

Prologo

Questo libro si accosta ad alcuni dei più importanti compositori occidentali, vissuti tra la fine del Rinascimento e i giorni nostri. È costruito su una trama di riflessioni su musicisti e può essere letto come un'ampia narrazione, in tutto aderente a quella che la musica occidentale ha generato da Monteverdi a Xenakis.

Costituisce, così, un percorso attraverso la musica occidentale, che si inoltra nella vicenda artistica di alcuni fra i suoi principali creatori. Le sezioni in cui il testo è suddiviso godono di una propria coerenza interna; ciò nonostante il lettore riconoscerà le importanti connessioni che collegano ognuna delle parti alle rimanenti o, nello specifico, ad alcune di queste. Per ogni singolo compositore preso in esame, il mio intento è stato quello di coglierne la proposta musicale. La singola voce. La stessa che, da quando ho avuto l'età per riconoscerla, ha saputo suscitare in me una commozione che si è di volta in volta rinnovata.

Il lavoro è un denso insieme di testi che mettono in forma un tema narrativo per configurarsi, nel loro incedere progressivo, come un racconto riguardante la musica occidentale da Monteverdi fino alle più recenti avanguardie musicali (verso la fine del Ventesimo secolo).

Non è, in ogni caso, un libro di storia della musica, sebbene si dispieghi come un viaggio nel tempo. Ogni sezione costituisce un microcosmo: un saggio in miniatura che richiede la partecipazione degli altri per ottenere piena significazione.

Ogni testo gode dunque di autonomia relativa e può essere letto indipendentemente dagli altri. Tuttavia il libro è stato scritto con l'esplicita volontà di tracciare un itinerario attraverso cui il labirinto della musica occidentale, da Monteverdi a Xenakis, è in grado di ritrovare un possibile filo di Arianna.

Importante è la fitta rete di relazioni interne che configurano il testo, così come le risonanze e i riverberi che ogni sua parte produce nelle altre. È mia intenzione decifrare l'enigma rappresentato dall'emozione e dall'incantamento che la musica ha saputo provocare in me. Se riuscirà a trasmettere la passione che nasce nel contatto con gli stili e i creatori di musica, vorrà dire che sarò riuscito nel mio intento.

Nella parte finale del libro, alla quale ho dato il titolo di «Coda filosofica», si fa avanti Platone. Il filosofo ateniese è sempre stato, alla stregua del Virgilio dantesco, l'angelo custode e la guida della mia proposta per una filosofia del limite. Se nel mondo delle idee e delle credenze c'è qualcuno con cui mi trovo in sintonia filosofica, religiosa ed estetica, questi è Platone. Non potevo non averlo presente nella qui auspicata ricongiunzione di musica e filosofia.

Molti dei fili che compongono l'ordito del presente saggio ritrovano in quel testo finale, dedicato proprio a Platone, una chiave ermeneutica decisiva. Il libro che presento prova a tendere un arco riflesso tra musica e filosofia. La strategia adottata affinché l'indagine filosofica sulla musica possa essere condotta in porto consiste tuttavia nel fare esplicito riferimento ad aspetti interessanti di alcuni dei grandi compositori occidentali, dal Rinascimento ai giorni nostri.

Non so dire se questo libro si possa considerare come un arazzo di saggi. Non so esattamente che cosa si intenda con una simile espressione (per me ha senso solo nel contesto del suo uso originario, in Michel de Montaigne). *Il canto delle sirene*, come tutti gli altri libri che ho scritto, è un libro di filosofia. In questo caso, però, la strategia della mia riflessione filosofica si discosta molto da quella adottata negli altri. È la musica questa volta a costituire l'oggetto di indagine. E, segnatamente, la proposta specifica di alcuni dei musicisti migliori della tradizione occidentale.

Non è mia intenzione assumere ora come oggetto di trattazione la natura, l'essenza e la differenza specifica della musica. Rimando la complessa tematica ad altre occasioni. Qui, invece, mi sono limitato a ripercorrere i temi musicali di alcuni fra i principali compositori dell'Occidente, da Monteverdi a Xenakis. È solo all'interno della ricreazione testuale delle diverse proposte musicali prese in esame che riaffiora quel tipo di questione teorica sempre affrontata all'unisono con il musicista di volta in volta preso in esame. Di seguito

avanzo solo un accenno di ciò che un giorno potrebbe costituire una riflessione oggettiva sulla musica, forse una fenomenologia dell'esperienza musicale; qualcosa che assomigli al *pensare la musica*.

