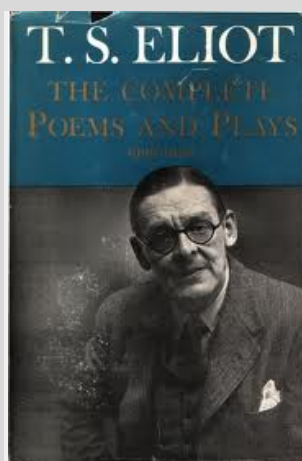


## Il problema della forma musicale 1.

di Luca Di Maio



Tra i problemi moderni dell'estetica una parte rilevante ha quella legata al concetto di tempo, con le riflessioni sul ritmo e la sequenzialità retorica dei modi e delle espressioni. Si tratta di riflessioni che prendono spunto dalla comunicazione, dalla poesia, dalla musica, tutti campi in cui la trasformazione epocale del concetto di tempo prende piede, divenendo costante elemento di riflessione.

Questo lavoro nasce appunto da una simile considerazione, che si può intendere dalla nascita del problema in una lettura di George Eliot, un autore in cui le riflessioni sulla musica del verso sono costanti per il rapporto con Ezra Pound:<sup>1</sup> "La canzone provenzale era scritta per essere musicata, e Pound, in una serie di articoli sull'opera di Arnold Dolmetsch, apparsi su *The Egoist*, ha di recente insistito sull'importanza dello studio della musica per un poeta. Un tale rapporto tra poesia e musica è assai diverso dalla cosiddetta 'musica' di Shelley o Swinburne, spesso più vicina all'oratoria che allo strumento musicale. Non è necessario, secondo Pound, come aveva detto Walter Pater che la poesia per avvicinarsi alle condizioni della musica debba destituirsi di significato. Il suo vero non ha né le astrazioni un po' velate di Swinburne... né la morbidezza di

Mallarmé... alla fine della poesia, Pound aggiunge una nota: "La forma e la misura sono quelle di *Abl'alen ir vas me l'aire* di Peire Vidal. La canzone è adatta soltanto a essere cantata, non detta.... Un'impressione che è sempre ottenuta attraverso i valori semantici del linguaggio".<sup>2</sup> Con questa intima musicalità, la poesia crea "un ambiente più finemente perfezionato, nel quale i sentimenti particolari, i più vari sentimenti, sono liberi di entrare in nuove combinazioni".<sup>3</sup>

L'esaltazione della vicinanza della composizione musicale e della poesia, delle illuminanti convergenze teoriche, seguita nel percorso successivo di Eliot, terminando con *I quattro quartetti*, dove la musicalità è diventata l'impianto stesso del lavoro, la metrica segue il procedere della composizione propriamente musicale, dando luogo ad una trasposizione in cui la sentimentalità del percorso si esalta.

Ciò abbandona i concetti alla loro intima mobilità, si spostano l'uno sull'altro, esaltano la caratteristica metaforica tipica della poesia, che il paragone musicale verticalizza. In essi, infatti, proprio come aveva preconizzato negli anni giovanili, senza perdere di significato – ma anzi eccedendo persino in quello simbolico – senza diventare un arabesco di pitture, la poesia diventa qualcos'altro.

Il paragone intrinseco di Eliot fa spostare l'attenzione dalla musica alla poesia in un movimento del concetto, difficile da definire ma illuminante. Il problema è comprendere il senso del rapporto dell'arte con il sentimento e con la capacità di dirlo. Grazie ad una costante pratica e teorica della musica, ho ritenuto di limitare l'argomento centrandolo in un sol punto, che mi consentisse di fare chiarezza sul problema sorto: l'importanza del sentimento nella considerazione estetica, e d'altro canto l'importanza della forma.

Ho scelto perciò un luogo topico della storia dell'estetica atto a fare da guida all'approfondimento e l'ho trovato nella ricostruzione dell'interpretazione, che due 'romantici' del 900, Alfredo Parente e Massimo Mila, eredi della tradizione romantica, diedero delle

<sup>1</sup> *Ne Il bosco sacro* del 1920, in G. Eliot, *Opere, I meridiani*, Mondadori, queste riflessioni sulla musica si uniscono all'importanza della retorica nella composizione: giusta se non eccede, come nel caso di Rostand.

<sup>2</sup> G. Eliot, *Ezra Pound: metrica e poesia*, 1917, ivi, pp. 338-339.

