

LUGLIO/AGOSTO 1969

RENÉ LEIBOWITZ, *Tempo e senso drammatico nel «Don Giovanni» di Mozart*

PIERO DAMILANO, *Antonio Vivaldi compose due Vespri?*

ZOLTÁN FALVY, *Franz Liszt e Béla Bartók*

BRUNO CANINO, *Boulez prima e dopo*

PAOLO BEMPORÀD, *Prospettive evolutive nella musica d'oggi*

RICCARDO ALLORTO, *La Legge Corona ha compiuto due anni*

LEONARDO PINZAUTI, *Cose di casa nostra*

nuova



RIVISTA



MUSICALE



ITALIANA

bimestrale di cultura e informazione musicale

ERI · EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

SOMMARIO

RENÉ LEIBOWITZ, *Tempo e senso drammatico nel « Don Giovanni » di Mozart*, pag. 609

PIERO DAMILANO, *Antonio Vivaldi compose due Vespri?*, pag. 652

ZOLTÁN FALVY, *Franz Liszt e Béla Bartók (Béla Bartók su Franz Liszt)*, pag. 664

BRUNO CANINO, *Boulez prima e dopo*, pag. 672

PAOLO BEMPORÀD, *Prospettive evolutive nella musica d'oggi*, pag. 684

RICCARDO ALLORTO, *La Legge Corona ha compiuto due anni*, pag. 708

I casi della musica: « Cose di casa nostra » di Leonardo Pinzauti, pag. 721

Corrispondenze dall'Italia: Firenze (Leonardo Pinzauti), Torino (Giorgio Pestelli), Milano (Guido Piamonte), Palermo (Giacchino Lanza Tomasi), Roma (Angiola Maria Bonisconti), Venezia (Mario Messinis), Brescia (Mario Messinis), Spoleto (Gianfilippo de' Rossi), pag. 724

Corrispondenze dall'Estero: Londra (Peter Heyworth), Rio de Janeiro (Renzo Massarani), Praga (Agostino Ziino), Amburgo (Wolfgang Becker), Berlino (Wolfgang Becker), Parigi (Martine Cadieu), Vienna (Franz Endler), pag. 749

I libri (a cura di Agostino Ziino): Michael Kennedy, *Portrait of Elgar* (Peter Heyworth); Constantin Brailoiu, *Opere, I* (Diego Carpitella); Ottavio Tiby, *Aspetti e problemi del canto popolare* (Diego Carpitella); *Canti delle tradizioni del mare* (Diego Carpitella); Giuseppe Radole, *L'arte organaria in Istria* (Francesco Saverio Colamarino); Alan Curtis, *Sweelinck's Keyboard Music* (Francesco Saverio Colamarino); Istituto Italiano Antonio Vivaldi, *Antonio Vivaldi, Catalogo numerico-tematico delle opere strumentali* - Piero Damilano, *Inventario delle composizioni musicali ms. di A. Vivaldi esistenti presso la Bibl. Naz. di Torino* (Paolo Isotta); Zoltán Falvy, *Drei Reimoffizien aus Ungarn und ihre Musik* (Agostino Ziino); *Bonavventura Somma* (Agostino Ziino); Paul Doe, *Tallis* (Raoul Meloncelli), pag. 768

I dischi (a cura di Luigi Bellingardi): Recensioni a cura di Carlo Marinelli, William Weaver, Giacchino Lanza Tomasi, Gastone Belotti; *Dischi segnalati*, pag. 784

La musica alla radio: Cronache di ascolto (Guido Piamonte); Le stagioni pubbliche: Torino (Giorgio Pestelli), Roma (Angiola Maria Bonisconti), pag. 802

Spoglio delle riviste (a cura di Emilia Zanetti e Friedrich Lippmann), pag. 810

Notiziario, pag. 818.

PROSPETTIVE EVOLUTIVE NELLA MUSICA D'OGGI

di Paolo Bemporàd

Come già è accaduto in altre epoche caratterizzate da rapidi e profondi mutamenti in tutto quello che riguarda la vita dell'uomo e della sua società, il mondo della musica contemporanea è estremamente complesso, in quanto caratterizzato sia dal permanere di aspetti della musica del passato accanto a manifestazioni clamorosamente nuove senza che si possa definire in modo veramente soddisfacente ed esauriente il loro rapporto reciproco, sia dalla convivenza di opinioni antitetiche ed estremamente marcate, che vanno dalla affermazione della « fine » di questo o quell'aspetto della musica alla speranza che questa o quella tendenza abbia già delineato in alcuni dei suoi aspetti — o addirittura nella sua sostanza fondamentale — il modo di essere della musica del futuro; opinioni cioè che si estendono dal più nero pessimismo alla più entusiastica fiducia in un futuro migliore e pieno di promesse. Di fatto attualmente non esiste niente di certo, nessuna tesi che si possa enunciare con la speranza di vederla condivisa da tutti, neanche se ci si occupasse di dettagli marginali.

In conseguenza quello che mi propongo di ottenere in questo breve scritto — nel desiderio di contribuire al superamento di una fase in cui tutto può essere vero, e al tempo stesso tutto può essere insensato e inutile — è cercare di chiarire se e fino a qual punto la ricerca musicale contemporanea è caratterizzata dal superamento di alcuni pregiudizi, di alcuni limiti che condizionavano la musica del passato, e fino a qual punto invece essa è permeata ancora da convinzioni profonde — e magari inconsapevoli — che, anche se giustificate in altri tempi, oggi non hanno più ragione di essere; o addirittura se, per quanto protesa alla conquista di nuove possibilità, è vanificata dal prodursi di nuovi preconcetti che, per il fatto di essere « nuovi », non sono però meno paralizzanti di quelli « vecchi ».

Probabilmente è molto difficile liberarsi completamente da qualsiasi pregiudizio, evitando al tempo stesso di cadere in un agnosti-

cismo che ci impedisca di svolgere qualsiasi attività veramente produttiva; a mio parere è lecito — se non pretendere di esserci veramente riusciti — almeno essere convinti di aver fatto il possibile per avvicinarsi al massimo, soltanto se si inquadra la situazione attuale in una prospettiva molto vasta, e ci si rende conto che l'evoluzione della musica si è sempre attuata e si attua tuttora con paziente gradualità, e che il pensiero musicale è come un corpo immenso e pesante che si muove con tranquillità e sicurezza, solo superficialmente agitato da rivoluzioni e terremoti, in uno sfavillare caotico ed effervescente di mode dalla breve durata, ma nella sua sostanza profonda infinitamente lento; bisogna arrivare fino ad ammettere che abbiamo ancora non solo da superare, ma addirittura da finir di capire cosa siano certi limiti, in cosa consistano veramente certi problemi contro i quali sta lottando la musica d'oggi, e renderci conto che in fondo sono ancora quei problemi e quei limiti che si sono inizialmente manifestati sul finire del Rinascimento.

È evidente che per analizzare esaurientemente questo genere di problemi non solo sarebbe necessario partire da molto lontano (dalla musica primordiale — così come si può supporre che sia stata basandoci sulla conoscenza della musica delle civiltà primitive — se non addirittura da argomenti di ordine filosofico-estetico) ma inoltre bisognerebbe condurre una ricerca molto complessa e specialistica che non è il caso di esporre in questa occasione; in conseguenza quanto dirò in seguito va considerato soltanto come un estratto di una ricerca molto più approfondita, una esposizione di alcune particolari caratteristiche della musica del passato che non pretende di avere un valore in sé, ma serve soltanto come premessa per porre in luce alcuni problemi dai quali la musica di oggi — in tutte le sue manifestazioni — è fortemente condizionata.

