

## Mauro Mastropasqua, "La logica musicale. Storia di un'idea", Bononia University Press, Bologna 2011

Mario Baroni

Il volume è dedicato a una storia precisa e documentata del termine “logica” applicato alla musica e diffuso in Europa per quasi due secoli dall’epoca di Bach a quella di Schönberg. Proceede per ordine cronologico ed è diviso in tre parti: la prima parla di logica musicale “come matematica”, la seconda di logica “come linguaggio” e la terza si riferisce alla relazione fra logica e “strutture di coscienza”. Il libro esordisce con la menzione della “Società delle Scienze musicali” creata da Lorenz Mitzler nel 1738 e alla quale Bach aderì nel 1747. Christian Wolff, il maggior filosofo tedesco fra Leibnitz e Kant, intendeva fondare un sistema di pensiero capace di raggiungere nel ragionamento prove certe come quelle della matematica e Mitzler voleva mettere in pratica quel metodo anche nel campo della musica. Bach pensava alla razionalità delle forme canoniche come a una sorta di *ars combinatoria* perfettamente logica. In questi anni non c’era ancora l’attestazione lessicale del termine “logica”, ma le premesse per la sua nascita pienamente esistevano.

La seconda parte inizia con l’avvertenza che il concetto di logica che si afferma fra Sette e Ottocento è legato a due precedenti teorici: da un lato l’armonia tonale di Rameau e dall’altro i procedimenti tematici della forma sonata di stile classico. Johann Forkel e Gottfried Herder introducono esplicitamente il nostro termine nelle loro trattazioni. Il primo dei due, nel 1788, discute delle somiglianze fra musica e parola: come nel parlato esistono relazioni fra la logica del pensiero e la sua espressione verbale, così in musica esistono relazioni fra la logica dell’armonia e l’espressione melodica. Herder nel 1769 aveva già affermato, sia pure meno sistematicamente, che l’armonia è ciò che la logica rappresenta per il poeta, ma mentre Forkel sosteneva che l’armonia guida e orienta l’invenzione melodica, per Herder sarebbe stato folle sostenere che lo scopo primario del musicista fosse quello di organizzare logicamente la sua invenzione: sarebbe stato come dire che lo scopo primario di un poeta fosse quello di ragionare. Heinrich Koch, sempre negli anni Ottanta, parla anche dell’elaborazione tematica che egli chiama “sviluppo logico” (*logische Entwicklung*), e si occupava anche dell’organizzazione gerarchica della forma in periodi e in frasi, delle simmetrie tra frasi di quattro battute, della loro logica compiutezza conclusa da una cadenza, nonché delle possibili relazioni fra antecedente e conseguente. In sostanza l’idea di matematica musicale viene gradualmente sostituita da quella di linguaggio, un linguaggio anch’esso razionalmente organizzato, ma dotato di una “logica” diversa: la musica non è solo *ars combinatoria*, ma è funzionale a comunicare. E la forma, per di più, non è solo quella di un generico linguaggio, ma in alcune versioni tardo settecentesche è anche retta da principi di “mimesi” di uno stato emotivo, sulla base del classico principio filosofico di imitazione della natura.

Nel corso dell’Ottocento l’idea di razionalità logica della musica trova altre formulazioni che tendono a spostare gradualmente l’idea di logica dalla sfera del linguaggio verso quella del pensiero. Adolf Bernhard Marx nella sua trattazione sulla forma sonata collega l’idea di sviluppo con quella di seme o germoglio e dunque con la teoria goethiana dell’organicismo: una concatenazione strettamente consequenziale di pensieri coerentemente correlati l’uno all’altro. In un contesto diverso, non parlando di forma ma di tonalità, François-Joeph Fétis osserva come nel pensiero musicale esista un sistema di rapporti logici fra i suoni di una scala, ordinati gerarchicamente in base alle attrazioni verso la polarità della tonica. L’unica voce dissonante in questo coro sembra essere quella di Hegel, il quale diffida del concetto di logica in musica. Egli intravede possibilità logiche quando la musica è accompagnata da parole, ma non nella musica “assoluta”: in questo caso si tratta di una logica apparente che non può chiamarsi tale in senso stretto.

