

*Quando una musica si può definire "musica classica"?
Ha senso distinguere tra musica "classica" e "non classica", "seria" e "non seria"?
Lo si può fare esattamente?
Ha un senso profondo, si può fare piuttosto bene,
e nell'epoca presente è essenziale saperlo fare...*

Pensare e strutturare la musica nella tradizione europea scritta

di Giovanni Grosskopf

www.GKweb.it

Tutti i diritti su questi testi sono riservati.

PREMESSA
Due annotazioni tecniche per comprendere il testo

A) In questo testo la musica viene divisa in tre grandi filoni:

- 1) La musica classica di origine europea (dal gregoriano alla musica contemporanea) vista come un grande flusso unico.
- 2) La musica tradizionale o etnica (cioè quella di tradizione orale, prodotta soprattutto in ambienti agropastorali o nei canti di lavoro, includendovi però anche le musiche tradizionali extraeuropee e le "musiche classiche" extraeuropee: indiana, cinese, ecc..., in quanto "scoperte" storicamente dagli europei principalmente con la nascita dell'etnomusicologia)
- 3) La "popular music".

B) Per "popular music" (termine tecnico in uso tra gli etnomusicologi), si intende quella che nell'italiano comune viene chiamata "musica leggera", includendovi però anche il jazz, il rock, ed il pop con tutti i loro sotto-generi (fusion, funky, rap, disco, techno, ecc...).

Pensare e strutturare la musica nella tradizione europea scritta

di Giovanni Grosskopf

Alcuni amici, studenti, musicisti ed altri mi hanno chiesto in diverse occasioni di mettere per iscritto alcune riflessioni a riguardo del comporre e dell'eseguire e studiare musica classica, a partire da come vivo io tale esperienza, ed a riguardo della sua natura. Lo faccio a partire da spunti derivati da riflessioni fatte con amici, lettere private, incontri di educazione all'ascolto che ho tenuto numerosissime volte, appunti per le lezioni, appunti per la composizione.

È interessante notare che, pur nel variare dei contesti e delle stesse concezioni della natura della musica e del suo ruolo, molte delle caratteristiche sotto descritte sono rimaste in vari modi presenti dal medio Medioevo (epoca delle prime polifonie, *Ars antiqua*, IX-XI sec. circa) fino ai giorni nostri, costituendo di fatto delle costanti culturali la cui maturazione nel tempo rivela alcune specificità proprie della civiltà europea.

I - PRINCIPALI CONSEGUENZE DEL FATTO DI SCRIVERE LA MUSICA NELLA TRADIZIONE MUSICALE EUROPEA SCRITTA:

1- Si scompone la musica nei suoi parametri costitutivi. Per la tradizione europea scritta sono: altezza (questa o quella "nota", acuta o grave), durata (breve o lunga, rapida o lenta), intensità (forte o piano), timbro (dato dalla scelta dello strumento e dal modo di suonarlo, che può essere indicato genericamente, o con più precisione tramite una notazione tecnica). Studi cognitivi hanno dimostrato che non è affatto così in tutte le culture, e che, in particolare, l'altezza non è affatto il parametro più utilizzato in diversi gruppi culturali, mentre è spesso molto importante il timbro. I parametri vengono poi inquadrati in sistemi compositivi e teorici, e vengono pensati, strutturati, composti ed annotati indipendentemente l'uno dall'altro. Spetta poi all'interprete ricostruire un'unità e trovare un senso unitario nella combinazione di questi parametri progettata dal compositore. In diversi casi non c'è quindi quel pensiero musicale unitario che ci può essere in diverse manifestazioni di tradizione orale.

2- Ciò consente di progettare la forma del brano a priori, e di farlo indipendentemente dalla reale sequenza temporale dell'esecuzione.

3- Generalmente, l'autore di un brano scritto è noto, ed il lavoro viene riconosciuto come suo, individuale.

Corollario: c'è differenza tra notazione d'effetto e notazione d'azione.

