaggio sonoro; la *relazione* tra l’udibilità acustica effettiva e il *significato* cosiddetto ‘oggettivo’ (esterno) è un fattore individuale, arbitrario nella resa.

Le *aree di specializzazione funzionale* sonora (dislocate nel cervello), pur distinte, possono combinarsi per sovrapposizione, secondo un sistema di *moduli in parallelo*, generando una realtà *semantica*, o comporsi in successioni temporali, creando realtà di procedura *sintattica*.

Ma quali sono le *operazioni* del sistema sonoro? Tutto il *materiale* è costruito su tre soli elementi, fortemente interconnessi (anzi – vedremo – incapsulati tra loro): *suoni*, *ritmi* e *timbri*. Le operazioni mettono insieme e combinano *suoni* (e relativi armonici, di varia altezza e intensità), ne generano *successioni* e *direzionalità* spaziali ed elaborano i *materiali ‘di provenienza’*, generando in tal modo *ritmi* e *timbri* (e le relative grane, fissioni e scissioni timbriche): il tutto è radicato nella neurologia dell’udito e ad esso rinvia.

È assai probabile che i tre separati modi di procedere, che coinvolgono il cervello *visivo*, individuati da Semir Zeki, valgano anche per quello *sonoro*: *selezione* delle informazioni, *eliminazione* di quelle irrilevanti e *confronto* con quelle passate e adiacenti. E potrebbe allora valere ciò che ebbi a dire in proposito.

La tecnologia di rappresentazione (come strategia istintiva di specializzazione funzionale del cervello), che porta all’*immagine mentale* (tramite i processori e le combinazioni simboliche che la costituiscono) e poi alla *insonorazione* simbolizzante di una *immagine sonora reale* (come forma prodotta secondo uno schema di organizzazione linguistica), pone il problema dell’*integrazione dei risultati* delle operazioni attuate dalle differenti aree della specializzazione funzionale: aree, che debbono interagire quindi tra loro. Non è tuttavia ancora ben chiaro come gli attributi sonori (suoni, ritmi, timbri) siano distribuiti e connessi. L’assemblaggio dei segnali (ricevuti dalla corteccia uditiva primaria), l’analisi del tempo (pulsazioni e ritmi raccolti nei circuiti del cervelletto), le risposte emotive (distribuite fra talamo e ippocampo), la scomposizione del suono e le anticipazioni e le aspettative (operate dalla corteccia prefrontale), gli altri aspetti sintattici di più alto livello (elaborati nell’area di Broca), la capacità di ripartizione fra strumenti e melodie, della frequenza delle altezze, delle armoniche, delle durate e del volume delle note, il confronto

con i dati della memoria (per i rapporti armonici, le cadenze, i generi, gli stili): questo assemblaggio ci assicura, non ancora quali siano le aree *specifiche* del cervello dedicate alla musica, ma che l'insieme debba essere e sia coordinato. E questo potrebbe consentire di asserire (rispetto alla conclusione dubitativa di Philip Ball) l'esistenza di una musicalità innata e progettata dall'evoluzione, con una qualche funzione adattativa.

Se possiamo parlare di *specializzazione funzionale* delle aree descritte, di *parallelismo* (una registrazione 'in parallelo' degli attributi, che non è però ancora indice di *contemporaneità* operativa) e, infine, di *modularità* d'azione, come ha fatto Semir Zeki per il linguaggio visivo, questo sembrerebbe possibile quando la sintesi dell'assemblaggio dipenda dall'*intensità di reazione* delle cellule nelle diverse aree, sì che gli stimoli possano raggiungere il livello di *consapevolezza sonora* a seconda di questa '*intensità*'. L'integrazione e l'assemblaggio temporalmente differito del risultato (fermo restando il parallelismo della modularità) dipenderebbero, dunque, dall'*intensità* della reazione cellulare, non dal *tempo* di percezione degli attributi.