Dalla fine del Medio Evo fino alla metà del secolo presente la musica è stata un « linguaggio » — un mezzo di comunicazione — in continuo sviluppo fondato sullo sfruttamento di un certo campo di « relazioni sensoriali » fra fenomeni acustici ad altezza determinata, articolate contemporaneamente nei due sensi della successione e della sovrapposizione. È importante sottolineare che si trattava di relazioni « sensoriali »: se per esempio si parlava di relazioni di dissonanza o di consonanza fra le varie voci, e la prima era intesa come un urto, una frizione fra sonorità, mentre la seconda era concepita come risoluzione di essa, come fusione e concordanza reciproca di quei

piani che prima stridevano fra loro, si parlava di qualcosa che era ben reale, concreto, « tangibile » in rapporto all'udito dell'ascoltatore; la relazione reciproca fra dissonanza e consonanza non era tale per « convenzione », perché si fosse stabilito così di comune accordo fra gli esseri umani (come è, per esempio, il rapporto di contrapposizione fra le parole « bello » e « brutto », oppure « bianco » e « nero ») ma era qualcosa che corrispondeva effettivamente alla sensibilità degli ascoltatori, era veramente il modo in cui la realtà si manifestava sensorialmente agli esseri umani appartenenti ad una determinata civiltà in un momento preciso del suo decorso. Vi erano alcune dissonanze già note; altre che chiunque giudicava assolutamente impraticabili; altre infine delle quali si riusciva gradualmente a scoprire la « bellezza » in quanto si trovava il modo in cui era possibile risolverle, farle entrare a far parte di quel certo mondo sonoro che già risultava comprensibile, e che erano affascinanti inizialmente soltanto per la sensibilità degli ascoltatori più sensibili e aperti, e solo poco a poco divenivano accettabili per tutti; e quando certe relazioni fra suoni erano ancora da comprendere e venivano giudicate impraticabili, la loro percezione risultava « veramente » sgradevole, proprio come il sapore di un alimento disgustoso introdotto per errore in bocca. Lo stesso si può dire anche per le modulazioni: vi erano tonalità « vicine » e tonalità « lontane », e il passaggio dall'una all'altra provocava una sensazione di « tensione » che poteva essere più o meno intensa o addirittura al di là del limite del tollerabile. Infine un valore sensoriale — non « convenzionale » — aveva anche il senso di gravitazione tonale di cui erano dotate le sonorità, per effetto del quale l'ascoltatore rimaneva sensorialmente insoddisfatto (aveva desiderio di udire ancora qualcosa, direi quasi « bisogno » di avere ancora sensazioni musicali) finché non si rendeva percepibile chiaramente e saldamente l'armonia della tonica.

Tale linguaggio ha subito per tutto il periodo citato una continua evoluzione, che si è estesa lungo una traiettoria divisibile — con larga approssimazione — in due fasi, press'a poco della stessa durata e distinguibili fra loro in base a certe differenze sostanziali e della massima importanza per i problemi della musica d'oggi. La prima di esse — che va dagli inizi della polifonia, dalle prime e rudimentali esperienze di sovrapposizioni di linee melodiche diverse, fino alla adozione del sistema temperato — è quella durante la quale si è attuata la graduale scoperta, l'« invenzione » della armonia tonale: la ricerca musicale consisteva nella « esplorazione » di un « mondo

sonoro» (cioè di un modo di far musica) «aperto» che poggiava su basi solide e ben definite ereditate dal passato (come per esempio la già citata «gravitazione tonale», che era un valore sensoriale già sfruttato in precedenza dalla monodia modale) ma che non aveva determinati confini percepibili o intuibili: le sonorità — dotate di una coerenza sensoriale evidente e robusta — si protendevano verso l'«infinito», in ogni nuova composizione era possibile pervenire alla scoperta di qualcosa di nuovo, e al tempo stesso al di là di ogni acquisizione si intuiva l'esistenza di un campo di possibili nuove sonorità e nuove armonie da esplorare in seguito.

Come è noto poco a poco cominciarono a porsi problemi pratici e teorici sempre più complessi e difficili a risolversi, cui si trovò una soluzione ritenuta soddisfacente con l'adozione del sistema temperato. Probabilmente, a mio parere, questa non fu una scelta che potesse essere evitata: l'armonia tonale era veramente giunta al limite delle possibilità compatibili col livello della tecnica e della cultura di quell'epoca; il sistema temperato piuttosto che la causa della svolta che allora si produsse ne fu il simbolo, il segno esteriore più vistoso; o per dir meglio fu la codificazione della consapevolezza — che stava maturando e affermandosi sempre di più già da un certo tempo — che la fase di scoperta e definizione di un nuovo «mondo sonoro» era ormai terminata.

Comunque da allora in poi il mondo sonoro in cui si muoveva l'armonia tonale cessò di essere una estensione «aperta», e divenne un mondo circoscritto da confini precisi, limitato, definito. Prescindendo da eventuali sfasature cronologiche, si tratta di una svolta che caratterizzò l'evoluzione della civiltà europea in molti suoi aspetti; in diversi campi certi principi che erano rimasti fluidi per secoli, emergendo poco a poco e delineandosi sempre più nettamente, vennero consolidati e accettati come acquisizioni definitive intorno a quell'epoca, e tali sono rimasti sostanzialmente fino a pochi decenni fa; tanto per fare un esempio è proprio in quell'epoca che si è elaborata la concezione del pianeta Terra come l'«ambiente» proprio della specie umana, e se n'è raggiunta la conoscenza definitiva, almeno nel senso che se ne è appurata la struttura e al tempo stesso si è postulata l'impossibilità di raggiungere una realtà concreta e tangibile al di fuori di esso. Si cessò di protendersi alla scoperta di un mondo sconosciuto, e piuttosto ci si dedicò alla conquista sempre più piena ed esauriente della «realtà» ormai definitivamente delimitata. È vero che si continuò a parlare di «evoluzione dell'armonia», e ancora

oggi si definisce così l'evoluzione della musica dall'epoca di Bach a quella di Wagner; ma, in realtà era una evoluzione sostanzialmente diversa da quella antecedente alla adozione del sistema temperato, una evoluzione che si svolgeva ormai all'interno di un universo sonoro chiuso su se stesso.

Mentre fino ad allora il compositore — dopo aver proteso la propria attenzione, la propria immaginazione, all'ascolto di un « orecchio interiore », ad intuire nuove sonorità e nuove situazioni emotive da esprimere e comunicare — si era rivolto verso il mondo dei suoni concreti nel tentativo di realizzarvi le sonorità intuite fondandosi su alcune nozioni acquisite che gli fornivano un orientamento iniziale (cioè partendo dalla conoscenza di una sintassi musicale già sperimentata) ma mantenendosi sempre disponibile a scoprire che le sonorità che aveva intuite e stava tentando di realizzare potevano implicare la necessità di modificare le « leggi », i « sistemi » di intervalli (modi) già noti, aggiungendo qualcosa di nuovo, fino a giungere al punto — tanto per fare un esempio — di quel Luzzasco Luzzaschi (maestro di Frescobaldi) che si dava da fare con tastiere di 17 note per ottava, dalla adozione del sistema temperato in poi la mentalità del compositore si trasformò: sempre proteso ad ascoltare in qualche modo il suo « orecchio interiore », però quando poi si volgeva verso il mondo esterno per concretizzarvi i suggerimenti della sua immaginazione, si dava da fare cercando non più fra i « suoni » considerati per quello che erano sensorialmente e concepiti senza preconcetti limitativi, ma — per modo di dire — fra i « tasti » di uno strumento (organo, clavicembalo, pianoforte, ecc.) che altri avevano costruito e intonato, e che egli accettava così come era, ovvero combinando in diversi modi dei segni grafici (note sul pentagramma, alterazioni cromatiche, indicazioni di durate, ritmi, tempi, e così via) a loro volta già codificati in modo stabile e definitivo. Dopo l'adozione del sistema temperato, insomma, il compositore ha cessato di affrontare « direttamente » le sonorità, e ha preso a ricercarle in base a certi schemi che fungevano da intermediari, i quali — per il modo stesso in cui erano stati definiti — erano ormai cristallizzati per sempre, erano tali che non si poteva più introdurvi né un cambiamento né una aggiunta. E con ciò non intendo riferirmi soltanto agli schemi di costruzione del discorso musicale, ma a schemi mentali, « parole », tutte le parole che riguardano la musica: porsi dei problemi musicali, tentare di afferrare, definire ed esprimere le proprie intuizioni, fare della musica concretamente (comporla ed ese-

guirla) qualunque attività musicale insomma era necessariamente condizionata da un certo lessico che, mentre istituiva un campo determinato di possibilità, al tempo stesso rendeva impossibile la sua estensione, la sua dilatazione a possibilità ulteriori. (E questa è una delle ragioni per cui è così difficile parlare della musica, specialmente quando si vogliono dire cose nuove). Dalla adozione del sistema temperato in poi il pensiero musicale si è involuto e ha perduto ogni residuo della fluidità che prima gli era appartenuta.