II - PRINCIPALI CARATTERISTICHE UTILI A DEFINIRE, ANCHE DAL PUNTO DI VISTA *TERMINOLOGICO*, LA MUSICA CLASSICA (EUROPEA O DI ORIGINE EUROPEA) ED A DISTINGUERLA DALLA MUSICA NON CLASSICA (DISTINZIONE *INTERNA* ALLA TRADIZIONE EUROPEA SCRITTA):

1- La musica classica (europea o di origine europea), pur non essendo l'unica ad avere queste caratteristiche, è quasi totalmente scritta e tramandata per iscritto o comunque in una forma fissata da un autore, che è sempre una certa persona precisa. Ciò comporta anche un certo lavoro di razionalizzazione del materiale musicale e di scomposizione del suono nei suoi parametri costitutivi, poi ricombinati nella composizione e nell'esecuzione. Essa partecipa, cioè, dei punti comuni a tutta la tradizione musicale europea scritta, descritti nel paragrafo precedente (vedi sopra). Non sono suoi caratteri esclusivi, ma anche questi fanno parte della sua natura.

2- La musica classica, pur non essendo l'unica ad avere questa caratteristica, di solito si esegue nel contesto di un concerto, è cioè musica da ascoltare in momenti appositamente dedicati. Non è un suo carattere esclusivo, ma anche questo fa parte

della sua natura.

3- Nella musica classica, la musica viene spesso vissuta dal compositore come un fatto molto personale, intimo, un'avventura personale da vivere senza mezzi termini, e l'esperienza del fare musica, per un compositore, si gioca innanzitutto in un rapporto tra lui ed il Suono, tra la sua persona ed il Mistero della bellezza esperito nel mondo dei suoni. Anche l'idea di individuo viene molto valorizzata da questo rapporto. È solo a partire da questo rapporto, che rimane preminente e viene prima di tutto, che *poi* si costruisce anche il rapporto con gli altri musicisti e con il pubblico. Questo punto va compreso molto bene perché è una delle due cose più importanti tra tutte quelle scritte su questo testo, e sta all'origine di tutti i punti seguenti.

4- La costruzione di precise strutture è più importante del materiale con cui le si costruisce. Ciò equivale a dire che non è importante, ad esempio, un tema, ma è importante cosa io ne faccio, quello che ne ricavo, ciò che costruisco a partire da quel tema, ovvero ciò che scopro su di esso, come dico nel punto seguente. Le strutture sono più importanti del materiale. Basta pensare alla Quinta di Beethoven... Primo corollario: nella migliore musica classica propriamente intesa (cioè non nei casi molto deteriori dell'esotismo di maniera, del vuoto primitivismo scioccamente superficiale, o dell'eventuale "imbroglio" in cui si usi in modo non strutturale, solo per convenienza e non per reale fascino, un superficiale colore localistico), la mera "copia" da un materiale popolare è quindi molto difficile, se non impossibile, perché non importa tanto il materiale adoperato (che può essere uno spunto di musica tradizionale allo stesso titolo di un suono della natura o del mondo umano, di un canto di un uccello, di un accordo o frammento trovato per caso sulla tastiera, di una struttura formale, di un'atmosfera espressiva, di un timbro, di un tema, di un ritmo, ecc...; nel Rinascimento era normale - e giustamente consentito - anche servirsi di spunti musicali tratti dai lavori di un collega!), quanto le strutture che il compositore costruisce, che costituiscono la vera natura del brano, ciò che va ascoltato ed eventualmente giudicato.

Secondo corollario: nella tradizione classica, comporre non è "creare", ma piuttosto "scoprire" e raccontare agli altri la storia delle proprie scoperte *costruendo* tale racconto, come un *testimone* che racconta ciò che ha visto affinché altri lo vedano. Stravinskij, ad esempio, si definiva "inventore di musica", nel senso del latino *invenio* ("scopro"). Un testimone desidera che molti, *tutti* gli altri vedano proprio come lui, ma nello stesso tempo non è disposto a tradire la natura di ciò che deve raccontare. Credere, assai erroneamente, che nella musica classica il comporre sia creare (cioè celebrare sé stessi e le proprie capacità) può essere all'origine di terribili e gravi malintesi.