Si è soliti definire la musica come «l'arte dell'organizzazione dei suoni che aspira a suscitare emozione in colui che ascolta». Durante alcuni corsi universitari («Musica e filosofia del limite», «Temi musicali») è mia abitudine scomporre e ricomporre questa definizione più o meno accettata e più o meno condivisibile. È sicuramente vero che la musica genera nell'ambito selvaggio del suono, o del suono/rumore, un possibile cosmo, suscettibile di essere scomposto in diversi «parametri». Quel cosmo possiede un *lógos* peculiare e irriducibile al *lógos* specifico del linguaggio verbale o della matematica. Un *lógos* che ha la capacità di risvegliare differenti stati d'animo, emozioni e passioni. Come la matematica, è fatto di calcolo: «calcolo incosciente», secondo la definizione che Leibniz dà della musica. Tuttavia, proprio come il linguaggio verbale, è portatore di senso e di significato, che trovano origine in un certo ordine della *phōnē* (fonologia, sintattica). E soprattutto promuove emozioni, affetti, sentimenti.

Il *lógos* musicale è di natura simbolica. Il simbolo è in musica mediazione fra suono, emozione e significato. Il simbolo aggiunge valore cognitivo alla pura emozione (in questo caso musicale). In questo senso la musica non è solo semiologia degli affetti (Nietzsche), ma anche intelligenza e pensiero musicale dotato di pretesa conoscitiva propria. Una simile gnosi emotiva e sensoriale non è comparabile, tuttavia, con altre forme di comprensione di noi stessi e del mondo.

Il concetto di simbolo si trova sempre a ridosso di un presupposto che fa riferimento all'immagine e all'icona. Oppure ben si ataglia alle arti dello spazio come l'architettura (come accade nell'estetica di Hegel). Perché il concetto di simbolo possa applicarsi alla musica, che è anzitutto arte del movimento e del tempo, è necessario fronteggiare con piglio critico l'esclusivismo della visione cui quasi sempre è associato. Si parla, infatti, con massima naturalezza di immagini simboliche, o di icone-simbolo, o dell'ordine simbolico

che presuppone a sua volta l'ordine dell'immaginario (come in Jaques Lacan), o ancora di immaginazione simbolica (intendendo con immaginazione quella forza che dà forma alle immagini). Il simbolo insomma è solito costituirsi insieme a immagini o icone.

Occorre dunque pensare il simbolo, in senso musicale, come adattamento a modi o toni propri della musica, ritmi, timbri, strumenti, comportamenti *agogici*, forme di attacco, intensità o, ancora, a proporzioni e accentuazioni dei tempi e della durata. In molti dei saggi che seguono si tenterà di riscattare la nozione di *lógos simbólico* come l'ordine di senso che è proprio e specifico della musica.

La musica possiede caratteristiche comuni al linguaggio verbale. Come quest'ultimo, promuove l'articolazione di suoni, solo che lo fa senza il ricorso a lessemi o morfemi. In musica sono la fonologia e la sintassi a sollevare, senza organizzazione delle unità di significato, il piano della semantica, il quale si dà sempre attraverso gli affetti e le emozioni che l'articolazione sonora è in grado di suscitare. Fra l'ordine fonico e le emozioni, come fosse una seconda articolazione, ogni mondo musicale, a seconda delle epoche e delle culture, introduce una convenzione, un codice peculiare che è esattamente ciò che stabilisce l'associazione fra i parametri dell'organizzazione del suono e gli affetti o le emozioni e, allo stesso tempo, le forme di attuazione o di comportamento che corrispondono ai sentimenti che la musica desta.

In questo senso esiste una grande varietà di culture musicali, proprio come esistono molteplici mondi linguistici. Tuttavia, a interpretare la funzione dei lessemi, si trovano proprio quei codici culturali che associano i suoni (ma anche ritmo, melodia, altezze, attacchi, intensità, velocità) a un certo codice di affetti o di emozioni. Oppure alcune determinazioni sonore e forme di azione vincolate ai sentimenti di salvezza, vacillamento, timore, costernazione, sofferenza, angustia, panico, allegria, bellicosità, apoteosi, malinconia, seduzione, esibizione, sensualità, gioia per una nuova nascita o dolore luttuoso, ironia, humor, scherno, sarcasmo eccetera.

È sbagliato però ipotizzare una presunta «immediatezza» della musica e dei suoi effetti nella ricezione (nel senso soggettivo-emozionale delle teorie romantiche o idealiste che vanno da Schleiermacher, Mendelssohn fino a Hegel). Esiste sempre una mediazione culturale che introduce *determinazione* nella presunta immediatezza della congiunzione fra suono, parametro musicale, emozione e significato. Nell'arte musicale si rende necessario un vincolo tra queste componenti. Tuttavia il modulo del nesso varia a seconda dei diversi mondi e nelle diverse culture musicali, o ancora a seconda dei diversi modi di considerare l'abilità tecnica e artistica propria del creatore o dell'interprete musicale.

