

Fabien Lévy
www.fabienlevy.net

Comporre in consonanza con se stesso e in dissonanza con gli altri: una necessità democratica e di tolleranza

I - COMPORRE OGGI

Combattuto tra l'essere indipendente e l'essere presente per mediare, un compositore è un animale sensibile ai flussi ed ai riflussi della storia delle idee, che anticipa o risale involontariamente le correnti di speranza e di crisi della sua epoca.

I nostri «nonni musicali» avevano festeggiato i loro vent'anni alla fine della seconda guerra mondiale, sull'onda stimolante della ricostruzione. Tutto era da ripensarsi. L'atmosfera era centrifuga. La comunità degli uomini, mutata da una rinnovata fiducia nella razionalità occidentale e nell'illuministico spirito universalista – che condusse in particolare ai metodi strutturali – esigeva dai suoi creatori di reinventare secondo questo paradigma e prestava loro un'attenzione costante. I gloriosi anni trenta furono logocentrici, strutturali, fecondi e ispiratori, sia artisticamente che scientificamente.

I nostri «padri compositori» hanno celebrato i loro vent'anni nel sussulto del maggio 1968, che involontariamente, e paradossalmente, chiudevano i gloriosi anni trenta. In uno spirito di decolonizzazione, di crescita persistente e di utopia, essi hanno contestato i valori della generazione precedente e hanno in particolare indagato i limiti del pensiero combinatorio occidentale e la pertinenza oggettiva delle strutture.

Queste riflessioni sulle condizioni degli operatori della modernità occidentale posavano le prime pietre della postmodernità. Le loro opere ritornavano all'oggetto in una utopia collettiva rimasta tuttavia universalista, logocentrica e costruttiva. Alcuni scelsero l'empirismo, altri la nuova semplicità, altri il fisicalismo scienziato, altri indagarono la ricezione, le aspettative e le sorprese, e altri, infine, l'ispirazione folklorica.

Parlo di postmodernità: *Postmodernità* nel senso di Lyotard, cioè interrogazione sulle condizioni della modernità e del sapere in un contesto di diffidenza verso le metateorie (*La condition postmoderne*, Parigi, Les éditions de Minuit, 1979). Non bisogna confondere queste indagini sulla modernità occidentale con «l'anti-» o il «pre-modernismo», il «ritorno a», cioè, crudamente detto, una idolatria un po' misologica e anacronistica della relazione che permette di porsi poche domande, un pensiero piuttosto debole che sembra oggi alla moda (e che alcuni teorici dell'architettura come Charles Jencks hanno anche chiamato, alla fine degli anni 1970, «architettura post-moderna»).

Quanto alla mia generazione, facciamo in primo luogo un'osservazione aritmetica semplice: venticinque anni di crisi economica e di relativizzazione dei sistemi analitici la separano da chi è entrato in età adulta durante le contestazioni studentesche, come venticinque anni di prosperità separano questa generazione da quella del «1925».

Altra equidistanza, meno marcata: un po' più di quarant'anni separano la mia generazione da quella di Boulez, Stockhausen e Ligeti, proprio come un po' più di quarant'anni separano gli stessi da Stravinsky, Berg o Bartok; con la differenza che le guerre mondiali non hanno interrotto il movimento delle idee musicali. Così, piuttosto che di costruire su delle *tabule rase*, i compositori di oggi sembrano incitati a «prolungare» in qualche modo l'opera dei loro padri. Altro tratto ca-

ratteristico, la mia generazione ha festeggiato i suoi venti anni nell'atmosfera della caduta del muro di Berlino e dell'esplosione della disoccupazione, che ha indubbiamente frenato certi giovani creatori nella loro conquista di nuove utopie.

L'epoca attuale sembra essa stessa caratterizzata da due tratti dominanti.

Da una parte, sul piano dell'accettazione, il rapporto con gli antichi come incarnazione di una certa modernità impregna oggi il pubblico e le istituzioni. I «nonni musicali», confermati dopo la guerra nel loro ruolo di «rivoluzionari della musica classica e romantica», avevano creato la *musica contemporanea*; i padri l'avevano in seguito consolidata, proponendo qualche variante in una opposizione abbastanza conciliante. «*Fate musica contemporanea*» (se non si tratta di musica del XX secolo) sembrano oggi insistere i giornalisti, gli *ensembles* dedicati, o i programmatori. «*E se io preferissi comporre musica di oggi? (ma qual è?)*».

D'altra parte, in questi tempi di crisi degli orientamenti e delle utopie, sembra di assistere ad un sensibile ripiegamento dell'ascolto politico e artistico dell'alterità, ad un crescente timore intellettuale e politico di pensare l'avvenire e ad un ritorno di norme e di relazioni anacronistiche presentate come salutari. La modernità aveva acquisito nel secolo passato i suoi rapporti, anche il buon mestiere. Tra Boulez e Schostakovich, ci basta oggi scegliere?

La generazione dei minori di quaranta anni, quella che lavora nel XXI secolo, offre quindi, mi sembra, una estetica propria, anche se si iscrive più chiaramente in riferimenti passati e non sembra presentare una unità mediatrice (*tabula rasa* e mediazione-divulgazione che sono certo stati i due principi della sociologia estetica inventati dal XX secolo).

Se occorre delineare, molto caricaturalmente (troppo!), questa nuova generazione, una delle sue particolarità sarebbe forse, per qualcuno, di esserci allontanati da questi due atteggiamenti del rifiuto; quello del passato e quello delle strutture con vocazioni universali, che caratterizzano l'una o l'altra delle due generazioni precedenti.

Personalmente credo, come altri, di avere ereditato dai miei «nonni musicali» la volontà di costruire nuove grammatiche e, nello stesso tempo, di dividere con i miei «genitori-compositori» il sogno di elaborare nuovi concetti che vanno al di là del segno e del pensiero analitico.

Inoltre, in questa epoca detta «postmoderna», un tratto relativamente comune alla mia generazione, che si osserva più raramente nelle generazioni precedenti, resta la diffidenza verso le nozioni di progresso stilistico, alle quali sono preferite quelle di sincerità e di originalità, e la diffidenza verso le nozioni di universali della percezione, alle quali sono preferite quelle di convenzioni culturali di ascolto da indagare e da decostruire. Personalmente preferisco anche i paradossi alle forme e ai processi troppo dimostrativi.

Non credo dunque che siamo oggi confrontati ad un individualismo e a un relativismo che non porteranno da nessuna parte. Lyotard caratterizzava l'era tecnologico-moderna dagli anni 1950 fino agli anni 1970 come un tentativo di normare con metadiscorsi scientifici e politici ciò che è vero e ciò che è giusto¹, a cui si aggiungerebbe ciò che è bello, o almeno ciò che possiede un senso estetico. Nella rimessa in causa di una certa «teleologizzazione dell'arte», l'individualismo e la ricerca della singolarità diventano allora necessarie, non come rifiuto della storia, ma come possibilità di dissonanza e di libertà.

II - L'ETERONOMIA DELL'ARTE

Gli ambienti sono certo divenuti inerziali, se non centripeti. Sembrava necessario, individualmente, liberarsene.

I nostri avi avevano profittato della curiosità e del sostegno dei politici e del pubblico per ciò che era artisticamente innovativo. Benché le curiosità si siano modificate, questo statuto di artista pubblico, moderno e visibile nella città resta ancora, per molti artisti, specie in Francia, un modello. Mi sembra tuttavia che essi si rifacciano a modi di attività artistica simili a quelle che avevano conosciuto Varèse, Bartok o Webern, più isolati nel loro lavoro di franchi tiratori.