5- Esistono musiche che hanno un solo obiettivo limitato: servono a fare da sfondo piacevole, a far ballare, a far pregare, a divertire, a strappare l'applauso, a protestare e così via. Un autore di musica classica, invece, pur potendo accentuare di volta in volta uno o alcuni di questi aspetti (ma non necessariamente), spesso non si pone un solo obiettivo limitato (o solo alcuni obiettivi), ma ha come scopo principale sottinteso quello di raggiungere l'obiettivo di una musica bella e *completa*, alla ricerca della "musica perfetta", cioè dell'Origine della bellezza nei suoni. Ciò non accade sempre, ma tra gli autori di musica classica accade con particolare frequenza. Per questo motivo il compositore prova le possibilità espressive di un dato (tema, accordo, timbro, idea formale, atmosfera, ritmo, eccetera) da cui è rimasto colpito e ne racconta nel brano la scoperta dei suoi possibili utilizzi per metterne in risalto il fascino: ne nasce una struttura. Questo punto è dunque legato al precedente.

6- Il materiale con cui si compone, o meglio, il senso di bellezza che suscita, viene cioè esperito, visto, vissuto come segno: il senso dell'attesa (che è attesa di questa Origine) viene risvegliato, ed il compositore lavora su di esso costruendo attese soddisfatte o deluse, ma tale attesa non viene mai completamente appagata nemmeno al termine del brano, perché la bellezza perfettamente compiuta non è di

questo mondo...

7- La musica classica, in linea di massima e salvo eccezioni anche note, non è *principalmente* condizionata dal vendere dischi e spartiti, o dalle mode, ma principalmente dalle convinzioni dell'autore (scoperte, scelte, esperimenti, storia personale).

8- Vi sono musiche della tradizione europea scritta che si pongono come obiettivo di stimolare principalmente "istinto e sentimento", ovvero i lati irrazionali della persona, e ve ne sono altre che sviluppano principalmente "cervello, ragione e mente", ovvero i lati più razionali. La musica classica ha come sua tradizione quella di sviluppare entrambi gli aspetti, insieme: l'uomo è uno, intero.

9- Una composizione di musica classica appartiene sempre ad una tradizione, intesa dal punto di vista della tecnica compositiva (ad esempio: il contrappunto barocco, il concerto classico, gli artifici canonici, l'accordalità del Novecento francese, e così via), rivela sempre il fatto che il suo autore è a conoscenza di questa tradizione e vi appartiene. Naturalmente una buona composizione può, con grande naturalezza, inglobare e fondere più tradizioni. L'hanno fatto Bach, Chopin, Beethoven e così via. Viceversa, non accade mai di non appartenere per nulla ad alcuna tradizione compositiva.

10- Tuttavia l'autore, in un brano di musica classica, prende posizione rispetto alla tradizione. Per un compositore di musica classica, anche del passato (Bach, Beethoven, Chopin e così via) la composizione è sempre ricerca, nel senso di sperimentazione, analisi ed esplorazione di nuove possibilità. Tutta la più grande musica classica, in questo senso, è sempre stata musica d'avanguardia. Ciò non è assolutamente in contrasto col punto precedente, per due motivi. Il primo è che se non appartieni ad una tradizione non puoi innovare, non puoi dire nulla di nuovo, non hai una personalità costruita, e, tra l'altro, non conosci cosa è nuovo e cosa non lo è. Il secondo, però, è che anche innovare è una tradizione, nel senso che è una esigenza che c'è sempre stata. Anzi, in un certo senso la tradizione, in questo ambito culturale europeo, serve proprio ad innovare (a rendere le cose sempre nuove, interessanti e rispondenti alla situazione del momento).

