

Cecilia Panti

I concetti di *materia, forma e ordine* nel pensiero teorico musicale medievale e contemporaneo

A Talia

Anche là dove i termini appartengono al passato e il loro uso è cessato da un pezzo, essi sono ancor oggi tanto attuali quanto la storia è attuale per noi. E ugualmente, anche dove posseggono immediata validità e fruibilità, per lo status della musica, nonché per la prassi e la cultura che oggidì ruotano intorno ad essa, quei termini vengono a noi, nella più gran parte, dalla storia remota, e recano chiusi in sé i passati modi di vedere, pensare e denominare la musica, persino nel momento in cui li usiamo.¹

Nella cultura occidentale il parlare di musica si accompagna alla fruizione della musica stessa, ne definisce i valori estetici e illustra, o talvolta guida, i criteri compositivi, nutrendo la sempre feconda e complessa dialettica fra *prassi* e *teoria* musicali. Tale binomio si afferma nell'alto Medioevo, quando la necessità teologico - politica di unificare il canto liturgico della chiesa cattolica implicò lo svilupparsi di una teoria, in buona parte ripresa dall'antica scienza armonica greca, che doveva farsi interprete di un repertorio concreto di canti. Alcune parole della musica cominciano da allora a manifestare una densità semantica sempre più complessa, divenendo concetti musicali, perché, già cariche del significato filosofico e scientifico ereditato dal passato, sviluppano anche, in correlazione a esso, uno specifico senso musicale. La ricostruzione dell'evoluzione semantica dei concetti musicali è un campo di nuova applicazione, almeno nel contesto della musicologia italiana, che ha prodotto, recentemente, un progetto organico di ricerche confluite nella *Storia dei concetti musicali*².

Appoggiandomi ai risultati già emersi in questo contesto, soprattutto a quelli relativi a *forma* e *suono*, intendo qui tornare sul

concetto di *forma*, limitatamente a ciò che è stato indicato come suo *significato di base* nella trattatistica musicale medievale, ovvero *aspetto, modo di presentarsi di un qualche cosa, e, in qualche modo e con accezioni tra loro sensibilmente diverse ... assimilato al concetto di "composizione delle parti"*³. L'impiego di questo imponente *Grundbegriff*, in tale accezione, necessita infatti di essere specificato più in dettaglio, tenendo presenti anche i concetti di *materia* e di *ordine*. *Materia, forma e ordine* sono infatti strettamente connessi, in quanto riguardano ciò *di cui* è fatta la musica, ciò *a cui* la materia musicale tende e *come* tale tensione è realizzata. Questa indagine si propone perciò due obiettivi. Il primo è la messa a fuoco del contesto filosofico che giustifica l'uso di questi concetti in alcuni dei più significativi trattati medievali di musica; tale contesto, mutando sensibilmente nel secolo XIII, trasforma il senso dei tre termini e ne trasforma anche l'accezione musicale.

Il secondo obiettivo mira invece a sottolineare un'inaspettata affinità nella concezione di *forma* musicale fra la trattatistica musicale altomedievale e quella del Novecento relativa alla *Nuova Musica*⁴. In entrambi i contesti l'impiego di questo concetto si focalizza infatti intorno alla natura del suono, facendo emergere interrogativi analoghi sulla centralità del *materiale* sonoro quale portatore di *ordine* e senso che si rivelano nella composizione. La parola latina *forma* appare nella prima trattatistica del Medioevo e, prima ancora, nei due poli di riferimento della teoria musicale medievale, Agostino e Boezio, proprio in relazione alla *fisica* acustica e all'atto percettivo, ed è chiamata a distinguere il suono musicale da quello non musicale. Tale uso scompare dai trattati già a partire dal tardo Medioevo, con l'affermarsi dell'idea di musica quale *arte del comporre*. Quando, infatti, il suono musicale comincia a essere concepito come un'entità pre-formata e pre-ordinata nella gamma scalare delle altezze, la *forma* viene a definire i criteri organizzativi della composizione, finché col successivo, graduale, emergere del linguaggio tonale e della sua teorizzazione e con lo sviluppo autonomo della scienza acustica, essa si allarga a esprimere la coerenza logico - sintattica dell'*insieme organico*: la *Formenlehre* della musica strumentale⁵. Come vedremo, già l'aristotelismo tardomedievale aiutò i teorici coevi della musica a