Gli attributi

Suono

Il suono è costituito di *armonici* (con possibile fissione o scissione): la nota - corrispettiva al suono - è per l'appunto composta di un *tono fondamentale* e da *ipertoni* (toni complessi, che caratterizzano il *timbro* dello strumento di provenienza del suono: la serie di note contenute nell'ipertono è, come s'è ora detto, la serie armonica); ciò significa che ogni nota è già di fatto un accordo, che il timbro è anch'esso un attributo distinto, ma *immanente* al suono, e che orecchio e cervello riducono le armoniche a un unico suono *percepito*. L'intervallo di ottava risulta identico «come risposta evolutiva al fatto che [...] il primo ipertono - la frequenza raddoppiata - è in genere il più forte»; per questo, la costruzione della scala intorno all'ottava ha fondamento naturale: è una divisione del *continuum* delle frequenze, radicata nella neurologia dell'udito.

Il tono ha una *altezza* (che è funzione della sua frequenza) ed una *intensità* (che è funzione dell'ampiezza); esso ha valore 'espressivo', nel senso che veicola emozioni: ha quindi potenzialità semantica.

Non interessa qui l'esistenza di un oggetto specifico esterno, ma solo l'esistenza di stimoli e il fatto che il significato, in musica, non sia una relazione suono-oggetto (come, nel linguaggio verbale, lo è la relazione parola-oggetto), ma una relazione *suono significante-emozione significata* (quale oggetto di stimolo prodotto dal suono nel sistema ippocampo-amigdala): *la relazione semantica sarebbe in tal modo qualcosa di autoreferenziale.*

Edgar Varèse, definendo la musica come suono organizzato, pone il suono, nella sua possibilità di costituire una serialità, come punto di partenza per il *ritmo*; e ciò significa che anche il *ritmo* è un attributo immanente al suono; senonché, dove il *timbro* è una compresenza verticale, semanticamente significativa, del suono, il *ritmo* è una ‘possibilità’ orizzontale, sintattica, del suono, intrinseca al suo sviluppo.

Tanto il suono *prodotto e percepito* quanto il suono *atteso* condizionano ciò che viene udito: e questo vale sia per la sua *altezza* – in quanto «impariamo a riconoscere solo i rapporti di frequenza tra le note, non le frequenze in sé» – sia per la *successione ritmica* dei suoni, sia anche per altre strutture musicali.

In che modo *decodifichiamo* il suono? Indipendentemente dall’esperienza percepita, la mente tende ad un’*organizzazione olistica del suono* (unificando – ma anche nella sua *scissione* – l’insieme armonico degli ipertoni, con il loro *timbro*) e gli *effetti gestaltici* si estendono poi alla percezione delle sequenze di suoni (tenendo unito il *ritmo*: nella conseguente melodia), insomma, vige un *principio di buona continuazione della percezione*.

Ritmo

Il ritmo è costituito da gruppi di impulsi in successione regolare, caratterizzati da accenti: dunque emerge in una *sequenza di suoni*; ciò significa, come s’è or ora detto, che impariamo a conoscere solo *rapporti* di frequenza fra le note, non le frequenze in sé. Gli impulsi sono resi ‘variabili’ dalle loro differenti *durate* e possono venire ‘spezzati’, nella notazione, mediante l’interruzione della continuità (rispettivamente, per ‘allungamento’ o per ‘omissione’: i simboli notazionali non indicano durate assolute, ma *rapporti di durata*). Il valore *assoluto* della durata (la durata della nota), invece, è dato da un’indicazione generale di tempo.

Si era detto della *serialità dei suoni* come punto di partenza del *ritmo*. Ma questo è un principio ed un’operazione di valore semantico, che cade con la musica ‘seriale’, all’epoca di Schönberg: operazione, fra altre, che può essere soppressa quale conseguenza possibile di sequenze di suoni, *per essere ricostruita* su un nuovo e diverso livello: quello di *classi di altezza sonora* indipendenti dall’ottava. Vale a dire che la soppressione di quell’organizzazione gestaltica delle altezze sonore, che era insita nel ritmo prima di Schönberg, viene rimpiazzata da una nuova *Gestaltung* di ‘simmetria’ per classi di altezze, senza riferimento alla tonalità (che è propria dell’ottava).