11- Veniamo a quello che è il secondo dei due paragrafi più importanti di questo testo. C'è un aspetto di tutto questo che è importantissimo, anzi addirittura *essenziale*: un compositore di musica classica cerca sempre di fare il punto della situazione, di indicare con le proprie composizioni dove è arrivata la musica in quel momento storico e dove secondo lui dovrebbe andare, che strada dovrebbe prendere, insomma cerca sempre di indicare una direzione. Un compositore di musica classica ha sempre questa preoccupazione e deve averla, la sente quasi come un proprio dovere, in modo assolutamente cosciente. Sente di appartenere alla grande storia dell'umanità che da sempre ha cercato l'Origine della bellezza dei suoni, e non può non essere interessato a capire a che punto sono arrivate le ricerche, cosa può fare nella situazione in cui sono i suoi contemporanei. Ciò viene vissuto come un'indagine, un sondare il Mistero nella convinzione che una meta *ci sia*, che ci sia *oggettivamente* qualcosa da capire e da dire. Avviene cioè nell'arte e nella musica classica esattamente ciò che avviene nella scienza occidentale, che non a caso si è sviluppata principalmente nell'ambito della medesima cultura europea: l'esperienza della ricerca, allo stesso tempo comune e personale, a cui cioè si prende parte mettendosi in gioco personalmente nel rapporto con un Mistero da sondare. Un tempo, anzi, gli aspetti artistici, umanistici e scientifici erano meno separati di quanto avviene ora (ed è con questa impostazione che nacquero le università medioevali, o, più tardi, figure come quella di Leonardo da Vinci).

Si tratta di porsi continuamente *domande* (che sono cosa distinta dal dubbio: le domande fanno progredire, il dubbio sistematico può bloccare).

Proprio come uno scienziato potrebbe, volendo, approfondire meglio e precisare i

dettagli di ricerche svolte alla fine dell'Ottocento, ma non lo considera un lavoro interessante e preferisce occuparsi delle questioni ancora non risolte dalla ricerca scientifica di oggi, così avviene per un compositore classico: potrebbe comporre con i linguaggi musicali del passato antico o recente, ma non lo trova interessante né utile.

Per questo un vero autore di musica classica desidera sempre appartenere al proprio tempo, fare il più possibile suoi gli stili del proprio tempo per poi superarli, tenerne conto il più possibile per valorizzarne nuovi aspetti. Non trova interessante ripetere il passato senza *mettersi in gioco personalmente nel rischio di un'avventura al confine con ciò che non è ancora stato ben indagato*, capito, valorizzato. È proprio questo continuo rischio personale che gli impedisce di essere "accademico" o "scolastico" (o "borghese").

Una conseguenza di tutto questo è, come ha giustamente osservato di recente Luca Francesconi (egli stesso un compositore), che se un compositore ha qualcosa da dire si inventa necessariamente la propria sintassi. Non può usare esattamente quella di un altro.

12- La musica classica europea o culturalmente di origine europea ha normalmente posto molta attenzione all'idea di *sviluppo* del brano, cioè una sua evoluzione direzionata nel tempo, non basata sulla semplice ripetitività, spesso connotata da accumuli di tensione, culmini tensivi e distensioni, fatta di contrasti e di equilibri. Vi sono diverse eccezioni anche note (talvolta dovute a suggestioni culturali non europee e di solito frutto di evoluzioni culturali abbastanza recenti), ma statisticamente questo atteggiamento è prevalente. Si ha il senso di una direzionalità nel brano.

13- I due punti precedenti (e parte degli altri) rivelano dunque la tipica concezione del tempo prevalente nella cultura europea: uno sviluppo direzionato che, in qualche modo, può dare l'idea del progredire, dello spostarsi da un'origine verso una meta che si percepisce come esistente, e non del semplice ripetersi e nemmeno del vagare.

14- Alcuni dei punti precedenti rivelano anche un tipico valore della cultura europea: il valore dell'individuo, ovvero di ogni specifica persona, come unica ed irripetibile.

15- Tenendo in considerazione tutti i punti precedenti e le loro conseguenze, si può comprendere allora che il modo di costruire nella musica (comporre) può diventare una *metafora del modo con cui si costruisce nella vita e della concezione che si ha di essa e del senso del tempo*. Ciò costituisce una preziosa specificità della tradizione scritta musicale classica di origine europea. È una musica che, in modo speciale, può diventare, con modalità ogni volta *uniche* ed irripetibili perché *personali*, espressione e *testimonianza consapevole e volontaria* del rapporto di *un singolo individuo* con il Mistero che viene percepito dietro alla bellezza delle cose (attraverso il mondo dei suoni, in particolare) ed anche *con aspetti di esso che si presume che altri non abbiano ancora percepito*, ed esprime questo rapporto *attraverso le strutture e le forme* di cui la musica è fatta, cioè facendo ricorso anche *solo ai suoni*, senza testi verbali. In questo scritto si usa l'espressione "classica" (o altre simili) attribuendole il senso precisato in questo paragrafo.