indirizzarsi verso tale trasformazione di senso, che impone un riassetto anche ai concetti di *materia* e di *ordine*. Solo la crisi del linguaggio tonale riporterà la discussione sulla *forma* (anche) nel contesto della riflessione musicale sulla natura del suono, sollecitando il riaffiorare di un contenuto semantico paragonabile a quello emerso agli albori dell'Età di mezzo – ovviamente, in un quadro teorico e di consapevolezza storico – musicale totalmente diversi –, a riprova del fatto, sottolineato da Eggebrecht nell'aforisma riportato in apertura, che le parole con cui si parla di musica e se ne teorizza la pratica sono portatrici di una pluralità di significati, magari *occulti*, ma pronti a venire a galla ogni qualvolta l'evoluzione dell'arte musicale ne solleciti la ricomparsa.

1. Agostino e Boezio: dal suono informe alla formazione del suono musicale

Nella concezione di Agostino, le discipline del quadrivio, fra le quali è la musica, sono i veicoli privilegiati coi quali l'uomo coglie nella razionalità l'ordine originario che Dio ha imposto al creato, e che perciò lo conducono alla felicità contemplativa⁶. I sensi non sono capaci di afferrare tale *ratio* se non attraverso l'azione dell'anima, la quale, assoluta protagonista del processo conoscitivo, consente di *vedere* l'organizzazione intimamente unitaria e ordinata della realtà che ci circonda. Per quanto riguarda l'udito, la percezione è guidata dalla ragione, che *individua* e *interpreta* il suono percepito attraverso i parametri della scansione ritmica e della modulazione nelle altezze della voce. La scienza della musica, quindi, ha come oggetto la voce umana, ma anche il suono prodotto dagli strumenti musicali, per quel tanto che può rispettare le regole ritmico - melodiche del canto. Per Agostino la musica è perciò *scientia bene modulandi* o *bene movendi*⁷, comprensione razionale del movimento della voce nella sua organizzazione formale.

Sulla base di questa premessa, soffermiamoci su un passo delle *Confessioni* in cui è messo a fuoco proprio il rapporto fra la *materia* e la *forma* nella musica vocale. Il problema nasce dalla discussione sui concetti di materia e forma in relazione alla creazione del mondo, ed è

volto a dimostrare che la materia - suono non precede nel tempo la sua determinazione formale, cioè il suo essere canto, ma la precede solo quanto a origine. Quando infatti, afferma Agostino, diciamo che *in principio* ci fu la materia informe e *poi* la materia formata, occorre porre attenzione a cosa intendiamo con quel *poi*. Vi è infatti una priorità specifica in ordine all'eternità, e in tal senso Dio precede tutto ciò che crea; una priorità nell'ordine temporale, come il fiore che precede il frutto; un'altra in dignità e utilità, e stavolta è il frutto che precede il fiore; e un'altra ancora secondo l'origine, *come il suono rispetto al canto*. Il suono, infatti, precede il canto nel senso che gli fornisce la materia, rispetto alla quale il canto è forma, cioè determinazione e completezza. Tale priorità è *difficilissima da capire*, ma Agostino prova comunque a spiegarla:

Non è vero infatti che noi emettiamo in un primo tempo dei suoni privi di forma e senza alcuna melodia, e che in un secondo tempo li adattiamo e modelliamo dando loro forma di canto, come le legna con cui è fabbricata una cassa o l'argento con cui è fatto un vaso. In questi casi le materie precedono anche nel tempo le forme delle cose che sono fatte da esse. Ma nel canto non è così. Infatti, quando si canta, si sente il suono del canto, senza che prima suoni senza forma e poi sia formato nel canto. Ciò che infatti risuona per primo, svanisce, e non puoi ricavarne nulla che possa essere ripreso per comporlo con arte. Dunque il canto si svolge nel suo suono, il quale suono è la sua materia, e lo stesso suono è formato affinché sia canto. E perciò, come dicevo, prima vi è la materia del suono, poi la forma del canto, ma non per una priorità in ordine alla creazione, poiché il suono non è l'artefice del canto ... né per una precedenza di tempo ... né di valore, in quanto il canto non è soltanto un suono, ma anche un bel suono, bensì per una precedenza di origine, poiché non è il canto ad aver ricevuto forma per diventare suono, ma il suono ad aver ricevuto forma per diventare canto.⁸

