

Musica e Poesia insieme. Una costante nella storia



Napoli. Monumento a Beethoven

CREATIVITÀ E ORIGINALITÀ NELLA STORIA DELLA MUSICA

di Pierluigi Petrobelli

Ritengo opportuno partire da un'affermazione che, per quanto possa sembrare ovvia, non credo sia di patrimonio comune. L'affermazione è questa: nell'antichità classica, durante tutto il Medioevo e in buona parte anche nei secoli successivi una musica priva di testo verbale era semplicemente inconcepibile. Entrambe le esperienze artistiche, la poesia e la musica, hanno il tempo come categoria determinante del loro divenire, sono rette e governate dal *numerus*, cioè dalla durata dei singoli valori (sillabe o suoni), e sono quindi determinate dal ritmo, cioè dalla ordinata disposizione nel tempo di questi valori, secondo la definizione di Platone, sempre attuale.

La creatività dell'una e dell'altra manifestazione

artistica era quindi indissolubilmente connessa a questa loro simbiosi. E questo valga come loro principio generale di comprensione. E tuttavia la creatività, il bisogno di manifestare in maniera autonoma una determinata capacità di invenzione con il linguaggio dei suoni si è avuta anche nel Medioevo. Struttura portante di tutto il manifestarsi della musica nel Medioevo era il canto che accompagna tutti i momenti del servizio liturgico, quel repertorio di melodie ancora oggi genericamente definito come "canto gregoriano". La definizione si applica in realtà ad un repertorio volutamente unificato nel IX secolo dal genio politico di Carlo Magno, il quale ben comprese quale fosse l'enorme potenziale unificante del repertorio delle

melodie liturgiche per creare un'unità altrimenti difficilmente attuabile nel suo vasto e multiforme impero. L'autorità papale ne condivise il principio, ad un punto tale per cui "la musica" nella stragrande maggioranza delle sue manifestazioni era il canone delle melodie connesse con il servizio liturgico, che aveva lo stesso potere normativo del credo in cui si inverava la fede. E tuttavia, vi furono momenti, aspetti particolari della liturgia nei quali una sorta di creatività si poteva ben manifestare. Questa si connetteva con le liturgie celebranti i nuovi santi che venivano nel tempo canonizzati. Soprattutto il repertorio delle "sequenze", quei canti eseguiti nella Messa subito prima della lettura del Vangelo, portavano nuove melodie su nuovi testi, oppure anche nuovi testi che si accompagnavano a melodie preesistenti. Queste espressioni di creatività avevano ovviamente un rilievo soltanto locale, come la liturgia che celebrava il nuovo santo; erano, insomma, la spontanea manifestazione di un forte bisogno devozionale; eppure ebbero una fioritura ed una longevità che solo l'intervento del Concilio di Trento, alla metà del XVI secolo, ebbe il potere di distruggere quasi completamente; ne rimasero, superstiti testimonianze, i testi e le melodie del *Dies irae* e dello *Stabat Mater*.

Una ulteriore, fondamentale manifestazione di creatività musicale è costituita dalla nascita e dall'affermarsi della polifonia; dall'aggiunta cioè di una voce autonoma al canto della melodia liturgica principale. E' un'esperienza estremamente interessante, direi quasi commovente, vedere nei manoscritti medievali questi primi, goffi tentativi di creare una seconda voce che cerca di distinguersi dal movimento di quella principale, la melodia liturgica. Il repertorio di questi brani a due voci, che si muovono nota contro nota, *punctum contra punctum* - da cui il termine 'contrappunto' - è una scoperta relativamente recente della musicologia; il repertorio si è rivelato di diffusione veramente europea, dalla Scandinavia all'Italia meridionale, e la persistenza del suo stile attraverso i secoli - in alcuni casi fino al XX secolo - ne è stata forse la sorpresa maggiore. E' un repertorio musicale povero, ma di grande tenacia; amo paragonarlo alla graminia, alla sua ostinata sopravvivenza. Su ben altro orizzonte si muove la creatività musicale dei grandi centri di cultura medievale: dalla schola sorta accanto alla Cattedrale di Parigi, dove ebbero origine e sviluppo le prime forme di polifonia colta, alla grande produzione poetico-musicale legata alle corti di Provenza e del centro della Francia. Questa produzione "cortese" è legata alla creazione di forme poetiche nuove, ed alla crea-