16- Un'importantissima conseguenza è che la musica classica, in virtù della sua stessa natura, se adeguatamente proposta e vissuta, riveste potenzialmente un'importanza educativa enorme (e ci si riferisce qui anche all'educazione di sé, oltre che altrui). Se c'è una cosa fondamentale, irrinunciabile ed educativa per tutti, anche non musicisti (a cominciare da chi è insegnante, allievo, ricercatore in qualsiasi campo, ma anche per chi si occupa di altri generi musicali o per chi di musica di solito non si interessa affatto e nella vita fa tutt'altro), è infatti l'esperienza del rapporto personale col Mistero, che, come abbiamo visto, costituisce esattamente il nocciolo dell'esperienza concreta della musica classica.

III - LA MUSICA DELLA TRADIZIONE EUROPEA SCRITTA CLASSICA, DUNQUE, NON VA IDENTIFICATA CON L'ACCADEMIA TONALE (O NON TONALE)

1- La musica classica non va assolutamente identificata con la musica d'accademia. Ciò comporterebbe due errori. Primo, la tradizione europea della musica classica (definita secondo i caratteri precedentemente osservati) non va identificata con il linguaggio tonale, che copre solo una parte ben limitata di essa (1600-1900 circa, molto approssimativamente e certo non per tutti o dovunque); secondo, essa non va identificata con né l'accademismo di vecchio stampo (quello che, con una impostazione ottocentesca, ha dato origine al mai abbastanza criticato sistema di teoria e solfeggio tuttora diffuso in Italia, e che, per inciso, ha pure contribuito all'emarginazione di diverse manifestazioni di tradizione orale), né con l'accademismo di ogni genere, anche contemporaneo. Da sempre, il mondo dei teorici accademici è decisamente ben distinto da quello dei compositori e di ciò bisogna tener conto con la doverosa attenzione: Monteverdi, Beethoven, Schumann, Chopin, Debussy... praticamente tutti i grandi compositori hanno avuto notevoli contrasti con il mondo "accademico", ma sono *loro* a rappresentare la reale tradizione della musica europea scritta "classica", e non quest'ultimo.

Ciò, in particolare, rafforza ulteriormente l'importanza di tenere nella dovuta considerazione i cambiamenti avvenuti nella musica classica europea già dagli ultimi anni del XIX secolo (e cominciati ancor prima, ad esempio con i germi di mutamento contenuti già nel linguaggio di Chopin), che hanno portato verso la scomparsa del linguaggio tonale (che nella *popular music*, - cioè la cosiddetta musica leggera, il pop, il rock, il jazz e i generi variamente collegabili a questi - molto più conservatrice, prosegue tuttora, tanto che forse essa si potrebbe considerare la massima artefice della sua sopravvivenza) e verso la progressiva grande valorizzazione dei fattori tecnico-linguistici descritti nel paragrafo seguente (vedi più avanti).

Tali cambiamenti, tuttora recepiti male e solo parzialmente nel sistema accademico musicale italiano, sono andati di pari passo con il risveglio di un interesse per quelle epoche e per quegli stili che allargano l'esperienza della musica al di là dell'accademismo tonale di stampo tardo-romantico (vedi il parallelo risveglio dell'interesse filologico per la musica antica, ad esempio), ed anche con il risveglio, tuttora molto problematico, per nuovi metodi educativi e pedagogici (da Kodaly a Goitre e a Jaques-Dalcroze, per fare solo pochi esempi). Anche chi è mosso da una giusta volontà di riforme non deve dunque commettere il grave errore di criticare tutto il "sistema della musica classica insegnata nei conservatori" *tout court*, dato che la "musica classica" non è l'accademismo tonale tardo-ottocentesco, ma è quella grande e profonda esperienza - per sua natura *non* accademica - che è stata descritta nei precedenti paragrafi. Il fatto che la musica classica sia ontologicamente (cioè: per sua natura), intrinsecamente *non* accademica (vedi soprattutto il paragrafo II 11, ma anche molti altri punti) è particolarmente *importante*, ed è opportuno pertanto usare correttamente termini che devono rimanere distinti: l'espressione "musica d'accademia", per le sue connotazioni, significa una cosa ben diversa e distinta dall'espressione "musica classica (della tradizione scritta europea)", per chi ha compreso veramente cosa sia quest'ultima e quale sia la sua natura e la sua importanza.