Il suono è solo potenzialmente informe, perché diviene musicale, ovvero significativo, al momento in cui è formato nella componente melodica e ritmica, cioè contestualmente alla sua produzione, che

rende percepibile e riconoscibile l'oggetto sonoro in quanto tale, il *canto*. Quando il suono musicale è emesso, esso contiene già le caratteristiche che consentono all'anima di *interpretarlo*, essendo stato prodotto in conformità a esse. Sullo sfondo di questa concezione sta la dottrina della sensazione presente nel sesto libro del *De musica*, basata sul principio unificante del numero - ritmo, che *formando* il suono sensibile, lo rende conoscibile all'anima, anch'essa *numerus*. Comprendere il suono significa misurarlo, per Agostino, ricostruendo nell'interiorità la struttura numerica che sottende i rapporti di durata delle sillabe⁹. Tale struttura è tanto più piacevole e bella quanto più è ordinata all'unità e uguaglianza, che è insita nel rapporto di 1 a 1:

Il numero infatti inizia dall'uno, è bello per l'uguaglianza e la similitudine e si congiunge secondo un ordine. Pertanto chiunque ammetta che non c'è nessuna natura che, per essere ciò che è, non tenda all'unità ... deve anche ammettere che tutte le cose che sono state fatte, quali siano e per quanto grandi siano, derivano da un solo principio, per mezzo di una forma a lui uguale e simile, con quella ricchezza di bontà, per cui nella carità più grande si uniscono fra loro in uno, e uno da uno.¹⁰

L'unità che si rivela all'anima attraverso la formulazione del giudizio estetico conduce inevitabilmente a Dio, l'ordinatore che, Uno e Trino, ha voluto in ogni aspetto del creato che la molteplicità numerica fosse ricondotta all'unità. Nessuna creatura, suggerisce il *De musica*, può *creare* l'ordine unitario da sé stessa; ma l'uomo può *fare ordine* nella scansione dei ritmi musicali che produce nel canto, perché è immagine del modello divino.

Da questa sintetica disamina, possiamo constatare che in Agostino la forma e l'ordine in senso musicale sono riferiti al singolo suono, segnatamente quello vocale, in quanto oggetto di attenzione dell'anima, ma anche *prodotto* dell'anima, in conformità alla sua natura numerica e proporzionata. Il suono in sé è quindi una sorta di materia intesa platonicamente come recettore delle forme (*capax formarum*), che acquisisce singolarmente forma, ovvero *numerus*, cioè ritmo, ma che rivela la natura di tale forma solo nel processo di

scansione sonora nel suo insieme: la forma è nel *suono*, ma si rivela nel *canto*.

Come Agostino, così anche Boezio introduce lo studio della musica come funzionale all'attingere verità superiori, ma giunge a conclusioni in parte diverse, che hanno rilevanza per la presente indagine. Per Boezio le matematiche vertono sullo studio delle *essentiae*, che egli chiama anche *formae* o *species*, e intende come qualità dell'essere fisico¹¹. In pratica, si tratta della quantità discreta (il numero) e continua (la grandezza). Esse non possono, però, essere oggetto di indagine scientifica finché restano legate all'apparenza mutevole dei corpi sensibili, ma vanno colte nell'immutabilità del loro essere, astraendole mentalmente dalle cose. Dunque, per Boezio l'iter conoscitivo nelle discipline del quadrivio non è, come in Agostino, un progredire dal sensibile all'intelligibile, ma è l'accostarsi intellettuale a tali *formae* della realtà. La musica, in particolare, coglie la forma del numero *in aliud*, ovvero nel suono sensibile e in ogni aspetto fisico che contiene ordine, misura e proporzione. Il senso, infatti, percepisce il suono quale effetto di un movimento dell'aria, che non ha *esse* stabile, cioè determinazioni immutabili, se non in quanto le variazioni di tale movimento generano altezze acustiche diverse, che, laddove sono riconducibili a un rapporto numerico semplice, producono consonanze, mentre le combinazioni di tali rapporti individuano intervalli dissonanti. Estrapolando la proporzione dal contesto del suono fisico, si giunge a una conoscenza scientifica del suono stesso¹². Al contrario di Agostino, che *matematizza* il rapporto fra le durate delle sillabe, Boezio mira a cogliere il rapporto proporzionale fra le altezze, che è *forma* immutabile del suono, perché ogni intervallo è sempre definito da una propria relazione numerica, come già aveva appurato la scienza armonica platonico - pitagorica, alla quale Boezio si richiama.