Per quello che riguarda i problemi della musica contemporanea è essenziale sottolineare che uscire da quegli schemi era « vietato » in « due » modi diversi: da un lato la musica doveva occuparsi soltanto del « mondo dei suoni » e delle « armonie », e quello che se ne trovava al di fuori doveva essere evitato come qualcosa di deteriore, quasi sconveniente, indecente, e costituiva il mondo dei « rumori » e delle « cacofonie »; dall'altro lato lo stesso mondo dei suoni e dell'armonia era governato e delimitato da regole precise che venivano considerate « leggi di natura », verità acquisite e immutabili: i confini fra sonorità delle quali si poteva avere un dominio cosciente e che si potevano usare consapevolmente in vista dei nostri fini, e sonorità sgradevoli, in quanto refrattarie ad ogni controllo razionale, indefinite e indefinibili, che si dovevano evitare perché provenienti da un mondo dominato da forze oscure e sfrenate, insomma i confini fra suono e rumore, fra armonia e cacofonia, fra razionale e irrazionale, erano tracciati in maniera definitiva, e considerati come la nozione acquisita di un aspetto oggettivo della realtà.

L'attività creativa musicale non consisteva più nella « invenzione » di alcuni insiemi e successioni di sonorità capaci di assumere in rapporto ad un ascoltatore umano un particolare valore sensoriale, divenire veicolo di un messaggio, servire per comunicare cose « che in nessun altro modo si sarebbero potute esprimere », e si era trasformata in attività di « sfruttamento » di certe microstrutture sonore « già inventate » delle quali si poteva solamente aumentare la complessità delle articolazioni e dei collegamenti reciproci — apparentemente perciò senza risentire inizialmente di alcun limite, ma, in realtà condannandosi già con questo solo fatto a non poter uscire da una certa concezione fondamentale immutabile — ottenendo così una proliferazione « quantitativa » di oggetti sonori diversi ma tutti appartenenti alla sfera del medesimo universo preconstituito. L'« evoluzione della armonia » all'interno del sistema temperato è stata appunto soltanto un progressivo aumento della disinvoltura e abilità a manovrare e

collegare fra loro certe microstrutture date a priori (rapporto dinamico fra i vari gradi della scala e gravitazione tonale, relazioni di dissonanza e consonanza degli intervalli e degli accordi, relazioni di maggiore o minore «distanza» fra le varie tonalità, e così via) che permetteva di ottenere insiemi di sonorità sempre più vasti o più riccamente articolati, per quanto fondati su principi dinamici costanti.

Trascurando di considerare fattori di altri generi (valori emotivi, valori timbrici, ecc.) — in realtà di importanza essenziale, ma che si possono tralasciare in una esposizione che per ragioni di brevità non pretende di essere esauriente — è ovvio che con una varietà determinata e immutabile di microelementi dati a priori si possono ottenere sempre nuove «costruzioni» sonore solo a patto di aumentare sempre di più la complessità delle articolazioni, attraverso un processo di amplificazione che provoca inevitabilmente una diminuzione continua della coesione dell'insieme, un avvicinamento continuo e inesorabile ad un determinato livello di complessità al di là del quale la difficoltà di tenere insieme tutti gli elementi costitutivi in una struttura robusta ed equilibrata finisce per diventare insuperabile. L'edificio sonoro era dunque inevitabilmente destinato ad esplodere prima o poi, e franare fragorosamente; la fase di graduale maturazione della consapevolezza che la traiettoria evolutiva iniziata col Rinascimento era ormai giunta — con Wagner — alla sua conclusione si articola (nelle sue linee fondamentali) in tre grandi momenti: Impressionismo, Politonalità e Dodecafonìa.

L'Impressionismo evita il crollo dell'edificio sonoro lasciando vagare gli elementi fondamentali del discorso musicale in un'atmosfera indefinita, senza peso, nel presentimento affascinante — ma ancora nebuloso — di un mondo sonoro ulteriore ancora da scoprire, evitando di collegarli fra loro chiaramente secondo gli schemi tradizionali, con un procedimento che ha quasi lo stesso valore della conquista di un vero e proprio modo di concepire le sonorità interamente nuovo; ma, ahimè, soltanto «quasi», perché in realtà si continuano ad usare gli stessi «materiali» sonori che in passato (suoni all'interno del sistema temperato) e inevitabilmente prima o poi il superamento dei limiti tradizionali si manifesta per quello che è, provvisorio e sostanzialmente illusorio. A mio parere probabilmente l'Impressionismo esprime veramente una intuizione di alcune delle caratteristiche della musica futura: le sue sonorità seducenti e misteriose si protendono veramente verso un universo ancora da scoprire; ma questo risultato è ottenuto soltanto per mezzo di una «rinuncia»

alla consistenza dei valori sensoriali tradizionali, mentre manca la « conquista » della definizione cosciente di un nuovo modo di concepire le sonorità: l'Impressionismo esprime una intuizione, ma non la realizza.

Con la Politonaltà invece si evita il « crollo » sostituendo all'ormai difficilissimo collegamento di elementi nella costruzione di una singola struttura, una proliferazione e sovrapposizione di strutture semplificate, nel tentativo di conquistare un nuovo modo di concepire il loro insieme. Il risultato finisce per essere soltanto l'esibizione di una abilità estrema e raffinatissima che riesce a conquistare una mostruosa bellezza e verità perché non tenta di nascondere — anzi mette in mostra apertamente — l'amara consapevolezza della impossibilità di superare i confini del mondo sonoro tradizionale.

Anche i tentativi di risolvere la crisi mediante suddivisioni ulteriori degli intervalli temperati compiuti a quell'epoca non potevano che fallire, perché una volta che si fossero suddivisi regolarmente gli « elementi » tradizionali, ovviamente il montaggio dei loro frammenti non poteva che riprodurre strutture fondate sulla stessa concezione generale: il problema infatti non era di cambiare gli intervalli, ma di cambiare il modo di concepire le sonorità; il sistema temperato definiva veramente una approssimazione sufficiente per qualsiasi linguaggio che si fondasse su relazioni sensoriali di altezza, e quindi l'aggiunta di una maggiore sottigliezza nei dettagli poteva servire soltanto a produrre un aumento della raffinatezza esteriore, del tutto inutile in rapporto al problema di tenere in piedi l'edificio che stava crollando.

Infine la Dodecafonia costituisce il raggiungimento della piena consapevolezza dei limiti ultimi del mondo sonoro ormai interamente percorso ed esplorato: essa corrisponde alla definizione e alla costruzione della struttura sonora di massima complessità che sia possibile realizzare con quel certo tipo di elementi dati a priori: andare al di là di quel certo livello di complessità era letteralmente impossibile, mentre d'altra parte tenersene al di sotto (mantenendosi ad un livello politonale, impressionista, o semplicemente tonale) sarebbe risultato — quanto a valori puramente armonici — irrimediabilmente banale, risaputo; in nessun caso si sarebbe più potuta ottenere la conquista di qualcosa di nuovo, la scoperta di un aspetto ancora ignoto dell'universo sonoro.

