L'inconscio in musica: studio su alcuni Klavierstücke di Schönberg

Armando De Vidovich

The author's starting point is the analysis of some piano "pieces" of Schönberg (in particular the third one among the "Klavierstücke op. 19") in order to introduce his fundamental principle: music has to be considered as a system of thought and not merely as a communication of feelings and emotions.
For the critical analysis, several elements from Mozart's "Don Giovanni" are also investigated, showing
how the ways of listening and fruition may differ when the music is integrated with a text and when it is not.

Premessa

Si può fare della musica, ascoltare la musica, capire la musica — anche se non si capisce in modo unanime cosa si capisce — parlare della musica, ma in ogni circostanza, tranne che nel fare, si agisce con la convinzione che la musica abbia in sostanza solo il potere — enorme — di comunicare o suscitare sentimenti, emozioni: stati d'animo, non di mente.

Probabilmente solo i musicisti — o i musicologi che hanno studiato musica e altre discipline utilizzabili per l'esame di opere in musica — credono che sia anche un sistema di pensiero; ma il più delle volte, probabilmente, solo perché conoscono e usano un sistema di regole che serve a inventare o a eseguire o a esaminare composizioni e che, come ogni sistema scientifico, implica processi di pensiero.

Per gli altri, pur sensibili ed educati all'ascolto, ma privi di quella preparazione, la musica rimane un luogo in cui si può anche ragionare delle emozioni che essa provoca, ma non parlare delle idee che genera. È infatti molto consolidata la convinzione che, a meno che non sia legata a un testo, la musica non racconta nulla e quel che racconta — quando non si parla, tecnicamente, di come è fatta — è malamente, e, inutilmente, descrivibile con parole.
Questo non è vero.

È da credere che quella convinzione esiste perché la musica dà a chi la ama troppe soddisfazioni, tanto che è inutile chiedersi come e perché le dia: ci pensino gli "scienziati", se quello è il loro mestiere.

In realtà, anche senza decodificare frasi, accordi e armonie, chiunque quando ascolta è dentro un processo molto complesso, e tale processo perde senso e, paradossalmente, qualità umana se lo si riduce al flusso delle emozioni, sia pur profonde e varie, di cui vive.

Se si cerca di andare al di là del puro piacere passivo si aprono, senza sforzi e senza nozioni tecniche ma solo con una particolare attenzione, prospettive mentali la cui consapevolezza arricchisce l'ascolto e ne fa scoprire a ogni ripetizione inaspettate rivelazioni, dando nuove luci al piacere estetico che l'accompagna.

Questo testo si basa molto su tanti ascolti riflettuti proponendone alcuni e poco su letture di supporto e su nozioni tecniche[1]. È un invito a vedere la musica dal di dentro recuperando poco o tanto di quel che dentro chi ascolta accade.

L'ascoltatore ben disposto si accorgerà di aver sempre "pensato" le idee della musica anche se non si è dato da fare per sapere quali sono.

Come il Borghese gentiluomo di Moliere, che scopre di aver sempre parlato in prosa senza rendersene conto.

Inizio

Questo studio inizia con un ascolto: il 3° dei 6 pezzi op.19 per pianoforte di Schönberg.

È un brano molto breve – 1' scarso – per cui la raccomandazione di ascoltarlo con la maggiore concentrazione possibile e senza alcuna discontinuità può essere agevolmente rispettata.

Ad ascolto finito è utile registrarsi mentalmente ogni impressione o idea, quali che siano, senza farne al momento alcun uso, ma sapendo che tali annotazioni verranno recuperate al momento opportuno, dopo le fasi di sviluppo sotto descritte.

1a fase – La trasformazione

In una prima fase ci si può proporre una esperienza simile a quella descritta per il *Lied* di Schubert: ascoltare la musica come un sistema di pensiero. Si tratta di negare, con una veemenza però provvisoria, che sia una comunicazione di sentimenti e di emozioni.

Pur ammettendo che in qualche modo sentimenti ed emozioni hanno un ruolo insopprimibile si parte dall'assunto che appartengono alla composizione come le ombre appartengono agli oggetti: sono sugli oggetti, non degli oggetti. Gli oggetti restano immodificati mentre si può modificare la percezione che, a seconda delle condizioni di luce e dell'investimento intenzionale, ne ha l'osservatore,

[1] Il ricorso a termini e concetti del linguaggio musicale e la riproduzione di pentagrammi è una comodità per che ha familiarità con quel linguaggio, ma questa familiarità non è necessaria per seguire quel che si legge.