IV - ALCUNI ELEMENTI STRETTAMENTE TECNICI CHE, DI FATTO, HANNO RISVEGLIATO E RISVEGLIANO L'INTERESSE DI MOLTI COMPOSITORI DI TRADIZIONE SCRITTA CLASSICA EUROPEA DEL NOVECENTO E DI OGGI ED HANNO DETERMINATO L'EVOLUZIONE DEI LINGUAGGI DELLA MUSICA CLASSICA DI ORIGINE EUROPEA ALMENO DALLA FINE DELL'OTTOCENTO (MA ANCHE PRIMA) FINO AD OGGI

- Ritmi non necessariamente basati sull'accentazione, o basati su accentazioni non periodiche, o basati su pulsazioni di durata non uguale tra loro. Poliritmie.
- Intonazioni non temperate.
- Superamento del concetto di nota (intesa come "punto di suono" o "quanto sonoro

discreto") a favore di quello di "suono" inteso nella sua totalità, o di quello di "flusso sonoro".

- Superamento dell'armonia tonale per terze, indagine di sistemi armonici strutturati diversamente.

- Importanza prevalente del timbro sugli altri parametri del suono.

È interessante, in particolare, seguire la progressiva presa di coscienza dell'importanza del timbro nella composizione classica europea. Semplificando molto, ce ne possiamo rendere conto facendo i seguenti esempi:

1) In Bach, vi sono dei noti esempi di importantissime composizioni senza una particolare destinazione strumentale, dunque con indifferenza rispetto al timbro (L'Offerta Musicale, L'Arte della Fuga).

2) Nell'orchestrazione di Haydn o Mozart, l'assegnazione di una parte ad uno strumento o ad un altro (quindi: ad un timbro o ad un altro) può avvenire per ragioni di equilibrio generale o di consuetudine. Il compositore pensa spesso *prima* a quale altezza (nota) desidera, e solo *dopo* a quale timbro (strumento) assegnare tale altezza.

3) Nell'orchestrazione romantica si sviluppa progressivamente l'attenzione alla creazione di particolari atmosfere timbriche, associate a strumenti precisi e alle loro combinazioni. Note (altezze) e timbri vengono sempre più spesso pensate insieme.

4) Nella musica classica moderna (dalla fine dell'Ottocento) e contemporanea il timbro risulta non di rado l'elemento prevalente. Schoenberg arriva a teorizzare ed anche ad utilizzare la *Klangfarbenmelodie* (melodia di timbri), in cui, invece di comporre una melodia tenendo fisso il timbro (lo strumento) e componendo una sequenza di altezze (le note), si opera all'inverso, cioè tenendo fisse le altezze (un'unica nota o un unico accordo) e componendo una sequenza di timbri (variando gli strumenti, le loro combinazioni o la maniera di suonarli).

Nella musica contemporanea, poi, si sviluppano moltissimo le cosiddette "nuove tecniche strumentali", nate proprio dall'esigenza di avere a disposizione una grande varietà di timbri. Il compositore pensa spesso *prima* a che timbro desidera ottenere, e solo *dopo* a quali altezze (note) associare tale timbro.

Primo corollario: prima ancora di ogni giudizio in merito, c'è un semplice fatto da constatare: questi elementi, dal punto di vista strettamente tecnico (per quanto riguarda cioè la pura natura del suono - e non dimentichiamo che, come già precedentemente spiegato, per un compositore classico il rapporto intimo e personale col Suono sta, secondo una modalità che dobbiamo riconoscere legittima, a fondamento di tutto e viene prima di tutto) sono proprio quelli che hanno attratto ed attraggono molti compositori classici moderni e contemporanei verso l'interesse per molta musica antica e per molta musica di tradizione orale.

