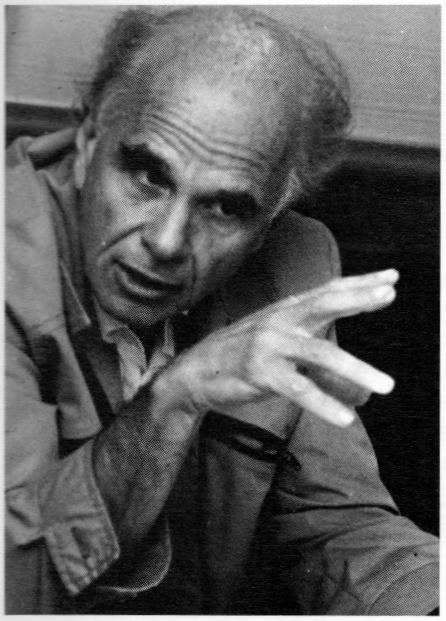
SIGNIFICATO E COMUNICAZIONE IN MUSICA

di ERVIN LASZLO

In questo studio si intende dimostrare che il significato, in musica, è una qualità fondamentale del significato che la specie umana ha sviluppato nel corso della sua evoluzione culturale; esso non è né frutto di convenzioni né riducibile ad altre forme di significato, quali il significato della scienza o del senso comune. Si metterà anche in rilievo il fatto che il significato in musica, considerato come variante del significato intrinseco delle arti in generale, viene estratto da quel flusso di coscienza esistente nell'esperienza umana secondo modalità specifiche, ma praticamente analoghe ad altri modi di formazione dell'esperienza da cui esso trae significato. In questo ambito verrà sottolineata tanto la specificità quanto l'universalità del significato musicale, mentre il processo di comunicazione musicale verrà descritto come variante peculiare dei modi con cui gli esseri umani comunicano tra loro.

Da dove trae origine il significato musicale

Ricerche nelle scienze biologiche, in particolare antropologiche, hanno rilevato che il linguaggio e alcune varietà primarie di cognizione sono universali, vale dire presenti in forme praticamente invarianti in tutte le culture. Si sa, ad esempio, che non si può impedire ad esseri umani fisicamente normali di apprendere un linguaggio: dei gemelli allevati in isolamento si sono educati reciprocamente a parlare e il loro linguaggio è simile in struttura e complessità ai linguaggi "reali" — tutti cioè manifestano la stessa struttura. Anche le "Gestalt" primarie che sembrano popolare il mondo così come lo percepisce un essere umano normale, sono essenzialmente simili, indipendentemente dalle diverse culture e da quella "confusione rimbombante e ronzante" propria del flusso sensorio non organizzato che giunge al cervello dagli organi del senso.



Alcuni ricercatori sono partiti dal convincimento che la musica e le altre forme di attività umane note come arti, sono antiche e invarianti nel loro fondamentale manifestarsi, così come lo sono il linguaggio e la conoscenza. Sicuramente, tutte le società esistite nel corso della storia a noi conosciuta hanno fatto musica, danza e hanno praticato l'arte della decorazione in una qualsiasi forma. Persino l'uomo di Neanderthal può aver cantato centinaia di migliaia di anni fa, sebbene tale congettura si basi necessariamente su delle ipotesi. Ma sappiamo che *sapiens sapiens* ha fatto musica sin dalle sue prime origini quaranta o cinquantamila anni fa: ci è infatti pervenuta una testimonianza archeologica costituita da fischietti ossei, flauti e da altri strumenti musicali simili.

È importante notare che tutte le forme musicali storicamente conosciute manifestano alcuni elementi universali, quali melodie costruite essenzialmente da seconde maggiori, accenti dinamici, note di varia lunghezza oltre che un uso allargato della variazione e della ripetizione. Sebbene queste caratteristiche siano oggi date per scontate, non esiste nessuna ragione logica perché non si sviluppassero tipi diversi di musica. Il fatto che sia il linguaggio che la musica presentino strutture interne invarianti — vale a dire elementi universali — prova decisamente che entrambi sono espressione di capacità innate della specie umana. Tali capacità possono aver offerto un qualche vantaggio per la

sopravvivenza dal momento della loro comparsa. Dato che nel corso della sua evoluzione *sapiens* si è affidato per sopravvivere principalmente alle sue facoltà cognitive evolute in modo eccezionale, è ragionevole assumere che la musica nella sua forma primitiva, come pure embrioni delle altre arti, intendesse esprimere ulteriori modelli cognitivi umani. Tali modelli di cognizione, in forma di significati estetici specifici, non possono essere scomparsi completamente: possono infatti essere ancora sottostanti all'esperienza musicale dell'uomo contemporaneo. La musica può aver svolto una funzione culturale e cognitiva durante il suo emergere, e questa funzione può essersi conservata fino ad oggi.

La funzione culturale/cognitiva della musica è una facoltà molto forte, distinta dal senso comune ordinario oltre che dai modelli di comprensione più astratti peculiari della scienza. Partendo da ricerche neurologiche, Oliver Sacks ha sottolineato che "ciò che risulta, fondamentalmente, è la capacità della musica di organizzare efficacemente (e felicemente!), nel momento in cui forme essenziali o astratte di organizzazione falliscono. Invero, ciò è particolarmente evidente, come ci si potrebbe aspettare, nel momento preciso in cui nessuna altra forma di organizzazione sembra funzionare."[1]

Si hanno buone ragioni per affermare che la musica, intesa come l'espressione di una capacità umana fondamentale, organizzi l'esperienza dell'individuo così come — attraverso lo scambio e la comunicazione — quella della cultura di un gruppo all'interno di un modello specifico, costituendo un complemento piuttosto che essere in antagonismo con altri modelli organizzativi dell'esperienza. Il modello musicale può cioè essere efficace quando altri non lo sono. Per esempio, ritardati mentali con IQ molto bassi rivelano appropriate reazioni musicali. Sacks ha descritto il caso di un uomo la cui meningite infantile lo aveva paralizzato nella sfera intellettiva, emozionale e comportamentale, ma che gli aveva lasciato una sensibilità musicale molto complessa (era un buon elemento del coro della sua chiesa, per quanto poteva comprendere e apprezzare le cantate di Bach). Recenti esperimenti in campo neurofisiologico rivelano la distinzione tra modalità intellettive e musicali di organizzare l'esperienza: analisi PET (tomografia dell'emissione di positroni) mostrano chiaramente un metabolismo della parte destra del cervello durante l'ascolto musicale[2]. Godimento e apprezzamento musicale (distinti dall'analisi puramente intellettiva della partitura) sembrano essere localizzati soprattutto nell'emisfero cerebrale destro, in particolare nel lobo temporale, insieme ad altre facoltà di percezione gestaltica e istintuale.

Si può ragionevolmente presumere che la musica, come la maggior parte delle arti (perlomeno nelle loro forme esteticamente "pure") si fondi essenzialmente su una sensibilità di tipo emozionale. Questa affermazione comporta che per musica — risultato principale di un esercizio intellettuale, anche se comprendente la produzione e riproduzione dei suoni —, non è da intendersi il fenomeno così come è apparso nel corso dell'evoluzione culturale. Dato che spesso i compositori contemporanei manifestano una certa predilezione per partiture che sono il frutto di un esercizio puramente intellettuale, l'assenza di risposta emotiva da parte del grosso pubblico non dovrebbe sorprendere: questi compositori infatti stanno scrivendo una musica che non coinvolge le capacità tradizionali della percezione basate su modelli ormai acquisiti nel corso della storia della conoscenza e della comunicazione culturale dell'uomo. (Chiedersi che cosa questi compositori stiano producendo è in verità una questione complessa, ma questo non può e non deve essere analizzato in questa sede).

Un modello per l'analisi delle varietà di significato nell'esperienza

Descriveremo ora uno schema generale per mezzo del quale è possibile comparare e contrapporre il tipo di significato desunto dall'esperienza musicale (e da altre forme pure di arte) con quelle derivate dall'esperienza e dalla percezione comune. Questo schema può divenire un modello per la comprensione di quei passaggi che mettono in relazione l'organismo con il suo ambiente attraverso il sistema nervoso centrale. Questi passaggi hanno il carattere di attività retroattiva (*feedback*), e tra gli scopi di tale attività c'è anche la produzione di certe invarianti nell'esperienza.

