

1987d « Dalle condotte all'oggetto » in *Il Senso in Musica : antologia di semiotica musicale*, a cura di L. Marconi et G. Stefani, CLUEB, Bologna

François Delalande

DALLE CONDOTTE ALL'OGGETTO (*)

1. L'oggetto, tra produzione e appropriazione

Due sono i problemi affrontati dagli approcci alla musica che si ispirano alla semiologia: il primo è condurre in modo rigoroso l'analisi interna dell'oggetto-musica; il secondo è render conto dei fatti esterni che vi si collegano: significazione o effetto di senso, condotte. Si tratta dunque di apprendere ad articolare le descrizioni interna ed esterna, e questo è al centro del nostro dibattito metodologico.

Alcuni dichiarano in partenza che, se è vero che ciascuno di noi intende a modo suo il modello linguistico, c'è però almeno un principio comune sul quale ci accordiamo, e cioè «che senza dubbio la musica è un messaggio» ⁽¹⁾. In realtà questo è un atto di fede preliminare che richiede discussione. Esso suppone la ricerca di codici o di leggi che presiedono all'emergenza di una significazione; ora è chiaro che l'opera e le pratiche musicali generano significazioni, ma è molto meno certo che questo sia la loro ragion d'essere essenziale. Bisogna dunque accertarsene e prendere, per un po' di tempo, una distanza maggiore per definire una problematica e isolare un campo di studio che include bene l'enigma centrale dell'esperienza musicale.

Per far condividere il mio dubbio citerò l'esempio di una mu-

(*) Comunicazione letta al 2° Congresso Internazionale di Semiotica della musica, Jyväskylä (Finlandia), luglio 1983.

⁽¹⁾ Comunicazione di Serge Martin al 2° Congresso Internazionale di Semiotica musicale, cit. sopra.

sica registrata a Bali. Il ricercatore che ha riportato questo documento è stato attirato dal suono lontano di due xilofoni ⁽²⁾, si è avvicinato e ha atteso che i musicisti si interrompessero per chiedere loro l'autorizzazione a registrare. Ma poiché non si interrompevano, decise di registrare prima e di parlare poi. Dopo aver atteso parecchie ore, visto che quelli non interrompevano mai, se ne andò senza aver potuto rivolgere loro la parola... Quei due uomini suonavano senza pubblico una musica strettamente ripetitiva per parecchie ore.

Con quale modello affrontare lo studio di una tale pratica? È una condotta specifica caratterizzata dal desiderio di assorbirsi in un gioco motorio che richiede una certa concentrazione sul risultato e determina un'assenza al mondo esterno. Non è escluso che la fatica rinforzi l'effetto di un godimento cinestesico. Adotteremo un modello più o meno ispirato alla comunicazione e potremo parlare, per esempio, di 'messaggio'? Io vi vedrei piuttosto una sorta di 'jogging' musicale.

Osserviamo dunque qui un caso di pratica musicale la cui ragione d'essere sembra da cercare più dalla parte della produzione che da quella della ricezione, dal momento che l'ascoltatore non è previsto. Sarebbe piuttosto maldestro buttarsi subito in una analisi approfondita dell'oggetto sonoro assolutamente ripetitivo che risulta da questo gioco prolungato dimenticando di interessarsi all'atto di produzione: infatti è ben possibile che l'oggetto sonoro non sia altro che il sottoprodotto di una pratica anzitutto sensorimotoria. In particolare, si sarebbe a disagio nell'interpretare questa forma strettamente ripetitiva indipendentemente dai dati sulla produzione.

Sembra dunque prudente vedere il fatto musicale, come propone Molino ⁽³⁾, come un insieme di condotte di produzione e di ricezione che danno all'oggetto il suo valore simbolico, e di non staccare prematuramente l'oggetto sonoro (o l'opera, se c'è) dal-

(2) Gilles Fresnais (G.R.M., Paris), disco Butterfly BPL 1009, distribuzione Sonopresse.

(3) Jean Molino, «Fait musical et sémiologie de la musique», *Musique en jeu*, n. 17, 1975.

l'esperienza musicale costituita da questo insieme: produzione, oggetto, ricezione.

2. Unità percettive e unità funzionali

Svilupperà ora questa osservazione cercando di ricavarne le conseguenze metodologiche, non però per pratiche dove domina il punto di vista della produzione — come quella vista ora — ma per altre dove prevale la ricezione, e che conosco meglio.