È per esempio Allen Forte che sottolinea come la serialità di questa musica sia organizzata in tal modo, indipendentemente dall’ottava, per classi di altezze che si ripetono (verticalmente) negli accordi o nelle melodie (orizzontalmente), secondo serialità trasponibili con operazioni di simmetria

(inversioni, permutazioni, ecc.). Con ciò la serialità è spezzata dalla base tonale e si rompe il nesso serialità-ritmo: la struttura della musica atonale non dice più se i suoi insiemi di serialità siano di fatto percepiti come tali; nella musica ‘seriale’, da Schönberg in poi, l’interesse alla percepibilità dell’ascoltatore è sempre minore e la serialità stessa diventa un gioco indipendente, puramente astratto e formale. Per esempio, dalla creazione di *Le Marteau sans Maître*, per contralto e sei strumenti (dalla poesia surrealista di René Char), la musica di Pierre Boulez (1954), indicata dall’autore come ‘seriale’, non si riusciva a comprendere in che senso lo fosse e solo nel 1977 Lev Koblyakov ha individuato il procedimento seguito, che dimostra l’assenza di una *organizzazione* intelligibile delle altezze e del conseguente ritmo nella costruzione. Vengono così messi in discussione principi gestaltici che regolavano le serialità *tonali* e consentivano di individuare *tempo* e *ritmo*, così come *tonalità* e *modi* (maggiore o minore): principi, questi, che vengono ora contrastati da altri elementi musicali (*timbro*, lunghezza delle note o loro registro: cioè la loro appartenenza ad ottave diverse), nonché da una nuova dinamica *ritmica* generata nelle stesse operazioni di simmetria. Il ritmo è ciò che dà alla musica la sua pulsazione. Ma occorre distinguere fra 1) il *ritmo* (non sono i suoni percussivi a darlo), 2) il *metro* (o *tempo*, che cade su ogni inizio di battuta ed è quella divisione regolare in ‘istanti’ separati da intervalli omogenei, che fornisce il ‘battito, che è un raggruppamento di pulsazioni, di origine anche culturale, dove le note, i singoli suoni, non devono necessariamente coincidere con tali ‘istanti’) e 3) il *tactus* (collegato al ‘metro’, è sfalsato di mezzo ‘battito’: esso dipende dalle culture e viene sottolineato con il battito delle mani).

Per quanto s’è detto sopra, allora, la sequenza *Atmosphères* (1961) di G. Ligeti, o *Kontakte* (1958-60) di K. Stockhausen, oppure l’*Adagio per archi* (1938) di Samuel Barber, opere definite da Ch. Ball come composizioni *prive di ‘ritmo’*, dovrebbero essere, invece, legate al particolare ritmo prodotto secondo *Gestaltungen* di simmetria dei *cluster* di note.

Timbro

Definita la musica come linguaggio-comunicazione attraverso *altezza*, *durata* e *timbro*, quest’ultimo è definito secondo due punti d’approccio: 1. come insieme di suono o tono fondamentale e ipertoni (armonici) del suono, indipendentemente dallo strumento fisico e 2. come qualità propria dello strumento di provenienza del suono (il suono ha una grana timbrica, che caratterizza il ‘timbro’ di ogni strumento).

Definito anche come colore della musica, le sue note, così composte, sono dette *toni complessi*. Il cervello converte ogni accordo che venga prodotto

nella *percezione* di un ‘timbro’. La mescolanza degli armonici conferisce qualità sonora a quella che sembra una unica nota.