zione di altrettanto nuove melodie che ad esse si accompagnano. La nascita della poesia in lingua d'oïl e in lingua d'oc è contemporanea al fiorire delle melodie che ad esse si accompagnavano. In atteggiamento opposto a quello della poesia e della musica "romanze" si pone invece il repertorio di musica polifonica colta che nasce dalla "Scuola di Notre-Dame", a Parigi. Qui assistiamo al graduale costituirsi di un corpus polifonico che ha come punto di partenza e come centro alcune ben definite melodie liturgiche. Si tratta prima di aggiungere un'altra voce (e abbiamo l'*organum duplum*), poi una terza e anche una quarta voce; poi a queste aggiunte musicali si uniscono testi verbali - e abbiamo così il motetus. La metafora che, a mio modo di vedere, ben rende questo graduale processo di arricchimento è quella della perla: sul granello di sabbia che si inserisce nell'ostrica si aggiungono via via i successivi strati di madreperla; allo stesso modo nasce lo straordinario patrimonio colto della polifonia di Notre-Dame. Si tratta in ogni caso di un gioco continuo tra l'esigenza di una creatività autonoma e la necessità di non prescindere dalla melodia liturgica originale. In questa stessa prospettiva culturale si pone in definitiva anche il grande repertorio della polifonia liturgica quattrocentesca; le Messe costruite da Guillaume Dufay, Jacobus Obrecht, Johannes Ockeghem, Henrich Isaac e Josquin d'ès Prés, pur nella varietà stilistica nell'uso del contrappunto, si trovano collegate dalla presenza di un *cantus firmus*, detto anche *cantus prius factus*, una melodia liturgica o anche di origine profana che funge da spina dorsale per tutti e cinque i movimenti che compongono l'*Ordinarium* della Messa. Le tecniche del contrappunto, del gioco indipendente delle voci che compongono il tessuto sonoro, è il filo rosso che congiunge tutte le esperienze compositive del Cinquecento e anche di buona parte del Seicento. Ma nel Rinascimento, accanto alle composizioni destinate al servizio liturgico, sorge e si sviluppa rigoglioso il repertorio profano su testi in volgare, quello del madrigale. Anche qui tuttavia la creatività viene sovente determinata dalla competizione artistica. Il madrigale, nato soprattutto per le riunioni delle Accademie cinquecentesche, si rivolge ad un pubblico assai ristretto, che sa cogliere le frequenti allusioni a precedenti intonazioni del medesimo testo; anche qui la creatività è in qualche modo condizionata da questa specie di gara, dopotutto non tanto segreta, fra i compositori. Ed è sempre nell'ambito degli ambienti accademici che si assiste, nel passaggio dal XVI al XVII secolo, alla nascita e al fiorire del teatro in musica. I primi spettacoli operistici sono insieme eventi di

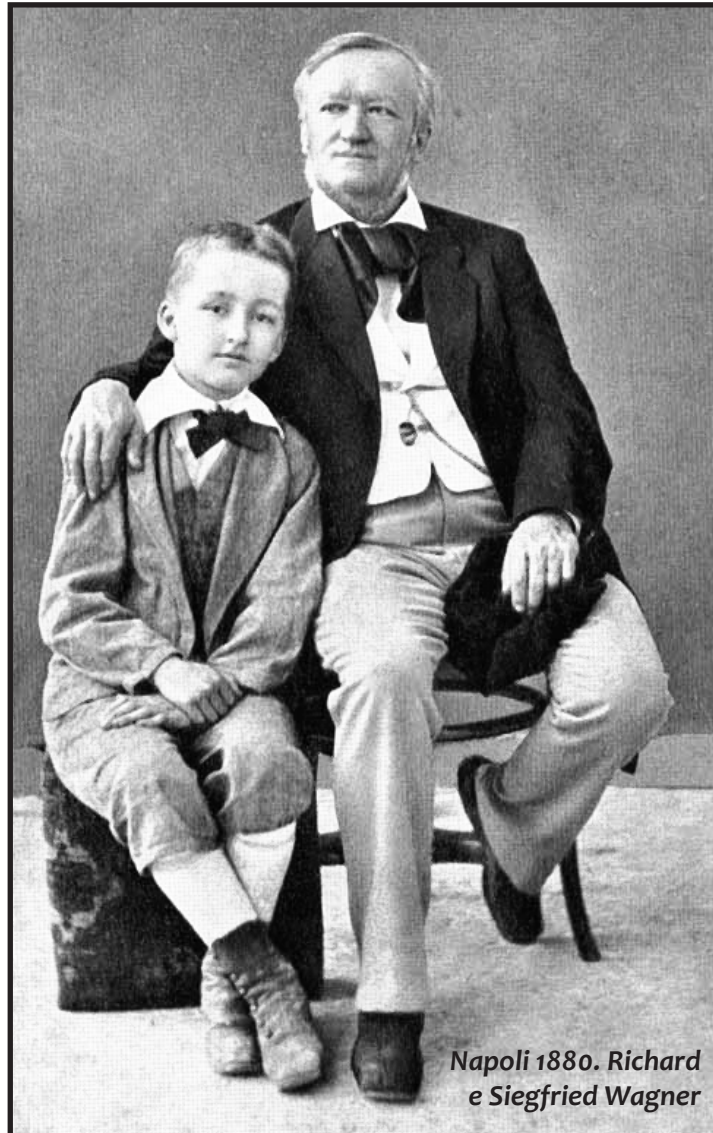
corte ed eventi accademici. Qui la creatività si riallaccia e si sviluppa attraverso la rappresentazione di miti dell'antichità classica o di eventi della storia greca e romana, affidando alla parola, alla sua dizione e, in sottordine, al libero gioco della melodia la manifestazione di una certa originalità. Sempre nel XVII secolo abbiamo le prime decise manifestazioni di creatività nel campo della musica strumentale, anche questa tuttavia condizionata da un lato dalla gloriosa, imperante tradizione della polifonia vocale, e dall'altro dai modelli strutturali delle musiche nate per accompagnare la danza. E' all'interno di questi confini che si muovono, e si muovono a proprio agio, anche figure di grandi intellettuali della musica come Johann Sebastian Bach o Georg Friedrich Haendel. La loro creatività non avverte come limite la tradizione plurisecolare nella quale si inserisce la loro produzione, tanto vocale che strumentale. E questo avviene sostanzialmente perché da quella tradizione deriva il loro concetto di tempo musicale, della sua organizzazione. E' lo stesso concetto che presie-