Analizzando musiche elettroacustiche mi sono trovato di fronte a difficoltà teoriche ricche di insegnamenti. Come è noto, queste musiche sono realizzate interamente in studi chiusi al pubblico, e quello che vi succede non è spettacolare; i suoni sono miscelati, frantumati, missati secondo una ricetta che l'ascoltatore non conoscerà mai, e a lui sarà finalmente dato un oggetto sonoro che, in generale, non comporta partitura, così che egli non disporrà che del suo orecchio per cogliere il flusso sprigionato dagli altoparlanti. Per l'analisi musicale è un caso singolarmente interessante.

Io non ero completamente sguarnito per affrontare l'analisi di queste musiche, in quanto disponevo di uno strumento lasciatoci da Pierre Schaeffer: il concetto di 'oggetto sonoro' e tutto il lavoro di descrizione e di classificazione degli oggetti che Pierre Schaeffer ha realizzato sotto l'etichetta di tipo-morfologia.

Ma era una falsa pista. Perché falsa? Perché il criterio di segmentazione del continuo sonoro in oggetti che Schaeffer ha scelto non è affatto un criterio semiologico; anzi, è esattamente il contrario. È un criterio di ispirazione ghestaltista — che egli chiama la gregola articolazione-appoggio' fondato sulle discontinuità e i contrasti. Questo porta, in un continuo sonoro lineare, a una segmentazione 'sillabica' e non a una articolazione 'fonologica'. E non sorprende, poiché Schaeffer, volendo arrivare a una descrizione generale del sonoro valida sia per la musica che per i paesaggi sonori, i canti degli uccelli e la parola, prescinde dai significati. Quella tipo-morfologia implica un'attitudine percettiva molto precisa e lungamente commentata, che Schaeffer chiama 'ascolto ridotto' (*écoute réduite*) e che consiste nell'ascoltare l'oggetto in se stesso, dimenticando i tratti che possono dargli valore d'indizio

che rinvia a una causa, o valore di segno che rinvia a un senso (per riprendere la terminologia di Schaeffer). Siamo dunque dichiaratamente all'opposto di un progetto semiologico.

Del resto Schaeffer cita Saussure appunto per sottolineare in che cosa differisca il suo progetto: «La *langue* non si presenta come un insieme di segni delimitati in precedenza, di cui basterebbe studiare i significati e l'uso. È una massa indistinta dove solo l'attenzione e l'abitudine possono farci trovare degli elementi particolari. L'unità non ha alcun carattere fonico particolare e l'unica definizione che si può darle è la seguente: un segmento sonoro che, a esclusione di ciò che lo precede e lo segue nella catena parlata, è il significante di un dato concetto» (4). Ora, l'oggetto sonoro di Schaeffer ha appunto un carattere fonico particolare che corrisponde alle leggi della forma. Si può naturalmente applicare queste stesse leggi all'analisi di un'opera, esaminare come i suoni si differenziano tra loro, come dei soggetti li isolano quando gli si domanda di praticare quell'"ascolto ridotto" indipendente dai significati. Lo abbiamo fatto (5). Si ottengono trascrizioni abbastanza simili da soggetto a soggetto. Si può poi cercare di studiare i rapporti tra gli oggetti sonori, le simmetrie, le opposizioni, le figure che essi formano, e reintrodurre i significati che l'ascolto ridotto aveva eliminato. Ma così facendo non si cade appunto nella trappola denunciata da Saussure, prendendo la musica per «un insieme di segni delimitati in precedenza, di cui basterebbe studiare i significati e l'uso»? E non bisogna invece risalire a quella 'massa indistinta' e vedere come «l'attenzione e l'abitudine possono (...) farci trovare degli elementi particolari»?

3. *Pertinenze, punti di vista*

Ed eccoci di fronte al temibile problema della pertinenza nell'analisi musicale all'ascolto.

(4) Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil: Paris 1966, p. 285.

(5) Si veda in particolare François Delalande, «L'analyse des musiques électroacoustiques», *Musique en jeu*, n. 8, 1972; e soprattutto, Id., «Pertinence et analyse perceptive», *Cahiers Recherche/Musique*, n. 2, INA-GRM: Paris 1976.