Effetti gestaltici visivi hanno analogie anche nel linguaggio musicale: la musica, quindi, solo mediatamente è in rapporto con i segnali acustici generati: per esempio, 1) raggruppando per somiglianze (nel modo in cui separiamo le note in base al timbro e sentiamo le voci sovrapposte degli strumenti), o 2) nel raggruppare in base alla vicinanza (quando assegniamo le note a una stessa melodia, se le rispettive altezze sono vicine e, invece, interpretiamo come un nuovo inizio i salti di altezza), o 3) localizzando la fonte di un suono (dalle differenze tra ciò che arriva all’orecchio sinistro e al destro), o ancora 4) nel seguire il *principio di buona continuazione* nella percezione della melodia (quando avvertiamo il cosiddetto *effetto palizzata*, con cui frammenti ascendenti e discendenti vengono uditi isolatamente, se separati da silenzio, e uditi come continuità, se separati da rumori di copertura), o 5) nell’aver una capacità di lettura dei flussi che separano o uniscono i suoni (come nell’esempio riportato da Oliver Sacks, sulla sua paziente Rachael Y. che aveva perso, dopo un incidente, non solo l’orecchio assoluto, ma la capacità di riconoscere l’altezza delle note e di collocarle nello spazio musicale, avvertendo la sonorità di un quartetto [l’opera 131 di Beethoven] disgregata in quattro voci separate, come quattro raggi laser puntati in quattro direzioni diverse), infine 6) nel percepire conflitti gestaltici, in cui modi di raggruppamento, secondo vicinanza o somiglianza - con regole di preferenza che mettono ordine (permettendo di individuare ritmo, tempo, tonalità e modi) - vengono rafforzati o contraddetti da altri elementi musicali (come dinamiche, timbri, lunghezza e registro delle note: cioè durata e appartenenza ad ottave diverse): tutto ciò comporta un rapporto solo mediato con i suoni generati, *in analogia con gli effetti gestaltici della visione*.

Ancora semantica e sintassi

Se la musica è un linguaggio, deve possedere una sua grammatica, con rapporti di significato (semantica) e una sintassi.

Chiedersi se ha un ‘significato’ non significa che possa ‘dire’ qualcosa: questa possibilità appartiene al linguaggio verbale. La possibilità semantica musicale va intesa nel senso di un riferimento del suono al suo valore espressivo, consistente nel veicolamento delle emozioni; questa è la sua potenzialità. La musica ‘suona’ qualcosa.

Come dice Ball a proposito del linguaggio verbale, «Nella lingua, la *sintassi* si riferisce alle regole che permettono di combinare le parole in

sintagmi e frasi, mentre la *semantica* si riferisce al significato conferito da tale combinazione. Le frasi possono essere sintatticamente corrette ma prive di significato [...], e viceversa»; ma non ha senso, se non puramente metodologico, quello di una sintassi senza significato o di una semantica senza alcuno sviluppo musicale. Comunque sia, dopo Chomsky, *per i suoi seguaci*, c'è una grammatica universale iscritta nel nostro cervello.

Ho già detto che la questione non sta nell'esistenza o meno di un oggetto specifico esterno (riferito alla parola), ma nell'esistenza di stimoli e nel fatto che il significato, in musica, non è una relazione all'oggetto (come, nel linguaggio verbale), ma è tutta nella relazione *suono significante-emozione significata* (che è l'oggetto stimolato prodotto dal suono nel sistema cervelletto-ippocampo-amigdala): la relazione semantica, in musica, ha - come s'è detto - una dimensione autoreferenziale.

La potenzialità sintattica non è certo racchiusa solo nella *sequenza dei suoni*: tutta la grammatica musicale può esserne coinvolta; tutto può concorrere a costruire una sintassi, anche la stessa opposizione o l'alternanza di tonalità.