Dopo la Dodecafonia si è aperta quella fase — apparentemente multiforme, confusa, disordinata, suddivisa in una molteplicità di

tendenze diverse e antitetiche, ma in realtà estremamente omogenea nella sua sostanza — che è tuttora in corso. Poiché il sistema temperato aveva cessato di essere una estensione percorribile che offrisse (anche se limitata e già nota nelle sue strutture generali) un certo campo di possibilità da conquistare, e si era prosciugato, riducendosi alla propria superficie, sferica e interamente dominata, lungo la quale non ci si poteva più muovere se non con un moto che — specialmente dopo Webern — era ormai inevitabilmente uniforme e costante, alla musica non rimase altra possibilità che uscire dalla sfera dell'universo sonoro tradizionale e tentare di percorrere altre strade.

Per la verità già in precedenza alcuni musicisti (fra i quali il più illustre fu Varése) avevano tentato di fare a meno degli schemi tradizionali; in realtà in questo modo non si faceva qualcosa che fosse « antitetico » rispetto alla Dodecaфония (cioè che ne contestasse la validità) ma, al contrario, qualcosa del tutto coerente con essa e ad essa « successivo », in quanto derivante dalla consapevolezza che la Dodecaфония aveva veramente concluso per sempre un certo modo di concepire la musica. La cronologia non segue sempre la logica: Varése, che logicamente era successivo alla Dodecaфония, rimase un caso isolato finché anche quest'ultima non ebbe percorso la sua traiettoria; soltanto allora, dopo che era divenuto evidente che ormai per scoprire qualcosa di veramente nuovo si sarebbe dovuti uscire da quel certo mondo sonoro in cui si era fino ad allora vissuti, soltanto allora maturò e si diffuse la consapevolezza che (come Varése aveva intuito) il materiale sonoro elementare che occorreva manipolare doveva essere esso stesso diverso.

A questo punto dunque si produce una svolta, e la ricerca musicale comincia ad essere caratterizzata dall'affiorare di alcuni problemi le cui radici si affondano nel passato, e che (come ho già detto) non sono stati ancora né risolti né chiaramente enunciati.

Attraverso l'estensione del principio seriale dal piano delle relazioni di altezza agli altri parametri sonori — che soltanto nelle apparenze esteriori assume l'aspetto di un prolungamento della Dodecaфония — la musica subisce una profonda e radicale mutazione: infatti mentre i rapporti di altezza fra suoni (secondo intervalli « naturali » o temperati) definiscono dei valori sensoriali, la definizione degli altri parametri non è una operazione attuata su sonorità concepite per quello che sono effettivamente in rapporto all'udito di un ascoltatore umano (se si definisce una successione di timbri strumentali diversi, per esempio, si ottiene una varietà « qualsiasi », priva di una « logica »

sensoriale, di una propria « tendenza » che possa essere assecondata, più o meno contrastata o contraddetta). Così, mentre in passato una frase musicale chiaramente appartenente ad una determinata tonalità poteva ad un certo punto essere « deviata » — per mezzo della modulazione — su di un'altra tonalità, e in questo modo si poteva provocare nell'ascoltatore la sensazione di una tensione dinamica, di un « contrasto », che poteva essere improvviso o graduale, blando o sconvolgente (a seconda della maggiore o minore « distanza » fra le tonalità) e ovviamente queste diverse caratterizzazioni sensoriali erano proprio quelle che (insieme ad altre, come la dissonanza e la gravitazione modale) venivano sfruttate dal musicista per comunicare i messaggi di cui la musica era veicolo, viceversa una volta usciti dal mondo sonoro tonale — dalla Serialità in poi — se si sceglie una certa « legge » che determina il modo in cui variano le sonorità lungo un certo tempo — in modo da ottenere quello che si potrebbe definire una « traiettoria » sonora — quando poi si decide di sostituire quella certa legge con un'altra non ne consegue la sensazione di una « deviazione » delle sonorità dalla traiettoria iniziale paragonabile alla sensazione prodotta dalla modulazione, non esistono nessun « contrasto » e nessuna « concordanza » che possano essere maggiori o minori, qualunque relazione fra sonorità si risolve in una differenza sensorialmente indifferente, in una successione di percezioni prive di collegamento reciproco, rimane un segno tracciato sulla carta che quando viene tradotto in fenomeni acustici si disperde nel nulla, come una diapositiva proiettata su uno schermo nero il cui disegno non ritorni più indietro, verso di noi, trasmesso dalle sensazioni. Da allora in poi qualunque criterio di organizzazione delle sonorità — anche diverso dalla Serialità — si risolve in una razionalità puramente mentale che non si concretizza nel materiale sonoro su cui viene proiettata: le relazioni formali divengono entità puramente grafiche, e non è più possibile estrarle dalle percezioni musicali come relazioni fra di esse.

Al contrario di come si era risolto il rapporto fra Serialità e Dodecafonia (apparente continuità, sostanziale mutazione) l'adozione di criteri aleatori nella determinazione delle sonorità apparentemente si contrappone alla Serialità intesa come metodo per istituire una organicità razionale delle sonorità, ma in realtà coincide con essa nel definire un metodo premeditato di operare che conduce comunque alla totale assenza di un qualsiasi rapporto fra quanto il compositore progetta e quanto l'ascoltatore è in grado di ricavare dalle sensazioni

che ne conseguono: l'aleatorietà di cui comunque sono dotate le sensazioni acustiche viene posta in evidenza, sottolineata, dilatata a coinvolgere (si sarebbe tentati di dire: con un aumento di coerenza) anche i piani della esecuzione e della composizione. In conseguenza cessa definitivamente qualsiasi illusione di giungere a determinare un criterio cosciente mediante il quale sia possibile dotare le sonorità musicali considerate in sé di un interesse particolare, di un vero valore sensoriale: la creazione musicale distoglie il proprio interesse dalle sonorità per quello che sono in sé e per il loro effetto sensoriale, e lo trasferisce su un piano diverso, volgendosi a definire il modo di essere delle sorgenti sonore (strumenti musicali tradizionali, o esotici, o di nuova concezione, fino a qualunque oggetto che possa produrre sonorità, anche se appartenente alla realtà concreta e naturale) il tipo di rapporto che l'esecutore (anche esso inteso in senso dilatato a qualsiasi possibilità) deve assumere con esse, e il movimento fisico che deve servire a produrre e a modificare le sonorità. In altre parole è sostanzialmente cambiato il modo di « pensare » le sonorità, in quanto si è cessato di concepire (definire esattamente, variare ed elaborare in modo che acquistino un senso determinato) i fenomeni acustici per il modo in cui si manifesteranno in rapporto all'udito dell'ascoltatore, e si è divenuti capaci di pensare una qualsiasi entità sonora, definirla, variarla, elaborarla, soltanto pensando alla sua sorgente, alle modificazioni di essa, e al suo rapporto con altre sorgenti. Tanto sul piano della creazione, quanto su quello della fruizione, le sonorità non possono essere concepite, afferrate intellettualmente, designate graficamente, se non facendo riferimento al mezzo o al modo in cui verranno — o sono state — prodotte; e in pratica anche la valutazione del significato, dello scopo e dell'utilità di qualsiasi manifestazione musicale non può fondarsi ormai che su un esame e una valutazione di tutto quanto precede o circonda le sonorità, inteso come simbolo o allegoria di un modo umano di definirsi in rapporto alla realtà.

In questo quadro si inserisce la « musica elettronica », la quale, di fatto, per quello che è stata finora e per quello che giudicando dai suoi orientamenti attuali sembra destinata ad essere nel prossimo futuro, non costituisce qualcosa di sostanzialmente eterogeneo rispetto alla situazione generale, una conquista capace da sola di modificare la realtà e aprire una « nuova era ». È indiscutibile che sotto certi aspetti essa costituisce una « novità », una aggiunta operata in rapporto al mondo della musica, in quanto permette di produrre una

quantità infinita di sonorità precedentemente inesistenti e di sperimentare procedimenti di elaborazione — di qualsiasi tipo di sonorità, elettroniche e non elettroniche — che altrimenti sarebbero addirittura inimmaginabili; aggiunge, insomma, un numero notevolissimo di nuove possibilità, di occasioni offerte al musicista per svolgere la sua attività. Ma prima che si possa affermare che ci abbia consentito delle conquiste veramente sostanziali occorre ancora compiere un lungo cammino.