<sup>3</sup> G. Eliot, *Tradizione e talento individuale*, 1919, ivi, p. 398.

polemiche sulla forma emerse nel primo 800 grazie al pensiero di Hanslick, cui entrambi dedicarono attenzione.

Mi si consenta di accennare che il percorso limitato alla musica melodica ed occidentale, si completerebbe se si andasse verso la musica che centra la propria attenzione sul ritmo. In diverse logiche musicali, "il ritmo è molto più importante delle differenze armoniche, o addirittura della 'mancanza' di armonia. E' qui che sta la differenza più palese fra musica europea e afroamericana. Sia la musica classica europea che quella leggera bianca sono decisamente carenti a questo proposito, limitandosi per lo più ad evidenziare una cadenza regolare. La musica afroamericana, al contrario, fa riferimento alle tradizioni percussive dell'Africa occidentale, attraverso la multiforme stratificazione del Nuovo Mondo, dagli inni battisti alle danze francesi, dalle melodie celtiche ai ritmi latini. Si sforza di piegare, turbare e sovvertire le regolarità del 'beat'. E' una musica poliritmica. La combinazione di differenti strati ritmici, che si sovrappongono e si intersecano, i grappoli verticali di note che portano con sé dirigono la nostra attenzione verso l'"interno" dell'esperienza musicale. che si tratti di blues, di soul, di reggae o disco music, siamo trascinati da un'insistente immediatezza. Non è un caso che la musica afroamericana faccia costantemente ricorso ad aggettivi che indicano sensazioni di tipo tattile per descrivere i suoi effetti, come 'hot', 'funky', 'feeling'. La musica, in questo caso, non obbedisce alla rigida logica lineare, così affine alla scrittura, di un inizio, una fase di mezzo, una fine, ma alla viscerale intensità del parlato. Legata solo vagamente alle strutture armoniche lineari, spesso svincolata da un sistema preesistente di scrittura musicale, e stimolata da continui movimenti intorno alle 'blue notes' e alle variazioni ritmiche e accordali, l'intensità immediata dell'improvvisazione diviene il canone privilegiato della musica afroamericana".<sup>4</sup>

E' un passaggio su cui ha avuto certo effetto il mutamento culturale e le innovazioni tecniche generate dal diffondersi della musica grazie alle nuove tecnologie, la registrazione su nastro ha dato fine al predominio assoluto degli spartiti, aprendo la via ad effetti musicali nuovi, come nei ritmi africani che hanno dato grande impulso alla musica contemporanea. Lasciando che essa diventasse coinvolgimento totale nel ritmo, corpo, credenze e vita.

\*

Il problema della forma da sempre rappresenta per l'estetica musicale uno degli oggetti di studio più interessanti; prima della composizione e dell'armonia infatti vi è una accurata riflessione sulla struttura formale, sulle sue possibili combinazioni, che costituisce il primo mattone sul quale si costruisce la composizione.

Prim'ancora di sedersi davanti ad un pianoforte o d'impugnare l'archetto di un violino, il musicista ha la *necessità* di leggere la partitura. Quest'operazione di approccio preventivo alla musica è fondamentale ai fini della sua produzione; come si farebbe, altrimenti, a suonare non sapendo, ad esempio, se il tempo della composizione è un *quattro quarti* o un *tre quarti*, in chiave di violino o in quella di basso, che il moto è un'andante o un largo.

Alle spalle di questo aspetto pratico della forma musicale però ve n'è anche uno fortemente teorico; è proprio attorno a questo secondo aspetto della questione che romantici e formalisti, partendo da due punti di vista completamente diversi, hanno trovato punti d'incontro e di scontro sui quali confrontarsi.

I romantici intendevano per forma musicale il modo attraverso il quale la sostanza musicale, il *sentimento*, giunge all'orecchio dell'ascoltatore; la forma era il ponte di collegamento tra *io* e *musica*. Essi consideravano la musica la *regina delle arti*, esaltandone l'intensità espressiva, e mettendo in evidenza come proprio l'assenza dell'elemento geometrico, caratteristico invece delle arti plastiche e figurative, le conferiva una tale profondità.