deva l'organizzazione della liturgia e della sua musica, che ne scandisce durante l'anno tutte le tappe, in un ordine che si realizza soltanto sub specie aeternitatis. La ferrea logica che determina la costruzione di una fuga di Bach si concretizza in una concezione statica del tempo; le risposdenze e le analogie che determinano il fluire del discorso musicale non rispondono all'esigenza di un prima e di un dopo, ma solo ad un graduale manifestarsi di un pensiero in sé non perfettibile. Un radicale cambiamento della creatività avviene, a mio modo di vedere, soltanto alla metà del XVIII secolo, in primo luogo con la figura e l'opera di Franz Joseph

Haydn. Questo compositore, all'apparenza un semplice artigiano della musica, conferì al linguaggio musicale una valenza ed una configurazione del tutto nuove, nel senso che le sue creazioni - in particolare le Sinfonie, le Sonate per pianoforte e i Quartetti per archi - sono costruite attraverso un logico, ferreo dipanarsi di una sola idea musicale, all'apparenza semplice, quasi insignificante; ma,

proprio perché tale, suscettibile di uno sviluppo che amo definire organico, nel senso che ne determina tutte le componenti e tutto lo svolgimento. La creatività subisce in questo modo una svolta radicale. La concezione del tempo non è più statica, bensì dinamica, anzi dialettica; è la stessa concezione che Goethe illustra nel suo saggio sul divenire delle piante. Come la pianta "diviene" da un suo nucleo centrale, così la composizione musicale "diviene" nel tempo da questa semplice idea iniziale. Non è un caso che al repertorio così concepito si applichi il termine di "musica assoluta", una musica non solo del tutto strumentale, cioè avulsa dalla parola e dal suo valore

semantico, ma che si sviluppa e si determina unicamente iuxta propria principia. Questa forma della creatività, cioè questa concezione della musica, trova immediatamente una straordinaria manifestazione nelle composizioni di Mozart e di Beethoven; e in un certo senso ad essa si può far risalire il divenire della concezione del linguaggio musicale così come si realizza per la musica colta sino al nostro tempo. Con Beethoven la musica acquista un altro suo nuovo aspetto, quello della più ampia dimensione temporale. La durata di una composizione come la Sinfonia n. 3, "Eroica", non era stata nemmeno immaginata prima di allora; è una con-



Napoli 1880. Richard e Siegfried Wagner

cezione del tempo che influenzerà tutta la produzione musicale per oltre un secolo, dalle opere di Wagner alle costruzioni sinfoniche di Mahler. Nell'Ottocento si realizza anche un altro aspetto della creatività: ogni compositore - in maniera più o meno cosciente e pur riallacciandosi in qualche modo alle tradizioni precedenti - manifesta una sua originalità tanto nella definizione del proprio linguaggio quanto nelle forme del suo invecchiamento, nella costruzione delle sue opere. Anche questo aspetto continuerà sostanzialmente sino ai nostri giorni, per lo meno in quelle manifestazioni della creazione musicale che aspirano ad offrirsi come riflessione, come lettura della vita e del mondo, insomma come manifestazione musicale che aspira a porsi sullo stesso piano delle altre manifestazioni della cultura, come la letteratura, come le arti visive.

