

Da: Henri Pousseur, *Musica, semantica, società*, Bompiani, Milano 1974 (ed. or.: *Musique semantique société*, Casterman, Paris – Tournai 1972).

Gino Stefani

HENRI POUSSEUR MUSICOLOGO

Henri Pousseur è fra i protagonisti della Nuova Musica degli anni cinquanta, in strettissimi rapporti con Boulez, Stockhausen e Berio. Come loro è insieme compositore e teorico: inventare nuove poetiche, trovarne le ragioni giustificative, codificare e insegnare le relative tecniche, finalmente fare opera di divulgazione, tutto questo era importante quanto scrivere, eseguire, ascoltare musica, in quegli anni di fondazione della musica contemporanea.

Pousseur ne ha, come pochi, perfetta coscienza: le discussioni dell'autore sulla propria opera "cercano il confronto dei metodi per verificare la loro validità generale"; quanto alla teoria, "la sua funzione primaria è prospettiva, euristica", insomma deve servire all'invenzione del nuovo e non alla sistemazione dell'esistente ("Zur Methodik", 1957). Così gli scritti del musicista belga, lucidi e appassionati, figurano in primo piano nelle riviste della Neue Musik: *Die Reihe*, gli *Incontri musicali*, i quaderni (*Bei-träge*) di Darmstadt.

Passati i furori delle origini e con essi la necessità di manifesti e apologia, era normale che quei musicisti si dedicassero in modo sempre più esclusivo alla prassi compositiva ed esecutiva. Ma per Pousseur la doppia attività di faber / sapiens si è rivelata sempre più un fatto di natura; la sua vocazione di musicologo è autentica. Oggi l'insieme dei suoi numerosi scritti ci delinea una figura straordinaria di interprete dell'esperienza musicale propria e altrui, presente e passata: straordinaria per impegno vitale e credibilità di testimonianza, oltre che per l'intrinseco interesse tecnico. Quegli scritti si possono considerare una guida fra le migliori all'esperienza musicale del nostro tempo, in quanto in essi si fondono - come raramente avviene - una partecipazione vissuta e un'obiettività distaccata. Su questi scritti vorremmo qui fare un cenno, come introduzione al suo recente volume *Musica, semantica, società* che viene ora presentato al pubblico italiano.

* * *

Cominciò dalla musica, dalla sua interna costituzione, dimostrando in due saggi magistrali ("Anton Weberns organische Chromatik", 1955 e "Da Schoenberg a Webern, una mutazione", 1956) che il furore rivoluzionario della Neue Musik era ispirato al più alto rigore razionale, quello di Webern, in specie alla sua concezione organica e strutturale del cromatismo. Come l'ultimo dei maestri viennesi aveva fatto e insegnato, occorreva fuggire dalla città tonale in fiamme, portando in salvo solo l'essenziale. Pousseur non apporta colpi alla rovina che l'evoluzione naturale delle cose ha causato; saviamente esporta, invece, i semi del futuro; perché c'è sempre, al di là di qualunque catastrofe, una prospettiva di salvezza, di ricostruzione.

Il futuro sarà, anzi è, certamente migliore del passato. Così il "potenziale cromatico" di Webern, e quello integrale della composizione parametrica ovvero seriale, sviluppa uno spazio "multipolare" ben più denso di possibilità di quello tonale, che è "unipolare". La nuova sensibilità musicale non è del resto in armonia con la moderna sensibilità scientifica? Per non parlare dell'umano e del sociale; i "nuovi modi di pratica musicale daranno luogo a tipi inediti di scambio e di comunicazione fra i diversi strati della società musicale: compositori, interpreti, ascoltatori". E se con l'elettronica si supera il dualismo suono-rumore, "l'arte non è più tagliata dalla realtà, la poesia non è più opposta alla prosa. Il sacro non sarà più relegato nei templi, siano pure i templi dell'arte, perché umanizzato, perché realizzato, tutto ormai potrà ridiventare sacro" ("Strukturen des neuen Baustoffs", 1955; "La nuova sensibilità musicale", 1958). Il nostro musicista vive veramente nel proprio tempo: non erano in molti, in quell'epoca, a stabilire un raccordo così preciso tra la "morte di Dio" e la "morte

dell'arte" (un tema che riprenderà il presente volume); e bisognerà aspettare un decennio per trovare, in Gottwald e Schnebel, formule chiare su una "musica sacra senza tabù".

Il rigore e la lucidità profetica sono soltanto una componente della fisionomia di Pousseur; un'altra componente importante è l'interesse per l'uomo. Interesse che arriva alla condiscendenza, cosa abbastanza inaudita per un teorico della musica radicale. Pousseur si preoccupa sinceramente del pubblico al quale «la musica seriale appare ancora come un fenomeno enigmatico, se non perfettamente assurdo»; per questo torna indietro, si mette al passo dei suoi uditori, e pedagogicamente spiega loro dapprima la musica tonale, la sua costituzione, i suoi significati, le sue motivazioni e funzioni sociali, per poi concludere che, cambiate queste ultime, non c'è da stupirsi che sia cambiata anche la musica. Perché «quando ci si interroga sul destino del linguaggio musicale non sembra possibile esplicitare il senso, l'origine, la vita di una forma senza riferirsi alle relazioni sociali cui questa forma rinvia, senza evocare i rapporti che essa stabilisce tra gli individui che partecipano alla pratica musicale dove essa si realizza». E così si svela fra l'altro la funzione di ideologia, di mascheramento delle reali strutture della società che il sistema tonale (con la logica ottimistica della sua cadenza perfetta) ha avuto in un'epoca tanto densa di conflittualità come l'epoca "classica"; e si comprende anche la "critica del linguaggio" musicale, cioè dell'ideologia dominante, operata da Schoenberg e Webern ("Forme et pratique musicales", 1959).