Per gli artisti che credono tuttavia ancora a quest'epoca gloriosa di sostegno pubblico, in altri termini per coloro che cercano di affermare un nome e uno statuto tanto quanto le opere, la so-

¹ Jean-François Lyotard, op.cit., p. 20

pravvivenza culturale e istituzionale costringe a delle attitudini sociologiche diverse ma sintomatiche di un'epoca in crisi: discorsi a-musicali colti e facili; messa in epigrafe di titoli, di appartenenze o di competenze musicali; figura d'artista colto e di buona compagnia; scientismo; etc.. Queste posizioni sono talvolta accompagnate da strategie musicali di sottomissione: musica grigia che suona «contemporanea»; musica lontanamente modale, eventualmente legittimata con eredità di facciata («serialità», «spettralità»); copia di stile; musica composta «per» festival o concorsi. Non si crea allora più per vivere la propria vita di insetto e stuzzicare l'orecchio, ma per confortare un sentimento di appartenenza o di distinzione, che permette certo di sopravvivere e di essere eseguito (che è primordiale per un compositore), ma finisce col far fuggire la parte del pubblico ancora ghiotto di novità.

Siamo più precisi: il filosofo francese Marc Jimenez (*Qu'est-ce que l'esthétique*, Parigi, Gallimard, 1997, pp. 421-424) distingue la «logica estetica», che esplora i criteri di apprezzamento di un'opera per se stessa e la «logica culturale» che, in un mondo sempre più dominato dalle industrie culturali il cui oggetto resta il profitto immediato, tenta di imporre altri criteri di legittimazione (adesione ad un gruppo o ad un'immagine, modi, significazioni sociali del gusto, delega del giudizio ad esperti).

Infatti, questa distinzione ha un'origine ben precisa e sempre operativa: nella *Critica della ragione pratica* (I § 8), Immanuel Kant distingue come motore del giudizio etico le *facoltà autonome* di giudizio, causate dalla sola libertà di coscienza (che conduce all'*imperativo Kantiano*), dalle *facoltà eteronome*, che sono regolate dalla legge, dal rispetto altrui, etc.. Il filosofo estende poi questa distinzione al giudizio estetico.

Certo, il giudizio puramente autonomo dell'opera d'arte non esiste al di fuori della dialettica con fattori eteronomi: in effetti, si giudica dapprima se ciò non è ancora in superficie (la profondità di un'opera è in questo infinita) e si educano i suoi gusti con i suoi gusti, ossia le sue scelte.

In *Historical Materialism and the Economics of Karl Marx* (Tradotto da C. M. Meredith e con una introduzione di A. D. Lindsay, New York, Frank Cass & Co, 1966, p. 172-173), il filosofo Benedetto Croce ha brillantemente precisato, all'inizio del XX secolo, le principali eteronomie che minacciano il gusto artistico, specie nell'epoca attuale di «crisi dell'estetica» (per parafrasare Jacques Rancière o Arthur Danto). La prima eteronomia sarebbe di ordine economico. È quella denunciata da Adorno con la nozione di *industria culturale*. Un'altra eteronomia è etica: ci interessiamo talvolta di un'opera d'arte perché è prodotta da un gruppo culturale emarginato o perché tocca la nostra coscienza morale. L'estetica non è mai sprovvista di etica. La questione è comunque sapere se questa magnanimità permette di comprendere meglio l'opera o al contrario la *folklorizza*, incitando ad ascoltare lo stile piuttosto che l'arte. Una terza eteronomia, largamente diffusa, è di ordine sociologico: aderiamo ad un'opera d'arte tra altre per cura d'appartenenza o di distinzione in rapporto ad un gruppo culturale dato.

Questa adesione, che diviene all'estremo snobismo, è stato descritto dal sociologo Pierre Bourdieu. In *La distinction, critique sociale du jugement* (Paris, éditions de Minuit, 1979, p. 275), Pierre Bourdieu interpreta i gusti e giudizi estetici secondo strategie non intenzionali di adesione o di distinzione di una persona rispetto un gruppo preciso. I principi di distinzione si costruiscono in particolare per rifiuto dei gusti di un gruppo dal quale la persona si augura di allontanarsi quando vi si vede potenzialmente riavvicinato (il borghese tenta di distinguersi dal piccolo-borghese, dato che, lui, desidera differenziare i suoi gusti da quelli della classe media; l'emigrante assimilato cerca di distinguersi dagli emigranti arrivati da poco o all'opposto dai suoi nuovi compatrioti; l'adolescente tenta di distinguersi dai suoi genitori o di affermare al contrario il suo ingresso nel mondo adulto). Benedetto Croce enuncia infine una quarta eteronomia: i sistemi analitici e logici permettono talvolta di allontanarsi dall'opera per rifugiarsi nei formalismi e mantenersi in meta-linguaggi logico-testuali².

Ognuno di questi non-ascolti eteronomi, che siano logici, etici, sociologici o economici, implicano una *reificazione delle coscienze* (Adorno: *Verdinglichung des Bewusstseins*) con la quale il soggetto musicale diviene un oggetto intercambiabile (l'etica ci incita ad ascoltare «un musicista o un altro appartenente a tal gruppo»; la logica ci fa studiare un'opera tra le altre di stesso interes-

² Fabien Lévy, «Fascination du signe et de la figure remarquable en analyse musicale», in *Observation, analyse, modèles: peut-on parler d'art avec les outils de la science? Actes du 2e colloque international d'épistémologie*, sotto la direzione di Jean-Marc Chauvel e Fabien Lévy, L'Harmattan/L'Ircam, Paris, ottobre 2002, pp. 261-286.

se sistemico, etc.. L'opera ascoltata, quando è reificata, diventa feticizzata, esempio del cercatore, catalogo del venditore, carta da visita dello snob o giustificazione di una coscienza.

Le modalità della produzione sono diventate eteronome, sociologiche, «culturali» e preoccupate del giudizio dell'altro. Ciò chiarisce in particolare certe correnti artistiche attuali, le cui due posizioni estreme sarebbero, caricaturalmente: da un lato un'attitudine «complessa» che tenterebbe di sedurre il «segmento snob» e «distinto³» (sempre nel senso di Bourdieu, cioè concernente un ascoltatore che, ironicamente, non può amare che ciò che la maggioranza non apprezza (anche se questo interesse è sincero); dall'altro, una posizione «populista» che comporrebbe per (e con) il «grande pubblico» (anche se questo genere di scopi traduce piuttosto, secondo me, da una parte un leggero disprezzo per i gusti individuali non definendoli che per il loro più piccolo comun denominatore, d'altra parte un controsenso quanto al ruolo delle politiche culturali che, in democrazia, non devono piacere a tutti ma permettere a ciascuno di elevarsi).

In un'epoca in cui la curiosità e il giudizio individuale critico sono un po' in crisi, le politiche esitano anche tra delegare il loro giudizio a degli esperti o assicurarsi di piacere al maggior numero. Per esempio non stupisce che un dibattito estetico istituzionale su «la musica neo-tonale» appaia da poco nella maggior parte dei paesi (con l'eccezione notevole, forse, della Germania). L'epoca romantica era stata in effetti uno dei pochi momenti ad aver generato dei capolavori musicali riconosciuti come tali e dal grande pubblico e da organismi esperti di legittimazione. Questa epoca aveva assimilato e concluso la maggior parte delle ricerche formali iniziate nel XVII e XVIII secolo, specie sulla tonalità funzionale e sulle forme; essa aveva stabilizzato le formazioni strumentali come l'orchestra sinfonica o il quartetto d'archi; aveva incluso la musica strumentale pura nel regime estetico delle arti; inoltre, i suoi «eroi» non avevano solamente indossato abiti di tecnici-fattori di stile ma avevano vissuto emozioni spontanee e destini tragici degni di smorzare, alla loro scomparsa, le libido popolari e borghesi.