E c'è infine una dialettica, ancora una volta *espressiva*, nell'opposizione stessa tra una restrizione della dimensione sintattica e l'estensione di quella semantica, come è dato osservare in molte opere di György Ligeti, dove la percezione del tempo musicale «si allenta in proporzione inversa all'aumento della densità del flusso sonoro», dove «[...] l'entropia del suono - ovvero lo spazio acustico saturato in ogni interstizio - conduce al collasso della dimensione tempo» e la musica, senza più posto per un tempo di articolazione sintattica, pone, per così dire tacitamente, una riflessione critico-distruttiva sul 'linguaggio' musicale stesso, tutto lo spazio temporale venendo riempito di una sua dimensione semantica, tendenzialmente in un unico grande *cluster* sonoro: un blocco, che appunto riduce lo spazio sintattico.

Se gli attributi *semantici* sono tre (suono, ritmo, timbro), ma *incapsulati* l'uno nell'altro, l'attributo fondamentale del linguaggio sintattico è la *temporalizzazione del 'colore' musicale*, cioè la '*composizione*', con i suoi *vincoli* imposti sulla '*combinatoria*' pura dei *suoni*, ma anche dei *ritmi* e dei *timbri*, con rispetto o meno delle regole della tonalità (cioè delle leggi sugli intervalli di altezza dei suoni), delle regole di successione ritmica e dell'aggregazione timbrica.

La resa temporale del colore, che è priva di immagini reali, si riconduce solo a 'temi' proposti e poi a progressioni di domande ed eventuali risposte (costruite su un'idea o, meglio, poste tramite una *Weltanschauung* non altrimenti articolata).

Heinrich Schenker è stato il primo ad esaminare la struttura sintattica della musica. L'analisi viene fatta per semplificazione progressiva, fino al

raggiungimento della struttura profonda, attraverso l'eliminazione delle note costruttive del ritmo, conservando solo il puro schema melodico-armonico. Ma con ciò si perde quello che abbiamo chiamato il *colore* e l'approccio resta *sottodeterminato*; inoltre si riduce l'analisi a un semplice problema di coerenza o meno, nel confronto fra compositori barocchi e classici rispetto ai moderni, come Stravinskij o Ligeti.

Se nella pittura, la sintassi della '*composizione*' ha sue regole, ma non fisse, che, se negate, non creano sgrammaticature (se non di stile), nella musica la sintassi compositiva è viceversa più vincolata alle regole.

Ma siamo in grado di '*percepire*' davvero una qualche struttura sintattica? E, se mai esiste questa percezione, quale sia l'albero strutturale corretto può essere stabilito solo a posteriori? O abbiamo a che fare con una sintassi cui appartengono sue proprie regole logiche? Lerdahl e Jackendoff hanno elaborato una mappatura *ad albero* per la musica tonale, sulla linea di quella di Noam Chomsky; ma, poiché con essa si perde il *colore* essenziale della '*composizione*', non si vede l'utilità di questo genere di strutture. Inoltre, quanto a una tale mappatura, mentre essa è adeguata per il linguaggio verbale, *che ha funzioni molto specializzate nella corteccia*, non lo è affatto per la musica, che ha funzioni più distribuite nel cervello. Anche se, poi, il cervello è in grado di fornire segnali e un'elettroencefalografia in grado di rivelare violazioni della sintassi (con un'attivazione diversa da quella legata alle violazioni semantiche).

E se gli esperimenti del gruppo di Stefan Koelsch e collaboratori fanno supporre che il cervello *usi gli stessi meccanismi per interpretare sintassi dei linguaggi verbali e musicali*, il gruppo *non riesce poi a dimostrare che i due tipi di sintassi siano equivalenti: parole e note, categorie e accordi* sono codificati in zone diverse del cervello. Anzi sembra che esistano due canali distinti per elaborare violazioni della sintassi musicale (uno legato alle emozioni, l'altro cognitivo), sebbene poi non sia facile in musica separare sintassi ed espressione.

Le neuroscienze hanno tuttavia provato ormai che la musica può avere un contenuto semantico intrinseco e trasmettere quindi un significato. Insomma non c'è sintassi senza una semantica intrinseca.

