

Prefazione

Quasi per controbilanciare quella sostanziale precarietà ontologica, di fronte a cui si sono trovati costantemente i vari tentativi di comprensione e di definizione dell'oggetto musicale, da sempre il pensiero scientifico ha accompagnato da vicino l'evolversi dell'esperienza musicale. Il sapere scientifico non solo ha fortemente influenzato la riflessione sulla musica, ma ha anche offerto un consistente contrappeso teorico a quell'inconsistenza ontica dell'opera musicale di cui con pertinenza parla Dahlhaus.¹

Anzi, in uno dei momenti fondanti del mondo della ricerca musicale, anche da un punto di vista accademico, si è riconosciuto proprio nel rapporto con le *Naturwissenschaften* la base di quella *systematische Musikwissenschaft*, che ha cercato di dialogare con i vari saperi scientifici che si evolvevano rapidamente, dall'acustica alla *Gestaltpsychologie*, dalla psicologia sperimentale al cognitivismo e alle neuroscienze, dalla linguistica alla semiotica, dalla sociologia all'antropologia. E così, a partire dalla sistematica di cui Guido Adler nell'ormai lontano 1885 aveva tracciato un primo disegno,² si è arrivati ad una vasta letteratura su questi articolati legami.

Anche se, è doveroso riconoscere, più recentemente la musicologia ha cominciato a rivedere questo entusiasmo "positivista" e ha cominciato ad evidenziare un sostanziale carattere problematico di questa 'musicologia sistematica', sia in ordine alla competenza scientifica che alla consistenza teorica delle ricerche in questo

¹ Sulla debolezza ontologica dell'opera d'arte musicale cfr. C. Dahlhaus, *Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs*, in *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz, Schott, 1978, pp.279-290.

² Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in «*Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*», 1885, pp.5-20.

ambito.³ Da un lato si è rilevato come molto spesso ai musicologi facciano difetto quelle specifiche competenze sulle questioni scientifiche di cui si occupano e dall'altro, come talvolta, superato il problema delle competenze, i nuovi risultati acquisiti non sempre hanno quei caratteri di forte consistenza teorica e di novità. Ossia molte volte alcune scoperte scientifiche, dall'acustica alle neuroscienze, hanno trovato una applicazione musicale soltanto sussidiaria e, tuttavia, il dialogo tra musica e scienza non solo continua ma si arricchisce di sempre nuovi contributi.

Ma non è solo a livello di riflessione teorica, che abbiamo assistito allo sviluppo del rapporto tra sapere scientifico ed esperienza artistico-musicale, ciò è accaduto anche a livello concretamente compositivo.

Restando al secolo appena concluso, non possiamo non riconoscere come l'esperienza della «musica elettronica», nel suo più ampio significato, sia stata, sia tuttora e forse ancora per molto tempo sarà, un'esperienza che, più di ogni altra attività artistica, ha saputo proficuamente confrontarsi con l'evolversi del sapere scientifico e tecnologico.

Certamente la musica elettronica, che influenza sia gli 'specialisti' che gli amatori, i compositori elettronici ma anche coloro che apparentemente sembrano non frequentarla, è un'esperienza cardine della storia della musica del Novecento. Si tratta di una esperienza che ha modificato radicalmente il modo di esistenza dell'opera musicale nel Novecento e che non solo ha creato nuovi procedimenti creativi, richiedendo al compositore nuove competenze scientifiche, ma ha anche cambiato la stessa modalità di fruizione e di consumo della musica da parte di un pubblico sempre più vasto.

Di fronte a una tale ricchezza di sollecitazioni storiche e teoriche nei rapporti tra musica e scienza, la ricerca di Tiziano Rosselli, *Il suono razionale*, dedicato ad una approfondita indagine sulle complesse relazioni tra razionalità scientifica e esperienza estetica, tra pensiero

³ Colui che per primo ha evidenziato queste fragilità del progetto di una «musicologia sistematica» è stato Georg Feder, che anni orsono aprendo l'annuale incontro della *Gesellschaft der Musikforschung* a Göttingen nel 1979, evidenziava nella sua prolusione questi limiti. Cfr. G.Feder *Empirisch-experimentelle Methoden in der Musikforschung. Kritische Bemerkungen zur Kompetenz und Eigenständigkeit der Systematischen Musikwissenschaft und zur Relevanz einiger ihrer Ergebnisse*, in «Die Musikforschung» XXXIII, 1980, pp. 409-431.

scientifico e opera musicale, presenta motivi di notevole interesse. Inanzitutto Rosselli ha una duplice e specifica competenza, sia nell'ambito della teoria musicale, di cui più volte ne possiamo apprezzare le solide conoscenze, che in quello delle discipline scientifiche con cui dialoga, dalla linguistica di John Searle e Simon Kirby, alla psicodinamica di Matte-Blanco.

L'interesse di questo lavoro risiede anche nella capacità di sintesi che offre, in rapidi ampi affreschi, una ricostruzione dell'esperienza musicale occidentale coagulata attorno a una serie di interessanti nuclei problematici. E qui Rosselli è perfettamente cosciente di correre dei rischi, quei rischi inevitabili quando si compiono ampie sintesi storiche, rischi che tuttavia hanno il vantaggio di offrire al lettore suggestivi spunti analitici, fargli compiere felici incontri inaspettati, come con la *Messe des pauvres* di Satie, o creare inattese connessioni tra un mottetto di Palestrina, il *Tu es Petrus* e *Blowin' in the Wind* di Dylan. Tutto ciò per ribadire l'ampia e profonda conoscenza che Rosselli ha della musica e dei suoi sottili ma forti legami con il complesso reticolo dei saperi scientifici.

Paolo Pinamonti