I. La necessità di esperienza organizzabile

Si è sempre maggiormente constatato, sin dai tempi di Kant, che la mente è qualcosa di più di un ricettacolo passivo di oggetti ed eventi esterni. La mente struttura, elabora, sintetizza — in una parola organizza — le esperienze che le provengono dai sensi. Ma è soltanto in questi ultimi dieci anni che esperimenti più precisi hanno provato quanto sia vitale questa abilità organizzativa della mente umana per il corretto funzionamento dell'intero sistema nervoso. Esperimenti in cui si procedeva a privare della sensazione i soggetti, hanno dimostrato quanto sia inelinimabile il bisogno della mente di organizzare esperienze. Uno scienziato sperimentalista, John R. Platt, conclude che "il nostro cervello organizza ed esiste per organizzare una grande varietà di messaggi sensoriali che arrivano ad ogni secondo della nostra vita cosciente, e che questa non solo può essere soggetta a dei turbamenti dal punto di vista emozionale ma risultare seriamente danneggiata se questi messaggi cessano e persino se questi messaggi cessano di essere una novità."[3]. Platt prosegue inoltre sottolineando che "il bisogno della mente di organizzare esperienze varie e complesse è evidentemente osservabile negli adulti come pure nei bambini, e rimane probabilmente tale per tutta la vita."

L'evidenza sperimentale su cui si basano queste affermazioni sembra escludere ogni dubbio. Gruppi di volontari sono stati posti in camere d'isolamento con le mani e la testa bendate, oppure immersi in vasche calde, senza toccare nulla, ascoltando solo un basso ronzio in un ambiente illuminato solo da una debole luce. Al termine dell'esperimento si è potuto osservare che queste persone avevano perso il senso del tempo, il ricordo delle cose, l'abilità di concentrarsi; soffrivano anche di allucinazioni. Dopo pochi giorni di isolamento, i soggetti riemergevano traballanti, incapaci di rispondere alle domande più semplici e rifiutandosi categoricamente di ripetere l'esperimento. Per alcuni giorni la loro percezione e la loro abilità di risolvere problemi erano al di sotto della norma.

Altri esperimenti confermano che è necessaria un'esperienza differenziata persino per il normale funzionamento degli organi del senso. Riggs, Ditchburn e i loro colleghi, hanno provato che lo *scanning* (il movimento del bulbo oculare che percorre il campo visivo) è necessario in qualsiasi sensazione visiva. Anche nella sensazione uditiva è indispensabile il susseguirsi di eventi diversificati. Se sottoposto ad un suono continuo la cui altezza non possa essere nettamente definita neppure da coloro che possiedono l'orecchio assoluto, l'apparato uditivo diventa quasi sordo. Come Platt sottolinea, "l'evidenza delle prove fatte sembra confermare la conclusione teorica che né un flusso stazionario né un flusso randomico disorganizzato, può venire organizzato in esperienza."

Fortunatamente, l'esperienza sensoriale è varia e strutturata, ed è su questo *continuum* di impressioni sensoriali che la mente impone ulteriori categorie d'ordine. Queste forme di organizzazione mentale dell'esperienza sono una caratteristica fondamentale di tutta l'attività umana.

Il mondo comune del reale è un organizzazione dell'esperienza; la scienza da una parte e l'arte dall'altra rappresentano un'ulteriore organizzazione imposta ad un flusso già

ordinato di esperienze. In tutti questi casi, si ritrovano due fattori essenziali: i componenti empirici dell'esperienza del reale e le sue strutture organizzate.

II. Il modello basilare dell'organizzazione dell'esperienza: la percezione

Gli elementi dell'esperienza sensoriale, cioè le diverse sensazioni visive, uditive, tattili, cinestetiche, provenienti dagli organi sensoriali sono trasmesse alla mente dal sistema nervoso. Esse si presentano inizialmente come stimoli che vengono recepiti sotto forma di sensazioni già sperimentate di colore, forma, suono, tessitura, e così via.

L'eterno problema della filosofia — cioè in che maniera gli stimoli nervosi possano essere trasformati e analizzati in termini di sensazioni conosciute dall'esperienza comune — non sarà affrontato in questa sede. Sarà sufficiente notare che l'esperienza sensoriale si rende accessibile alla mente tramite il sistema nervoso centrale. In questa maniera, la maggior parte (ma non tutto) del flusso variato di eventi esterni viene trasmessa al cervello sotto forma di sensazioni. Ci riferiremo a questi dati immediati dell'esperienza sensoriale come "rappresentazioni percettive", per distinguerle da quelle unità di esperienza già "costruite" e dai loro correlati immaginativi o postulazionali (in questo senso il termine "rappresentazione percettiva" equivale al "radicale continuum empirico" di Northrop, al "piano-P" di Margenau e al "dato duro di senso" di Russell).

Le immagini percettive, quindi, si presentano al cervello nel corso dell'esperienza quotidiana. Sebbene l'esperienza stessa sia diversificata e strutturata, il mondo ordinario degli oggetti e degli eventi non costituisce una percezione immediata; si tratta piuttosto di una "costruzione" organizzata della percezione. La funzione organizzativa del cervello — insieme a quella percettiva — è stata sempre più messa in evidenza dalla psicologia moderna. Questo è ciò che si vuol dire quando si dice che la percezione è un'attività "sintetica".

Secondo uno dei suoi fondatori, Kurt Koffka (1886-1941), la psicologia della Gestalt considera l'organizzazione della percezione in termini di pregnanza: "L'organizzazione psicologica sarà sempre tanto 'buona' quanto le condizioni preferenziali lo permetteranno. In questa definizione il termine 'buono' rimane indefinito. Esso comprende proprietà quali la regolarità, la simmetria, la semplicità ed altro..."[4]. La legge di pregnanza non garantisce che la percezione sia sempre soddisfacente, ma solo che la mente tenderà a renderla tale. Per esempio, quando ricordiamo forme già apprese, le miglioriamo fintantoché esse non risultino "buone" (organizzate chiaramente) come dovrebbero essere. D'altra parte, una organizzazione "buona" viene ricordata chiaramente, anche se le condizioni originarie sono mutate.

La tendenza della mente ad ordinare il reale è, infatti, responsabile della percezione di "forme" riconoscibili. "Una forma è una parte particolarmente ben integrata del campo totale. Più forte è l'integrazione, più forti le forze che la tengono coesa, più persistente sarà al cambiare degli stimoli."[5]. Una "forma" è una specie di universale; è un insieme organizzato di percezioni estrapolate dal contesto particolare in cui è stata appresa per la prima volta, e passibile di essere "scoperta" ancora in altri contesti. Come la mente possa assolvere questa funzione è ancora un mistero. Comunque, le prove di McCulloch e Pitts riguardo i meccanismi neurali sono tali che si suppone che essi siano presenti in diverse zone del cervello in modo tale da spiegare la percezione degli universali.