Secondo corollario: nel rispetto della libertà per le conclusioni a cui ognuno può giungere, è curioso ed abbastanza interessante notare che, come per una strana coincidenza, questi elementi fanno parte della sensibilità comune a molti musicisti d'oggi talvolta anche tra coloro che si occupano di musica tradizionale, e che pertanto alcuni trovano utile riflettere su di essi e sulla loro presenza od assenza anche nel caso in cui ci si trovi di fronte ad operazioni di revival o di riproposizione di materiale tradizionale, ovviamente tenendo conto dei diversi contesti in cui tali materiali vengono riproposti.

V - UN'ESPERIENZA

Molte di queste riflessioni, di fatto, hanno preso l'avvio da una semplice considerazione, non un'opinione, ma un'osservazione di fatto. Nella MENTALITÀ DI UN ETNOMUSICOLOGO (CON IMPOSTAZIONE attenta all'antropologia) E DI UN COMPOSITORE DI TRADIZIONE EUROPEA SCRITTA classica (CON IMPOSTAZIONE ANALITICA) può accadere che la *popular music* venga vista secondo ottiche diverse.

Il primo, analizzando i suoi mezzi di produzione e diffusione e le sue funzioni, la può comprensibilmente associare a manifestazioni di tradizione orale (oralità secondaria o mediata), mentre il secondo, analizzandone dal punto di vista tecnico i mezzi stilistici ed i linguaggi musicali (e valutandoli spesso come estremamente conservatori e, per così dire, vedendoli quasi "girare a vuoto" come bloccati da molto tempo, rispetto all'evoluzione linguistica e stilistica della musica classica), ne colloca senz'altro, ed altrettanto comprensibilmente, una larga parte nell'ambito di una continuazione del linguaggio della musica scritta europea (non "classica") anche non recente, e può così affermare tranquillamente che la vera musica "moderna" è quella classica - ovviamente come viene composta oggi (spesso sotto il nome di "musica contemporanea"), con le sue radici nelle trasformazioni del '900 - e non certo quella "musica leggera" (*popular music*) che molti chiamano "musica moderna"... Questo è sintomatico della differenza di vedute nei due casi, ed è dovuto proprio alla diversa natura della loro formazione e delle loro scelte. Riflettere sull'*esperienza* della musica classica e sulla sua evoluzione degli ultimi secoli nei termini in cui tali cose sono descritte in queste righe (soprattutto nei punti più importanti, si veda qui l'intero paragrafo II) può aiutare a comprendere meglio la cosa.

VI - IMPOSTAZIONI DI PENSIERO SOGGIACENTI AD ALCUNE IDEE OGGI DIFFUSE E LORO AMBIGUITÀ E RISCHI ANCHE NEGATIVI:

- CROSS-GENRE: un termine che significa "a cavallo di generi diversi". Una situazione che può esserci per molti e svariati motivi: musiche d'occasione, storie personali, sperimentazioni sui confini tra i generi; ma anche, talvolta, indifferenza voluta e teorizzata per essi. In qualche caso può anche rischiare di non tener conto delle specificità della musica classica, del senso della sua identità e del ruolo che ha avuto e di fatto ha tuttora ed avrà (non come "superiorità" preconcepita, ma come *preziosa* specificità culturale *vissuta* nei fatti e *da custodire*).