La terza parte del volume ha in Riemann e in Schönberg i suoi punti di forza. Il primo pubblica nel 1874 un volume intitolato appunto *Musikalische Logik*, in cui l'intuizione di Fétis trova la sua realizzazione più compiuta e filosoficamente ambiziosa. In essa i termini della dialettica hegeliana (i concetti di tesi, antitesi e sintesi) vengono applicati alle note della scala e alle relazioni fra gli accordi. Le vicende del concetto di logica nel pensiero di Riemann assumono tuttavia articolazioni assai più problematiche. Secondo la sua formulazione iniziale, la teoria delle funzioni armoniche delle note si basa fundamentalmente sulle relazioni di quinta fra la tonica (la tesi iniziale), la sottodominante (che è antitesi centrifuga: la tonica tende verso la sottodominante perché la trova una quinta sotto) e la dominante (che è sintesi, perché si trova una quinta sopra la tonica e dunque tende verso di essa chiudendo il ciclo delle attrazioni reciproche). Ma la logica di Riemann dovette tener conto anche di altre teorie che nel frattempo si affacciavano sul versante scientifico della musicologia: non solo quelle della consonanza di Helmholtz, ma anche un'altra serie di problemi nati in ragione del recupero delle antiche concezioni modali che stava avvenendo in quegli anni. Nel campo delle differenza fra modo maggiore e minore la teoria cosiddetta duale aveva segnalato che la triade maggiore (calcolabile in direzione ascendente a partire da un tonica) e quella minore (calcolabile verso il basso a partire dalla stessa tonica), hanno strutture intervallari speculari (terza maggiore seguita da terza minore) cosa che indurrà Riemann a considerare una nota come "tonica" nelle due opposte direzioni, rendendo più incerta la sua iniziale concezione dialettica dei rapporti di attrazione tonale. A questo punto, per logica musicale egli non intende più tanto il sistema delle relazioni armoniche in quanto tale, ma il modo in cui tali relazioni sono rappresentate mentalmente da parte di chi ascolta: esse così diventavano in termini riemanniani «un'attività altamente sviluppata di funzioni logiche dello spirito umano», e comprendevano, fra l'altro, anche le proposte innovative che agli inizi del secolo lo studioso aveva teorizzato nel suo libro sul ritmo e sul metro. A questo punto siamo passati francamente dalla logica del linguaggio alla logica del pensiero, o delle strutture di coscienza, al punto che in un saggio del 1916 egli parla anche delle capacità della mente che durante l'ascolto saprebbe prevedere gli stati prossimi del flusso sonoro: sembra in sostanza che Riemann (in questa attentissima ricostruzione di Mastropasqua) si stia orientando a intendere per "logica" aspetti del pensiero che le indagini cognitive di cinquant'anni dopo avrebbero indicato come "mente musicale".<sup>[1]</sup>

Nel pensiero di Schönberg un compositore ha un compito etico di verità: quello di presentare (anche talora senza esserne esplicitamente consapevole) idee musicali che corrispondano alle leggi di "coerenza" di una logica umana profonda. La coerenza a cui pensa Schönberg risponde a leggi che hanno le loro radici nella metafora organicistica della cultura romantica: un prugno non deve decidere che frutti produce, poiché le prugne diventano prugne da sole e questa è la loro coerenza logica e la loro verità ultima. Il pensiero compositivo possiede caratteristiche analoghe. Nasce in una prima fase come "idea" e in una seconda fase come "presentazione dell'idea": un brano realizza concretamente un'idea dotandola di quei caratteri di procedimento razionale che si riferiscono alla sua tecnica di presentazione, ma l'idea, nella quale il brano è in potenza, già possiede in se stessa la sua necessità o "essenza" logica. La logica che ha in mente Schönberg, anziché fissarsi sull'armonia, che nel suo stile tende a perdere peso, si fissa piuttosto sull'elaborazione tematica e questo spiega la sua attenzione per la "variazione evolutiva" che tanto lo attraeva in Brahms: intervalli, profili melodici, aspetti ritmici, fraseologici, contrappuntistici costruiscono i caratteri di identità e di contrasto che legano una figura musicale a un'altra. Gli aspetti logici che servono a "presentare" l'idea debbono essere comprensibili all'ascolto: così in una composizione esistono figure fondamentali (*Grundgestalten*) che devono essere capaci di fissarsi nella memoria. Le varie figure che si alternano in una composizione sono ricche di relazioni reciproche, e anche di contrasti drammatici o violenti, ma soprattutto, in accordo con le leggi della coerenza, esse devono derivare da una matrice unica o motivo di base, di cui siano varianti. Logica, impegno etico e coscienza linguistica sono tre elementi tipici non solo del pensiero di Schönberg, ma più in genere dell'intellettualità viennese del tardo impero.