Nell'ambito del processo visivo, il sistema nervoso ha il ruolo di "riconoscere l'equivalenza di immagini simili e congruenti come quella di un oggetto visto da punti differenti"[6]. Nell'ascolto, il sistema nervoso riconosce il timbro e l'accordo, ignorando l'altezza. Queste "immagini equivalenti" hanno una figura in comune e definiscono un gruppo di trasformazioni che mantengono l'invarianza della figura stessa. Si tratta degli "oggetti geometrici" di Cartan e Weyl, delle "Gestalten" dei psicologici della Gestalt, e di quei "universali" che hanno dato tanto da pensare ai filosofi fin dai tempi di Platone

e Aristotele.
McCulloch e Pitts suggeriscono che l'azione delle "reti nervose" può costituire una spiegazione all'organizzazione sensoriale. Questi due studiosi ipotizzano l'esistenza di due meccanismi neurali: uno fa la media di un'immagine visiva e uditiva nell'ambito di un gruppo, l'altro riduce un'immagine ad uno standard scelto tra le sue numerose apparizioni precedenti. Nel descrivere questi meccanismi, Northrop conclude che le teorie tradizionali sulla mente si fondano su una nozione ultra semplificata dell'attività nervosa; in esse si assume che tale attività sia lineare, mentre le sequenze di impulsi dei neuroni nel sistema nervoso possono essere prevalentemente circolari: "anelli" ricorrenti di neuroni, hanno lo scopo di estendere indefinitivamente l'impulso originario.[7]
Esperimenti fatti dimostrano che debbono esistere dei meccanismi neurali per giustificare il fatto che la mente non solo apprende gli impulsi trasmessi dai sensi, ma li organizza o li "costruisce". La prova di ciò è la creazione del mondo comune dell'esperienza in relazione all'intuizione di un flusso variegato di percezioni. Queste ultime sono in qualche modo strutturate secondo quelle che possono essere definite "costruzioni di senso". Se non ci fossero, non saremmo in grado di riconoscere un oggetto o un evento, e saremmo condannati ad abitare il mondo descritto da Hume, quello cioè delle sensazioni atomiche e sfuggenti che stanno in relazione reciproca non casuale. Comunque, tale organizzazione ha luogo nell'ambito della percezione ordinaria. Per usare un termine neutro per descriverla, possiamo dire che questa costituisce il "modello basilare" della mente per l'organizzazione dell'esperienza.

III. Il modello razionale dell'organizzazione dell'esperienza: la scienza
L'attività organizzativa della mente non si ferma con la creazione di un mondo di costruzioni sensoriali. Essa analizza il flusso di esperienza ad un livello di attività più alto — quello del pensiero razionale.
Il primitivo mondo del reale della costruzione percettiva viene meno quando vengono utilizzate le leggi della ragione per sistematizzare ed estrapolare le costruzioni sensoriali. "Il realismo primitivo" dice Russell, "conduce alla fisica e la fisica, se vera, mostra che il realismo primitivo è falso. Perciò il realismo primitivo, se vero, è falso; perciò è falso"[8]. Il mondo delle costruzioni sensoriali è aperto: quelle esistenti ne implicano altre che vanno oltre l'ambito della percezione. Ma se vogliamo comprendere completamente il comportamento di quelle esistenti, dobbiamo postulare leggi ed entità che siano diverse da quelle che abbiamo appreso attraverso la percezione. Così, quando si usa la ragione per sistematizzare e comprendere il comportamento delle costruzioni della percezione degli oggetti familiari dell'esperienza del reale, la loro stessa natura viene messa in dubbio. Esse sembrano in larga misura prodotti della mente umana.
L'analisi razionale del mondo dell'esperienza del reale viene intrapresa per definizione dalla scienza. La scienza va aldilà del mondo realistico primitivo dell'esperienza comune per giungere ad un mondo che Northrop ha appropriatamente definito logicamente realistico. Le costruzioni razionali della scienza definiscono entità e postulano le loro interrelazioni reciproche e le loro relazioni ultime con i dati forniti dall'esperienza. Oggi, la scienza teorica è costituita da una vasta super-struttura di dati razionali ricavati deduttivamente e interrelati con pochi percetti chiave. La selezione dei percetti è operativa, imposta dalla loro rilevanza su tutte le componenti dello schema razionale. I percetti confermano o negano la catena di proposizioni reciprocamente interrelate, stabilendo la validità delle ipotesi. La selezione di tali proposizioni è dettata anche da criteri formali, descritti da Margenau come "i requisiti metafisici delle proposizioni".[9] Esse includono ricchezza logica, connessioni multiple, permanenza e stabilità, causalità, semplicità e anche eleganza. (Grazie a questi requisiti, le proposizioni razionali

divengono strumenti euristici, e tali rimangono persino quando vengano confermati empiricamente. Ma, mentre è sempre possibile concepire proposizioni sostitutive, quelle già confermate non richiedono di essere considerate come pure astrazioni scientifiche o convenzioni matematiche, alla maniera di Mach, ma possono essere considerate come le approssimazioni più vicine alla realtà che la scienza abbia mai conseguito).
Indipendentemente dalla complessità delle teorie scientifiche, esse costituiscono organizzazioni di percetti scelti all'interno di una super-struttura di proposizioni razionali. Queste organizzazioni scientifiche vengono sovrapposte a quelle dedotte dalla percezione comune, tramite una selezione di ciò che è rilevante e una eliminazione di ciò che non lo è. L'organizzazione, in ultima analisi, è quella fornita dall'esperienza sensoriale tradotta nei termini di tutte quelle proposizioni razionali necessarie per renderla coerente. Si esemplifica così la funzione organizzativa dell'esperienza propria della mente, sviluppata in quello che potrebbe essere definito il modello razionale.

IV. Il modello emotivo dell'organizzazione dell'esperienza: l'arte
A prescindere da quanto le teorie scientifiche siano idonee, esse risultano essere inutilizzabili nell'ambito della nostra esperienza quotidiana. Si può analizzare scientificamente la roccia di Gibilterra in termini di interazione fra rocce, mare e vento avvenuta nel corso delle ere terrestri, ma ciò non impedirà allo scienziato di percepirla come una montagna maestosa che si innalza sul mare. La scienza può descrivere una persona come un sistema di molecole, cellule ed organi biochimici interagenti omeostaticamente; ma lo scienziato ha rapporti con conoscenti e sconosciuti, amici e nemici. Persino coloro che possiedono un'adeguata comprensione dell'organizzazione razionale dell'esperienza la trovano insufficiente a spiegare l'esistenza quotidiana.
Il mondo primario dei sensi si mantiene persistente nonostante i più penetranti attacchi del realismo logico. Anche se il mondo dei sensi risulta insufficiente quando venga analizzato tramite la ragione, esso resta però adeguato agli scopi della vita di tutti i giorni.
Il mondo primario della realtà dei sensi si rivela insufficiente anche per un altro aspetto. Gli oggetti e gli eventi che esso coinvolge reclamano reazioni soggettive che chiamiamo sentimenti. Tali sentimenti nascono in coincidenza delle diverse motivazioni e intenzioni di un individuo, e forse anche insieme alle sue inclinazioni e preferenze innate. Il flusso dell'esperienza del reale genera sentimenti come il timore o l'affetto in tutti gli individui e li genera secondo una successione casuale. Un sentimento di tenerezza può essere seguito da uno di rabbia, l'amicizia dalla repulsione. Il flusso dell'esperienza non viene stabilito dalla connotazione del sentimento per gli oggetti stessi, ma dalla effettiva relazione che una persona vive con essi. Per ogni individuo sensibile si accumula così un potenziale di sentimenti che perdura nonostante tutte le razionalizzazioni della scienza. L'uomo è modellato in modo da avere a che fare con tutto ciò in un'altra dimensione che, suggeriamo, è precipua funzione dell'arte. Se la scienza descrive un'organizzazione percettuale in conformità ad un modello essenzialmente razionale, al contrario l'arte organizza il mondo percepito secondo un modello emotivo, ossia in termini di sentimento.
Possiamo allora affermare che: "l'arte organizza la percezione del mondo in funzione della sua connotazione emozionale". Ciò conferisce valore estetico sia ai materiali percepiti individualmente (colori, forme, suoni e così via) che alla loro comprensione. Questo deriva da una riflessione dell'estetica formulata congiuntamente da Northrop e Collingwood.
Northrop ha sottolineato che "la caratteristica distintiva [dell'arte] è data dalla sua relazione primaria con i materiali immediatamente percepiti". "Il pittore", egli dice, "non parla dei colori come farebbe un fisico matematico; egli impiega quel particolare