Infatti, per prima cosa si può osservare che gli strumenti elettronici attualmente esistenti sono progettati unicamente seguendo le tendenze spontanee della tecnologia elettronica: esistono certe possibilità — come conseguenza di acquisizioni scientifiche e tecniche — e i progettisti in pratica non fanno altro che scegliere alcune di esse, addizionarle fra loro, congregarle in un unico apparecchio o in una entità più complessa chiamata « studio », sforzandosi tutt'al più di ottenerne la massima manovrabilità in senso generico; e poi, così come è nato per esigenze tutte sue, puramente tecniche, propongono tale strumento al musicista, il cui compito è soltanto quello di darsi da fare per vedere cosa riesce a cavarne fuori. Naturalmente esiste un numero praticamente illimitato di modalità di sfruttamento degli strumenti elettronici, anche notevolmente diverse fra loro; ma si può tentarne una classificazione suddividendole in tre tipi principali cui qualsiasi atteggiamento particolare può essere ricondotto. Prima di tutto vi è un modo di affrontare la creazione musicale che — in un certo senso — potrebbe essere descritto come un prolungamento della attività di progettazione degli strumenti: il musicista indirizza il proprio impegno nel senso di sfruttare integralmente tutte le possibilità offerte dallo strumento di cui dispone, praticamente senza esercitare alcuna facoltà di scelta, proprio perché la sua attività è rivolta al fine di ottenere una loro elencazione quanto più possibile esauriente. In secondo luogo il musicista può dedicarsi invece a sfruttare gli strumenti per la loro capacità di produrre fenomeni acustici dei quali si possano definire alcuni parametri misurabili secondo precise e infinitamente sottili grandezze matematiche, ed elabora queste grandezze matematiche (che possono anche designare parametri del tutto diversi dai valori di « altezza », e magari del tutto nuovi) in base a criteri razionali, formali, di qualsiasi genere: in questo caso perciò gli strumenti elettronici non sono più fine a se stessi, ma sono mezzi in rapporto alle strutture razionali che costituiscono lo scopo della ricerca come tali. Infine nel terzo caso il musicista elettronico

sfrutta liberamente le possibilità offerte dai suoi strumenti, sia scegliendo alcune di esse e organizzandole in un insieme che per qualche ragione gli sembri particolarmente interessante, sia utilizzandoli per elaborare e trasformare in modo « inaudito » sonorità non elettroniche di qualsiasi tipo, sia assumendo rispetto agli strumenti elettronici un rapporto del tutto analogo a quello che su altri piani il musicista contemporaneo assume rispetto agli strumenti musicali tradizionali e alle altre fonti sonore non elettroniche.

In ogni caso mi pare evidente che il modo in cui si concepisce la musica non è sostanzialmente diverso dal modo in cui è concepita anche da chi opera al di fuori del campo della musica elettronica: il valore sensoriale delle sonorità musicali rimane comunque indefinito, impensabile, aleatorio; si definisce piuttosto il proprio modo di reagire quando ci si incontra — o scontra — con un aspetto della realtà esterna (lo strumento o le sonorità elettroniche) ma non esiste in alcun caso (a partire fino dal livello della « invenzione » degli strumenti) una attività musicale « creativa » nel senso proprio della parola, cioè intesa come attività che si proponga di porre in essere nella realtà concreta che ci circonda qualcosa che sia emerso dalla nostra interiorità come una intuizione originale, come una aspirazione o un sogno che superi la realtà data in cui siamo immersi.

Sulla base di queste osservazioni (che non pretendono di costituire una descrizione esauriente della musica successiva alla Dodecafonia, ma soltanto di porre in evidenza alcune caratteristiche che a mio parere rischiano di trasformarsi nella premessa di un nuovo accademismo) si può osservare che tutti i terremoti, tutte le dissacrazioni che negli ultimi venti anni hanno suscitato tanti entusiasmi e tanti scandali, in realtà per ora sono stati soltanto una rivoluzione rimasta a mezza strada, ancora da completare prima che si possa parlare veramente dell'inizio di una nuova era musicale. Infatti, la caratteristica principale comune a tutte le tendenze è di aver superato soltanto il primo dei due preconcetti che si sono depositati nel pensiero musicale e cristallizzati intorno all'epoca in cui è stato adottato il sistema temperato, cioè quello per il quale la musica doveva fondarsi prevalentemente sull'uso dei suoni del sistema temperato organizzati secondo relazioni di altezza nei due sensi della successione e della sovrapposizione, e doveva evitare — di massima — tutti i fenomeni acustici di altri tipi, genericamente raccolti sotto il nome di « rumori ».

In realtà originariamente la distinzione fra «suoni» e «rumori», fra «armonie» e «cacofonie», non definiva altro che i confini che separavano quelle sonorità che eravamo riusciti a sottoporre al dominio del pensiero cosciente, che eravamo capaci di elaborare e sfruttare in modo da provocare sensazioni acustiche che assumessero per noi un significato razionalmente intelligibile, da quelle sonorità che invece sfuggivano ancora al nostro controllo; ma non implicava minimamente che tali confini fossero inamovibili, non escludeva affatto la supposizione che l'armonia musicale fosse suscettibile di una evoluzione illimitata, verso la conquista di un mondo sonoro sempre più ampio e complesso; questa distinzione costituiva un modo di concepire la realtà (sonora) che ci permetteva di conoscerne razionalmente una estensione sempre maggiore, di costruire un mondo sonoro umano sempre più ricco e affascinante, e non un preconcetto che ci precludesse a priori e per sempre ogni possibilità di entrare in contatto con la realtà ulteriore ancora incompresa. La credenza nella inamovibilità di quei confini, come ho già detto, maturò invece soltanto sul finire del Rinascimento, e in particolare si cristallizzò con l'adozione del sistema temperato: soltanto allora si depositò la convinzione che l'«armonia» non potesse essere costituita che da quel certo tipo di relazioni sensoriali fra sonorità che si era già definito, e che al di là di esse non sussistesse altro che il mondo dei rumori, il mondo delle sonorità sensorialmente indefinite e indefinibili per l'eternità, un mondo sonoro col quale avremmo potuto entrare in contatto solamente a patto di rinunciare alla speranza di riuscire a conquistarne una comprensione razionale.

Questo secondo preconcetto non è stato ancora superato. La musica più recente — elettronica o non elettronica — ha scavalcato i confini fra suono e rumore, ma solo per modo di dire: si è tuffata nel mondo dei rumori, cioè in un mondo sonoro ulteriore, ma continua a considerarlo come lo si considerava quando il mondo sonoro veramente umano — il mondo sonoro che eravamo veramente riusciti a comprendere, a trasformare in qualcosa di nostro con cui fosse possibile avere un rapporto pieno e libero — era un mondo sonoro più ristretto. Si è proiettata al di là dei confini di quel mondo sonoro che ormai era arcinoto e impraticabile (compiendo un passo la cui unica alternativa sarebbe stata la cessazione pura e semplice di qualsiasi attività di ricerca creativa musicale) ma non per conquistare l'universo sonoro che si estende al di là di essi (come sarebbe com-

pito della ricerca musicale) bensì soltanto per farsene sommergere e travolgere.

La musica è rimasta impigliata in quelle « parole », in quel modo di concepire le sonorità e i problemi della creazione musicale mediante il quale si era posta in essere, definita, caratterizzata, alcuni secoli or sono; e ciò è vero in modo particolare proprio per la musica elettronica, in quanto l'uso di nuove parole — che designano nuovi strumenti, nuovi procedimenti, nuove sonorità, ecc. — fornisce l'illusione di una novità che al contrario rimane puramente esteriore e apparente, devia in un deludente labirinto qualsiasi aspirazione a conquistare un nuovo modo di concepire la musica, un nuovo modo di pensare da parte del musicista stesso, un nuovo modo umano di essere e di affrontare la realtà.