Dietro il riconoscimento istituzionale della musica tonale accademica si nasconde dunque, mi sembra, la nostalgia sociologicamente e storicamente connotata di un romanticismo da salotto attutito (quale compositore «neo-tonale accademico» si identificherebbe con una formazione diversa da romanticissime orchestre filarmoniche, quartetti d'archi e altre «formazioni sonata»? Quale compositore che si definisce «neo-tonale» denuncerebbe l'anacronismo di non utilizzare oggi lo strumento elettronico o accetterebbe di mescolare in uno stesso pezzo bombarda, spinetta, corno cromatico e sintetizzatore? Quale compositore «neo-tonale» riconoscerebbe oggi che concetti come «sinfonia», «sonata», «orchestra» o «consonanza» hanno una storia che non si relega in un secolo preciso e tre paesi?). Due secoli più tardi, stupisce vedere come il romanticismo in musica, e in musica solamente, ha reinvaso il gusto borghese e si pone al centro del dibattito musicale pubblico colto, tra coloro che decostruiscono le forme legate a questo stile credendo di decostruire tutta la musica, e coloro che affermano senza scrupolo il loro attaccamento alle forme abituali del romanticismo. Uno degli aspetti più tristi di questo dibattito resta del resto, secondo me, che esso evita ogni discussione sulle opere per favorire quella sugli stili, ciò che può solo rinforzare gli epigonismi sterili e le sordità a tutto ciò che sarebbe singolare. Si deve vedere qui appena il segno che uno dei dibattiti estetici predominanti non verte più sulla musica, ma sulla sua sociologia⁴, specialmente su quella del gusto borghese reistituzionalizzato o ricusato?

In *Le Partage du sensible* (Paris, La Fabrique éditions, 2000, pp. 27-31), Jacques Rancière identifica tre regimi storici delle arti: il regime etico, per il quale «l'arte non è identificata tal quale ma si trova sussunta sotto la questione delle immagini»; il regime poetico (o rappresentativo), che «identifica il fatto dell'arte – o piuttosto delle arti – nella coppia poiesis/mimesis»; il regime estetico «perché l'identificazione dell'arte non vi si fa più per una distinzione in seno ai modi di fare». Nel regime estetico, l'opera d'arte induce un pensiero. Il logos raggiunge così un pathos. Questo regime coincide nei fatti con la nascita dell'estetica (Baumgarten e Kant).

³ L'esplicazione puramente sociologizzante del gusto mi sembra tuttavia eccessivo: il gusto si costruisce a partire da numerosi fattori che toccano a sua volta la sociologia, ma anche l'impulso immediato e livelli più simbolici, intellettuali e psicologici. Bourdieu ha così un po' rapidamente condannato, secondo logiche socio-politiche, l'apprezzamento dei capolavori della musica classica e romantica e la frequentazione delle sale da concerto.

⁴ L'arte non ha atteso il postmodernismo per interrogare la sociologia del gusto, dato che Marcel Duchamp o gli artisti della Pop Art propongono già una retorica basata sul gusto popolare e gli oggetti di consumo, ma in un senso di analisi critica e non di marketing populista.

L'*Eroica* di Beethoven, composta nel 1804, è per esempio la prima opera la cui creazione si è accompagnata con una distribuzione del programma, oltre la sua forma (lunghezza dello sviluppo) e il trattamento dei temi e dell'orchestrazione volutamente innovativi. Saremmo noi arrivati in una post-modernità reale della percezione, cioè, come Arthur Danto proclama, in una crisi dell'estetica e dell'autonomia dell'arte?

In quanto compositore, io preferisco restare utopico. In questo periodo di riflusso, per coloro che vogliono creare arte e non prodotti culturali, per coloro che vogliono correre dei rischi (a costo di urtare i più conservatori), proprio correndo il rischio che ciò si intenda (a costo di provocare i più snob), in breve, per coloro che vogliono lasciare un'opera e non imporre un nome, occorre risalire contro-corrente. Se i criteri del gusto sembrano un po' in crisi, l'epoca mi pare ricca, benchè difficile, offrendo finalmente due scelte all'artista: quella di perpetuare, in una logica di produzione culturale, ciò che i nostri avi avevano saputo creare di singolare con il sostegno attivo delle istituzioni e del pubblico o quella, in una logica artistica, di tracciare la propria via, con autonomia e senza mediazione, di erigere la dissonanza e il sorpasso come principi essenziali della democrazia.

III - La musica Occidentale ci rende sordi?

La musica occidentale è verosimilmente, con le matematiche e il linguaggio, il solo dominio del pensiero che possiede la sua propria scrittura, cioè al tempo stesso un sistema autonomo di trascrizione, una *grafemologia*, ed un pensiero autonomo di questa scrittura, una *grammatologia*⁵. Un segno non è un semplice codice. È uno strumento di strutturazione di lettura e di audizione dell'universo: non solo noi guardiamo e intendiamo attraverso i segni, ma i segni danno esistenza alle cose (ipotesi detta di *Sapir-Wolf*). In musica non ascoltiamo un segnale sonoro ma delle semiosi recettive che la nostra cultura e il nostro apprendistato personale hanno precedentemente definito e endogenizzato (accordi funzionalizzati tramite le regole tonali, cadenze, ritmi, metriche, «grammatiche», etc.). Più generalmente, gli scienziati della musica spiegano regolarmente le semiosi che danno esistenza alla produzione o alla ricezione di un'opera, sia nelle musiche dette «colte» che tentano esplicitamente di pensare e di fare evolvere le semiosi prospettive e recettive o nelle musiche dette «da intrattenimento» che impiegano, consciamente o inconsciamente, gli schemi elaborati nel corso dei secoli passati.

Il segno induce dunque contemporaneamente un pensiero e una ricezione propri. In altri termini, i segni musicali utilizzati dai compositori per astrarsi dal suo oggetto (può trattarsi di segni grafici, ma anche di passi di danza, di diteggiature o di pensieri simbolici, nel senso dell'*archi-scrittura* derridiana, cioè di traccia senza presenza del soggetto-produttore (J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les éditions de minuit, 1967, p. 103), le semiosi utilizzate per trasferire l'informazione e le semiosi recettive sono intrinsecamente legate. Testimoniando della mia pratica quotidiana di compositore, tenterò qui una decostruzione parziale della scrittura musicale occidentale al fine di meglio delineare le chiusure della percezione occidentale tradizionale.

a) Caratteristiche della grafemologia musicale occidentale

Una notazione musicale è un sistema di rappresentazione del musicale in una data cultura. Essa induce di conseguenza una episteme, nel senso dato da Michel Foucault (M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Tel-Gallimard, 1966 reed. 1994, pp. 13-14).

Oltre le caratteristiche comuni ad ogni grafemologia (percezione attiva e detemporalizzata; conservazione e trasmissione dell'informazione, che inducono una forma di refutazione e di razionalizzazione della disciplina; giochi visivi, combinatorie e altre criptografie sui segni), la scrittura musicale possiede delle caratteristiche proprie che inducono una episteme propria.

⁵ Le funzioni *grafemologiche* e *grammatologiche* di ogni scrittura sono definite con esempi in: J.-M. Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Paris, De Boeck Université éd., coll. Points-Seuil Essais, 1996, pp. 226-227.

