

La musica è un gioco naturale

Durante i secoli si è creduto che la musica opponeva al rumore per i criteri essenzialmente acustici. La qualità del suono a lei unicamente l'avrebbe, sia fatto accedere alla dignità culturale, sia rigettato nel caos dei rumori. I progressi dell'acustica a partire dal XVII (diciassettesimo) secolo hanno radicalizzato l'opposizione tra i suoni "musicali", muniti di una fondamentale e di parziali armonici, ed i rumori inarmonici, di cui i parziali non sono in rapporto semplice con le frequenze di una fondamentale.

Occasionalmente, dei dubbi si alzavano tuttavia su questa semplificazione. Tutti i "rumori" non erano ugualmente diabolici. Le campane non avevano per esempio né fondamentale unica né parziali armonici, e non servivano meno la musica in numerosi carillon. I primi viaggiatori olandesi a Bali si stupivano di trovare piuttosto piacevole questa musica "molto estranea" e priva di tutti i tratti che per gli orecchi europei apparivano tuttavia costitutivi della musica. E la percussione, anche ridotta ai timpani ed ad alcuni tamburi, non era sconosciuta in Europa. Si si è persuaso dunque poco a poco che l'opposizione tra una natura riempita di "rumori" ed una cultura musicale fondata su degli intervalli artificiali non bastava a giustificare la loro opposizione fondamentale.

Rameau credè trovare una via che permette di integrare natura e cultura con una legittimazione acustica delle pratiche armoniche. Le critiche che Rousseau alzava contro lui riposavano su una concezione della natura opposta ad un'altro, ma no sul criterio acustico in quanto tale. Rousseau voleva che il modello fosse per eccellenza la voce parlata e le sue inflessioni portatrici di affetti autentici, mentre Rameau gli appariva come un fisico raziocinatore e freddo. Ma tutti due pensavano che bisognava fondare la musica sulle leggi stesse della natura sonora. Natura fisica accessibile alla ragione per uno, e per l'altra natura umana accessibile al sentimento, ma incarnata anche nell'audio grezzo della parola.

E molto dopo, al XX (ventesimo) secolo soprattutto, che le ragioni sono apparse di mettere in dubbio il corpo di dottrina della risonanza naturale come fondamento della vera musica. Si è scoperto che i premesse analoghi avevano permesso ai cinesi di costruire un sistema musicale tutto differente del nostro; e tanto più che molti altri sistemi si erano costruiti senza teoria preliminare, e non rispondevano ai criteri rinomati naturali. Si conosce in molte musiche una terza neutra, né minore né maggiore, e parimenti, qui o là, tutte le transizioni si incontrano tra ciò che crediamo definire come dei secondi, dei terzi, dei quartani eccetera. Le stesse imprecisioni squalificano la nostra metrica fondata sulla divisione binaria o ternaria, tutte le volte che pretende essere più di una rappresentazione semplificata della realtà musicale vivente.

La scala temperata utilizzata nella musica europea dal XVIII (diciottesimo) secolo era abbastanza lontana della scala "naturale", conforma agli armonici, ma questa che avrebbe corrisposto alla teoria corretta, non era in uso in nessuna parte. Nessuno

temperamento impari, nessuna sfumatura modale conservata o restaurata non l'illustrava in nessuna pratica. Bisognava decidersi ad ammettere che le scale erano delle modellazioni determinate dopo colpo, come semplificazione degli intervalli empiricamente utilizzati in tale e tale cultura, e che non erano state mai costruite a priori secondo delle formule ragionate, del meno fino alle musiche sperimentali del XX (ventesimo) secolo. Anche l'arte dei liutai che implica delle scelte di fattura producendo delle scale determinate per molti strumenti, riposava solamente su delle ricette empiriche. Un contadino algerino a cui chiedevo come sapeva dove bucare i buchi dell'oboe che fabbricava, mi rispose che niente era più semplice: si poneva l'estremità delle dita su dell'inchiostro, poi sul tubo, e si bucava là dove si vedeva un punto nero, a costo di correggere il diametro del buco o a bucare un buco supplementare per ottenere le altezze esatte auspiccate. Si comprende che nessuna misura dei resti di strumenti a fiato antichi non possa informarci con precisione sulle scale utilizzate. Se la conoscenza dell'acustica naturale aiuta a riempire delle funzioni analitiche, non è stata mai alla sorgente delle musiche realmente praticate. Giocare in modo giusto non dipende da nessuna legge acustica, se no queste che prova a determinare secondariamente, secondo l'osservazione delle pratiche musicali.