Per tutte queste ragioni è imprescindibile rifarsi al concetto di simbolo se si vuole avvicinare l'unione di suono, emozione e significato. Ogni simbolo infatti implica sempre un accordo, una tacita alleanza. Sull'argomento rimando soprattutto ai miei saggi *Lógica del límite* e *La edad del espíritu*.

Il simbolo (*symbolon*) è l'unione ripristinata di un'unità scissa, moneta, medaglia, ceramica. Al tentativo di separarne le facce risponde restituendone l'accordo, l'alleanza. Il simbolo esprime la riconciliazione di ciò che è scomposto e frammentato. Restituisce l'unione tra una certa forma simbolizzante e ciò che con essa viene messo a simbolo (ciò che viene simbolizzato).

Significa sostituire l'elemento simbolizzato con una figura materiale in grado di suscitare emozioni e suggerire significati molteplici che – in modo analogico e indiretto (Kant) – rinviano a ciò che così viene simbolizzato.

Nel simbolo si produce un accumulo di energia che gli conferisce natura liminale, limitrofa, di frontiera. Rispetto alla nostra presenza nel mondo delle apparenze, il simbolo si raccoglie negli istanti di eternità più intensi, più carichi di significato: per esempio, nel varco di una soglia (*limes*), o nell'uscita finale (*terminus*). Diventa particolarmente congeniale nelle situazioni limitrofe, insite in ogni origine e in ogni fine, nell'esordio dell'essere e dell'esistere, come nell'estinguersi (con la morte e il rito funebre).

Anche la musica, per la natura simbolica che le è propria, ha in particolare nella *berceuse* e nel *requiem* due forme particolarmente adeguate. La musica si accorda spontaneamente ai misteri della nascita e del passaggio. Nel simbolo musicale il *limes* che unisce e separa il mondo delle apparenze e il mondo dell'ermetico trova una fertile mediazione logica (o relativa al significato).

Il nesso fra l'organizzazione del suono (nelle diverse dimensioni o nei diversi parametri di misurazione), delle emozioni o degli affetti che derivano dai modelli culturali da una parte, e dall'altra il *lógos* (significato) che in quella unione si genera, esige la nozione di simbolo, che necessita a sua volta di un rinforzo nella convenzione culturale (consapevole o meno) propria di un determinato mondo storico.

La connessione permane nelle diverse culture musicali: nella musica, così come è teorizzata da Platone nei primi libri della *Repubblica*, nei *raga* induisti, negli ottonari dei canti gregoriani, nelle scale – maggiore, minore – del «temperamento equabile» a partire dal Barocco e dal Classicismo. Lo stesso valga per la musica atonale, seriale o postseriale del Ventesimo secolo.

Chiedo al lettore di indulgere sulla limitatezza di queste riflessioni su un tema che richiederebbe un intero saggio specificamente destinato al compito di pensare la musica. Neppure le considerazioni che svolgo a conclusione del libro hanno in realtà la pretesa di avanzare nella riflessione necessaria sull'essenza e la condizione della musica, che mi riservo di lasciare per un'altra occasione. Per ora mi limiterò a ripercorrere il solco che la musica occidentale ha tracciato attraverso alcuni dei suoi migliori compositori, dalla fine del Rinascimento fino alla fine del Novecento, in quattro secoli di feconda creazione musicale.

Alla fine del saggio conclusivo (nelle ultime pagine della «Coda filosofica»), tuttavia, il lettore incontrerà un abbozzo di argomentazione ragionata circa le possibili «categorie» e gli «eoni» musicali che possono essere rinvenuti nella musica occidentale (dalle sue origini gregoriane fino alla presente era globale). Ma, di nuovo, si tratta di un semplice accenno.

Ciò che importa in questo libro non è la presente prefazione e neppure la «Coda filosofica» finale. Ambedue sono semplicemente due piccoli contributi teorici che agevolano l'entrata e l'uscita nella narrazione che riguarda la musica occidentale e che qui si compone delle diverse proposte musicali di alcuni grandi musicisti collocabili tra l'inizio del Barocco e la musica delle ultime avanguardie.