Il presupposto scientifico della musica sta quindi nella *forma* del singolo suono, che è, in conseguenza, messo in relazione con gli altri secondo l'ordinamento matematico delle altezze in un ambito scalare predefinito, la gamma musicale, fondato sul rapporto *diapason*, l'attuale intervallo di ottava, che esprime la relazione matematica più semplice e più vicina all'unità, 2 a 1. L'ordine scalare delle altezze

consente perciò il riconoscimento e la giusta collocazione degli intervalli consonanti (quelli i cui rapporti sono più vicini all'unità) e delle loro strutture intervallari interne (*species*). La scala musicale greca cui si riferisce Boezio è basata infatti sul raggruppamento di due tetracordi (quattro suoni in progressione) più un suono intermedio di collegamento. I suoni estremi del tetracordo formano un intervallo di quarta giusta, ma i due suoni interni a esso hanno una triplice possibilità di disposizione, generando le tre *species* diatonica, cromatica ed enarmonica. Ne consegue che la scala fondata sull'ottava, e che è costituita in modo da mantenere la successione quarta + tono + quarta (ove tono + quarta è un intervallo di quinta), riproporrà il problema della *forma* a livello di ordinamento dei suoni interni alle consonanze fondanti la gamma stessa:

Specie [della consonanza di quarta, quinta e ottava] è una determinata posizione [degli intervalli intermedi] che ha una sua propria forma in ciascuno dei tre generi [di tetracordo], ed è fondata sugli estremi di ogni rapporto che determina consonanza.¹³

La concezione boeziana della forma e della materia del suono è quindi in parte diversa da quella di Agostino: per entrambi, *materia* è il movimento da cui il suono nasce, *forma* è la determinazione di tale movimento secondo il numero, che si manifesta quando a un suono ne succede un altro. Per entrambi, la forma è nel suono singolo, ed è colta dalla mente attraverso un processo astrattivo che si attiva tramite la percezione di suoni in successione. Diversa, però, è la loro idea circa la natura qualitativa espressa dal numero: per Boezio è l'altezza della voce, per Agostino il ritmo scandito nell'alternanza delle sillabe. L'inquadramento di Boezio, a differenza di quello agostiniano, consente quindi l'organizzazione della forma del suono nella gamma scalare, che costituisce il criterio ordinatore della forma stessa. In tal modo, lo studio di tale forma può essere condotto in modo del tutto astratto, che prescinde dal riferimento all'evento musicale nel suo effettivo realizzarsi. Agostino, invece, individua l'elemento ordinatore nelle regole metriche della poesia classica, che non consentono una completa separazione dal contesto esecutivo.

La cultura medievale imposterà il problema della forma e della materia musicali seguendo la concezione boeziana, poiché quella agostiniana andò a perdersi con l'affermarsi del sistema metrico accentuativo. Ma, contestualmente, i medievali attingeranno a quanto Boezio sottolinea in apertura del suo trattato, cioè che il carattere emozionale della musica, quello che la tradizione greca chiamava *ethos* ed egli traduce col termine *moralitas*, è fondamentale alla comprensione scientifica del suono, poiché la musica è l'unica fra le quattro arti matematiche ad aprirsi alla dimensione del piacere, essendo la sola che coglie la forma *nella* realtà naturale ed esperienziale dell'uomo, cioè nella compagine dell'universo fisico, nell'interiorità dell'uomo stesso e infine nel suono, quale prodotto dell'agire umano con la voce e con gli strumenti: tre realtà connesse sia internamente sia reciprocamente dal potere (*vis*) dell'armonia. È, questa, la celebre tripartizione in *mondana*, *humana* e *instrumentalis*, che costituirà la nozione più celebre della concezione medievale, e oltre, della musica¹⁴.