Questa modifica si dipana in modo da fare dell'ascolto un processo trasformativo in cui, nella temporalità dell'evento, il brano offre a chi l'ascolta diverse risposte man mano che l'ascolto si attualizza.

Ci sono molti modi di sentire un brano di musica, di memorizzare i suoi disegni melodici, le mutazioni di armonia, di rilevare i colori timbrici, di assimilare i fraseggi, e ogni riascolto ne attiva uno diverso, persino per le stesse già note sequenze.

Nel caso del brano di Schönberg.in esame questo processo è in parte facilitato dalla essenzialità della composizione e dalla sua brutale, ma apparente, aridità emozionale. Ma è anche in parte reso ancora più difficile proprio perché tale essenzialità priva l'ascoltatore di alcuni dei più solidi referenti dell'ascolto, quali la cantabilità, o una simmetria di immediata evidenza, come più avanti avremo modo di rilevare.

Tuttavia, già un riascolto aperto alla trasformazione realizza la trasformazione. Lo scenario cambia, sia pur di poco: ha come minimo delle valenze in più, quelle del riconoscimento. L'ascolto non si ripete identico, le condizioni di illuminazione sono, poco o tanto, cambiate. Quello che si può sedimentare nella coscienza è allora un roteare di esperienze diverse di percezione dello stesso oggetto che però, così facendo, si diversifica da sé stesso. Si attiva così, anche nell'ascolto, una azione cooperativa: un ascolto intenzionale consente di recepire suoni di cui non solo non ci si era accorti – suoni depositati in una sorta di preconscio o subconscio, ma forse anche, in determinate condizioni, suoni sentiti dall'inconscio, o da qualcosa che – con tutte le cautele del caso – assai gli somiglia.

Tutti avranno fatto l'esperienza di come un certo scenario – ad esempio un quartiere di una città visto per la prima volta – cambia di prospettiva, dimensioni e di modalità di fruizione man mano che, capitandoci più volte successivamente, diventa famigliare. Non è solo un fatto di memoria, ma di vissuto complessivo dello spazio e delle proprie proiezioni di movimento e i propri obiettivi di percorso lungo le sue coordinate.

Accade a uno spazio urbano, come a un volto, come a un qualsiasi oggetto – e fra questi un brano di musica – di istituirsi, nel processo trasformativo, come un evento che dalla connessione delle sue parti ricava la capacità di farsi, alla mente di chi ha fatte proprie quelle connessioni, *donatore di senso.*

La sconsolata filatrice che scopre nella progressione – sia del suo vissuto sia delle soluzioni armoniche del lied – il senso della propria solitudine e l'emozione dell'eros, è un esempio di donazione di senso. Il suono inizia dove le parole finiscono e ha dato quel che la poesia ancora non aveva: non solo, o non tanto, una emozione, ma una conoscenza. Come si è visto, il giovane e "inesperto" Schubert l'ha colta senza alcuna mediazione razionale, senza altra deduzione che non fosse quella connessa alla articolazione degli accordi nella progressione modulante della parte centrale del *Lied*.

Il sistema di pensiero non è necessariamente un discorso di parole indispensabile per descrivere ive quel che la musica direbbe. Può essere un discorso di suoni, così come la matematica lo è di numeri, o figure geometriche, o la chimica di formule base o formule di struttura con specifiche convenzioni per raffigurare la tridimensionalità delle molecole e l'orientamento delle loro parti funzionali. Le parole servono a chi deve spiegare quelle formule, non a crearle o a renderle significative.

Richiamato questo prodigioso fenomeno per cui anche nella musica l'intenzione trasforma i suoni in un racconto, va subito detto che nel caso del brano in esame l'acquisizione di questo racconto incontra non poche difficoltà, anche in chi è ben disposto e privo di pregiudizi da abitudine nei confronti della musica di Schönberg.

Il brano non regala molto, anche al meglio intenzionato degli ascoltatori. Oltre tutto, particolare tutt'altro che secondario, non ha, al contrario del *Lied*, parole alle quali agganciarsi dopo che il loro ruolo vien meno.

Se quindi una prima fase di elaborazione si propone di andare *oltre le parole*, ma a partire *dalle parole*, per più ragioni – mancanza di testo e difficoltà di racconto – è necessaria una seconda fase di elaborazione.

2a fase – La rimozione delle parole

Si ascolti il sestetto della 3a scena del 2° atto del *Don Giovanni* di Mozart. Le parole, proprio per quella genialissima riduzione all'essenziale del Da Ponte, hanno un peso narrativo grandissimo.