1) Razionalità, armonia, consonanza

Ponendo la sua origine nel *Logos* dei filosofi ionici del VII secolo a.C. e nella visione razionalista dei pitagorici un secolo più tardi, la teoria musicale occidentale si è costruita in primo luogo su rapporti armonici tra le *altezze*. Di questo paradigma emergono in particolare la nozione di *consonanza* e la predominanza del parametro delle altezze.

Precisiamo che altre culture non si concentrano tanto sui rapporti armonici di altezze. Talune accordano più importanza ai ritmi, ai colori dei timbri o alle evoluzioni temporali del suono. Il parametro ritmico è divenuto relativamente semplice e secondario nella musica classica e romantica occidentale se lo si confronta alla complessità di ciò che si pratica in Africa o in Asia Centrale. Quanto al timbro, l'Occidente ha lungamente privilegiato i suoni puri (corde con colofonia, voci pure e senza cambiamenti percepibili di registro, organologia degli strumenti a fiato che limita il soffio, gli attacchi e i rumori parassiti) allorché certe culture cercano a contrario di arricchire e «sporcare» il suono troppo armonico (voci roche e *rumorose* in numerose culture, importanza del soffio nel flauto giapponese Shakuashi e negli strumenti a fiato in Asia, aggiunte di zufoli e di sonagli agli strumenti ad altezza fissa in Africa Centrale).

Si trovano anche altre nozioni di consonanza che non sono fondate sugli intervalli di quinta, di ottave e di terza come nella musica occidentale modale poi tonale colta. Segnaliamo, per non citare che delle consonanze di intervalli di altezza, quelle costruite a partire dai rapporti epimori⁶ nella musica arabo-persiana, teorizzata tra altri dai sapienti bagdadi Al-Farabi⁷ (872-950) e Safiyu al-Din⁸ (1230-1294). Menzioniamo anche le consonanze fondate su degli intervalli di seconda nel repertorio delle popolazioni *Iatmuls* della Papuasiasia. Erich von Hornbostel scrive a proposito di questo repertorio «*I canti delle Isole dell'Amirauté appartengono al gruppo più interessante e più insolito che l'etnologia della musica abbia vissuto. Ogni canto delle danze di Baluan (registrato dal Dr. Thurnwald) ha una struttura bipartita. Per essere precisi, le linee sono in intervalli di seconda e, in generale, le finali sono su questo intervallo. Sono in conseguenza quasi esclusivamente utilizzate armonie dissonanti [per l'Occidente], ad eccezione di rari unisoni e di intervalli larghi molto isolati. Quando tutte le musiche sono in origine monofoniche e la polifonia ha cominciato a svilupparsi assai tardivamente, ci si può attendere di non trovare che le prime armoniche prossime all'unisone: primariamente ottave, in seguito quinte e quarte, infine terze e seste. Questo pare essere lo sviluppo usuale. È per questo che le sequenze di seconde delle Isole dell'Amirauté presentano un problema nuovo nell'ambito della Storia evoluzionista, della teoria della musica e della psicologia. E soprattutto, è un enigma per l'estetica generale della musica. (...) [Per gli abitanti di Baluan] non si può pertanto dedurre un'impressione di durezza o di mancanza di fusione che queste dissonanze hanno per noi*». Argomenti riferiti nel 1910 dall'etnomusicologo tedesco Richard Thurnwald, che effettuò le prime registrazioni di questo repertorio, in R. Thurnwald, «Im Bismarckarchipel und auf den Salomoinseln 1906-1909», *Zeitschrift für Ethnologie*, 42(1): 140-1, Berlin, 1910.

D'altra parte, per il fatto che la musica fosse scritta e con dei valori quantificabili, fu molto presto classificata tra le discipline *razionali* (Pitagora, quadrivium, etc.). Ogni disciplina scritta permette una razionalizzazione della stessa disciplina. Questa idea è stata sviluppata dall'antropologo Jack Goody in J. Goody, *The domestication of the savage Mind*, Cambridge & New York, Cambridge University Press, 1977, pp. 37-59. Con la scrittura, il produttore e il recettore possono scambiare delle icone chiaramente definite, fissare delle categorie stabili e precise, classificarle, astrarle, gerarchizzarle e funzionalizzarle, all'opposto delle categorie metaforiche delle tradizioni orali fondate su credenze. Tuttavia, come dimostra Jacques Derrida, un scrittura resta *logocentrica*, cioè essa induce ma anche *rappresenta* la sua propria scienza (Derrida, op.cit., p. 18 & p. 43).

2) Separazione dei parametri, alfabeti finiti

A partire dal XIII secolo, la scrittura musicale occidentale separa chiaramente il complesso sonoro nei tre parametri indipendenti di ritmo, di altezza e di dinamica. Per ciascuno di questi pa-

⁶ Intervallo di altezze le cui frequenze sono in relazione superparticolare ($[n+1]/n$).

⁷ Al-Farabi, *Kitabu L-Musiqi Al-kabir*, traduzione in R. d'Erlanger, *La musique arabe*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1936, T.I. p. 68 & p. 220 & T.II. pp. 6-17.

⁸ Safiyu-d-Din, *Al-Risalah as-Sarafiyyah*, § XIV, in R. D'Erlanger, op.cit., T. III p. 19 & p. 30.

rametri, la notazione utilizza descrittori discretizzati messi in relazione ordinale o cardinale, sotto forma di alfabeti finiti ridotti a qualche lettera o ispirati a principi divisivi semplici; per le altezze, un alfabeto di sette segni ideografici⁹ [do, re, mi, fa, sol, la, si], accompagnato da alcuni «accenti» monosintattici – alterazioni di diesis e di bemolle, segni di ottavazione, chiavi, indicazioni di glissandi, etc.; un’arborescenza divisiva binaria per i ritmi, in pratica ridotta a circa sette segni ideografici, accompagnata da alcuni «accenti» monosintattici¹⁰ (punto, terzine, etc.) e completata da un’arborescenza simmetrica per le pause; un alfabeto di circa quattordici segni monosintattici per le sfumature dinamiche, la maggior parte che descrivono delle intensità fisse e discrete (da *pppp a ffff*, *sfz*, etc.) e unicamente due segni che descrivono linearmente delle variazioni temporali di intensità (crescendo e decrescendo).

Vengono aggiungendosi alcuni alfabeti monosintattici non ordinati di secondo livello di tipi di esecuzione (punti d’organo, tremolo, accenti, pedale, etc.) e le indicazioni semantiche (metrica, carattere, etc.).

Questa riduzione semiotica del complesso musicale in tre alfabeti indipendenti, finiti o divisivi, ha certamente privilegiato le logiche combinatorie autonome su questi parametri e permette la straordinaria complessità della musica occidentale, in particolare la polifonia. Al contrario, questa riduzione semiotica riduce una evoluzione temporale continua del complesso sonoro e delle sue differenti componenti spettrali ad un suono armonico fisso, cioè ridotto ad un fondamentale (il punto notato sulla partitura), ad una durata fissa (il valore ritmico) e ad una dinamica. Con questa grafemologia, sembra impossibile in particolare trascrivere e comporre dei fenomeni transparametrici e dei suoni in cui le parziali evolvono in direzioni differenti, come se ritmi, altezze e dinamiche fossero dei fenomeni separati, ciò che è acusticamente falso (una frequenza fissa è per esempio una variazione temporale periodica di ampiezza).