La mancanza di "geometria" permetteva alla musica di penetrare più direttamente e più a fondo nell'animo umano, scavalcando tutta una serie di passaggi presenti invece nelle altre forme d'arte. Questa peculiarità faceva sì che la forma musicale venisse considerata la *forma pura*, la forma d'arte per eccellenza. Perciò prenderò in esame determinate forme musicali come quelle beethoveniane, mozartiane, schubertiane, appartenenti al primo romanticismo; il

---

<sup>4</sup> Iain Chambers, *Ritmi urbani. Pop music e cultura di massa*, Costa e Nolan 1996 (1985), p. 15.

fine è quello di dimostrare che, sebbene la classicità in quegli anni cominciava ad assumere l'aspetto di forma musicale basata sul sistema tonale.

Analizzare le opere dei musicisti del primo Ottocento vuol dire assistere allo sviluppo della composizione secondo una precisa modalità: i punti di passaggio obbligati sono la *modale* e la *sensibile*. Se si dividono gli intervalli della scala in gradi, il terzo ed il settimo rappresentano le tappe sulle quali si sviluppa l'intera struttura musicale. La prima funge da intervallo attraverso il quale passare per modulare dal tema principale, come indica il termine stesso. Modale, quindi, perché indica il modo della composizione. La sensibile è il grado attraverso il quale, generalmente, la composizione, volgendo al termine, passa per completarsi nel suo grado di partenza, la tonica. Su questi due pilastri si fonda l'intera struttura del sistema tonale portato alla sua massima espressione nella sinfonia da Haydn, Mozart e, in particolar modo, da Beethoven.

È altamente significativo soffermarsi su questo tipo di struttura musicale poiché rimase, grazie alla sua completezza, il punto di riferimento di tutti i compositori per poco meno di un secolo. Ovviamente il suo utilizzo deve essere differenziato da autore ad autore, ma sostanzialmente dalla seconda metà del settecento in poi il sistema tonale fu il faro della musica. Anche in pieno ottocento, quando si cercò di arricchire il sistema tonale con i particolarismi delle scuole nazionali, ci fu una un'aggiunta di caratteri musicali appartenenti alle tradizioni musicali dei vari paesi europei ma, fondamentalmente, alla base continuava ad essere presente il sistema tonale. Si assistette all'inserimento, nella struttura musicale preesistente, di intervalli e ritmi propri di alcune regioni europee. La zona in cui questo fenomeno maggiormente si diffuse fu l'area balcanico-slava.

Un momento di svolta significativo si ebbe con l'avvento dell'impressionismo. Questo fenomeno, che trovò maggiore floridezza in Francia con Claude Debussy, non solo portò nuove soluzioni armoniche, una su tutte l'uso dell'intervallo di settima aumentata, ma fu un vero e proprio nuovo modo di vedere la musica. In tale ottica il pianoforte, strumento principe di questo movimento musicale, fungeva da vero e proprio strumento d'intimità tra il fruitore e le *atmosfera* create dalla musica. Questa infatti disegnava un mondo misterioso entro il quale si liberavano timbri nuovi, caratteristici di una musica fortemente descrittiva.

Al termine dell'impressionismo per la forma musicale si concluse il suo periodo di maggiore sviluppo con una scissione che indirizzò la musica verso due strade antitetiche ed estreme. Quando Schoenberg teorizzò i fondamentali principi della dodecafonia raggiunse ed oltrepassò il limite di maggiore sviluppo della forma fino ad allora intesa. Egli liberò la composizione da quei determinati punti di riferimento che la tonalità le aveva concesso, teorizzando uno sviluppo della composizione in senso verticale ed orizzontale. Seppur rifacendosi in parte ad alcuni elementi della tonalità come quello dell'imitazione e delle sue varianti, la dodecafonia annunciava la distruzione dei confini della forma tonale e delle consuete tecniche compositive; prendeva sempre più la strada di uno sterminato labirinto entro il quale le soluzioni acustiche erano infinite.

Di contro a Schoenberg, come risposta opposta alla crisi della forma musicale, si ebbe la reazione dei cosiddetti neoclassici che cercarono di riportare la struttura musicale ai suoi originari splendori attraverso un utilizzo rivisitato della tonalità.

Visto l'enorme lasso temporale attraverso il quale si dispiega questa impressionante evoluzione della forma musicale, e considerato anche il fatto che questo fenomeno fu alquanto vario e differente nei diversi paesi europei, occorrerebbe ricondurre il problema non solo ad un punto di vista strettamente geografico ma, come accade in numerosi testi di storia della musica, esso dovrebbe essere esaminato anche dall'angolazione delle correnti musicali, all'interno delle quali bisognerebbe sottolineare con estrema precisione le differenze che sono analizzabili tra autore ed autore. Conviene perciò limitare il campo sulla forma musicale del primo romanticismo, cogliendo, a riguardo, le riflessioni di Parente e Mila i quali sintetizzano in maniera eccellente il problema della dialettica che si creò tra pensatori romantici e formalisti.