Con la sola musica non si possono narrare 'storie'; non si può costruire una trama: tutt'al più archetipi. Anche per *Pierino e il lupo*. La musica non può comunicare altro che il significato semantico *suo proprio*. L'errore è quello di subire la necessità di dare forma *letteraria* alla musica, come se uno spartito fosse un libro. E altri *referenti* semantici, certo esistenti, così come nel linguaggio delle immagini, non sono però argomento della musica.

Schönberg, nel 1941, sintetizzava l'impressionismo armonico di Debussy e l'armonia postwagneriana, asserendo che «Le armonie [di Debussy], prive di

significato costruttivo, spesso servivano a scopi coloristici o di espressione di atmosfere e di immagini [che...] perciò divenivano elementi costruttivi [...]. In questo modo [come nell'armonia postwagneriana] la tonalità veniva già distrutta nella pratica, se non nella teoria». Un cambiamento nella tecnica compositiva si impose quando si determinò una *emancipazione della dissonanza* in Wagner, Strauss, Musorgskij, Debussy, Mahler, Puccini, Reger. «Uno stile basato su queste premesse tratta le dissonanze come consonanze e fa a meno di un centro tonale. Anche la modulazione viene abolita, in quanto si evita di stabilire una tonalità precisa». Da questa premessa atonale Schönberg getta le basi per una nuova costruzione compositiva con la *Harmonienlehre*.

Si è parlato di un 'dualismo' delle musica di Schönberg, perché, mentre il *processo* della composizione si attiene alle regole del materiale tonale, il *risultato* si appella ai livelli dell'inconscio.

E Adorno aggiunge: il 'materiale' musicale di Schönberg è tale che «i suoi pezzi sono i primi in cui realmente nulla può essere diverso[...]. Non è in essi rimasto nulla delle convenzioni che garantivano la libertà del gioco». Legge tecnica della forma musicale: da una parte traumi sonori, dall'altra la conservazione di ciò che il trauma ha prodotto: si distrugge la differenza tra *tema* e *sviluppo* e, con essa, la continuità del flusso armonico e si interrompe la linea melodica.

Il testo con ciò si accorcia, si fa conciso, espressionistico. La solitudine assurge a stile, nella totale organizzazione degli elementi: «tutti i principi selettivi e restrittivi della tonalità sono caduti. La musica tradizionale doveva stare nei limiti di un numero estremamente limitato di combinazioni sonore [...]. Tutta l'opera di Beethoven è interpretazione di questo paradosso. Oggi invece gli accordi sono pensati in funzione delle insostituibili necessità del loro impiego concreto». Nell'espressione '*Klangfarbenmelodie*' si viene a significare che il cambiamento strumentale del timbro di uno stesso suono assume forza melodica senza che si produca melodia *in senso tradizionale*. È sì la nascita della dodecafonìa, ma anche l'annuncio della contrazione della sintassi entro la verticalità dello spazio semantico, creata da Ligeti. Inizia il «rovesciamento della dinamica musicale in statica. [...] La variazione, strumento della dinamica compositiva, diventa totale», abolendone con ciò la funzione operativa.

Ma perché questo rifiuto della tonalità? La *Verklärte Nacht* (1899) ha la tonalità in agonia (è stato detto "suona come se qualcuno avesse imbrattato lo spartito del Tristano"); si tratta di un'opera creata per *escludere* la tonalità in quanto *cliché* ripetitivo (come gli anacronistici schemi in stile beethoveniano di Sibelius): la serialità mette in crisi fondamentali principi cognitivi tradizionali, per dare senso e facilitare la comprensione e la comparazione nella dimensione degli intervalli e una distruzione della continuità. I critici della serialità

riconoscono che non c'è melodia, non c'è cantabilità: ma sbagliano nel dire che, pertanto, non ci sia più musica. Ci sono molti altri modi, oltre la melodia, per dare coerenza a una forma musicale.