Evidentemente sarebbe fatuo immaginare che queste caratteristiche della musica successiva alla Dodecafonia siano dovute soltanto a banali « errori ». Infatti prima di tutto bisogna considerare che ogni preconetto ha una sua forza da non sottovalutare, perché anche se impone dei limiti alla libertà del pensiero, alla elaborazione intellettuale del rapporto dell'uomo col suo mondo, rimane tuttavia quel fattore che in passato ha permesso di conquistare un certo piano di rapporto con la realtà che altrimenti sarebbe stato inconcepibile: e quindi superarlo costa necessariamente uno sforzo notevole. Perciò, in fondo, mantenendo un punto di vista abbastanza distaccato e la consapevolezza della gradualità con cui si evolve la musica, il fatto che per scavalcare il primo soltanto dei due preconetti post-rinascimentali sia stata necessaria una intera generazione di musicisti è del tutto comprensibile; il superamento dei confini fra suono e rumore, la dilatazione della musica a tutto un mondo sonoro che in passato era rimasto precluso costituisce senza dubbio una conquista; e se non bisogna dimenticare che per ora è una conquista rimasta a mezza strada, e come tale rischia di risolversi — a lungo andare — in pura perdita, nella ricaduta in un nuovo accademismo non certo migliore di quello vecchio, bisogna però anche ammettere che questo è un rischio abituale e inevitabile nella evoluzione di qualsiasi aspetto della civiltà umana; niente di irreparabile, insomma, a condizione che si affrontino e si risolvano i problemi rimasti ancora in sospeso.

Ma oltre a ciò il distaccarsi del pensiero musicale dal concepire le sonorità secondo il loro valore sensoriale, la rinuncia ad ogni speranza — o desiderio — di determinarne il modo di essere e di dotarlo di caratteristiche capaci di soddisfare in modo particolare le

nostre aspirazioni, corrisponde ad un atteggiamento più generale, ad un modo di concepire il rapporto dell'essere umano col mondo in cui è immerso, che attualmente tende ad assumere — più o meno consapevolmente ed esplicitamente — una sempre maggiore diffusione in conseguenza del fatto che il mondo in cui viviamo sembra sfuggire al controllo della volontà individuale — o addirittura al dominio del pensiero cosciente e razionale in genere — e sembra essere determinato e travolto sempre più da forze (economiche, tecniche, ecc.) irrazionali e refrattarie ad ogni tentativo di indirizzarle premeditatamente in vista di un fine umano. Ciò corrisponde ad un atteggiamento fondato sulla convinzione che comunque gli sforzi umani per modificare la realtà sono destinati al fallimento e a risolversi in oppressione e repressione inutile, e che pertanto la soluzione di qualsiasi problema (la « felicità ») si può trovarla al contrario soltanto nella conquista della capacità di aderire alla realtà lasciandosene trascinare passivamente, accettandola fino a raggiungere — al limite — un atteggiamento puramente contemplativo. È da notare, che, se nelle sue formulazioni più rigorose (e anche più tradizionali) questo atteggiamento tende a risolversi in un distacco da ogni proposito di elaborazione premeditata della realtà (cioè, in musica, nel lasciar colare le sonorità casualmente, secondo le loro tendenze spontanee e indeterminate) può risolversi anche nella adesione incondizionata alla tecnica moderna come tale, considerata come bene capace in sé di risolvere per forza propria (anche se abbandonata alle sue tendenze inerziali) tutti i problemi — forse non soltanto materiali — della specie umana, come accade appunto nella musica elettronica, specialmente in alcuni casi.

In conclusione lo stato attuale di « rivoluzione incompiuta » della musica contemporanea è giustificabile in due modi diversi: da un lato perché la ricerca e la scoperta di nuovi piani di relazioni sensoriali fra sonorità al di là dei limiti di quelli già noti e sfruttati, la ripresa del processo di espansione del nostro modo di concepire la realtà, viene considerata « impossibile » (in conseguenza del permanere di un determinato preconcorso); dall'altro lato perché (in conseguenza del diffondersi di un determinato atteggiamento filosofico) la si considera « indesiderabile ».

È chiaro che per quanto riguarda la desiderabilità o meno della riconquista di un valore sensoriale delle sonorità musicali occorre porsi dei problemi tali che non solo non possono essere affrontati su un piano puramente musicale, ma anche su un piano di ricerca filo-

sofica non sarebbe prudente illudersi di poterne raggiungere soluzioni definitive. Se è abbastanza semplice osservare — per quanto riguarda l'atteggiamento di adesione passiva e irresponsabile alla tecnica moderna — che qualsiasi macchina, dalla più semplice alla più complessa, dalla vanga alla energia nucleare (compresi, quindi, anche gli strumenti elettronici) se lasciata a seguire le sue tendenze spontanee senza l'intervento di una volontà umana creativa e cosciente, capace di immaginare autonomamente dei fini che ne giustifichino la costruzione e l'utilizzazione, finisce ben presto per rivelarsi capace soltanto di demolire e appiattire tutto quanto le capita a tiro, per quanto riguarda invece un atteggiamento più rigorosamente e profondamente contemplativo bisogna riconoscere che è qualcosa di estremamente affascinante, che non è mai mancato e non mancherà all'interno di qualsiasi civiltà, e che svolge — come minimo — una funzione senza dubbio preziosa in quanto serve a dissolvere qualsiasi tendenza alla eccessiva autosoddisfazione, qualsiasi umana tentazione di sopravvalutare le proprie conquiste e il proprio potere, ed è indispensabile per ridimensionare e smitizzare ogni acquisizione che tendesse a istituzionalizzarsi e cristallizzarsi. Ma d'altra parte — una volta che se ne sia riconosciuta e apprezzata la irriducibile carica antiaccademica e « rivoluzionaria » — è almeno lecito avanzare il dubbio che si tratti di un atteggiamento che, se assunto come valore autonomo e definitivo in sé, al di là della sua funzione critica contingente, rischia di portare alla cessazione di ogni attività creativa e di ogni capacità di elaborazione di nuovi valori capaci di sostituire quelli contestati e distrutti; e quindi — anche se assume un aspetto simpaticamente entusiasta e irresponsabile — minaccia di risolversi nella ricaduta in una situazione di limite e oppressione anche più grave di quella contro cui originariamente era insorto, nella perdita definitiva di « ogni » libertà.

Visto perciò che il problema della « desiderabilità » di una « nuova armonia » è — e deve rimanere — aperto, rimane soltanto da verificare la sua « possibilità ». È ovvio che in proposito non è possibile nessuna discussione astratta, perché se una « nuova armonia » deve essere veramente un nuovo modo di « pensare », di concepire le sonorità (paragonabile al salto compiuto dal pensiero musicale nel passaggio da monodia a polifonia) qualunque tesi verrebbe senza dubbio invalidata proprio dalla sua acquisizione. Non rimane perciò altra possibilità che la ricerca applicata, la ricerca musicale vera e propria, attuata sulle sonorità protendendo la propria attenzione

verso il proprio « orecchio » — interiore ed esterno — capovolgendo il rapporto ormai abituale fra schemi mentali, grafie, gesti, oggetti concreti da un lato, e sonorità dall'altro, e riprendendo il processo di scoperta e di invenzione di un nuovo universo sonoro là dove alcuni secoli fa è stato interrotto.