2. Forma e materia del suono naturale nella teoria musicale altomedievale

L'indagine teorica sulla prassi musicale si sviluppò, dall'età carolingia, ricorrendo alla teoria armonica greca, veicolata attraverso enciclopedisti come Marziano Capella, i Padri della chiesa, Agostino *in primis*, ma soprattutto attraverso il *De institutione musica* di Boezio. Essa trovò la sua prima ragion d'essere nella necessità di tradurre la classificazione modale delle melodie gregoriane – inizialmente raggruppate in schemi melodici stereotipi, ispirati al sistema bizantino – in strutture scalari stabili e traducibili in notazione. Tale processo si definì nell'arco di un paio di secoli, e solo nel corso del secolo X si concluse l'iter che consentì di concepire e scrivere i suoni come un sistema definito di altezze, iscritto nella scala musicale¹⁵. L'affermarsi (niente affatto scontato o automatico) dell'idea che i suoni musicali stanno *in ordine* nella gamma ebbe ripercussioni notevoli nello sviluppo della tecnica compositiva polifonica, la quale non avrebbe potuto definirsi in un sistema teorico

di riferimento senza la formalizzazione di un apparato stabile di altezze acustiche. Ma tale formalizzazione fu significativa anche nell'inquadramento concettuale della relazione fra musica terrena e armonia cosmica, come rileviamo in un commento anonimo alle *Nozze di Mercurio e Filologia* di Marziano Capella, che risale al secolo IX:

Il Sole si muove con armonia, e in questo passo designa l'infermità (informitatem) dei suoni. Infatti una corda tesa produce un suono intelligibile, cosicché assume un certo nome. Invece una corda allentata emette una melodia dal suono informe. Egli pone quindi l'infermità dei suoni, poiché, mentre è sempre stabile e non sembra produrre alcun suono, tuttavia nessun suono può essere prodotto a meno che non sia formato dalla sua propria infermità. Per esempio, quando la prima corda è fissata alla cetra, essa produce un suono molto allentato e molto basso e senza alcuna bellezza. Se tuttavia questa corda è tirata, assume una certa forma che è chiamata ipodoria.¹⁶

Le orbite planetarie sono immaginate come corde tese in rapporto all'orbita del sole, la cui *accordatura* consente che le corde *informes* siano *formatae* come toni della gamma. Il processo di in-tonazione del suono è inteso in senso filosofico, come operazione che *dà forma*, che fa passare la materia grezza a uno stato di perfezione esteticamente apprezzabile, giacché la mancanza di forma è assenza di bellezza, come dice il commentatore. L'idea di un suono informe, che deve passare attraverso un principio fisico ordinatore o *formante* per divenire musica, è già presente in Agostino, come abbiamo visto, e non è da escludere che egli possa essere stato la fonte diretta del passo. Qui, però, tale principio non è riferito alla durata sillabica, né al singolo suono, ma alla relazione fra esso e l'intera scala, come suggerisce il richiamo all'*ipodorio*, una delle modalità scalari greche. Dunque la forma è riferita al parametro dell'altezza. A tal proposito, sempre nello stesso commento, troviamo un'interessante annotazione relativa al passo in cui Marziano definisce il genere musicale *hylicon*, *materiale* (da *hyle*), in quanto pertinente ai parametri stabili e omogenei del suono: altezza, ritmo e metro¹⁷. L'anonimo commentatore, invece, lo

traslitera *hydicon*, cioè *pertinente alla forma (ydea)*, e ne argomenta in tal modo la presentazione:

Il primo genere [di musica] è quello idico, nel quale si trovano le forme. Ora, delle forme, tre sono le specie, delle quali la prima è nei suoni, la seconda nei numeri, la terza nelle parole. Ebbene la prima, quella che si trova nei suoni, riguarda l'armonia. Infatti non si ricercano in essa parole provviste di qualche significato, ma soltanto dei suoni uniti tra loro da un qualche rapporto, come sono le sequenze presso i cantori. La seconda, invece, che riguarda i ritmi, non richiede null'altro se non un ritmo armonizzante di suoni ... come è la scansione dei versi. La terza, poi, è quella che riguarda le parole e si chiama metrica, che non solo richiede suoni determinati da lunghezze e ritmi precisi, ma impone anche che essi abbiano un qualche significato.¹⁸