Quando nel 1854 Hanslick, in pieno periodo romantico, pubblicò *Il bello musicale*, diede origine ad una aspra *querelle* tra i romantici ed i formalisti; questi ultimi difendevano infatti le teorie hanslickiane, affermando una sostanziale assenza dell'elemento sentimentale nell'arte dei suoni, e conferendo così alla musica un valore esclusivamente formale. È a partire da questo momento che si può parlare della nascita di teoria musicale che si basa su un *formalismo puro*.

Si deve comunque chiarire che per costoro la forma era da considerarsi in maniera estremamente più pratica, così come già è stato affermato, cioè come sovrastruttura della composizione; tuttavia, nonostante i numerosi violenti tentativi di distacco, non mancano, nei formalisti, svariati momenti in cui essi, del tutto involontariamente, si sono fatti travolgere dalla passione musicale cadendo in esempi, accenni e concezioni non così lontane, poi, dai romantici stessi.

In molti punti della stessa opera hanslickiana sono presenti situazioni in cui il fascino romantico prevale sul razionalismo formalista dell'autore che, inevitabilmente, si allontana dalle sue posizioni più estreme.

Bisogna tenere conto anche del fatto che il romanticismo fu un fenomeno, oltre che estremamente ampio, immensamente complesso e variegato al punto tale da offrire agli studiosi autori che, seppur romantici in tutto e per tutto, non hanno poi analizzato il problema della forma musicale in maniera così differente dall'ottica hanslickiana.

Difatti personaggi come Wackenroder, Hoffmann e Nietzsche, sebbene siano in totale accordo con quanto precedentemente detto sul romanticismo musicale e sulla sua concezione formale, analizzano, allo stesso modo, il fattore tecnico-matematico della musica coscienti del fatto che esso è tappa fondamentale per la produzione, l'esecuzione e la fruizione musicale.

Può risultare, dunque, stimolante soffermarsi su divergenze e convergenze tra autori fra loro contemporanei che, analizzando il problema musicale ed in particolar modo il suo aspetto formale, in più punti e momenti si toccano per poi avviarsi verso personali conclusioni che danno vita ad uno dei periodi più produttivi della storia della musica.

Sulla base della personale esperienza legata allo studio della musica, dell'armonia e della composizione, si è trovato interessante proporre un paragone tra i temi annunciati e le considerazioni su di essi espresse da Mila e Parente.

In particolare tali autori si distinguono per una spiccata propensione al romanticismo; altresì, essi, analizzando alcuni dei temi trattati da Hanslick, nelle loro opere, danno vita al tentativo di raggiungere una posizione intermedia tra le due opposte concezioni sopra citate; la loro proposta si basa infatti sulla possibilità di una perfetta coesistenza tra *forma pura* e *formalismo puro*.

La soluzione che essi presentano è una fusione tra l'elemento sentimentale, che spesso nel pensiero filosofico di stampo spiccatamente crociano dei due autori è chiamato *io oggettivato*, e l'elemento formalistico, riguardante una sovrastruttura tecnica della musica.

È senza dubbio presente, sia in Parente che in Mila, l'elemento hanslickiano, di chiara natura tecnicistica, ma, in base a quanto preannunciato, accanto a questo ritroviamo anche l'elemento soggettivo, che infonde fascino e mistero alle sterili regole matematiche, rendendole arte.

Il punto di vista dei due autori italiani è quanto mai attuale, nonché originale, considerando il fatto che nello stesso periodo in cui essi davano vita alle proprie elaborazioni teoriche Schoenberg metteva in crisi la forma musicale, teorizzando la dodecaфонia. Essi offrono a musicisti e musicologi una soluzione al problema, posto in pieno ottocento, secolo della classicità musicale, sulla distanza che poteva sussistere nella musica tra i suoi contenuti e le sue modalità di espressione.

La sottile linea che unisce romanticismo e formalismo, punto d'arrivo delle riflessioni di Mila e Parente, è il frutto di una perfetta nonché naturale sintesi storica tra sentimento e tecnica, dove diventa possibile una coesistenza armoniosa dei rigori del formalismo con il misterioso fascino romantico.