Dopo aver lavorato per diversi anni in questa direzione sono convinto di poter affermare — come minimo — che risultati di questo genere è possibile ottenerli. Quelli che ho ottenuto io in particolare naturalmente non posso essere proprio io a valutarli, e comunque anche soltanto in rapporto a quanto ragionevolmente conto di poter raggiungere in seguito si tratta di risultati iniziali, più che altro per il fatto che i mezzi, gli strumenti di cui ho potuto disporre finora per condurre le mie ricerche, sono soltanto delle apparecchiature elettroniche elementari (come era inevitabile — forse — visto che almeno sono progettate su misura apposta per le mie esigenze intellettuali, e non sono un dato di partenza imposto cui io mi sia dovuto adattare) nemmeno paragonabili a quelle di cui dispongono già moltissimi ricercatori e studi musicali elettronici; ma il solo fatto di aver ottenuto dei risultati positivi vale — a mio parere — come prova della possibilità di avviare la musica su una nuova strada (la quale poi è con la massima evidenza la continuazione del suo cammino evolutivo là dove si era arrestato, ovviamente al di là anche delle più recenti acquisizioni) e di penetrare consapevolmente e liberamente in un nuovo universo sonoro.

Come ormai sarà chiaro, fin dall'inizio delle mie ricerche il problema che mi sono posto non è stato di capire quali « operazioni » dovessi compiere per ottenere i risultati che desideravo, ma di capire « cosa » fossero, come fosse possibile definire, pensare, le sonorità che ricercavo; ciò presupponeva l'esistenza in me della intuizione di un mondo sonoro, di un tipo affascinante di sonorità mai udite concretamente, e che tuttavia in un modo o nell'altro si dovevano pur poter ottenere; ma a parte i suggerimenti intuitivi derivati dalla fantasia e dalla immaginazione, è evidente e notorio che la musica tende ormai da gran tempo ad attribuire una sempre maggiore importanza a relazioni e variazioni timbriche delle sonorità piuttosto che a relazioni e variazioni di altezza; d'altra parte mi pareva anche che il concetto di « timbro » così come lo intendiamo abitualmente tuttora (diciamo così: come la caratterizzazione « materica » delle sonorità derivante dalla materia di cui è costituita e dalla forma concreta della sorgente sonora) non fosse che uno di quegli schemi

mentali cristallizzati il cui superamento è compito della ricerca musicale contemporanea; inoltre vi erano già state alcune intuizioni, come per esempio l'«armonia con valore timbrico» impressionista, o alcune frasi di Schoenberg («l'analisi del timbro... si trova in uno stadio assai più grezzo e confuso che non la valutazione estetica delle armonie di cui si è parlato or ora. ...Deve essere possibile ricavare... da ciò che chiamiamo solo "timbri" successioni che col loro rapporto generino una logica equivalente a quella che ci soddisfa nella melodia costituita dalle altezze. Tutto ciò può sembrare una fantasia avveniristica, e forse lo è: ma, credo fermamente che si realizzerà, che essa è in grado di accrescere enormemente i godimenti dei sensi, della mente e dello spirito offerti dall'arte, che essa ci avvicinerà all'oggetto dei nostri sogni, che amplierà infine i nostri rapporti con ciò che oggi ci appare inanimato») che mi facevano pensare che la mia speranza in una possibilità di definire, comprendere razionalmente e pensare coscientemente dei piani di relazioni timbriche fra sonorità, il desiderio di riuscire a trovare come si potesse elaborarli, renderli capaci di produrre una «logica equivalente» a quella della armonia tradizionale e tuttavia infinitamente più ricca e versatile di essa, fosse qualcosa di più di una semplice aspirazione personale, espressione di un gusto o di una mania individuale, fosse qualcosa verso cui tendeva la sensibilità di tutti coloro che amano la musica, qualcosa che era nell'aria, destinato prima o poi inevitabilmente a realizzarsi, e che si poteva cercare di conquistare con un minimo di probabilità di riuscirci veramente, e contribuire così alla soluzione di problemi che erano problemi di tutti.

Le mie ricerche sono partite dunque con un orientamento preciso: analizzare i fenomeni acustici in genere (suoni e rumori) tentando di giungere ad una definizione delle possibili varietà timbriche di cui possono essere dotati, cercando di determinare e definire la loro classificabilità in senso timbrico, la possibilità di disporli in un ordine, una «scala di timbri». Naturalmente non descriverò qui dettagliatamente cosa ho trovato, perché si tratta di una materia specialistica e complessa, che finirebbe per costituire un vero e proprio «trattato di armonia»; mi limiterò a dire che — dopo aver determinato un criterio iniziale di classificazione di timbri (che logicamente non porta a definire una scala lineare, paragonabile alla scala delle altezze dei suoni, ma fornisce una classificazione molto più complessa, pluridimensionale) — ho ben presto constatato che esistevano tre tipi di fenomeni acustici, in rapporto alle mie esigenze e alla mia

sensibilità: semplici suoni sinusoidali e anche suoni con un certo numero di armonici erano timbricamente troppo poveri per le fasi iniziali di una ricerca (per ottenere buoni risultati con piccoli mezzi occorre disporre di un linguaggio pienamente maturo — oltretutto di un grande « mestiere » e sensibilità); d'altra parte certi insiemi di frequenze, per quanto organicamente disposte, potevano risultare troppo complessi, tali che l'udito — anche se esercitato — non riusciva a trovare in essi alcun appiglio che permettesse di identificarli, comprenderli, intuire la possibilità di porli in relazione sensoriale con altre sonorità (e anche questi potranno divenire praticabili in un futuro imprevedibile e costituire il campo di ricerca disponibile quando la nostra sensibilità avrà superato e reso grossolano il suo livello attuale).

I fenomeni acustici che hanno finito per mostrare di possedere le qualità corrispondenti alla mia sensibilità sono risultati composti da un certo numero (maggiore o minore) di frequenze disposte secondo un certo grado di organicità (più o meno complessa, ma in ogni caso più complessa della organicità propria delle frequenze che compongono un singolo suono, o anche un insieme qualsiasi di suoni ottenibile nel sistema temperato) e costituiscono un campo intermedio (ma senza « confini » precisi) all'interno della estensione di tutti i timbri possibili e pensabili, dal più semplice (singola frequenza sinusoidale) al più complesso (rumore caotico). Evidentemente questi fenomeni acustici non erano « suoni » in senso proprio; d'altra parte non erano neanche « rumori », perché era possibile definire il valore numerico esatto di certi loro parametri timbrici sensorialmente evidenti così come i suoni non sono rumori unicamente perché è possibile determinare il valore esatto della loro altezza; visto insomma che erano tanto chiaramente definibili (in rapporto all'udito) quanto lo sono i suoni, ma erano anche al di là di tutto quanto si può ottenere con suoni, erano qualcosa di ulteriore rispetto al mondo sonoro in cui si è mossa la musica fino alla Dodecafonia, ho deciso di chiamarli « metasuoni ».

Si comprenderà subito che i « metasuoni » non sono un particolare « tipo » di sonorità, ma un certo modo di « pensare » qualsiasi sonorità: ho già detto infatti che essi non hanno confini precisi, e si estendono dalla semplice frequenza sinusoidale al rumore caotico; esiste un campo intermedio di « metasuoni » né troppo semplici né troppo complessi, strutturalmente e sensorialmente, particolarmente adatti allo sfruttamento musicale in rapporto alla nostra sensibilità

e cultura attuale; ma il fattore che determina se un certo fenomeno acustico è o non è un metasuono non è il suo modo di essere « oggettivo » ma il modo in cui è sfruttato musicalmente: un « metasuono » è tale quando la conoscenza dei suoi parametri timbrici è stata utilizzata per porlo in relazione sensoriale con uno o più altri metasuoni. « Metasuono » non è che una parola: ma mi pare che sia una di quelle « parole » (schemi mentali) che aprono di fronte a noi porte ritenute invalicabili, visto che designa un modo di pensare che ci permette di entrare in rapporto cosciente con sonorità che finora sfuggivano alla nostra comprensione razionale, e in conseguenza ci dà la capacità (se lo vogliamo) di elaborare un nuovo linguaggio musicale articolato, una « nuova armonia », e quindi di muoverci liberamente in un mondo sonoro entro il quale finora potevamo tutt'al più tuffarci passivamente.