Quando si constata che, per il musicista, identificare la natura e l'acustica non conduce molto lontano, si può avere delle buone ragioni di ricercare un approccio più globale. La natura sarebbe allora tutto ciò che il mondo ci dà al tempo stesso di audio e di grezzo come modelli. Al posto di regolarci sull'acustica fisica, si potrebbe riferirsi all'esperienza vissuta della natura, ad una fenomenologia sonora. E da quando si dispone delle tecniche di registrazione, le geniali utopie dei futuristi italiani, in particolare di Russolo, sono diventate praticabili: si può orchestrare" oramai" i rumori del mondo.

Quando ho cominciato la mia carriera di compositore, nel 1958 (mille novecento cinquantotto), sono stato associato alla fondazione per Pierre Schaeffer del Gruppo di Ricerche Musicali, mentre finivo i miei studi al Conservatorio vicino ad Olivier Messiaen. Queste due circostanze la "musica concreta" come si diceva, e l'esempio di un grande compositore" naturalistico", mi hanno aiutato molto ad interessarmi ai "ready-made" sonori come alle musiche naturali. " in ultimo analize, il nostro ascolto che decide se ciò che si sente è del rumore o della musica. Durante tutto un primo periodo della mia produzione, ho esplorato tutti i rapporti possibili tra i modelli naturali e le composizioni musicali, fino alla mia tesi di dottorato nel 1980, dove ho teorizzato questa pratica se allontanata dalla modernità degli anni 50 e 60. Difatti l'avanguardia ufficiale considerava la creazione musicale come un'invenzione essenzialmente autonoma, e le pratiche" naturalistiche" come le illusioni dove l'essenziale restava dell'ordine della semiotica individuale.

Ma se ciò che era denunciato come un'illusione più o meno feconda non era in effetti tutto un'illusione, ma la testimonianza di un'affinità reale, le conseguenze sono considerevoli. Se la musica

esiste nella natura, e non è solamente un linguaggio artificiale, e si degli universali musicali esistono, fino nel mondo animale, la sua legittimità come pratica supera per lontano quella dell'umanesimo tradizionale. Ciò che mi ha condotto in quanto compositore a passare dello sfruttamento dei modelli sonori naturali alla ricerca degli universali della musica, è precisamente la presa di coscienza di ciò che motiva e legittima allo stesso tempo l'uso dei modelli. " l'attività imitatore lei stessa che appare non come un capriccio soggettivo, o una stampella dell'invenzione, ma l'espressione più o meno cosciente di una legge naturale che guida al tempo stesso la nostra percezione dell'audio e le nostre azioni su di lui. La natura è al tempo stesso il mondo dei modelli sonori in attesa di un musicista, e le determinazioni mentali che conducono il musicista ad impossessarsi.

Tutto accade come se un movimento, -in andare e ritorno -, conduceva della natura come repertorio esterno di forme sonore alla natura come legalità interna di cui il compositore può o non prendere coscienza. Questo movimento è stato forse segnato particolarmente a certe epoche della storia europea: intorno al 1600 (mille seicento), col movimento madrigaliste che si è messo ad ascoltare le sfumature della parola; all'epoca del romanticismo che ha aperto gli orecchi verso i suoni degli elementi; da Debussy eccetera. Conduce il musicista ad aprirsi a tutte le determinazioni altri che la teoria o la tradizione, e sostiene spesso un movimento di protesta contro gli accademismi ai quali queste servono di cauzione.