Il genere *hylicon* comprende le tre *formae* – armonica, ritmica e metrica – del suono vocale. L'anonimo commentatore adatta la partizione della musica in armonica, ritmica e metrica già proposta da Agostino e Marziano Capella, piegandola a esprimere la struttura formale associata alla *materia* della voce. La forma armonica è l'unica che è propria del suono in generale, poiché si individua nel solo rapporto proporzionale fra le altezze, secondo la concezione boeziana, ed è significativo che il commentatore, per indicare tale forma, rimandi alla sequenza. Nella sua prima fase di sviluppo, intorno alla metà del IX secolo, essa era infatti una coda melismatica aggiunta all'*alleluya* intonato dopo il Vangelo nella liturgia, quindi la sua struttura prevedeva l'organizzazione delle sole altezze vocali sulla sillaba *a*. La forma ritmica riguarda invece la durata della voce nella scansione sillabica delle parole, secondo l'impostazione di Agostino; la metrica, infine, concerne la struttura ritmica delle parole intonate, nonché il significato veicolato da esse. Il contesto di riferimento è, naturalmente, il canto della chiesa, che assurge a genere più alto di musica, essendo l'unico che realizza tutte e tre le *formae* del suono vocale.

Nel secolo X, quando l'assetto teorico del sistema modale è ormai compiuto, e il *De institutione musica* di Boezio offre l'apporto teorico

alla comprensione del repertorio gregoriano nella sua struttura melodica matematico - proporzionale, i musicisti possono affermare con sicurezza scientifica che l'armonia dei suoni, voluta da Dio come specchio dell'armonia celeste, si comprende indagando la *forma* astratta dalla *materia* sonora. I suoni *formati*, matematicamente strutturati, altro non sono che quelli inclusi nell'*ordo* della gamma scalare, ormai riconosciuta a fondamento del canto ufficiale della chiesa, nonché della stessa *musica mundana*. Sentiamo, sintetizzando, come si esprime uno dei dialoghi musicali più interessanti del tempo, gli *Scholica enchiridis*:

Maestro: ... i suoni in musica, la cui madre è l'aritmetica ... sono inoltre strutturati secondo un ordine semplice, e, una volta intonati, non solo ci restituiscono le specie delle soavi concordanze, ma anche le ragioni delle stesse ... Discepolo: Cosa è la matematica? M: Una dottrina scientifica ... perché considera le quantità astratte ... che sono trattate dall'intelletto senza che siano mescolate alla materia ... come dirò con le parole di Boezio ... M: ... tutte le cose che sono comprese attraverso questa disciplina [matematica, cioè la musica,] constano essere formate in ragione dei numeri, e senza numeri non possono essere comprese né prodotte ... E quale causa, infatti, fa sì che gli intervalli di ottava siano equisoni, e le quinte e le quarte consoni? E quali sono quelle misure che congiungono sì adeguatamente le voci alle voci che se una voce fosse un poco più acuta o più grave non potrebbero concordare? D: È meraviglioso, davvero, che vi siano tali concordanze delle voci, grazie alle quali armonie così soavi si accordano fra loro e tutti gli altri suoni sono uniti così convenientemente in ordine.¹⁹

Il monaco Guido d'Arezzo, la cui opera pedagogica costituisce, agli inizi del secolo XI, un punto d'arrivo e insieme di svolta del pensiero musicale occidentale, intuisce la flessibilità del sistema scalare per assecondare le esigenze dei *musicisti* nel *comporre* le voci di discanto in polifonia, ma soprattutto ne sottolinea la *ratio* costitutiva, essenziale al cantore, come a chiunque, perché solo attraverso la gamma si può imparare agevolmente qualsiasi canto. È proprio sul

crinale di questa svolta, dalla quale la scienza musicale emerge come disciplina ormai sicura del proprio linguaggio e dei suoi strumenti didattici, che nella trattatistica si attenua l'interesse per la *fisica* del suono, e la necessità di riferirsi alla *forma* e all'*ordo* della *materia* sonora si riduce sensibilmente, per riaffiorare, due secoli dopo, in un conteso concettuale molto cambiato.