Alcuni richiami a piè di pagina, utili per predisporre un buon sguardo intenzionale all'ascolto.

L'atroce scherzo di Don Giovanni ha avuto successo: l'infelice Donna Elvira crede che Leporello sia l'uomo che ancora ama, ma costui, pur attratto all'inizio (*La burla mi dà gusto*…) ha sinistri presentimenti e vuole togliersi di mezzo. Per cui, nel recitativo:

L. *Di molte faci il lume si avvicina mio ben; stiamo qui un poco fin che da noi si scosti*
E. *Ma che temi, adorato mio sposo?*
L. *Nulla, nulla …. Certi riguardi … io vo' vedere se il lume si allontana (Ah, come da costei liberarmi?) … Rimanti, anima bella*
E. *Ah, non lasciarmi!*

Il clima da "Dramma giocoso" è ancora una volta centrato in pieno: ridicola l'imitazione grossolana che il servo fa del padrone; straziante l'invocazione della donna innamorata che già ha vissuto la sofferenza dell'abbandono.

Lo stesso clima permea, con tutte le oscillazioni del caso, l'intera scena successiva, la 3a appunto.

È notte.

Si abbia presente, in parallelo all'ascolto, che la Notte è uno dei protagonisti dell'opera che non figura fra le *dramatis personae*: non è nel cast, ma si aggira in quasi tutte le scene 8 e anche in questa ha una sua presenza significativa.[2]

Inizia Donna Elvira, che si crede sola (Leporello sta dandosi da fare altrove):

Sola, sola, in buio loco
Palpitare il cor mi sento
E m'assale un tal spavento

[2] 1°, 1^ Notte e giorno faticar; 1° 5^ Troppo mi premono queste contadinotte: mi voglio divertir fin che vien notte; 2° 2^,

Che mi sembra di morir.

Una frase molto ariosa che già nella controfrase, nel secondo verso, di spezza nella pause dell'affannoso batticuore e poi insiste in un ritmo incalzante fino al sinistro salto di 7^ discendente sulla paura della morte.
Leporello a tentoni nel buio cerca una via di fuga:

Più che cerco, men ritrovo,
Questa porta sciagurata
Piano piano l'ho trovata
Ecco il tempo di fuggir.

Stessa metrica, ma ritmo puntato sugli staccati e sulle ripetizioni (*questa porta, questa porta …)* che sottolineano gli infruttuosi tentativi del poveretto fino al sollievo quasi trionfante dell'ultimo ben riuscito, mentre, come acutamente osserva Herman "ridacchiano i trilli sommessi dei fagotti e dei clarinetti)

Sollievo di breve durata perché proprio dalla via di fuga ecco che arrivano Don Ottavio e Donna Anna seguiti dai famigli con lampade che illuminano a giorno la scena.

Una prodigiosa modulazione – dal tenebroso e ovattato Si bemolle al solare Re maggiore – illumina anche lo scenario sonoro, in una con quello teatrale: la Notte, complice e minacciosa al tempo stesso, è messa in fuga.

Anche la frase di Don Ottavio obbedisce alla metrica ma con un arco filato tipico dei modi manierati del bravo cavalier servente:

Tergi il ciglio o vita mia
……..
…….
……

Ci si può fermare qui. Lo sviluppo procederà ancora per contrasti e cambi di situazione, con Donna Anna , che riprende la frase di Ottavio, ma in tonalità minore e così via con l 'arrivo di Zerlina e Masetto fino al tumultuoso concertato di fine scena.

Ora serve un grande sforzo di immaginazione.

La scena ha l'andamento musicale tipico di un sestetto d'archi, anche se, per ragioni di dinamica teatrale, ridotto all'essenziale, senza sviluppi delle magnifiche idee musicali e senza riprese.

Due violini – i soprani Donna Anna e poi Zerlina; due viole - mezzosoprano Donna Elvira e tenore Don Ottavio; due violoncelli – i bassi, Leporello e poi Masetto. Ci si immagini la stessa scena senza le voci. Inizia la prima viola su un sottofondo accordale dei celli e qualche motivo per incisi dei violini.

Ariosa, elegante: senza il corpo e il volto di Elvira conserva più un tono di mobile versatilità che di angoscia, con un incedere spedito e slanciato, pur se sostanzialmente calmo.

Il violoncello subentra per contrasto, sornione, su intervalli corti e ripetuti, con 2° violoncello e 2^ viola che si fan carico di "ridacchiare" al posto dei legni della partitura orchestrale.