blu, rosso o giallo così come lo si può percepire direttamente, ciascun esempio del quale è unico, e lo stesso vale per le forme"[10]. Northrop conclude perciò che "la componente generica dell'essenza di ogni arte, e il carattere che la distingue da tutti gli altri campi, è il suo proposito in quanto arte di trattare con materiali immediatamente percepiti."
Questa definizione dell'epistemologia dell'arte richiede di essere associata con la sua psicologia, allo scopo di capire meglio che l'arte non comunica semplicemente i materiali immediatamente percepiti fini a se stessi, ma anche le emozioni ad essi associate, che sono attinenti all'idea dell'artista. Quest'ultima considerazione, fatta anch'essa da Northrop, può essere combinata efficacemente con la definizione spesso ripetuta di Collingwood dell'arte come "esperienza totalmente immaginativa", che consiste non solo della comprensione dei materiali utilizzati dall'artista nella sua opera, ma anche di tutte le molteplici emozioni ad essi associate.
Questa esperienza immaginativa totale non è così lontana dalle sue radici sensoriali, così come Collingwood vuol dire quando afferma che "la musica non consiste di rumori uditi, la pittura non consiste di colori visti, e così via... La vera opera d'arte è qualcosa che non è né visto né udito, ma qualcosa che è immaginato"[11]. Né i materiali né il criterio per la loro organizzazione possono essere trascurati. La medesima organizzazione di parole differenti (anche se con significati equivalenti sul dizionario) produrrebbe, per esempio, poesie diverse, e potrebbe in effetti costituire la differenza tra buona e cattiva poesia. Similmente, un'organizzazione differente delle stesse parole potrebbe generare una poesia di qualità inferiore, o addirittura far nascere un vero *nonsense.*
È indiscutibile l'importanza della scelta dei materiali in campo musicale. La medesima struttura musicale che rende una composizione scritta per il violoncello un capolavoro diventa inefficace se eseguita sull'ottavino; persino l'opera di un genio può essere rovinata se trasposta ad un registro più alto o più basso o ad un diverso livello dinamico.
Alla luce di queste considerazioni, possiamo includere l'attività estetica all'interno dell'ambito generico dell'organizzazione dell'esperienza da parte della mente; attività intesa come una variante particolare di tale organizzazione. Il modello organizzativo dell'arte, vorremmo aggiungere, è emotivo ed è contrapposto al modello razionale della scienza. Ciò significa che in arte le immagini percettive, che sono il campo d'azione primario — e spesso esclusivo — dell'artista, vengono organizzate in rapporto ai sentimenti che esse connotano.

V. Il modello emotivo dell'organizzazione dell'esperienza in musica.
Possiamo ora rivolgerci alla musica come ad una parte dell'arte. Forma artistica tra le più pure, in grado di manifestarsi senza quegli elementi peculiari del modello basilare e razionale dell'organizzazione dell'esperienza, la musica è l'esempio per antonomasia del modello emotivo proprio del flusso dell'esperienza umana in cui sono presenti contemporaneamente emozione e percezione. In musica il connubio emozione-percezione è particolarmente evidente. Qui si ha a che fare con le emozioni dell'individuo e con la sequenza dei suoni da lui percepiti (o anche solamente immaginati). Il connubio in questione può essere concettualizzato in termini di forma e contenuto, sintassi e semantica, invarianza e trasformazione. Prenderemo in considerazione quest'ultimo binomio che possiede la natura più neutra e quindi la più adatta ai nostri scopi. Per invarianza intendiamo la comunanza rivelata degli elementi presenti all'interno di un insieme e che è sottesa al mutamento. La trasformazione si riferisce agli elementi dell'insieme in se stessi differenti che mostrano una comunanza per qualche aspetto rilevante. In questo caso consideriamo le "forme del sentimento" come invarianti, e le "comprensioni specifiche corrispondenti alle forme" come trasformazioni.
Per esempio, posso possedere una certa forma invariante di sentimento che chiamo

tristezza — piuttosto tranquilla, contemplativa, molto dolce. Essa rappresenta un'invarianza nei miei sentimenti che può subire diverse trasformazioni. Alcune di queste trasformazioni vengono ridestate dalla percezione di un Notturno di Chopin. L'"invarianza nella trasformazione" si applica a tutti i campi della conoscenza. I matematici sostengono che il gruppo triadico, per esempio, può essere rappresentato in molti modi differenti: con tutte le possibili permutazioni cicliche di tre lettere; come rotazione di un triangolo, o come un insieme di matrici algebriche. Ma tutte queste rappresentazioni hanno una cosa in comune: sono gruppi di tre elementi. Questa è l'invarianza che sottende tutte le trasformazioni. Ugualmente, i musicologi riconoscono che la triade maggiore può essere costituita da note differenti (do-mi-sol, fa-la-do, ecc.) e che non esiste nessun singolo insieme di note che costituisca specificatamente una triade maggiore. Il rapporto tra le note trascende la loro individualità specifica. La triadicità è ciò che tutti i differenti suoni musicali che stanno in quella relazione hanno in comune, senza tener conto della loro particolare altezza, timbro o intensità.

L'uso della invarianza nella trasformazione in questo studio viene applicato al connotato emotivo dei suoni musicali. Ogni composizione è unica, e se fosse percepita esclusivamente in base alla sua unicità, ogni primo ascolto costituirebbe un difficile compito per chi ascolta. Che differenti brani musicali possano essere capiti anche ad un primo ascolto è dovuto all'invarianza della loro struttura rispetto ad altri brani. Possiamo estendere tale invarianza anche alla connotazione emotiva dei suoni. Per esempio, chiunque abbia una qualche ricettività per le emozioni in genere, in particolare per le emozioni musicali e specificamente per la musica classica, è probabile che gioisca fin dal primo ascolto all'inno finale della Nona di Beethoven. Esso coincide con il suo modo di provare la gioia in generale, la gioia in musica in particolare e la gioia in Beethoven soprattutto. Tuttavia possiamo asserire che la *Nona* di Beethoven provoca un'esperienza emozionale unica. Fino a che non abbiamo ascoltato quella Sinfonia per la prima volta, probabilmente non ci siamo mai imbattuti in quel particolare tipo di gioia che quel brano ci ha ispirato. E nonostante ciò possiamo capire l'opera; e il sentimento stesso, anche se nuovo, ci è familiare. Non c'è nessun paradosso: il fatto è che mettiamo in relazione i sentimenti suscitati dall'opera con le nostre forme innate di sentimento proprio in virtù delle loro caratteristiche comuni: la loro invarianza. La Nona ci fornisce una trasformazione fino ad allora sconosciuta dell'invarianza rappresentata dai nostri modi di provare la gioia.

Le considerazioni precedenti diventano ancora più importanti dal momento che è possibile desumere un modello cibernetico dell'esperienza musicale facendo riferimento a tali concetti. Il "modo di sentire" fin qui discusso, sebbene possa essere confuso, può essere ora chiamato "significato estetico". Le opere musicali concordano o discordano con i nostri costrutti estetici in vari modi. Se esse concordano, siamo ispirati da un sentimento familiare ma nuovo, e si ha un godimento musicale. Se c'è una divergenza, percepiremo esclusivamente suoni che non hanno nessun significato estetico o concettuale. Ora, le opere musicali si presentano come suoni strutturati in varie maniere (con una spiegazione fisica in qualità di onde sonore di diversa frequenza e intensità, prodotte dalle corde vocali o dagli strumenti). Esse possono essenzialmente concordare o discordare con i nostri modi di sentire (significati estetici) se questi vengono "tradotti" dall'orecchio e dal sistema nervoso in un suono "udito" insieme a tutta la ricchezza dell'esperienza immediata. Di qui, se assegnamo un simbolo per ogni data opera musicale come se avesse un'esistenza "oggettiva" nel nostro ambiente (diciamo A), allora dobbiamo collegare questo simbolo con un altro (P) che rappresenta la percezione dei suoni in tutta la loro ricchezza qualitativa, prima di poter fare una connessione con i nostri significati estetici (C). Se l'opera musicale, al momento dell'ascolto, concorda con il nostro significato estetico, inseriremo nel nostro grafico