Miglior lettore sarà colui che seguirà l'ordine in cui i saggi sono stati consegnati, come se si trattasse del romanzo che i migliori musicisti occidentali hanno scritto nell'arco di quattrocento anni. Ho voluto competere con loro nella composizione (pur utilizzando mezzi diversi). Questa, ovviamente, non è una partitura musicale ma una narrazione ragionata che insiste sull'interstizio alla frontiera tra musica e filosofia. Si tratta, credo, di un atto creativo: ordire e tenere insieme la trama dei diversi testi che in ordine progressivo formano il racconto di seguito proposto. Qui, come in tutti i miei scritti, la creazione si autocomprende come ricreazione: variazione creativa su un materiale musicale che è stato rielaborato secondo i criteri e la piega stilistica e filosofica a me più congeniali.

Di ognuno dei compositori si è messo in luce un aspetto a partire dal quale ho voluto avvicinare la totalità della sua proposta creativa. Il titolo di ogni saggio rivela la prospettiva che si è privilegiata nell'occasione. Il primo saggio – dedicato a Monteverdi – si offre come *grand ouverture* all'intero libro, mentre quello di Xenakis funge da degna conclusione (che unisce l'antecedente e il conseguente facendo proprio, di fatto, il motto medievale «Nella mia fine è il mio inizio»).

Al mio amico Xavier Güell, direttore d'orchestra e promotore di importanti iniziative nel campo della musica del Ventesimo secolo, devo le svariate conversazioni sul filo conduttore del presente volume. Grazie a lui ho potuto accedere ad alcune delle principali fonti bibliografiche riportate in fondo al testo (come, per esempio, i tre tomi della grande opera di Norman del Mar dedicata a Richard Strauss). Questo libro non sarebbe stato possibile senza il suo aiuto costante e senza il suo continuo appoggio. Di fatto ho discusso con lui di ognuno dei compositori affrontati. Egli sa quanto mi è costato porre un limite al libro e rinunciare a compositori che erano già stati previsti nel canovaccio ma che si è reso necessario lasciare per altra occasione perché il libro potesse essere pubblicato: Giuseppe Verdi, Orlando di Lasso, Franz Listz, Pëtr Il'ič Čajkovskij e Dmitrij Šostakovič, su tutti.*

Allo stesso tempo al mio amico Benet Casablancas, compositore eccellente, devo molti suggerimenti, così come l'aiuto che mi ha offerto riguardo ai testi e alle partiture, non facilmente reperibili, relative ai musicisti del Secondo dopoguerra.

Mio figlio David Trías ha letto il testo e mi ha fornito i modelli per l'edizione. A lui e a mia moglie, Elena Rojas, devo aiuto, assistenza e amore nelle circostanze di salute più difficili della mia vita (che ho affrontato nel periodo di stesura del testo): un cancro ai polmoni che per fortuna è stato estirpato ormai da più di un anno grazie agli efficaci consigli dell'eccellente chirurgo dottor Julio Astudillo Pombo e all'orientamento dell'équipe oncologica presieduta dal dottor Rafael Rosell de Can Ruti di

Barcellona.

Ángel Lucia ha letto il manoscritto e le sue idee e i suoi suggerimenti si sono rivelati di inestimabile valore. Ai miei amici e colleghi Patxi Lanceros, Fernando Pérez Borbujo, Juan Antonio Rodríguez Tous, Manuel Barrios e Arash Arjomandi devo opinioni e commenti utili alla valutazione del carattere del testo che stavo portando a compimento. In particolare ringrazio Rodríguez Tous per i molti dischi di musicisti del Secondo dopoguerra (da Stockhausen a Boulez), così come le partiture di Bach e di altri grandi compositori.

Contemporaneamente, per la competenza in materia di musica e la capacità di esaudire le richieste, mi sento in dovere di ringraziare la casa discografica Castelló di Barcellona, senza la quale difficilmente sarei riuscito a portare a termine questa appassionante avventura. Così come la ricca e ottimamente consigliata sezione bibliografica dedicata ai libri di musica della libreria Central, anch'essa di Barcellona, per la molteplicità degli stimoli offerti e per la possibilità di avvalermi dei volumi più pertinenti ai temi che di volta in volta ho trattato.

* Erano in fase avanzata i saggi dedicati a Verdi, Liszt e Orlando di Lasso quando mi resi conto che il libro stava pericolosamente assumendo i tratti di un'opera senza fine. Presi allora la sofferta decisione di tagliare il cordone ombelicale che univa la creazione del testo e la possibilità di pubblicarlo, ricorrendo, se così si può dire, a una soluzione di cesarea che si è rivelata inevitabile. In effetti, un libro dalle dimensioni pari a quelle che si stavano configurando correva il rischio di non poter essere pubblicato. Mi riservo (confidando che si diano le circostanze) di riprendere in un'altra occasione il mio percorso attraverso le grandi creazioni della musica occidentale.