Tra i modelli ai quali il compositore "naturalistico" è sensibile, quelli che gli offrono gli elementi non possono avere lo stesso senso che quello degli esseri viventi (lingue, segnali animali eccetera). Lo statuto dell'uomo nell'universo si precisa simbolicamente. Le affinità degli elementi con la musica si possono forse leggere secondo due grandi prospettive. La prima è formale, questo vale-a-dire che un passo analitico libera degli oggetti, che una sintesi si incarica poi di manipolare. La seconda è più soggettiva, e può azzardarsi sui campi mistici o gnostici: l'attività creatrice si vede affidare allora un ruolo di conoscenza intuitiva come l'appropriazione di un modello implica un'adesione ai ritmi profondi dell'universo. Ma non si tratta di un'alternativa, perché la distinzione tra il simbolico ed il formale è difficile talvolta; si può pensare anche che le considerazioni formali sono talvolta dei pretesti o delle illusioni che occultano un bisogno religioso naturale, (questo vuol dire spontaneo).

Nella prima prospettiva, la natura appare come un tipo di serbatoio di forme audio propri ad essere trasformate in musica. Le condizioni di questa trasformazione costituiscono una problematica largamente discussa negli anni 50 e 60, per esempio col Trattato degli Oggetti musicali di P.Schaeffer. Per lui, la cancellazione delle causalità era la prima condizione di questa trasmutazione, in modo da mettere a nudo delle pure forme sonori " musicalisabili". Come un paesaggio dipinto sfrutta delle forme visuali per loro stesse relativamente neutri, l'uso musicale di suoni detti " aneddotici" obbligherebbe a

neutralizzare questi suoni allontanandoli dalla loro funzione di segnali. Il passaggio del segnale al segno è allora per eccellenza l'atto artistico. L'inconveniente di questo approccio del modello è che la neutralità in questione non è mai completamente data né acquistata. Di dove l'idea di adattarsi di ciò che dà la natura secondo l'altra prospettiva.

Secondo questa, difatti, non c'è al contrario nessun ordine umano specifico che supporrebbe un'appropriazione operata dell'esterno, ma una fusione cosmica come i ritmi della natura e quelli dell'uomo si corrispondono profondamente. Il simbolismo ha vissuto di questa ispirazione mistica, espressa da Hoffmann all'inizio del XIX (diciannovesimo) secolo, e riassunta dal sonetto baudelariano delle *Corrispondenze*. L'armonia al senso platonico o pitagorico, i mistici medievali eccetera, sono altrettante varianti di questa tendenza. E la missione che si dà la musica di ritrovare l'armonia tra la natura e l'uomo è ancora suscettibile di essere presa sul serio in questo nuovo secolo di cui Malraux prevedeva che riannoderebbe necessariamente con la spiritualità.

Si vede che il margine lasciato al compositore è a certi riguardi più stretto che quello che rivendicava il modernismo formalista: al posto di essere un Creatore onnipotente, ciò che gli è proposto è un tipo di cancellazione davanti alla bellezza eterna della natura, la musica che è solamente un sacrificio sonoro secondo il suo statuto più arcaico, con per corollario probabile l'anonimato del musicista; o allora una cooperazione con la natura, limitata ad un'azione reorganizzatrice. Come il *Démiurge* secondo Platone non crea il Mondo, ma lo rimette in forma, il compositore, conformemente all'etimologia della sua funzione, rimaneggia l'ordine degli elementi naturali. Lì comincia il problema: si tratta di cooperazione o di instaurazione di un altro ordine? Se gli elementi chiesti in prestito e re-raccolti esprimono in modo concentrato la stessa cosa che la loro ordinaria apparenza, il musicista coopera, aiuta la natura a manifestarsi meglio, diventa "più vero di natura", come si dice. Ma si sa anche che un'incollatura può creare un messaggio tutto altro che i suoi componenti. I Surrealisti l'hanno dimostrato frequentemente, ed i disc jockey si rivendicano talvolta la loro arte di giocare con gli elementi chiesti in prestito come una creazione artistica. Si raggiunge allora il formalismo di cui il passo voleva smarcarsi.