La prima difficoltà, già segnalata, viene dal fatto che le unità funzionali non sono gli oggetti sonori che l'ascoltatore isola percettivamente gli uni dagli altri. Dunque le prestazioni dell'ascoltatore non sono in grado di fargli determinare direttamente le unità che egli considera pertinenti. Per esempio, se si fa ascoltare una serie di accordi al pianoforte, in tempo lento, molti soggetti non distingueranno le note entro un accordo; ma se si sostituisce una nota con un'altra, essi sentiranno la differenza, e per esempio vi associeranno delle risposte semantiche diverse. Mediante questa piccola commutazione si constata dunque che la nota è una unità pertinente da un certo punto di vista della ricezione, nonostante non sia segmentata come unità percettiva.

Qui ci torna utile il concetto funzionalista di pertinenza. In fonologia la pertinenza è riferita a una funzione di comunicazione: due fonemi sono distinti se la commutazione dell'uno e dell'altro permette di generare una coppia minimale di sintagmi che non hanno lo stesso significato, cioè la stessa funzione nella comunicazione. Volendo precisare ulteriormente, si isolerà non una sola funzione di linguaggio ma, mettiamo, sei, come fa Jakobson. E se si guarda da vicino ci si accorge che queste funzioni attribuite al linguaggio si riferiscono di fatto alle condotte di produzione e di ricezione. Per esempio, quando Jakobson scrive che la funzione emotiva o espressiva «mira a una espressione diretta dell'atteggiamento del soggetto» ⁽⁶⁾, o che la funzione fàtica mira a «stabilire, prolungare o interrompere la comunicazione», colui che mira è il soggetto e non già il linguaggio (il linguaggio non mira a niente). Di fatto, ciò che differenzia tra loro le funzioni linguistiche sono le condotte di produzione o di ricezione implicate.

È in questo modo, sembra, che si può cercare di applicare il modello funzionalista all'analisi musicale. Il termine 'funzione' va usato nel senso di 'punto di vista dell'analisi'; ed è possibile differenziare dei punti di vista di analisi — come per il linguaggio — secondo il tipo di condotta che interviene. Se riprendiamo l'esempio di due xilofonisti di Bali, tra i punti di vista della produzione non andrà dimenticato quello della condotta sensomotora che ab-

⁽⁶⁾ Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli: Milano 1973.

biamo segnalato col nome di 'jogging musicale'. Certamente non è l'unico, è una componente tra altre; non si può ridurre l'azione dei due strumenti a un esercizio sportivo. Ma questa componente dà una pertinenza a certi tratti dell'oggetto, ad esempio il carattere ripetitivo della forma. Bisogna dunque cercare di individuare una serie di punti di vista, della produzione e della ricezione, su uno stesso oggetto, che forniranno altrettanti criteri di pertinenza, e che sono caratterizzati dalle condotte di produzione e di ricezione che costituiscono una pratica musicale.

Siamo dunque arrivati al problema dell'analisi delle condotte musicali, che a mio avviso precede l'analisi semiologica dell'oggetto.

4. *L'analisi delle condotte*

Una musica non ha un unico modo d'impiego definito da una pratica sociale: questo è il problema. In altri termini; le condotte musicali che un oggetto implica sono, in generale, molteplici e variabili.

Pensando alla ricezione, e limitandosi all'ascolto attento del concerto o del disco, già si è obbligati a constatare la grande diversità delle condotte d'ascolto. Ciascuno ascolta quello che gli piace (o anche niente del tutto) e come gli piace, in funzione di fattori individuali come la motivazione o l'attesa, o circostanziali come la vigilanza o la consegna d'ascolto (che l'ascoltatore coscienzioso si dà a volte da sé). Nessuno ci assicura che l'orientamento d'ascolto non cambi anche parecchie volte durante un ascolto di pochi minuti. In breve, la ricezione è altamente individuale e fluttuante, ed è questa la seconda difficoltà dell'analisi sulla ricezione.