Mi rendo conto che questa mia esposizione è di necessità sommaria e, in definitiva, soggettiva. Vorrei però richiamare l'attenzione sulla costante compresenza, nel corso dei secoli e soprattutto al di fuori della tradizione colta occidentale, di un vasto mondo sonoro, trasmesso nel tempo in forma orale, il repertorio che costituisce l'oggetto di studio dell'etnomusicologia. Due sono a mio modo di vedere le caratteristiche fondamentali che accomunano tutte queste esperienze musicali, altrimenti distanti nel tempo e nelle regioni nelle quali si manifestano. Anzitutto la trasmissione di questi repertori nella loro quasi totalità in forma orale. Questo tipo di trasmissione ridimensiona di per se stesso la concezione della tradizione nella musica colta occidentale, essenzialmente legata alla forma scritta; ne ridimensiona il carattere e la rilevanza. La seconda considerazione riguarda la costante predominanza in questi repertori etnici della presenza di un testo verbale, così come avevamo osservato a proposito della musica nell'antichità classica e nel

Medioevo. Ci sono, è vero, repertori etnici di musica che accompagnano la danza, ma anche qui la percentuale della loro presenza è relativamente bassa. Come si comportano gli esecutori di queste melodie, di questi canti giunti a loro attraverso i secoli? In altri termini, e per rimanere fedeli all'assunto di questo nostro incontro, qual è il grado di creatività che è loro concesso, che si possono rilevare in queste esperienze musicali etniche? Ovviamente la trasmissione dei repertori in forma orale richiede una fondamentale aderenza al modello tramandato; e, tuttavia, ogni esecutore si ritiene libero, se ne fa anzi un punto d'onore, di variare, modificare, aggiungere in ogni esecuzione una propria forma di interpretazione, ferma restando la struttura di base che deve essere chiaramente riconoscibile, e quindi suscettibile di ulteriore trasmissione nel tempo. Nel gioco costante di tensione tra questi due poli si realizza fondamentalmente l'esperienza della musica etnica.

Se torniamo per un momento al repertorio della cosiddetta "musica classica", e alle forme della sua trasmissione, ci si rende conto che la differenza con la musica etnica non è poi così massiccia: di fronte alla pagina scritta l'esecutore ha in definitiva la stessa libertà e allo stesso tempo la stessa responsabilità del musicista di tradizione etnica: da un lato il testo scritto, dall'altro la creatività della sua interpretazione. Nel gioco costante attraverso i secoli fra la tradizione - sia essa scritta o sia essa orale - e l'impellente esigenza di attuare una propria creatività si muove la musica e la sua storia, nel passato lontano come pure nel nostro tormentato presente.

Music@ ringrazia l'Accademia dei Lincei e gli organizzatori del convegno, nonché il prof. Pierluigi Petrobelli che ci hanno consentito di pubblicare la presente relazione, la quale confluirà, con tutte le altre, nel volume degli atti, che l'Accademia dei Lincei si appresta a pubblicare.

STORIA NATURALE DELLA CREATIVITÀ. CONVEGNO AI LINCEI

Il Centro Linceo Interdisciplinare "Beniamino Segre" e la Fondazione "Guido Donegani" dell'Accademia Nazionale dei Lincei (Palazzo Corsini - Via della Lungara, 10 Roma) hanno organizzato, il 3 e 4 giugno 2009, un Convegno sul tema: "Storia naturale della creatività". Il simposio, interdisciplinare, sulla struttura e sulle analogie del processo creativo in Arte ed in Scienza, è stato organizzato in occasione del 50° anniversario della Lettura Rede di C. P. Snow in cui è stato per la prima volta enunciato il concetto delle due Culture. Le diverse relazioni, compresa quella del prof. Petrobelli, hanno esaminato come nascano le idee che portano al prodotto artistico o scientifico.

Si è parlato di musica, di architettura, di arti figurative, di matematica, fisica, chimica; e si è discusso anche dei fini delle due culture: se cioè bellezza e verità siano fini distinti dei processi creativi in Arte ed in Scienza, o se entrambi i processi creativi invece tendano, sempre e comunque, alla conoscenza, a dare un senso alla realtà.