A conclusione della sua analisi Mastropasqua cerca di scoprire qualche coerenza nell'insieme dei problemi che ha

presentato e discusso. Mi limito a sottolineare la significatività delle considerazioni finali su quelli che egli chiama “isomorfismi logici”: ne offre un esempio in un frammento della terza sinfonia di Beethoven in cui esistono tre segmenti in successione, il terzo dei quali integra elementi costitutivi dei due precedenti dando l’impressione di un nesso casuale esistente fra loro. Si tratta in questo caso – egli commenta – di una sorta di isomorfismo fra la struttura di un pensiero logico (es. di un sillogismo) e quella di un pensiero musicale: la mente umana, in mancanza di aspetti semantici in musica, surroga tale mancanza con l’autorappresentazione musicale della sua stessa struttura. In altri termini, in mancanza di “contenuti” la psiche coglierebbe come unico possibile contenuto musicale l’immagine di sé medesima e degli schemi mentali della sua razionalità.

Anziché limitarmi a discutere questa idea, che è certamente suggestiva, vorrei piuttosto ampliarne ora la portata, aggiungendo qualche personale commento al volume. Anzitutto io distinguerei un pensiero “astratto” (il pensiero su come funziona il pensiero, che è il campo specifico della logica) da un pensiero che, per semplificare, potrei chiamare “concreto”, cioè il pensiero riguardante i fatti e gli eventi del mondo. Nel Settecento quando in alcuni paesi i procedimenti del razionalismo scientifico stavano offrendo nuove risorse alle tecnologie di trasformazione e sfruttamento della natura, la razionalità della mente si era affermata come uno dei pensieri culturali dominanti. E ciò può forse spiegare l’origine dei tentativi di applicazione della logica in campo musicale. Ma attenzione: in questo caso non si proponeva come pensiero astratto, bensì come pensiero quanto mai concreto.

C’è però anche un’altra circostanza da considerare: a mio parere non è un caso che l’idea di logica (o per meglio dire l’ideologia estetica della logica) nasca all’epoca di Bach e tramonti in quella di Schönberg. Non casualmente essa coincide con due fenomeni: con la stagione della musica detta “tonale”, e con il trionfo della musica strumentale di matrice tedesca, quella che alle soglie dell’Ottocento prese il nome di “musica assoluta”. La musica tonale strumentale (nei suoi generi sinfonico e cameristico) viene di solito pensata in occidente come “la musica”, ma in realtà, se la consideriamo in prospettiva storica e antropologica, è solo un segmento, sia pure importante, globalmente diffuso e durato tre secoli, di tutte le musiche che sono esistite e tuttora esistono nel mondo. La “logica” di questi due generi musicali consiste nel fatto di essersi resi autonomi dal gesto e dalla parola e di non aver più avuto bisogno di supporti esterni per esistere, ma il vero miracolo della musica assoluta è stato che la maggior parte delle categorie concettuali, teoricamente definite e compositivamente applicate al suo interno, potevano essere anche percettivamente comprese dall’orecchio: per capire la musica non c’era più bisogno di sentire parole o di vedere gesti. La mirabile presenza di questo ascolto in cui i meccanismi di pensiero divenivano palesi ed erano sufficienti per far capire il senso della musica ascoltata, fu una scoperta elettrizzante per la borghesia intellettuale tedesca nell’epoca dei padri del Romanticismo. Ce la racconta Tia DeNora<sup>[2]</sup> quando evoca il ruolo che aveva il barone van Swieten nell’esigere il silenzio durante l’ascolto nei salotti viennesi di quell’epoca: si trattava del passaggio (a questo punto ufficialmente sancito) fra la musica aristocratica d’intrattenimento e quella impegnata della borghesia intellettuale, dove l’impegno d’ascolto consisteva nella possibilità di seguire e percepire la logica interna di quelle strutture (che richiedeva appunto silenzio e concentrazione) oltre che il loro messaggio ideale. Beethoven divenne l’eroe di questa battaglia.

Purtroppo l’idillio durò poco: già con Wagner la logica musicale precedentemente trionfante cominciava a dichiarare e a mettere in mostra (tristianamente) le sue profonde ambiguità. E la DeNora ci ricorda puntualmente la disperata battaglia di Adorno per salvare il salvabile che, ancora dopo Schönberg, egli intravedeva fra ammassi di rovine incombenti. La mia conclusione è che oggi, volentieri o malvolentieri, siamo entrati in una fase storica diversa. Proprio per questo, però, il libro di Mastropasqua può essere un formidabile aiuto per farci capire il senso e le ragioni di tale diversità.

- [1] Si veda John Sloboda, *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Bologna: Il Mulino, 1988 (ed. orig. *The Musical Mind*, Oxford: Oxford University Press, 1985).
- [2] Si veda Mario Baroni (a cura), *La musica e il suo contesto culturale*, in *L'ascolto a scuola. Strategie didattiche per la comprensione di musiche non familiari*, Quaderni della SIEM n. 27, 2013 (ed. orig. in T. Bennet and J. Frow eds., *The SAGE Handbook of Cultural Analysis*, 2008, Cap. VII).