una doppia freccia tra P e C; in caso contrario, useremo una sola freccia.
Fin qui abbiamo fornito un'immagine di base per cercare di comprendere come avvenga la comunicazione musicale nell'individuo; non però per dimostrare come l'individuo possa produrre, interpretare, o in qualsiasi altra maniera manipolare la musica. Ovviamente, abbiamo bisogno di completare la sequenza degli eventi facendo sì che il musicista (o l'ascoltatore) abbia a disposizione qualche mezzo per ristrutturare la sequenza di suoni che raggiungono il suo orecchio. Per questo abbiamo inserito un termine per l'attività creativa (R) nel nostro schema che collega i nostri significati estetici con i suoni musicali presenti oggettivamente nel nostro ambiente. Possiamo pensare R come attività neuromotrice attivata da motivazioni finalistiche generate dalla nostra mente (cervello) e dovute all'esperienza musicale stessa. Tale attività può consistere nel mettere o togliere un disco, ripetere un passaggio con enfasi diverse, oppure semplicemente descrivendo la sequenza di suoni o cambiandola. In generale, e in assenza di fattori estranei, possiamo assumere che R tenderà ad aggiustare la sequenza di suoni che raggiunge il nostro apparato uditivo per assicurare una sempre più esatta concordanza con i nostri significati estetici. In altre parole, l'attività creativa viene utilizzata per accrescere il nostro godimento musicale.
Abbiamo ora un circuito cibernetico completo, con la prevista chiusura e un elemento di controllo flessibile, ma efficace. C (il nostro costrutto estetico) controllo l'organizzazione degli eventi che entrano nel circuito massimizzando la concordanza con P (il suono così come viene udito). Ciò è ottenuto indirizzando R (attività creativa) a strutturare A (i suoni che esistono nell'ambiente) a nostro piacimento. La figura (i) rappresenta questo modello nella sua forma più semplice.
Il circuito cibernetico sopra descritto trova le sue interpretazioni empiriche nel descrivere la logica degli eventi riscontrabili nel corso dell'esperienza musicale per tre tipi di persone (presumendo che ciascuna disponga di costrutti estetici evoluti): il compositore, l'esecutore e l'ascoltatore. Ciascuno di loro può essere analizzato facendo riferimento a tre tipi di attività musicale: creatività, apprendimento e comunicazione.

1. Creatività in musica

1.1 IL COMPOSITORE. Il processo compositivo è guidato dal costrutto estetico del compositore (C) nel tentativo di farlo coincidere con i suoni musicali. Ad un certo punto della sua esperienza, il compositore immagina stati emozionali che non sono ancora stati espressi nelle composizioni musicali esistenti: comincia così ad esprimerli (o simboleggiarli). Sperimenta allora diverse combinazioni sonore nel corso di un'attività diretta, creativa (R), che ha lo scopo di far coincidere il suo costrutto estetico (C) con il suono udito (P). A questo fine il compositore struttura i suoni nel mondo a lui circostante (E). (Al posto di quest'ultimo elemento si potrebbe sostituire la visione immaginifica del suono — in questo caso, per esempio, se il compositore sta componendo mentalmente, i termini E e P esistono solo nella sua fantasia).
Il processo compositivo può essere consapevole e deliberato, nel qual caso si fonda su di una ricerca specifica delle organizzazioni sonore che coincidono (esprimono, simboleggiano, concretizzano) con il costrutto estetico del compositore; oppure potrebbe trattarsi di un processo creativo più complesso, in cui i suoni uditi (o immaginati) suggeriscono ulteriori significati estetici, o raffinano quello già esistente. Il termine "creatività" si riferisce allo sviluppo di nuovi costrutti estetici. In un altro senso (che preferiamo dato che si avvicina di più all'uso che comunemente se ne fa) con il termine "creatività" si intende il processo compositivo stesso, come per esempio il far coincidere i suoni con i propri modelli e sensibilità musicali. In questo caso tutta la

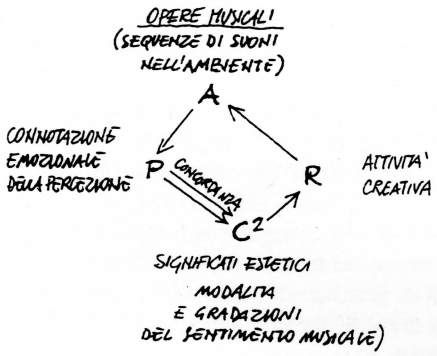


FIGURA 1

composizione è creativa, e l'evoluzione "pura" dei costrutti estetici (senza l'apporto di un *feedback* che derivi dall'atto del comporre) si riferisce alla struttura generale dell'esperienza e rispondenza del compositore. Tale esperienza e rispondenza lo fanno un genio (se lo è) e il suo atto compositivo lo rende specificatamente un compositore.
La partitura scritta è la testimonianza dell'attività creativa del compositore. È la concretizzazione manifesta dei costrutti estetici sviluppati nella sua mente. La partitura, naturalmente, non è che una copia per la creazione di suoni musicali organizzati in specifiche strutture. E i suoni musicali desumono la loro importanza estetica dall'essere percepiti accompagnati da un'emozione. Da cui, se indichiamo la partitura con E', otteniamo la seguente catena di eventi che connettono la creatività del compositore al godimento dei frutti del suo lavoro, personale o manifesto: E' (partitura) → E (suono prodotto in accordo con la partitura) → P (suono percepito dal fruitore) → C (costrutto estetico del fruitore). Il successo di questo lavoro in forma di comunicazione (se il compositore e il fruitore sono persone diverse) dipende dalla concordanza di P con C, il che presuppone, in generale, qualche similitudine tra i costrutti estetici del compositore con quelli del fruitore. Questi problemi verranno trattati più dettagliatamente al punto 3. Notiamo ora che la fase nel processo E' (la partitura), può essere eliminata se è il compositore stesso ad eseguire l'opera. In questo caso E, ad esempio il suono oggettivamente esistente nell'ambiente, può essere "esplorato" da chiunque sia presente nel raggio d'ascolto.
Non c'è bisogno, naturalmente, che E' sia una partitura: può anche essere la traduzione in un altro mezzo. Le registrazioni effettuate dal compositore possono esserne un esempio o, ancora più direttamente, la musica elettronica creata dal compositore stesso e registrata su nastro magnetico. Tali mezzi hanno il vantaggio di concretizzare le intenzioni del compositore in modo estremamente fedele (ammesso che la sua stessa traduzione esprima pienamente le sue intenzioni), ma hanno lo svantaggio di eliminare l'ulteriore livello di creatività apportato da un esecutore.
1.2. L'ESECUTORE. La creatività dell'esecutore è limitata dal dover riprodurre l'opera creata dal compositore. Nonostante questa restrizione, l'opera dell'esecutore non si limita ad essere semplicemente di tipo meccanico o storico. Egli può infondere all'esecuzione i propri sentimenti nella speranza perciò di rendere per quanto possibile le intenzioni originarie del compositore. Tralasciando l'eventualità che tali riproduzioni abbiano effettivamente luogo (vedi il punto 3 più avanti), l'obiettivo principale dell'esecutore è quello di combinare i suoni dell'opera musicale con i suoi propri modelli e gradazioni di sentimenti. A questo scopo occorre prima di tutto selezionare, fra tutte le opere disponibiili scritte per il suo strumento o voce, quelle che meglio esprimono ciò che lui stesso desidera esprimere. In secondo luogo, occorre interpretare le opere scelte. Nell'ambito dei vincoli inerenti allo stile di un dato lavoro, è possibile manipolarlo creativamente allo scopo di adattarlo ai propri costrutti estetici. Visto e considerato che eseguire Bach nello stile di Chaikovsky non è più contenuto entro i limiti dell'interpretazione, e che questo costituisce piuttosto una trasformazione arbitraria dello stile specifico di un brano, suonare Bach con quelle precise gradazioni di tempo, dinamica ed enfasi che esprimono l'essenza dell'opera costituisce un caso autentico di interpretazione artistica. Questo è ciò che contraddistingue una riproduzione meccanica di suoni da una esecuzione musicale veramente efficace. Quest'ultima comporta la ristrutturazione della sequenza di suoni (E) in funzione dell'espressione della propria sensibilità musicale (P) in accordo con i propri gusti musicali (C). Generare questo connubio definisce anche l'ambito di attività creativa propria dell'esecutore.
1.3 L'ASCOLTATORE. L'ascoltatore non compone né esegue musica, di conseguenza la sua manipolazione creativa dei suoni si limita a (i) selezione e (ii) adattamento immaginifico di esecuzioni musicali dal vivo o trascritte. Scegliere differenti esecuzioni è