La seconda viola entra per terza, e, in contrasto col violoncello, ha un tono nobile, dialoga con la prima viola alla pari: il clima, tutto ancora centrato sui registri medi, è di una conversazione serotina, trattenuta e sommessa.

Poi verranno i violini a imporre una propria fredda alterigia e a mutare il tono della scena, rendendo i dialoghi più serrati e concitati.

E così via.

Non dovrebbe essere difficile fare una trascrizione, con gli stessi materiali originali della scena e mutuando dalla pagina teatrale una parte della sua *donazione di senso* musicale per costruire la pagina cameristica. Il pensiero musicale è lo stesso.

In attesa che qualcuno lo faccia può bastare, con lo sforzo di immaginazione prima invocato, questa rielaborazione mentale – eidetica è la parola giusta – di quel magnifico racconto.

Rimane il racconto, anche se la trama narrativa del testo è stata rimossa.

Ma è una vera rimozione? Non sarà che qualcosa – e non poco – rimane dei personaggi a dare un volto agli strumenti? Cosa accadrebbe se non ci fossero mai stati personaggi con un proprio testo?

Per verificarlo serve passare a una terza fase.

3^ fase – Senza parole

Ci sono – è noto – forme di musica pianistica chiamate *Romanze senza parole* e sono uno dei passi obbligati dell'apprendistato di un compositore.

Ma qui non siamo a scuola e ci concediamo dei *Gedankenexperiment* simili, *si parva licet*, a quelli con cui i fisici teorici si avventurano nelle pieghe di eventi che si muovono alla velocità della luce, o degli universi pluridimensionali, o dei buchi neri.

Per cui non si traguarda una forma di *lied strumentale* possibile, bensì un evento immaginario.

Si ascolti allora – tanto per stare in tema – un altro sestetto, quello dell 'op. 36 di Brahms, sempre per 2 violini, 2 viole, 2 violoncelli.

E *si guardino* le voci strumentali come se fossero personaggi, attori di quello scenario reale che la musica costruisce per esporvi i pensieri che genera.

Inizia anche qui la viola, ma non con una propria frase costruita, bensì – genialità del Nostro – con un motivo ronzante, di due note adiacenti continuamente ripetute, che si presenta come accompagnamento di fondo per l'entrata, vicinissima, del 1° violino, ma poi, proseguendo immutata e insistente per 20 battute si configura come una vera e propria parte deuteragonista. La viola è una presenza muta – ossia senza una sua melodia – nella scena, ma vigile, che cattura una luce radente importante come quella di cui si adorna il primo attore.

Primo attore è il primo violino, lui sì con un motivo che in poche battute percorre di slancio tre ottave – la splendida ed elegante generosità di Brahms! – e entra ed esce in tre diverse tonalità. Arioso, audace, imprendibile nelle sue vette dove va e da dove

torna planando, quieto e pulsante, mentre gli altri – tutti tranne la prima viola – assistono quasi immoti nei loro fermi accordi.

Poi tocca a loro fare di questi accordi un motivo di dialogo, con interventi interrogativi, quasi statici se non fossero sorretti da un andamento per moto sincopato, gli accenti ritmici da una parte, quelli dinamici dall'altra a creare una attesa densa di incognite.

Tocca al violoncello sciogliere queste incognite quando si prende tutta la frase di apertura del violino – ecco gli sviluppi che Mozart non aveva ragione di adottare per la scena, ma che senz'altro fa suoi nelle composizioni sinfoniche e da camera tipiche della forma sonata – e la rende definitiva, perché la prende dal basso – due ottave sotto, e la carica di una severità serena e maestosa pur se i suoni restano a mezza voce, come una parlata saggia e sicura.

Non c'è bisogni di immaginare un testo sotto quei suoni, né un volto dietro quei pensieri. Ma sono, quei suoni, volti e parole che si aggirano in uno spazio di contenuto chiaroscuro, articolato in prospettive diverse.

Ecco il racconto: *vedere i suoni*, cogliere un pensiero non a partire dalla consapevolezza o contemplazione delle emozioni che suscita, ma dalla attenzione al dipanarsi della coscienza dei suoni, al progressivo delinearsi dello spazio sonoro.

È possibile fare tutto questo con Schönberg?

La risposta è: no!

Il problema è proprio questo: che non basta una coscienza dei suoni per quei suoni. È legittimo, sia pur con tutte le cautele del caso, fare appello a una dimensione inconscia.