Si può tuttavia sperare di risolverla mediante un'ipotesi di lavoro: quella delle 'condotte-tipo'. Si tratta di ammettere provvisoriamente che l'ascolto attuale altamente individuale e fluttuante — del signor X nella sua poltrona al concerto il tal giorno è analizzabile in un certo numero di componenti, che sono delle costanti abbastanza generali e che chiamo 'condotte-tipo'. L'ascolto effettivo del signor X appare allora come una combinatoria di di-

versi ascolti classificati. Il signor X passa dall'ascolto A all'ascolto B, poi a C (che magari consiste nel non ascoltare affatto), oppure è in bilico tra A e B... Ciò che si richiede a un repertorio di ascolti-tipo non è di rappresentare i casi statisticamente più frequenti (ciò che porterebbe a eliminare l'ascolto eccezionale del musicista coltivato o del compositore), ma di permettere, mediante diverse combinatorie di successioni, di simultaneità o di conflitti, la ricostruzione delle condotte effettive, attuali.

Il caso del conflitto sembra molto frequente. Per esempio quelli che chiamo 'ascolto analitico' e 'ascolto ipnotico' sono due condotte incompatibili. Il primo risponde al desiderio di dominare l'opera ricordandosene (ad esempio per parlarne in seguito), e si traduce in una verbalizzazione interiore, durante l'ascolto, per fissare il ricordo delle parti, degli elementi formali e degli aggettivi che le caratterizzano. Il secondo, l'ascolto ipnotico, consiste invece nell'abbandonarsi fissando l'attenzione su un tratto formale che dura abbastanza a lungo, ma che l'ascoltatore stesso considera spesso un dettaglio insignificante e di cui non gli sembra il caso di parlare: per esempio, lo scintillio del timbro di uno strumento. Ora, esistono ascoltatori che si abbandonano al fascino di questo dettaglio e ne traggono piacere, e altri che vi resistono e vivono in modo molto negativo e spiacevole questa fascinazione che li distrae dall'ascolto analitico che si sono dati come consegna ⁽⁷⁾.

Nella pratica, osservare le condotte d'ascolto presenta una difficoltà metodologica notevole — ed è la terza difficoltà dell'analisi sulla ricezione —: il fatto che esse non sono direttamente osservabili. Si possono osservare solo indirettamente, per la mediazione di sintomi o di una verbalizzazione. I sintomi comportamentali sono l'aspetto visibile della condotta: atteggiamento corporeo, eventuali risposte fisiologiche (che allo stato attuale non apportano gran che d'informazione). Ma c'è un aspetto nascosto, il più prezioso, ed è quello a cui 'mira' il soggetto nell'ascolto — non sol-

(7) Lo studio delle condotte-tipo ha dunque due versanti: uno, orientato verso l'oggetto, che fornisce un punto di vista d'analisi al semiologo; l'altro, verso il soggetto, da cui lo psicologo può aspettarsi elementi di spiegazione degli 'effetti' della musica.

tanto nel senso di ciò che egli ascolta nell'opera, ma anche della tensione che egli cerca di risolvere mediante l'ascolto (secondo una concezione funzionalista della condotta) — e questo non è di fatto accessibile che tramite la verbalizzazione. Ma la verbalizzazione successiva all'ascolto è evidentemente una costruzione del soggetto che bisogna imparare a interpretare. Tuttavia, malgrado lo schermo costituito dall'inevitabile interpretazione, il nostro lavoro è partito essenzialmente da verbalizzazioni ⁽⁸⁾; il procedimento è consistito nel trascrivere testimonianze d'ascolto dalle quali, messe in serie, abbiamo ricavato delle condotte-tipo.

Supponendo che questa analisi delle condotte effettive in condotte-tipo elementari sia sufficientemente riuscita, resterà un ultimo punto in programma: il ritorno all'oggetto. Perché, non dimentichiamolo, il motivo di questo percorso attraverso l'analisi delle condotte-tipo era differenziare dei punti di vista di analisi dell'oggetto. Avremo così isolato delle condotte-tipo che dovranno fornirci delle pertinenze. Per esempio, si imparerà a discernere quel certo scintillio del timbro di uno strumento capace di innescare quel tale ascolto ipnotico (o, almeno, che questo ascolto può prendere come suo oggetto). Insisto sul fatto che questo scintillio o altri tratti analoghi possono avere una funzione essenziale nella ricezione musicale, e passare invece inosservati in altri approcci.

5. Una tappa del programma semiologico?

Qualcuno potrebbe pensare che la musica elettroacustica costituisca un caso speciale; in realtà non è che un caso limite, prezioso per ricavare principi generali. Lo studio delle condotte, che si è imposto come preliminare all'analisi delle musiche elettroacustiche, mi sembra che s'imponga ugualmente come preliminare all'analisi delle musiche scritte.