Ma una volta trovati i « metasuoni » — una volta definito il modo in cui i fenomeni acustici devono essere pensati se si vuole elaborare una « armonia di timbri » — occorre trovare la « metafonìa », cioè trovare in qual modo si potessero definire le relazioni sensoriali fra metasuoni diversi, sovrapposti o successivi. Anche in questo caso fu subito chiaro che esistevano due possibilità opposte ugualmente sgradevoli: le combinazioni di « metasuoni » potevano produrre un effetto di desolante banalità, o viceversa potevano apparire come un insieme di fenomeni acustici che non avessero nulla a che fare fra loro, capitati vicini per caso, senza scopo né utilità. E anche qui esisteva una situazione intermedia: in certi casi i metasuoni avevano un reciproco rapporto sensorialmente evidente, il loro insieme acquistava un « senso », e inoltre potevano fondersi fra loro dolcemente, o assumere un aspetto stridente, « urtarsi » fra loro, generare una sensazione di aridità, o acquistare misteriose iridescenze, e così via, con una infinità di caratterizzazioni diverse. Qualcosa di simile a quello che capitava ai suoni quando producevano consonanze e dissonanze, ma anche qualcosa di molto più vario, complesso, articolato.

Naturalmente per comprendere esattamente da quali fattori dipendessero tali relazioni è stata necessaria una lunga ricerca, durante la quale qualunque criterio razionale di orientamento di cui disponessi in conseguenza della mia educazione musicale (o della mia conoscenza della musica contemporanea) risultava inesorabilmente quanto di più idoneo a mandarmi su una strada sbagliata; ho dovuto procedere in base al caso, sovrapponendo e concatenando qualsiasi combi-

nazione di sonorità, realizzando così un certo numero di « composizioni », e ascoltandole e analizzandole nel tentativo di capire l'importanza di questo o quel fattore nel determinare gli effetti sensoriali risultanti, avvicinandomi via via in ogni nuova composizione ad ottenere i risultati intuiti e desiderati.

Anche in questo caso non posso descrivere dettagliatamente i criteri che ho trovato utili allo scopo di concatenare organicamente fra loro i metasuoni e ottenere i risultati che l'intuito ci suggerisce per esprimere i nostri « messaggi » altrimenti inesprimibili. Dirò soltanto che ovviamente non si tratta di relazioni di altezza, e che anzi in un insieme di sonorità metafoniche i rapporti di altezza perdono ogni evidenza sensoriale, e cessano di offrire interesse per chi ascolta. Inoltre (anche se ovviamente a questo punto si incomincia ad affrontare argomenti veramente troppo complessi per poter essere utilmente riassunti) si finisce per rendersi conto che qualunque distinzione fra « successioni » e « sovrapposizioni » di metasuoni diviene quasi priva di senso, in quanto se si esamina un certo insieme di metasuoni, una frase musicale — su un piano puramente armonico, cioè senza considerare i mezzi strumentali con i quali è prodotta — capita facilmente che sia possibile descriverla, analizzare la sua struttura, sezionarla in singoli metasuoni, in un certo numero di modi diversi, in un gioco complesso di interferenze fra la dimensione « verticale » (sovrapposizioni) e quella « orizzontale » (successioni); in altre parole « spazio » e « tempo » musicali nella metafonia divengono due aspetti di una stessa estensione; e anche in pratica l'ascoltatore tende ad assumere un atteggiamento diverso da quello tradizionale nel valutare le articolazioni spazio-temporali del « moto » delle sonorità.

Infine una volta determinati certi rapporti precisi fra suoni sinusoidali che permettono di produrre insieme di frequenze capaci di organizzarsi in un linguaggio organico è risultato che gli stessi effetti (sensoriali) che si ottenevano con insieme di frequenze sinusoidali (elettroniche) si ottenevano anche con analoghi insieme di « suoni » veri e propri (ognuno dei quali costituito da molte frequenze) ottenibili per mezzo degli strumenti tradizionali (dopo averli dotati di particolari accordature); i metasuoni elettronici insomma sono soltanto una armonia « monocromatica », alla quale si può, come in passato, aggiungere la ricchezza cromatica delle varietà timbriche in senso « concreto » (cioè quei timbri che derivano dalla forma e dalla materia della sorgente sonora) e — non meno importante — il piano

dei valori emotivi ottenibile per mezzo della esecuzione diretta (senza la necessità di congelare sempre ogni sonorità sul nastro magnetico); inoltre la possibilità di usare suoni ricchi di armonici ha per me una particolare importanza perché comporta la possibilità di usare la voce umana, e a mio parere una « armonia » che escludesse l'uso di questo mezzo insostituibile non sarebbe stata una vera e propria « armonia » ma soltanto una particolare tecnica strumentale. In pratica se si vogliono ottenere risultati veramente soddisfacenti ci si trova a dover affrontare problemi assai impegnativi di equilibrio sonoro e di sottili relazioni fra timbri derivanti dalla armonia e timbri derivanti dalla materia degli strumenti; nella metaforia, insomma, è impossibile separare nettamente, come se fossero fra loro del tutto eterogenei, il piano della « armonia » dal piano della « strumentazione ».

In conseguenza è chiaro che la metaforia non è « musica elettronica », ma, « usa » gli strumenti elettronici, i quali costituiscono il sottofondo tecnologico che (oltre alla di gran lunga più importante e sostanziale evoluzione culturale) rende possibili oggi certe ricerche impossibili in altre epoche; essi sono insostituibili come strumento di indagine, ma quanto poi alla pratica della creazione musicale devono rientrare, a mio parere, modestamente in mezzo a tutti gli altri strumenti come una qualsiasi varietà.

Per concludere ci si potrebbe domandare se la metaforia è qualcosa di pratico oppure è una delle tanto deprecate « teorie » che si ritiene facciano più male che bene in quanto poi risultano del tutto impraticabili; la risposta è che quello che ho esposto brevemente non è una teoria a priori, ma una analisi veloce di quello che ho già personalmente realizzato in un buon numero di composizioni maturate nel corso di diversi anni di lavoro. Senza dubbio — almeno in rapporto a quello che la metaforia ha la possibilità di divenire — mi trovo ancora in una fase iniziale; ma d'altra parte ho anche il timore di essere andato tanto avanti, tanto al di là della situazione in cui si trova il pensiero musicale contemporaneo — sia sul piano teorico, sia quanto alle realizzazioni effettive — da risultare già difficilmente digeribile. A parte questo è chiaro che non potrò con le mie sole risorse e con i mezzi di cui dispongo realizzare veramente « la metaforia »: tutt'al più potrò sfruttarne alcuni aspetti, alcune potenzialità particolari, corrispondenti alla mia sensibilità individuale e ai miei gusti personali; ma la « metaforia », visto che è un linguaggio, non può essere maturata per mezzo di un monologo, e potrà al con-

trario conquistare la pienezza delle sue potenzialità solo attraverso il contributo di numerose e diverse sensibilità individuali.

Quello che ho già fatto è forse quanto basta a dimostrare che non è vero che al di là della dissoluzione della armonia tonale l'evoluzione della armonia sia definitivamente cessata, e non è vero che la « nuova musica » debba essere necessariamente costituita da un rimescolamento del già esistente, o — come unica alternativa — da un atteggiamento contemplativo da assumere in rapporto al fluire indeterminato di sonorità casuali, cioè essere comunque espressione di un modo di essere umano schiacciato e oppresso da una realtà incomprensibile e incontrollabile; la situazione attuale — che poteva finora essere presentata come una necessità (penosa o gradevole) da accettare inevitabilmente — potrà senza dubbio essere mantenuta, ma non più per necessità, bensì per libera scelta, con tutte le conseguenze culturali che ciò comporta. Una diversa alternativa esiste: ma giustamente soltanto come possibilità, a disposizione di quella società civile che vorrà conquistarsela.