Berg dispone la serie delle note in un ordine che crea *sensazione di melodia*, malgrado l'assenza di un centro (nella *Lyric Suite* ricrea l'apertura del Preludio a *Tristano e Isotta* e nel *Concerto per violino* ricrea parte di un Corale di Bach). David Huron sostiene che la composizione seriale non dovrebbe essere considerata a-tonale, ma antitonale: cerca di cancellare ogni traccia di tonalità.

E la 'melodia' dodecafonica non è priva di schemi: principio organizzatore è già la stessa serie, che a forza di ripetizioni potrebbe fornire una nuova struttura coerente. Ma la serie è solo un insieme organizzato di note, mentre la melodia mostra un senso in cui una nota fa seguito a un'altra: è una *elaborazione* come il linguaggio. Difficile abituarci alla serie, perché 12 elementi sono troppi da ricordare, tanto più nelle manipolazioni consentite.

Tuttavia le ipotesi di Schönberg sulla «equivalenza percettiva in presenza di trasposizione, retrogressione, inversione e spostamento di ottava sono fondamentali per la teoria compositiva dodecafonica». Ma i test mostrano che le serie, così alterate, raramente vengono riconosciute come equivalenti. Una cosa è *sapere* che una serie è inversa, altra è *sentirlo*: si tratta solo di un principio *compositivo*.

Con Ligeti, invece, non è in questione il *tipo di scrittura* musicale, p. es. seriale, aleatoria, stocastica, dodecafonica, ma il *materiale* sonoro e vengono cancellate le *distinzioni* che servivano a individuarne gli attributi, cioè tra rumore e suono, tra frequenza e ritmo (generato dalla sequenza delle frequenze), tra armonia e timbro (generato dall'insieme degli ipertoni). Ciò che si plasma in musica non è il suono come se fosse un materiale «come pietra o legno sono materiale della scultura», ma già come 'forma' di per sé: strutture temporali e ritmiche esistono, ma non sono udibili come tali: è *l'intreccio di molteplicità di voci*, ritmi e timbri, nella sua complessità 'impura', *ad essere determinante per la forma*; non il livello dell'armonia, del ritmo e della purezza timbrica. Questa è la nuova lezione musicale di *Apparitions* (1958-59), di *Atmosphères* (1961) e di *Volumina* (1961-62).

Suono già come 'forma' nella sua complessità 'impura': questa precisazione di Ivana Stoianova è assai pertinente per sottolineare la direzione che sta prendendo la musica oggi. Se consideriamo come esempio il *Sirius* per bayan e orchestra di Alessandro Sbordoni (opera del 2009), notiamo fin dall'inizio come la composizione prenda 'forma', a partire da un unisono, espandendosi e contraendosi, mentre lo stesso unisono a sua volta si muove; questa è la 'forma' che assume la composizione: un andare e venire ripetuto,

attorno a quell'unisono variabile, che si scioglie in una sorta di continuo alternare, e blocca ogni sensazione di movimento ritmico, generando una dominante atmosfera di implosione d'ogni passata forma musicale, di un orizzonte da cui solo affiorano probabili citazioni, brevissime, non bene percepibili, subito distrutte, di frammenti forse da Debussy, Mahler, Prokofiev, Ravel, Mussorgsky. Un'atmosfera, dove tuttavia l'implicita riflessione centrale va all'"ottava" come riferimento naturale per nuove armonie: l'ottava dei 12 semitoni, non quella dei 24 microtoni di Busoni, non quella microtonica esasperata della *Studie II* (1954) di Karlheinz Stockhausen e della musica elettronica. Ma allora il riferimento storico deve sicuramente andare alla *Sonata* op. 111, n. 32 di L. van Beethoven, nel suo secondo movimento soprattutto, l'*Arietta*, con la sua progressione verso la desertificazione di melodia e armonia, di ritmi e timbri, in un pulviscolo di trilli, in un vibrare fino al puro e semplice ronzio timbrico, alla sua dissoluzione finale in scale e alla conclusione nel do minore, chiave del movimento: un'apertura ad un nuovo orizzonte *acustico*, ancora oggi tutto da esplorare.

Alberto Gianquinto