Sono del tutto scettico riguardo a un presupposto comune a molte analisi musicali dette semiologiche, secondo cui la partitura

⁽⁸⁾ Con Jean-Christophe Thomas (G.R.M., Paris) e Marcelle Guertin (Université de Montréal).

sarebbe un'immagine fedele, una «trascrizione fonologica a rovescio», come dice Nattiez, dell'opera come oggetto sonoro. Temo che, per guadagnare in rigore nelle procedure, si analizzino delle configurazioni di note sulla carta e si costruisca, al posto di una semiologia della musica, una semiologia delle partiture. Si ammettono, senza poterle verificare quanto basta, due ipotesi molto pesanti e a mio avviso ben poco probabili: la prima, che si può passare dal sonoro allo scritto senza perdere dati pertinenti; la seconda, che la nota è una unità minimale accettabile.

Anche senza parlare delle specificità introdotte dall'interprete, peraltro evidentemente pertinenti sia per la produzione che per la ricezione, come si può metter da parte l'insieme di quelle qualità soggettive del suono esplicitamente e consapevolmente regolate dal compositore che si chiamano, con un termine molto confuso, il timbro? Ora, il timbro è rappresentato sulla partitura in modo estremamente sommario da indicazioni di strumentazione che non costituiscono affatto una trascrizione. Trascrivere i timbri implica saper isolare i tratti che il compositore ha utilizzato — e secondo quali leggi — per fare la sintesi di un timbro generale della sua orchestra a ciascun istante del pezzo; e quali sono i tratti che un ascoltatore isola nel suo ascolto (come quello scintillio che cristallizza l'ascolto ipnotico)? Sfortunatamente il compositore non è in grado egli stesso di realizzare questa analisi, così come l'ascoltatore non può precisare né descrivere a quali particolarità del suono è sensibile lui personalmente, a differenza di altri ascoltatori. Trattandosi di uno dei 'l-esti' che sono sfuggiti alla teorizzazione musicale, il timbro è una 'massa indifferenziata' che la storia non ci consegna già presegmentata.

La terminologia schaefferiana permette di sostituire un'unica parola (timbro) con una decina di termini (rigidezza d'attacco, profilo dinamico, colore, massa, grana armonica iterativa o compatta, andamento meccanico naturale o fluttuante, ecc.) per descrivere quel 'resto' della scrittura, e guadagnare così in precisione; ma questo vocabolario, l'abbiamo visto, non risolve il problema della pertinenza.

Fin dalla sua origine la semiologia musicale sogna, al modo della linguistica, di isolare il suo oggetto per formalizzarne lo studio strutturale interno. E sia, ma a due condizioni: di non sbaglia-

re oggetto, e di disporre di criteri per lo studio delle articolazioni. Solo allora potrà cominciare l'analisi interna.

La semiologia delle partiture sbriga troppo in fretta questi preliminari. La maggior parte dei ricercatori ha adottato il percorso dall'interno verso l'esterno: analizziamo prima l'oggetto in sé, dicono essi (pensando alla partitura), poi lo metteremo in rapporto con i dati psicologici e sociali ⁽⁹⁾. È l'inverso che mi sembra da fare: quali siano le pertinenze non può apparire che all'esame dell'esperienza musicale e delle condotte che sono in gioco.

⁽⁹⁾ Cfr. ad esempio Nicolas Ruwet: «L'analisi sufficientemente approfondita di un frammento, un'opera, un insieme di opere, uno stile di una data epoca, ecc., dovrebbe permettere di ricavare delle strutture musicali che sono omologhe di altre strutture che si trovano nella realtà o nel vissuto; è in questo rapporto di omologia che si rivela il `senso' di un'opera musicale. (...) ed è evidente che soltanto l'analisi formale interna permette di ricavarlo» *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi: Torino 1983, p. 14.

O ancora, Jean-Jacques Nattiez: «... è indispensabile procedere a degli inventari neutri che saranno interpretati funzionalmente in modi diversi secondo i livelli di pertinenza scelti », *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Unione Générale d'Éditions: Paris 1975, p. 165. Inoltre, le relazioni di Serge Martin e Célestin Deliège a questo Congresso.