- POST-MODERNISMO: un termine che ha diversi significati, solo apparentemente simili e talvolta interessanti (come quando indica una maggiore attenzione all'esperienza musicale concreta, al suono e alla comunicatività, dopo le esperienze "utopistiche" ed astratte del serialismo integrale dell'avanguardia storica degli anni Sessanta e Settanta - superare le quali, sia detto per inciso, non significa affatto dover minimamente tornare alla tonalità o alla consonanza). In una delle sue numerose accezioni, che - appunto - non sono tutte uguali, il termine "post-modernismo" rischia di entrare in conflitto con l'esperienza della storia intesa come progredire, e con l'esperienza dell'evoluzione del linguaggio inteso come continua ricerca, mettendosi in gioco personalmente (esperienza che dai sostenitori di questo tipo di "post-modernismo" viene erroneamente etichettata molto superficialmente come "modernista" ed in genere non compresa nella sua profonda ed autentica natura). Seguendo tale accezione del termine, si rischia di comportarsi come in un "supermercato" della musica, dove tutto è livellato ed omologato, teorizzando (assurdamente) una sorta di fine della storia della musica, ed una *supposta* neutralità (in realtà molto dubbia) di fronte ad essa ed ai linguaggi che ha espresso. Una conseguenza di ciò è che oggi va molto di moda dire che non si può definire cosa sia la musica classica, che non ha più senso distinguerla, e che è meglio così. Io penso invece che non vi sia mai stato un altro momento storico in cui fosse così importante distinguerla ed imparare a definirla con precisione: non solo si può fare, ma è fondamentale farlo. Questo scritto è anche un piccolo contributo in tal senso (si veda tutto il punto II).

- L'AMBIGUITÀ DEI TERMINI INDICA UNA SITUAZIONE CONFUSA: brano, canzone, concerto, musica moderna, contemporanea, classica... è giusto rendersi

conto che, non di rado, in questa confusione anche terminologica, gli autori *odierni* appartenenti alla tradizione europea della musica scritta "classica" (definita secondo le caratteristiche sopra illustrate) possono comprensibilmente arrivare a percepire un rischio di omologazione, appiattimento, emarginazione e soffocamento nei propri confronti, soprattutto ad opera di una cattiva educazione musicale, della scarsa comprensione della natura di ciò che fanno, e, molto sensibilmente, ad opera del mondo di molta *popular music*, oggi onnipresente e quasi imposta in ogni ambiente, su ogni mezzo di comunicazione, in ogni contesto, con giri di affari enormi (mentre ci sono molti, molti eccellenti musicisti classici decisamente poveri...) in una sorta di dittatura culturale che, tra l'altro, porta la gente ad ignorare come stanno le cose (molti non sanno nemmeno più cosa sia la musica classica e non si rendono nemmeno conto che si compone anche oggi - il che è gravissimo - e che i suoi compositori, viventi ed operanti, sono davvero tanti).

Un esempio particolare tra i molti possibili: provate ad ascoltare una stazione radio di musica classica su una radio portatile: simili stazioni, in Italia, sono una o due, e vengono sommerse continuamente dalle interferenze degli altri programmi, creando proprio l'impressione appena descritta (quasi la sensazione di una soffocante invasione). Un altro esempio: oggi anche gli autori di musica classica devono sottostare alla SIAE, che nei propri documenti (anche rivolti a loro) parla di "canzoni", e, all'atto del deposito di una composizione, tuttora li invita a scrivere sul modulo le prime otto battute del motivo principale, cosa che per un compositore di musica classica odierna non ha il minimo senso... Si possono fare decine di esempi di situazioni simili.

Per finire, non posso che ripetere che l'enorme valore (personale, artistico, educativo, culturale) della musica classica non viene certo visto come "superiorità" preconcepita, ma viene vissuto come *preziosissima* specificità culturale *vista nei fatti e da custodire ad ogni costo* e da mostrare agli altri.

VII - BIBLIOGRAFIA

Non vi sono letture specifiche. Un interessantissimo approfondimento è:

I. STRAVINSKIJ, POETICA DELLA MUSICA, ED. STUDIO TESI, 1995

Inoltre, come suggerimento amichevole strettamente personale e non legato in alcun modo ai programmi di scuola, mi permetto di consigliare un volume pubblicato di recente, di carattere storico-filosofico e non musicale, per eventuali approfondimenti. L'argomento non è legato direttamente alla musica, perché il libro tratta in generale di quali siano le specifiche caratteristiche della cultura europea e di come esse si possano essere originate. Io posso dire che, avendo letto una bellissima intervista all'autore e poi il suo libro, mi sembra di condividere molto le sue idee; credo che, in ogni caso, chiunque sia interessato a questo argomento le possa trovare stimolanti e non banali. Il volume è:

Rémi Brague, Il futuro dell'Occidente. Nel modello romano la salvezza dell'Europa, ed. Bompiani, 2005.