3) Funzionalità, astrazione

Conseguenza delle possibilità che offre la sua scrittura, la musica occidentale è caratterizzata dalla sua forte *funzionalizzazione*, vale a dire che essa astrae la trasformazione indipendentemente dalle «entrate» (i concetti di «nota», di «ritmo», di «grado», di «funzione tonale», di «scala», di «simmetria», di «serie», di «spettro», di «processo» o di «parametro» sono degli esempi di funzioni astratte della loro entrata).

4) Principio di efficienza

La grafemologia musicale occidentale sembra si sia costruita su *due principi di efficacia*, in due epoche separate da diversi secoli. Si è probabilmente avuto da parte dei teorici greci antichi una necessità di quantificare i fenomeni che osservavano e che tentavano di razionalizzare, concernenti la separazione dei parametri, la discretizzazione dei dati da descrivere ed eventualmente la messa in relazione ordinale o cardinale di questi valori. Tuttavia, essi non hanno probabilmente potuto pronunciarsi tra diversi sistemi, in particolare tra quelli che fissano i valori degli intervalli di altezza¹¹.

Nel VI secolo d.C., Boezio fece la scelta definitiva di un sistema di intervalli di altezze, quello del matematico Nicomaco (c. 60-120 d.C.) ispirato da Filolao (c. 450-400 a.C.), che fissa tre

⁹ I segni di tipo *ideografico* (o *logografico*) rinviano in modo autonomo a dei significati, mentre i segni di tipo *monosintattico* funzionano solo in presenza di altri segni (Klinkenberg, *op. cit.*, p. 224).

¹⁰ Se Guido d’Arezzo fissa fin dall’XI secolo la scrittura delle altezze, Jean de Garlande stabilisce solo nel 1217, nel *De mensurabili musica*, dei modi ritmici indipendenti dalle altezze. Francone di Colonia, nell’*Ars cantus mensurabilis*, verso il 1280, inverte la relazione tra modi e durate e fissa dei valori individuali di ritmo (A.-M. Busse-Berger, «L’invenzione dei tempi misurati nel XIII secolo», in *Observation, analyse, modèles: peut-on parler d’art avec les outils de la science; actes du deuxième colloque international d’épistémologie musicale*; testi raccolti da J.-M. Chouvel & F. Lévy, Paris, Les cahiers de l’Ircam, L’Harmattan/Ircam, 2002, p. 33). La nozione di dinamica non apparirà che nel XVI e XVII secolo con N. Vicentino, A. Bonelli, A. Bancheri o M. Praetorius.

¹¹ Pitagora, del quale nessuna fonte diretta è pervenuta fino a noi, avrebbe stabilito il valore degli intervalli di ottava (2/1), di quinta (3/2), di quarta (4/3) e di conseguenza dell’intervallo che separa la quinta dalla quarta, il tono pitagorico (3/2 ÷ 4/3 = 9/8). I suoi discepoli immediati si sono in seguito, sembra, confrontati sulla questione della divisione del tetracordo, cioè sulla divisione della quarta in tre intervalli più piccoli, i cui differenti risultati sono detti generi (*Genera* in latino; in greco, γένη, ossia *ghéné*; *Gins* nelle musiche arabo-persiane). La divisione della quarta in tre intervalli (dunque dell’ottava, costituita da due quarte e da un tono, in tre+tre+uno=sette intervalli), ha ispirato le nostre diverse scale attuali (maggiori e minori).

generi per il tetracordo – diatonico, cromatico, enarmonico¹². Ciò permette ai teorici tra il IX e il XIII secolo (Hucbald de Saint-Amand, Guido d'Arezzo,...) di creare degli alfabeti e sotto-alfabeti autonomi¹³ di altezza, i cui segni designano un valore preciso. Questa grafemologia rigorosa e trasmissibile porta, qualche decennio più tardi, alla grammatologia in parte visuale dei compositori dell'Ars Nova.

È importante constatare che questa grammatologia resterà in vigore dall'Ars Nova del XIV secolo alla musica seriale generalizzata della seconda metà del XX secolo e produrrà quindi una diversità di stile verosimilmente ineguagliato nelle altre culture. Certo, tale grammatologia parrebbe oggi in crisi per due ragioni. All'inizio del XX secolo, le scoperte sistematiche dei repertori musicali delle altre culture hanno fortemente relativizzato l'universalismo di certe nozioni musicali occidentali. Inoltre, l'apparizione di nuovi mezzi di trascrizione come la registrazione su cilindro, disco, nastro magnetico, poi digitale hanno permesso di conservare e di trasmettere altre categorie più fini del complesso sonoro e di creare così nuove grammatologie (musiche concrete, elettroacustiche, spettrali). Questa grammatologia occidentale tradizionale portata da una vecchia grafemologia resta tuttavia ancora largamente diffusa tra i compositori di musica colta come nelle musiche da intrattenimento. È anche drammatico constatare come essa colonizza le altre culture (quali le *maqâmat* arabe che perdono certi loro intervalli per avvicinarsi ad una concezione di temperamento equabile in quarto di tono, oppure le metriche africane e asiatiche che si semplificano per seguire il modello divisivo binario occidentale, etc.).

Questa perpetuazione ha verosimilmente due giustificazioni. Ogni musica strumentale impone da una parte una comunicazione tra diversi agenti (il compositore e lo strumentista sono in Occidente distinti). In questo senso, la grafemologia musicale occidentale tradizionale possiede le proprietà ottimali di una notazione: registrazione e conservazione dell'informazione, stabilità che permette una evoluzione della sua grammatologia, trasmissibilità, riproducibilità, etc.

D'altra parte, parametrizzando e discretizzando il suo oggetto secondo tre alfabeti indipendenti e finiti e permettendo l'astrazione, la notazione musicale occidentale permette la classificazione, la gerarchizzazione e finalmente, come avevamo visto, la razionalizzazione. Essa resta così fedele al logocentrismo occidentale. Si può in effetti, attraverso questa riduzione che genera una propria episteme, applicare alla musica i quattro metodi cartesiani¹⁴ e creare un metalinguaggio logico-testuale che permette di studiare scientificamente l'oggetto musicale circoscritto a questa notazione. In altri termini, questa notazione permette di scientificizzare il musicale, di «musicologizzarlo» e di elevarlo allo statuto superiore, in Occidente, di disciplina scientifica.

¹² Boezio (480-524) ha limitato questa divisione del tetracordo a tre generi: il genere *diatonico* = (tono pitagorico, tono pitagorico, semitono/limma [256/243]), il genere cromatico = (limma, limma, terza minore/*tri-emitono* [19683/16384]) e il genere enarmonico; fonte: A. M. S. Boezio, trad. C. Brower, *De institutione musica (Fundamentals of music)*, New Haven, Yale University Press, 524 trad. 1989, libro I, § 21, p. 41, e IV.8, p. 136. Boezio conosceva i metodi alternativi di Archita di Taranto, allievo e oppositore di Filolao (Boezio, *op.cit.*, Libro V §17, p. 177) e quelli di Tolomeo che preferiva gli epimori (*op. cit.*, libro V § 19, p. 179). Tuttavia, adotta il sistema di Nicomaco ispirato da Filolao che esprime ogni intervallo come rapporto dei numeri 1, 2, 3, 4 (*op. cit.*, libro II, § 18, p. 72: «concernente il merito o le misure di consonanza di Nicomaco»). Curiosamente, mentre questa storia relativizza i concetti primordiali di intervallo, di scala e di consonanza, la musicologia occidentale sembra talvolta ignorare queste «altre voci», cugine e della stessa origine greca, per privilegiare solo ciò che si definisce oggi, a torto, il «sistema pitagorico», cioè il sistema di Filolao.