facilitato dalla riproduzione elettronica del suono che, con giradischi e radio, mette a disposizione di ognuno opere di una gran quantità di compositori eseguite da un'altrettanto grande quantità di esecutori. La creatività dell'ascoltatore si può manifestare sia con la scelta dell'opera che dell'interprete. Tali scelte permettono all'ascoltatore di conoscere tutti quegli agglomerati sonori che soddisfano i propri costrutti estetici — i suoi modi di esprimere musicalmente i sentimenti. In secondo luogo, l'ascoltatore adatta con l'immaginazione la musica ai suoi gusti musicali: egli ascolta facendo riferimento ai suoi costrutti estetici. Ascoltare, come vedere, è un fenomeno gestaltico in cui gli stimoli vengono ricondotti alle nostre norme innate e ai nostri riferimenti. Nel caso della musica, tale riconduzione si limita ai costrutti estetici, vale a dire ai tipi invarianti e alle successioni di sentimenti, ai quali i suoni uditi vengono assimilati in virtù della connotazione emotiva a loro connessa. Così, voi ed io non ascoltiamo la medesima cosa persino quando stiamo ascoltando la medesima esecuzione: voi assimilate i suoni percepiti secondo i vostri modi di partecipare alla musica ed io con i miei.
Gli psicologi della Gestalt ci dimostrano che non si vede ciò che c'è: noi vediamo le nostre proprie *gestalten* ammantate dagli stimoli sensori che selezioniamo e modifichiamo con l'immaginazione nel campo della visione. Ascoltare è simile ad un fenomeno del genere, e l'ascolto musicale lo è doppiamente. In questo caso si ascolta soprattutto ciò che si pensa di udire (o si vuole udire), dato che si riconducono i suoni uditi alle proprie aspettazioni e concezioni musicali. Ciò conferisce un enorme grado di libertà creativa all'ascoltatore — una libertà spontanea, non deliberata — che consiste nell'adattare ai propri gusti la musica che ascolta tramite l'immaginazione, ossia ascoltando in sintonia con i propri costrutti musicali.

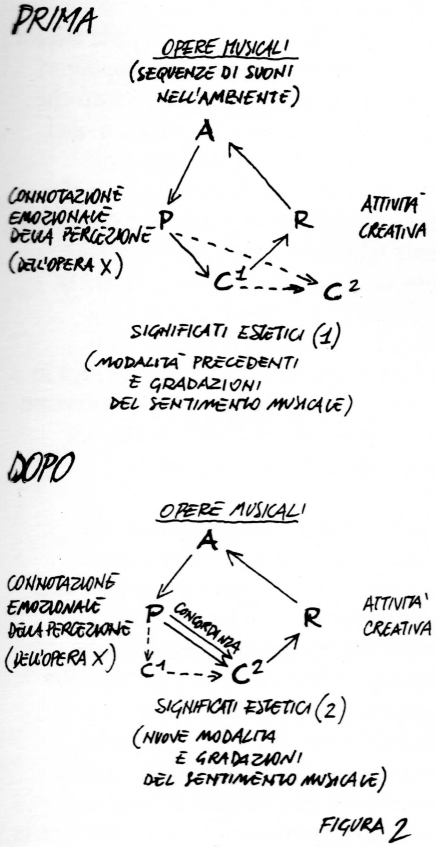


FIGURA 2

2. L'apprendimento in musica

La creatività in campo musicale coinvolge la strutturazione di organizzazioni sonore che coincidono con i modi e la gamma di sentimenti del musicista. Si tratta di un processo di controllo di tipo cibernetico codificato dai costrutti musicali stabiliti dal musicista, e che danno origine (se riusciti) ad una sequenza di suoni percepiti emotivamente che appagano le necessità di chi le ha create. Comunque, dobbiamo ammettere che queste necessità non sono sempre necessariamente prestabilite, ma che possono essere esse stesse soggette a crescita e sviluppo. Di conseguenza ci imbattiamo in una fase differente del processo di controllo cibernetico, che consiste propriamente in un processo di auto-organizzazione dell'elemento di controllo stesso. Gli analoghi di tali circuiti nel campo dei sistemi artificiali sono le cosiddette "macchine che apprendono".
Tali sistemi raffigurano dei modelli semplificati, ma funzionalmente isomorfici, dei processi di apprendimento che avvengono negli esseri umani. Persino le alte vette della composizione, dell'interpretazione, e della critica musicale, possono essere, se non quantificate, perlomeno descritte, facendo riferimento a concetti cibernetici.
Possiamo rappresentarci il processo di apprendimento in termini più semplici tracciando due grafici: un'istantanea del "prima" e del "dopo" del flusso di informazione presente durante il processo di apprendimento. Il grafico del "prima" rivela una discordanza tra la musica udita e i costrutti estetici del musicista e una sollecitazione verso una ricerca esplorativa tendente ad una più stretta concordanza tramite l'identificazione di nuovi costrutti estetici (per esempio, nuovi modi di comprendere la musica in questione). Indichiamo questo significato estetico deviante con C' e quello appena scoperto ("appreso") C" (fig. 2).
Non affronteremo la questione di come C" derivi da C'. Per i nostri scopi sarà

sufficiente notare che tutto l'apprendimento si può configurare come risposta creativa agli stimoli derivanti dall'esperienza del soggetto, e che l'apprendimento in musica non fa eccezione[13]. Similmente all'apprendimento che avviene nel momento in cui ci troviamo di fronte ad una configurazione di linee e piani che ci risulta ambigua per quanto riguarda l'esperienza visiva, in cui si mettono alla prova diverse *gestalten* fino a che non si trova quella che "organizza" o "codifica" soddisfacentemente la configurazione rispetto ai nostri bisogni di intelligibilità, l'esposizione a sequenze sonore nuove ed ambigue (ritmi, armonie e melodie) scatena in musica un processo esplorativo che conduce al riesame dei propri costrutti estetici per sfociare, se necessario, in nuovi costrutti, ossia in nuovi modi di ascoltare e di comprendere un dato pezzo di musica.

2.1 IL COMPOSITORE. Per poter distinguere tra creatività ed apprendimento dobbiamo tener presente che la creatività si manifesta allorché i costrutti estetici vanno oltre la propria esperienza musicale; e l'apprendimento avviene nel caso inverso: quando la propria esperienza musicale va oltre i costrutti estetici. I compositori, per definizione, appartengono alla categoria delle persone creative. La loro attività viene stimolata dall'evoluzione delle loro idee musicali in relazione al genere di musica predominante nell'epoca in cui vivono. Per questa ragione essi sono motivati a comporre, ossia a creare musica che coincida con le loro idee. Ciò non vuol dire, comunque, che l'apprendimento musicale sia trascurabile per un compositore. Gran parte della sua attività è sollecitata dalla conoscenza di opere di altri compositori innovatori — pensiamo alla mutua ispirazione che si crea tra i membri di un'avanguardia. Anche i compositori possono trovarsi di fronte ad un testo musicale che da principio non comprendono completamente. Costoro, a differenza di musicisti meno creativi, non solo imparano ad evolvere il genere di costrutti estetici che conduce al senso e al significato della musica, ma vanno oltre maturando costrutti personali, andando aldilà della musica degli altri e riassumendo una creatività loro propria. L'apprendimento dei compositori può essere paragonato all'apprendimento di uno studente eccezionalmente dotato che non solo assimila ciò che gli viene detto, ma apporta un contributo personale in quel campo di conoscenza. Ad ogni modo, per quanto i compositori apprendono, essi apprendono attraverso la successione di processi che caratterizza la maggior parte dei processi d'apprendimento: problema, ipotesi, prova e conferma. Il problema è costituito dalla non concordanza della musica effettivamente udita con le intuizioni estetiche stabilite dal musicista; l'ipotesi è una visione creativa di modi alternativi di capire la musica. La prova ha inizio quando il compositore "gioca" con le sue idee musicali facendo riferimento ad un dato passaggio di musica e la conferma si ha quando il risultato è soddisfacente rispetto alla sua nuova idea in quanto adeguata alla musica in questione. Ma per quanto sia un compositore, non si ferma qui, egli va oltre a ricercare visioni estetiche che non possiedono nessuna controparte effettiva nella musica già esistente. Questo, allora, amplia il processo d'apprendimento del compositore, includendo il suo processo creativo.