Aperto ai problemi del linguaggio, Pousseur accolse subito, pur con qualche riserva, le critiche che il linguista Ruwet fece alla serialità, accusata di avere, con il suo strutturalismo, liquidato lo statuto di linguaggio della musica. L'appello alla realtà della percezione, che era sempre stato vivo per il musicista belga, diviene da allora centrale per lui come l'ideale della razionalità. Il tema della comunicazione, fondamentale per una natura socializzante come la sua, acquista così nuove articolazioni. E sarebbe plausibile una ricerca sulla sua produzione musicale seguendo l'arco che, da un progetto musicale di pura ricerca, attraverso progetti ludici si spinge verso l'espressione e la comunicazione (in lavori - specialmente il grosso, centrale *Votre Faust* - dove, come teorizza Barthes, la parola diventa il relais dei diversi sistemi di segni).

Tra ricerca e gioco, l'alea. Di fronte all'invasione cagiana le intenzioni pedagogiche diventano preoccupazioni. Ma la disponibilità e la volontà di capire e costruire portano Pousseur a precisare (in quell'occasione con la formula sintetica della "indeterminazione orientata") importanti concetti di poetica: i rapporti natura-cultura ("Caso e musica", 1960). Boulez "non aveva capito, sul momento, che l'apporto del grande discepolo di Schoenberg consisteva in una nuova umiltà verso la natura" (*Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, 1970). E allora: Cage, il non intervento anzi la resa di fronte alla natura, l'identificazione di natura e cultura, insomma la fine della cultura? Certamente no; Pousseur è per l'intervento, ma - la precisazione è essenziale - un intervento rispettoso; il musicista è il *jardinier* (l'espressione è sua) in auscultazione della natura (delle tendenze del materiale, si diceva in gergo tecnico).

In questo senso vanno anche i rapporti tradizione-attualità. I sistemi, o i linguaggi, o le soluzioni del passato e del presente sono momenti parziali della Possibilità globale. Sincronicità o evoluzionismo? Da escludere senz'altro un'interpretazione teilhardiana (considerata "dirigismo metafisico" troppo lineare e semplificato); piuttosto, il rigore della formula è da temperare con l'immagine naturalistica del giardiniere. Abbiamo così l'opera *Votre Faust* (1961-67), che illustra in modo diacronico la metamorfosi o polivalenza dei linguaggi del melodramma. E abbiamo il saggio teorico *L'Apothéose de Rameau. Essai sur la question harmonique* (1969), che è appunto un commento di quell'opera, dove il sistema tonale tradizionale si allarga all'infinito o meglio, rovesciando la prospettiva, si restringe riducendosi a uno dei casi della combinatoria di una rete armonica "universale". Nello stesso senso di una ricerca della continuità/contiguità vanno le osservazioni su autori dell'"allargamento" come Hindemith o Bartók, e soprattutto il saggio (su *Agon*) "Strawinski selon Webern selon Strawinski" (1971), significativo omaggio alla memoria del grande maestro russo.

Nella traiettoria sopra indicata, che va dalla speculazione alla comunicazione, la musica diventa - come dice Butor - "un art réaliste". Tutta la musica, anche l'elettronica ("Realistische Elemente in

der elektronischen Musik", 1966). La musica parla, e in molti modi; naturalmente e soprattutto in quel modo ultimo e privilegiato, quella struttura musicale dove Adorno ha indicato la mediazione di musica e società.

Musica/ società: come imposta Pousseur questa questione cruciale? Non in modo autonomo, strettamente politico, come fanno un Bohmer o un Blaukopf. Lo abbiamo ormai visto bene: la sua ottica ha una tendenza insopprimibile alla globalità; il suo è un certo qual umanesimo ("umano", non "umanistico"), una consapevole cultura-cultura dove confluiscono, insieme alle scienze moderne e alla dialettica marxista, fermenti della civiltà europea tradizionale (l'idea classica di kosmos), esperienze religiose sia pure secolarizzate (l'utopia radicale di un Bloch), aperture verso l'Oriente. Certamente l'idea della lotta di classe non è assente dalla riflessione di Pousseur; ma la lettura dei suoi scritti dissiperà presto l'illusione di uscirsene con facili formulette e slogan.

Una cosa ci sembra di non trovare nell'universo del musicista belga: la punta corrosiva della dialettica negativa; la sua critica, anche la più penetrante, è incoercibilmente di segno positivo. Ma non saremo noi a dolercene.