¹³ Il semiologo tedesco R. Posner mostra che un alfabeto di descrizione si costituisce su dei principi di economia e di efficacia che possono indurre la creazione di sotto-alfabeti autonomi. In effetti, quando una lingua distingue all'interno del suo alfabeto due sotto-famiglie indipendenti (per esempio, i concetti greci di vocale e di consonante a partire dall'alfabeto semplice fenicio), essa crea un alfabeto di secondo livello, più esteso (ogni combinazione di sillabe) senza accrescere il numero di permutazioni o di segni. R. Posner: «Balance of Complexity and Hierarchy of Precision: two Principles of Economy in the Notation of Language and Music», *Semiotic Theory and Practice*, Proceedings of the third international Congress of the IASS-1984, Berlin, Mouton de Gruyter Verlag, 1988, pp. 909-919.

¹⁴ Il secondo, terzo e quarto metodo di Descartes enunciano che occorre: ii) «dividere ciascuna delle difficoltà che esaminerei in tante parcelle che si potrebbe e che sarebbe richiesto per meglio risolverle»; iii) «condurre con ordine i miei pensieri, cominciando dagli oggetti più semplici e più facili da conoscere, per risalire poco a poco, come per gradi, fino alla conoscenza dei più complessi; e supponendo anche dell'ordine tra quelli che non si precedono punto naturalmente gli uni dagli altri»; iv) «fare dappertutto computi così interi e riviste così generali, che fossi assicurato di non omettere niente» (R. Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Librairie J. Vrin éd., 1637, ried. 1989, seconda parte, pp. 69-71).

b) - Alcune conclusioni di semiosi musicali

1) Quando l'orecchio occidentale si focalizza sulle fondamentali

L'ascolto di un'opera musicale non si riduce alla ricezione oggettiva del suo segnale acustico. L'orecchio e il cervello comprimono cognitivamente l'informazione secondo schemi indotti dalla cultura e dalla personalità dell'ascoltatore. Così, come la notazione musicale occidentale riduce un suono alla sua componente armonica e al suo fondamentale, l'orecchio occidentale ha tendenza a focalizzarsi sulla componente armonica di un suono e sul suo fondamentale (o più esattamente sul suono fondamentale residuale, percezione culturale di altezza che gli psicoacustici definiscono *tonica*).

Nel 1967, l'etnomusicologo Simha Arom registrò un musicista Ngbaka del Centrafrica, Nicolas Masemokobo, che interpretava un'aria di chasse sul suo arco musicale Mbéla¹⁵. Lo strumento è costituito da un pezzo di legno arcuato con una cinghia vegetale. La corda è colpita dalla mano destra con una fine bacchetta, ciò che genera una nota unica (di fondamentale [sol] in questa registrazione). Al fine di emettere una seconda nota più acuta, (approssimativamente un [la] nella registrazione), il musicista accorcia di quando in quando la cinghia con un coltello tenuto nella mano sinistra. Il musicista deforma anche il timbro (le formanti dello spettro) aprendo e chiudendo la cavità di risonanza ottenuta con la sua bocca posta contro la corda.

Quest'opera è stata diffusa in occasione di diverse conferenze destinate a musicisti professionisti, compositori o musicologi, studenti di università europee o americane¹⁶. Alla domanda: «*quante note sentite in questa melodia?*», gli ascoltatori hanno tutti¹⁷ risposto di aver percepito, al primo ascolto, un motivo composto da due note, [sol 2] e [la 2], talvolta ornato da una variazione spettrale di timbro, «*un po' alla maniera di uno scacciapensieri*». Un ascolto più attento dell'opera disvela tuttavia un motivo non di due ma di cinque note [re mi sol la si], eventualmente ottave e dissimulate all'interno del complesso sonoro (parziale superiore del timbro). La melodia, composta da diversi sotto-motivi apparentati, è in effetti costruita su una scala pentatonica anemitonica¹⁸, come costume in diversi repertori musicali dell'Africa centrale.

Se si rappresenta con analisi spettrale (FFT - Fast Fourier Transform) il *sonogramma* dell'inizio dell'opera, questa traccia oggettiva calcolata da una macchina priva di cultura¹⁹ rivela effettivamente, oltre un fondamentale che si evolve sulle due altezze [sol 2] e [la 2] (una traccia grigia in basso), una evoluzione pentatonica di parziali accentuate sulle frequenze [re 4] [mi 4] [sol 4] [la 4] [si 4] e sue ottavazioni (traccia più scura, la più sonora).

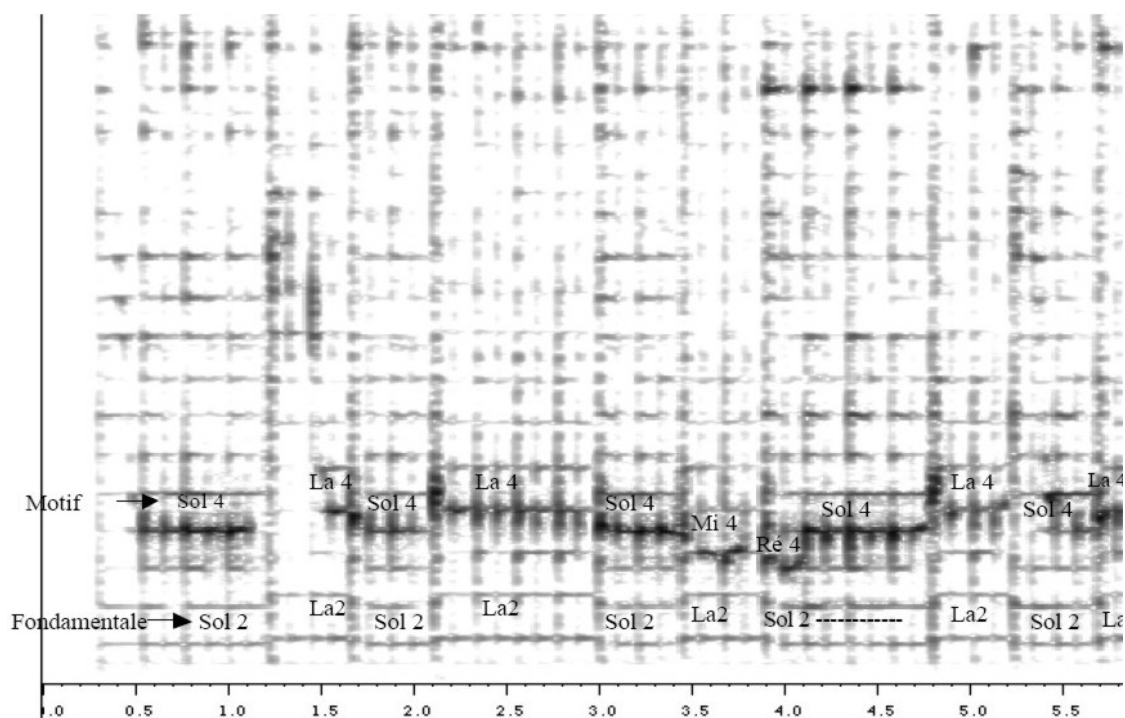
¹⁵ La registrazione e la foto del musicista sono state realizzate da Simha Arom nel 1967 e sono estratte del CD *Instruments de musique du monde*, real. Geneviève Dournon e Jean Schwarz, collezione CNRS/Musée de l'Homme, Parigi, Le chant du Monde LDX 274 675, page 6, 1990. La maggior parte delle registrazioni di questo disco sono degli inediti tratti dagli archivi del Musée de l'Homme. Simha Arom mi precisa che il musicista si chiama Nicolas Masemokobo, e non Masemokombo come scritto nel libretto del CD.