2.2 L'ESECUTORE. Gli esecutori possono o non possono conoscere i brani che intendono interpretare. Se il nuovo pezzo è scritto in uno stile noto all'esecutore, questo rappresenta un'invarianza sotto trasformazione che non pone nessun problema di comprensione. (Chiunque abbia familiarità con un concerto di Haydn troverà qualsiasi altro concerto classico facile da penetrare). Ma opere scritte secondo uno stile non noto pongono delle richieste sulle capacità d'apprendimento dell'esecutore. Non soltanto bisogna imparare le note di tali opere, ma bisognerà capire anche il loro contenuto musicale. Qui ci imbattiamo in quella fase in cui un problema sollecita un'ipotesi concepita sotto forma di significato immaginato da attribuirsi alla musica. Con l'immaginazione o in pratica, l'esecutore sperimenta le sue ipotesi servendosi di nuove interpretazioni del brano, oppure provando sullo strumento (o con la voce). Se la

discordanza dei suoni con la sua sensibilità estetica viene sostituita da una concordanza, il nuovo significato concordante viene confermato. Verrà usato in interpretazioni successive come riferimento in grado di controllare l'esecuzione dell'opera. È allora relativamente semplice estendere il nuovo significato ad altri brani del medesimo stile, dato che essi non manifestano altro che nuove trasformazioni dell'invarianza stilistica codificata nelle sfumature interpretative appena scoperte dall'esecutore. Così, per mezzo dell'apprendimento, gli esecutori ampliano ed estendono il loro repertorio di musica, dai pezzi più semplici appresi quando erano dei principianti all'intero repertorio per il loro strumento o mezzo musicale.

2.3 L'ASCOLTATORE. In linea di principio, ogni ascoltatore è libero di scegliere di ascoltare la musica che conosce e che sia intimamente appagante. In pratica, comunque, condizionamenti di vario genere — culturali, sociali, di educazione, ecc. — si combinano mettendo di fronte al fruitore nuovi stili, che al primo ascolto appaiono ambigui o addirittura privi di senso. In occasioni del genere si presenta la questione di come "cercare di capire" la musica, e così il processo di apprendimento ha inizio. Esso può o non può riuscire. Se riesce, l'ascoltatore inizierà ad apprezzare e a godere la musica che fino ad allora gli era estranea ed oscura. Se il processo non riesce, l'ascoltatore può allontanarsi disgustato da quello stile, considerandolo senza senso. La differenza tra l'evoluzione di costrutti estetici che "decodificano" la musica scritta in uno stile nuovo, e fra il non riuscire ad evolverli, corrisponde alla differenza che esiste tra la scoperta di come la musica esprime (simbolizza, concretizza) i sentimenti umani, e nel sentire solo un ammasso caotico di suoni senza senso.

Il provare le ipotesi, da parte degli ascoltatori, è modesto se messo a confronto con quello fatto dai compositori o dagli esecutori. Gli ascoltatori non possono cambiare la musica per adattarla a quella che vorrebbero fosse una loro interpretazione; essi possono solamente sceglierne esecuzioni diverse, comprando dischi e andando ai concerti. Per questo il processo di apprendimento del grande pubblico tende ad essere considerevolmente più lento di quello dei compositori e degli esecutori, creando così quel "dislivello culturale" onnipresente in tutti i linguaggi artistici innovativi.

3. Comunicazione in musica

3.1 COMUNICAZIONE TRA COMPOSITORE ED ESECUTORE. Il risultato tangibile dell'attività creativa del compositore è costituito da una determinata struttura sonora prodotta da accordi vocali o strumentali (recentemente anche dai mezzi elettronici). I suoni stessi, essendo fenomeni effimeri, hanno bisogno di essere codificati secondo un certo criterio di trascrizione. La codificazione tradizionale dei suoni musicali è la notazione musicale, che costituisce la partitura di un determinato brano. Essa rappresenta la copia per la produzione di un certo tipo di suoni secondo determinati accostamenti. Si tratta del mezzo usuale di comunicazione tra compositore e interprete. Sebbene le concezioni romantiche asseriscano il contrario, gli interpreti non comprendono l'idea musicale dei compositori per empatia diretta. Essi usano la partitura (o i commenti o le registrazioni del compositore, se ce ne sono) e tentano di far coincidere i suoni prescritti con la propria sensibilità. Se i suoni sembrano voler esprimere esattamente ciò che provano, diventa naturale per l'interprete presumere di aver trovato la giusta interpretazione, e che questa sia quella voluta dal compositore. Ma che gli esecutori ricreino precisamente quelle che erano le intenzioni del compositore è irrilevante: ciò che conta è che essi fanno coincidere i suoni con la loro sensibilità. Se ciò avviene, essi "danno vita alla partitura", la loro propria vita, l'unica che possono conferirle. In questo modo, la comunicazione musicale implica la concordanza di significati estetici con suoni uditi, utilizzando un'organizzazione sonora

oggettiva prevista dal compositore. Dato che non è garantito che due persone possano sentire esattamente la medesima cosa, o allo stesso modo, possiamo concludere che non può esistere una comunicazione "perfetta" di costrutti estetici tra compositori e interpreti. Ma dato che tale comunicazione è preclusa, e dato che il significato musicale consiste in un atto di comunicazione per mezzo del suono, piuttosto che per mezzo di musicisti, questo non ci deve distogliere dalla questione. La comunicazione avviene in maniera adeguata per tutti gli scopi estetici se l'interprete, oltre all'interpretare la partitura e abbinare creativamente i suoni prescritti con la propria sensibilità, trova che la musica esprima (simboleggi, concretizzi) i suoi propri sentimenti. Allora possiamo ragionevolmente desumere che le organizzazioni sonore che gli sono servite in questo caso sono servite anche al compositore e che, infatti, i suoni stessi siano la testimonianza della creatività artistica originale del compositore.

3.2 COMUNICAZIONE FRA INTERPRETE E ASCOLTATORE. Il modello di comunicazione esistente fra interprete e ascoltatore è analogo a quello esistente tra compositore e interprete, eccetto che per la natura della trascrizione del suono, se c'è. Mentre il modello standard di codificazione oggettiva delle strutture sonore create dal compositore è costituito dalla partitura, qualsiasi codificazione oggettiva di un'esecuzione in termini simbolici si dimostra non fattibile. Era di gran moda, quaranta o cinquant'anni fa, per i grandi interpreti, curare l'edizione critica delle partiture corredandole di dettagliati commenti sull'interpretazione — comprese le dinamiche, il tempo, e persino la posizione, diteggiatura e uso del pedale per un dato brano. Tali partiture super-commentate si sono dimostrate poco chiare per alcuni o causa di interpretazioni tutto sommato meccaniche, provocate dalla eccessiva attenzione richiesta per rispettare le dettagliatissime istruzioni. Da molto tempo,. questi tentativi di conservare le interpretazioni con notazioni simboliche sono superati. Si sono cioè resi superflui con l'avvento di dischi dai prezzi economici e ampiamente distribuiti. Qui — siano i solchi di un disco o la formazione di potenziali elettrici sul nastro magnetico — i suoni non sono trascritti simbolicamente. Tali trascrizioni (elettroniche o meccaniche) possono essere riconvertite in strutture sonore simili a quelle prodotte dall'artista che le ha registrate. Per cui se utilizziamo il grafico che descrive la cibernetica della comunicazione tra compositore e interprete, per comprendere l'analoga cibernetica della comunicazione che intercorre fra interprete e ascoltatore, dobbiamo indicare con E' la "registrazione-trascrizione meccanica o elettronica". Per quanto riguarda il resto, il grafico (della fig. 3) rimane immutato. Il caso paradigmatico di comunicazione tra interprete e ascoltatore rimane, naturalmente, l'esecuzione dal vivo. Qui non vi è nessun E' — l'ambiente di propagazione di onde sonore è condiviso oggettivamente sia dall'interprete che dall'ascoltatore.