Una terza prospettiva, che rivendico più particolarmente, dopo avere avvicinato le altre due, sarebbe piuttosto di tipo fenomenologico. Il rapporto al mondo è il termine estremo di ogni realtà, ed è costituito di qualia, non di quanta. Un quale, elemento estremo del rapporto tra lo spirito ed i suoni, potrebbe essere un'unità elementare che sarebbe alla base dei rapporti più vasti e più complessi. Questa ipotesi corrisponde abbastanza alla ricerca durante i conitivisti, che provano ad identificare questi qualia della percezione, dunque dell'organizzazione delle forme sonore. Certi li ricercano nell'intervallo tra due altezze successive, e nelle strategie che mettono in gioco soddisfazione immediata o ritardata, o frustrazione totale di queste attese. I risultati non

sono ancora molto soddisfacenti, forse perché, come sempre, si privilegia all'eccesso il gioco delle altezze rispetto a quello delle durate. Ma la pista sembra legittima. Gli archetipi universali sulle quale indago sono dei qualia particolarmente importanti.

Mi sembra che non si saprebbe in musica considerare separatamente gli attori, definendo da una parte un serbatoio esterno di forme sonore, e di altra parte un spirito dotato di immaginazione per sfruttarli o formalmente o intuitivamente. " in qualche modo la presenza di un orecchio che costituisce il rumore. L'apprendistato del mondo dei suoni è il solo luogo originario dove si definisce questo mondo.

Non se ne può tenere probabilmente ad un'interpretazione relativistica dove si concederebbe che esistono delle forme sonore apparentemente universali, e che potrebbero essere a rigore talvolta generate di esperienze acustiche, ma che l'essenziale è ciò che ne fanno, per le convenzioni arbitrarie, le differenti culture. Questa dicotomia tra forme e funzione corrispondono alle distinzioni analitiche largamente fabbricate per il razionale. In realtà, la forma e la funzione emergono insieme di un fondo originario che è in parte lo stesso per tutti gli uomini.

Non dimentichiamo, del resto, che la nostra libertà creatrice lei stessa ha la sua sorgente ed i suoi precursori nella natura, e che l'originalità è talvolta, come il piacere sessuale, un tipo di astuzia della natura per rendere il suo programma attraente. Gli evoluzionisti stimano che i migliori cantanti, tra gli uccelli, vuol dire gli individui più inventivi, sono anche quelli che hanno le migliori probabilità di non restare celibi e di trasmettere il loro talento. Comunque sia, il piacere musicale, come tutt'altro, non ha bisogno di essere cosciente di una finalità altro che sé per conquistare i suoi attori.

Non saprei provare il bene-fondato di queste riflessioni che proponendo alcune illustrazioni personali. Per concludere, darò tre esempi della mia lunga pratica degli modelli naturali, prestati tutti tre allo stesso periodo di produzione :

- un brano di Sopiana composto nel 1980 (mille novecento ottanta), dove il piano ed il flauto sono ibridati in tempo reale con gli uccelli, in seguito ad un scrupoloso lavoro di trascrizione.
- un brano di Amorgos (1979) (mille novecento settantanove), dove gli strumenti sottolineano i ritmi del mare registrato in una grotta.
- infine, un" ready-made" estraee dei Quattro fonografie dell'acqua, sotto il titolo di Ianassa, (1980) (mille novecento ottanta) dove ho voluto dare a sentire nella registrazione delle gocce di pioggia i ritmi di un tipo di danza.

La musica è un gioco naturale Antonino Romano