¹⁶ Presentazione di questo paradosso nelle università di Parigi-Sorbona, di Chicago, di Palermo, alla Columbia University di New York, alla Northwestern University di Chicago, alla Humboldt Universität di Berlin, alla Technische Universität di Berlin, nei Conservatori superiori di musica di Berlino, Stoccarda e Parigi, all'Ircam e alla Manhattan School of Music di New York.

¹⁷ Per essere esatti, su un campione di diverse centinaia di persone, due ascoltatori, uno a Berlino, l'altro a New York, hanno individuato la natura pentatonica del motivo.

¹⁸ Cioè contenente cinque note senza semitono.

¹⁹ La trasformata di Fourier (FFT) è una rappresentazione particolare, occidentalizzata, del suono, che scompone lo stesso, come già Sauveur e Mersenne nel XVIII secolo, in una somma di sinusoidi armoniche fisse. La teoria delle wavelets ha per esempio proposto negli anni 1980 un'altra rappresentazione potenziale del suono.



Arco musicale Mbéla, sonogramma. Il musicista fa risaltare gli armonici superiori per ricavare un motivo pentatonico, mentre un primo ascolto «occidentale» percepisce due note

Questo motivo pentatonico disvelato dal computer e con un orecchio attento è senza alcun dubbio quello che i compatrioti di M. Masemokobo percepivano senza sforzo fin dal primo ascolto di questo pezzo «popolare». L'orecchio occidentale fatica tuttavia ad afferrarlo, focalizzandosi sui fondamentali residuali spesso percepiti come tonica. Ogni ascolto resta in effetti fortemente influenzato dalla cultura e dalla personalità della persona che ascolta. Allo stesso modo che un ascoltatore occidentale intenderà prioritariamente, in un'aria cinese o vietnamita per luth o citara, le altezze pentatoniche del motivo piuttosto che le differenti ornamentazioni (glissandi, vibrati, attacchi), la percezione occidentale ha tendenza a ridurre un timbro alla sua componente armonica fissa e al suo fondamentale. Questa riduzione recettiva è fedele alle semiosi descrittive. La notazione non è tuttavia la causa di questo errore di appercezione ma il rivelatore: i due tipi di semiosi, prospettiva e auditiva, non sono in effetti che due rappresentazioni differenti, l'una logico-testuale e iconica, l'altra cognitivamente endogenizzata, di una medesima ricezione culturale.

2) La percezione degli acuti è culturale?

Parlare di una percezione inficiata da una «cultura occidentale» è una generalizzazione esagerata e riduttiva. La socio-geografia delle illusioni percettive distingue per ogni fenomeno sonoro, ogni parametro che compone il suono ed ogni individuo. È questo allora il motivo per cui io resto a titolo personale scettico rispetto ai ricercatori empirici che hanno per obiettivo di spiegare meccanismi universali e/o naturali di appercezione²⁰. In altri termini, mi sembra che la psicoacustica, disciplina oggi relativamente stabile e che ha prodotto risultati scientifici notevoli, appartenga

²⁰ Per un'argomentazione epistemologica dettagliata, si veda l'articolo: F. Lévy, «Plaidoyer pour une oreille subjective et partisane. Une approche 'pythagoricienne' de la perception culturelle des intervalles». *Cahiers des philosophies du langage n° 3 - Philosophie et musique*, diretto da A. Soulez, Y. Sebestik, F. Schmitz, Parigi, L'Harmattan ed., 1998. Si dimostra in particolare, adottando certe argomentazioni di P. Duhem e di K. Popper, che in psicoacustica, come per ogni scienza sperimentale concernente un'attività umana, un'esperienza statistica su campione rappresentativo non prova la validità dell'ipotesi ma misura a partire dai «punti aberranti» la taglia e il limite del campione sul quale l'ipotesi è valida. Inoltre, testare un'ipotesi tratta inconsciamente da una convenzione personale su un campione di profili simile, anche allargato (stesso mezzo, stessa epoca, stessa cultura) non dimostra nient'altro che l'accettazione di questa convenzione per un profilo dato. L'articolo è direttamente scaricabile dall'indirizzo:

<http://www.ircam.fr/equipes/repmus/mamux/documents/plaidoyer.pdf>.

piuttosto al dominio della sociologia della ricezione. Esistono tuttavia pochi studi socio-etnomusicologici di misura delle geografie delle percezioni culturali²¹.

Nell'inventario delle principali caratteristiche della notazione musicale occidentale, menzioniamo la separazione triparametrica del complesso sonoro (frequenza, ritmo, intensità) e la riduzione dell'evoluzione temporale dello spettro ad una durata, un'altezza e una dinamica. Le altezze sono in particolare classificate su una scala discreta che va dal grave all'acuto. La percezione occidentale procede in modo marcatamente simile, poiché l'ascoltatore, anche non-musicista, percepisce facilmente, potendo separarli, le altezze ed i ritmi e intende in modo ordinato, in una scala che va dal grave all'acuto, le «altezze» (da cui il termine stesso²²).

Nel 1964, Roger N. Shepard²³, allora specialista di psicologia sperimentale ai laboratori Bell, costruì una scala cromatica di dodici suoni che, paradossalmente, parevano salire indefinitamente verso l'acuto ritornando allo stadio iniziale in conclusione di un ciclo di dodici trasposizioni verso l'acuto. Si è spesso avvicinato questa illusione a quella di Penrose, meravigliosamente illustrata dalla grafica di M. C. Escher.

Jean-Claude Risset generalizzò nel 1968 questa illusione sotto forma di un processo continuo di trasposizione, che dà l'idea di un glissando infinito²⁴. Questo fisico e compositore elaborò altre illusioni sulle semiosi recettive: filtrando e amplificando temporalmente alcune parziali, realizzò suoni continui di cui non si poteva determinare l'ottava²⁵; controllando il movimento delle parziali superiori di un suono indipendentemente da quello della frequenza fondamentale, costruì dei suoni che si abbassavano verso il grave mentre salivano verso l'acuto e dei suoni che discendevano verso il grave mentre conducevano ad una nota più acuta che in partenza (l'evoluzione spettrale induce un sentimento di discesa mentre il fondamentale sale).

Queste illusioni non sono aneddotiche. Esse rappresentano una sfida importante per la scrittura e la percezione cognitiva.

Da un lato, esse interrogano l'universalità delle semiosi recettive di «grave» e «acuto» e più generalmente di ordinalità delle altezze, anche se queste restano verosimilmente piuttosto diffuse nel mondo. L'ordinalità è in effetti indotta quando un complesso sonoro è ridotto cognitivamente ad una altezza discreta e fissa.

Dall'altro lato, la maggior parte di queste procedure intervengono su tutte le componenti del suono. Esse legano in modo continuo il tempo e la frequenza²⁶ e rimettono in causa la separazione dei parametri e la loro discretizzazione²⁷. Notiamo che queste illusioni non avrebbero potuto essere analiticamente immaginate tramite una grafemologia tradizionale. Esse furono concepibili a

²¹ Un lavoro precursore importante di delimitazione e di decostruzione dell'episteme musicale occidentale è stato effettuato da Max Weber in M. Weber, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, trad. di J. Molino e E. Pedler, Parigi, Editions Métailié, 1972 trad. 1998.