L'unico vantaggio offerto dalle esecuzioni dal vivo è dato dalla possibilità di comunicare per mezzo di più di un canale (organo sensorio). Mentre il suono resta la componente più importante, l'intera esperienza di un'esecuzione in concerto è spesso un complemento di vitale importanza. L'atmosfera di attesa, la sottile eccitazione, la gioia, il piacere condiviso con gli altri, e così via, costituiscono lo sfondo contro il quale i suoni prodotti dagli esecutori per il loro pubblico si possano nettamente stagliare. E nella maggior parte dei casi gli elementi visivi di un'esecuzione si armonizzano con quelli acustici — ciò è particolarmente vero per i direttori d'orchestra che, attraverso i gesti, comunicano le loro intenzioni estetiche ai componenti dell'orchestra fornendo in questo modo anche al pubblico tante indicazioni utili. Ma persino quando i gesti non vengono a far parte integrante dell'esecuzione musicale, il comportamento spontaneo, non pensato, degli interpreti contribuisce al godimento della loro esecuzione fornendo ulteriori punti di riferimento dell'interpretazione musicale. Movimenti ritmici del corpo, espressioni del viso, se non belli o godibili di per se stessi (come nel caso dei mimi o dei

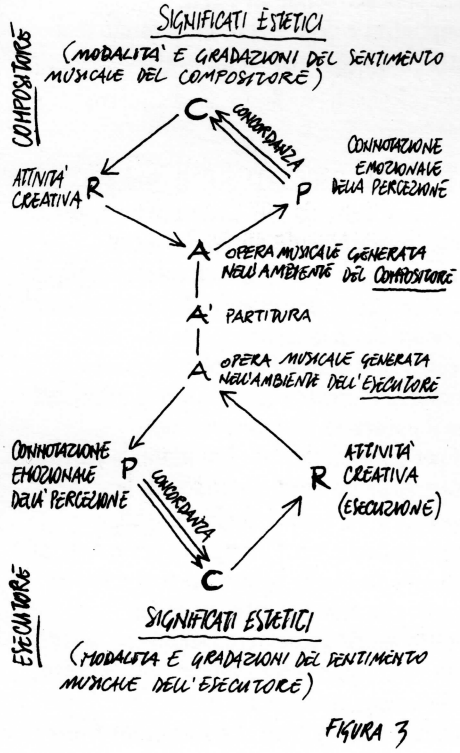


FIGURA 3

ballerini) divengono esteriorizzazioni delle idee musicali degli interpreti che aiutano il pubblico ad avvicinarsi con il medesimo spirito a ciò che stanno ascoltando. Di conseguenza non è un caso che i concerti tendano ad offrire un godimento musicale più intenso in confronto alla maggior parte delle registrazioni.[12]
La comunicazione fra interprete e ascoltatore, sia diretta che trascritta, poggia sull'assimilazione della sensazione uditiva della musica in relazione alla propria sensibilità. Si fonda cioè sul trovare la relazione dell'"invarianza sotto trasformazione" specifica di ciascun individuo. L'invarianza è data dai propri modi di sentire musicali, e la sua trasformazione è data dall'opera particolare (e unica) che si ascolta. Per esempio, un senso di angoscia e di tragedia, insieme a quello di coraggio e di umiltà, è un'invariante emotiva che è variamente combinata nelle grandi marce funebri, da Beethoven in poi. Ciascun interprete deve capire come far coincidere i suoni prescritti dal compositore con il modo in cui sente l'angoscia, ecc., e, nel produrre la migliore fusione possibile, deve offrire la sua interpretazione al pubblico presumendo che pure quest'ultimo possieda un'invarianza di sentimento che possa essere combinata con il brano interpretato. In ogni caso l'abbinamento comprende prima di tutto una comunicazione con i suoni percepiti, e poi, attraverso il suono, con coloro che producono i suoni.

Conclusioni

La musica non è una costruzione arbitraria della mente umana ma una facoltà che affonda le sue radici nella psiche dell'*Homo sapiens*. Questa facoltà è una trasformazione specifica dell'invarianza fondamentale attraverso cui la mente estrae il significato dall'esperienza. La specificità della musica sta nel fatto che essa è un significato estetico, piuttosto che razionale o un luogo comune. Cioè, in musica la mente estrae significato dal flusso dell'esperienza abbinando i sentimenti a determinate strutture sonore. L'abbinamento in questione può essere sviluppato, elaborato e raffinato. Non è completamente appreso, comunque, né interamente frutto di culture specifiche. Le sue radici affondano nelle funzioni del sistema nervoso tipiche della specie che mette l'organismo in sintonia e in relazione con l'ambiente.
Dato che le radici della musica sono universalmente umane, se si ha un adeguato grado di familiarità e di comprensione, l'esperienza musicale può essere comunicata. In questo senso la musica possiede una funzione conoscitiva e culturale. Queste funzioni sono rintracciabili in tutte le società attraverso la storia che ci è stata tramandata. E sono assolte anche nella nostra società contemporanea, sebbene il ramo specifico di cultura contemporanea che lo assolva oscilli tra la musica cosiddetta "popolare" e quella cosiddetta "colta".

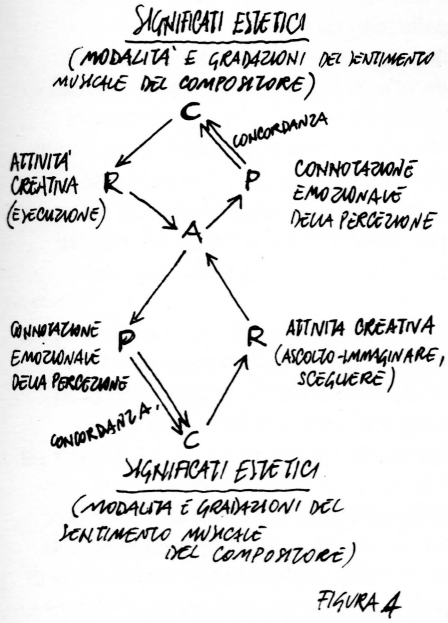


FIGURA 4

[1] Oliver Sacks. *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, London, Summit, 1986.
[2] Andrew Stiller, *Toward a Biology of Music*, in "Opus", Agosto 1987.
[3] John Rader Platt, *The Fifth Need of Man*, in "Horizon", Luglio 1959.
[4] Kurt Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, New York, 1935, pg. 110.
[5] Ibid., pg. 305.
[6] Walter Pitts and Warren S. McCulloch, *How We Know Universals*, in "Bullettin of Mathematical Biophysics", 9 (1947), pg. 127.
[7] F.S.C. Northrop, *The Neurological and Behaviouristic Psychological Basis of the Ordering of Society by Means of Ideas*, in "Science", 107, n. 2782.
[8] Bertrand Russell, *An Inquiry Into Meaning and Truth*, Harmondsworth, Penguin, 1962, pg. 13.
[9] Henry Margenau, *The Nature of Physical Reality*, New York, McGraw-Hill, 1950, pp. 75-99.
[10] F.S.C. Northrop, *Toward a General Theory of the Arts*, in "The Journal of Value Inquiry", vol. 1, n. 2 (1967).
[11] R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford University Press, 1938, pp. 141-142.
[12] E. Laszlo, *The Aesthetics of Live Musical Performance*, in "The British Journal of Aesthetics", 7 (1967).