²² Questa identità tra grave-acuto e basso-alto non è stata immediata. Secondo Marie-Elisabeth Duchez, si definisce con la razionalizzazione di questo parametro (M.-E. Duchez, «La représentation spatio-verticale du caractère musical grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale», *Acta musicologica*, 51, 1979, pp. 54-73).

²³ R. N. Shepard, «Circularity in judgments of relative pitch», *Journal of the Acoustical Society of America*, n° 36, 1964, pp. 2346-53.

²⁴ Musicalmente, Jean-Claude Risset impiega questo suo glissando infinito nella composizione *Little Boy* (1968) per illustrare la caduta della bomba atomica su Hiroshima. L'ultima parte di *Mutations* (1969), per nastro magnetico, è ugualmente composta a partire da questa illusione sonora, che influenzerà anche le opere strumentali di altri compositori: il *Concerto pour Violon* di Marc-André Dalbavie, due opere *Enrico* e *Was ihr wählt* di Manfred Trojahn, gli studi 9 (*Vertige*) e 14 (*Colonne infinie*) del secondo libro degli studi per piano di György Ligeti, il mio pezzo per orchestra *Coincidences* (mis. 60 e 82). Citiamo due antecedenti «fortuiti»: l'inizio della scena 4 del terzo atto del *Wozzeck* di Alban Berg e un passaggio della quarta regione di *Hymnen* (1966-1967) di Karlheinz Stockhausen.

²⁵ Questo fenomeno esiste per alcuni suoni acustici tradizionali. Così è difficile determinare l'ottava percepita di un crotalo, strumento a percussione metallico sonoro e acuto, secondo la bacchetta utilizzata e la posizione in cui la si trova. Lo spettro di tale strumento varia in effetti con le reverberazioni-filtraggi della sala (percepiti diversamente secondo la posizione) e l'eccitatore. La trascrizione musicale dello strumento si confronta con simili difficoltà: secondo le convenzioni, alcuni compositori notano il crotalo una o due ottave sotto la nota «percepita».

²⁶ Jean-Claude Risset aveva redatto una tesi di dottorato sulla simulazione informatica dei suoni di ottoni, nella quale aveva immaginato delle trasformazioni del suono per «sintesi additiva con regole» in cui le evoluzioni spettrali e temporali di un timbro sono modulate con un'altra curva.

²⁷ Questo pensiero del continuo ispirerà ulteriormente i compositori detti «spettrali», quali Gérard Grisey, Hugues Dufourt o Tristan Murail.

partire dagli anni 1960 grazie alla comparsa di un nuovo mezzo di rappresentazione e di analisi; l'informatica digitale.

Queste illusioni sono dei paradossi? Il paradosso è, in senso filosofico, un ragionamento la cui conclusione contraddice analiticamente le premesse («un suono che sale non può essere che più acuto») o che giustifica due conclusioni contraddittorie (paradosso greco «del magistrato»). Il paradosso, contrariamente al sofisma, non è un ragionamento falso. Esso chiama a ricostruire i sistemi analitici nei quali si sviluppa (la categorizzazione del suono secondo i parametri indipendenti di *altezza*, *dinamica*, *durata* e *timbro*). Thomas Kuhn sostiene così che un paradosso, presto o tardi, si trasforma in paradigma. In questo senso, queste illusioni sonore sfidano la tradizionale episteme occidentale del musicale. Esse offrono inoltre ai compositori nuove prospettive grammatologiche, che sono tuttavia solo alle premesse data l'assenza, ancora oggi²⁸, di una grafemologia e di strumenti tecnologici efficaci rispetto al suono inarmonico e transitorio.

3) *La scrittura, filtro razionalizzante della musica.*

Un semplice paradosso, forse anche anedddotico, dovuto al musicologo Yizhak Sadaï²⁹, illustra i limiti dell'analisi parametrica come metodo di risintesi. La scrittura musicale è in effetti *logo-morfica*, dando l'illusione che la musica è la somma delle sue parti, ciò che non è.

Yizhak Sadaï ha chiesto a degli studenti di musicologia di una università americana di valutare separatamente, con voti da 1 a 10, gli aspetti ritmici, melodici e armonici dell'opera musicale proposta.



Questo ritmo ebbe il voto medio di 1,6/10 da parte degli studenti.



Questa melodia fu in media valutata 2,4/10.



Gli studenti attribuirono in media a questa progressione armonica il voto di 3,5/10.

Con una media di 2,5/10, il passaggio era dunque giudicato molto mediocre dagli studenti, se si considera che l'opera si riduce alla somma dei suoi diversi parametri. Nondimeno si trattava delle prime misure del secondo movimento della *Settima Sinfonia* di Beethoven. In altri termini, non si può facilmente applicare il secondo metodo di Descartes alla musica.

²⁸ Le tecnologie esistono. Tuttavia, le convenzioni sulla separazione dei parametri e il suono armonico, ancora fissate nelle musiche popolari come colte, frenano le ricerche. Per maggiori dettagli, vedi: F. Lévy, «L'écriture musicale à l'ère du numérique», *Culture & recherche n° 91-92, Musique et son: les enjeux de l'ère numérique*, Ministère de la Culture, mission de la recherche, Parigi, luglio 2002.

Scaricabile da: http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-cr/cr91_92.pdf

²⁹ Y. Sadaï, «Le musicien-cognitiviste face au cognitiviste-musicien», *Analyse Musicale n° 26*, febbraio 1992, pp. 30-33.

Più generalmente, la musica acquisisce con la sua scrittura una razionalità³⁰ che le conferisce proprietà combinatorie e di pensiero proprie ed anche, più particolarmente, il suo statuto colto nell'ambito della cultura occidentale. Non è del resto fortuito che una parte importante della musicologia, cioè dell'insieme dei discorsi semantici e scientifici sulla musica, abbia per oggetto aspetti della musica già tradotti in uno o nell'altro dei linguaggi logico-testuali: bibliografia d'artista, rapporto testo-musica, estetica o ricerche teoriche su semiosi facilmente semantizzabili come analisi di forma o di struttura armonica³¹. I lavori su semiosi semanticamente mal esplicitate o mal problematizzate (orchestrazione, concetti trans- o a-parametrici come il «ritmo armonico» o la «ricezione soggettiva di forma», semiosi prospettive nelle musiche elettroacustiche, improvvisate e originarie di altre culture) sono, esse, più minoritarie e talvolta confinate in luoghi meno accademici. Il segno sancito comporta per le logiche che esso implica una garanzia di scientificità, anche se induce un metodo logocentrico.

³⁰ Separazione dei parametri, alfabeti finiti o ordinati, tassonomia, gerarchizzazione, astrazione, funzionalizzazione. A proposito della logica musicale, François Nicolas scrive: «*La logica della musica è surdeterminata da logiche venute da altri domini del pensiero*» nel suo articolo «Questions de logique: Ecriture, dialectique et stratégie musicale» che tratta in modo approfondito la comparazione tra logica musicale e logica matematica (articolo apparso in inglese in *Mathematics and Music, A Diderot Mathematical Forum*, G. Assayag, H.G. Feichtinger, J.F. Rodrigues ed., Londres, Springer, 2002 e accessibile in francese alla pagina:

<http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/QuestionsDeLogique.html>).

³¹ E all'interno di questo sotto-dominio della musicologia teorica (nel senso della *Musiktheorie* tedesca, che si oppone alla *Musikgeschichte* in seno alla *Musikwissenschaft*), i lavori sono prevalentemente centrati sul parametro delle altezze, determinando talvolta meta-grammatiche estremamente matematizzate e sofisticate: Set theory, analisi schenkeriana, analisi neo-riemanniana,...