3. Il concetto di forma e materia artificiali nel pensiero musicale della scolastica

Una tesi fondamentale desunta da Aristotele e sviluppata da Tommaso d'Aquino è quella per cui ogni realtà individuale viene definita come unione indissolubile di materia e della sua forma sostanziale. Con tale assunto, la filosofia tomista sviluppò un'idea di natura in cui le cose reali, non più mere manifestazioni di una realtà superiore, hanno concretezza e autonomia ontologica. La conoscenza della forma *in rebus*, immanente alle cose, è quindi l'avvio del sapere scientifico. Le enormi conseguenze determinate da questo nuovo inquadramento ontologico ed epistemologico delle realtà naturali ebbero rilevanti effetti anche in ambito di teoria musicale, perché i teorici più vicini al pensiero del domenicano riconobbero che l'universale di cui si occupa la scienza della musica è la *forma* della cosa reale, del suono fisico, e non un'essenza separata o *pensata come separata*. L'*obiectum* percepito indica proprio, nel linguaggio di Tommaso, la *maniera di presentarsi* delle *res* al soggetto conoscente, attraverso la forma loro costitutiva. Così, *oggetto* della vista è il colore, non la *cosa* colorata, mentre *oggetto* dell'udito non è il suono in quanto movimento dell'aria, ma quale contenuto di audizione (*obiectum auditus*). Tale modalità di conoscenza riguarda, nello specifico, le discipline del quadrivio, che, insieme a quelle del linguaggio (trivio), hanno una peculiarità operativa che, per Tommaso, è preclusa alle altre due scienze teoretiche aristoteliche, cioè la metafisica e la fisica. La prima infatti è conoscenza di *res* del tutto separate dalla materia, e attingibili col solo intelletto, l'altra è conoscenza di *res* indagate proprio nel loro carattere di transitorietà. Le matematiche, con il trivio, sono le sole scienze a potersi fregiare

del nome di *artes*, in quanto l'operatività connessa al processo di acquisizione dell'*obiectum* è specifica della loro natura:

E dunque fra tutte le altre scienze [teoretiche] esse sole sono chiamate arti perché non solo implicano la conoscenza, ma anche un'operatività che è implicita della stessa ragione, come costruire un sillogismo o dare forma ad un discorso, numerare, misurare, dare forma alle melodie (melodias formare) e computare il moto delle stelle.²⁰

La musica è sempre intesa, boezianamente, come la disciplina che *describe* le percezioni acustiche, nelle loro componenti formali, cioè matematiche. Perciò, il *melodias formare* ricordato nel passo non va inteso come *dedicarsi alla composizione*, ma come indagare le ragioni che sottostanno al comporre e all'ascoltare la musica. Il musicista si occupa, insomma, delle consonanze musicali utili alla costruzione melodica. Se quindi la *forma* sostanziale del suono resta il numero che esprime l'altezza²¹, tale forma è *ratio quidditativa rei*, è ciò per cui conosciamo che cos'è una cosa nella sua fattualità, e non nell'universalità della sua essenza formale. Questa concezione è fondata su quella boeziana, ma la supera poiché si rivolge al contenuto della percezione: ponendo attenzione al rapporto che genera la consonanza si *comprende* la consonanza, non il rapporto. Dunque la musica introduce al canto, non alla matematica, una novità che non mancherà di far sentire i suoi effetti in ambito di teoria musicale, come manifesta già il *Tractatus de musica* (1272 circa) del domenicano Girolamo di Moravia, nella sua indagine sul *sonus discretus* e sul *tempus armonicum*²². Ma l'esito più interessante di tale innovazione lo incontriamo nella teoria del maestro Giovanni di Grocheio, anch'egli operante a Parigi sullo scorcio del secolo XIII.

Grocheio, come Tommaso, insiste sul suono quale *obiectum* di conoscenza che implica un'attività, sia speculativa sia operativa, indirizzata a correggere i costumi e lodare Dio. Dunque, la musica è per lui tanto una disciplina scientifica quanto un'arte pratica, cioè l'arte del canto:

Diciamo quindi che la musica è l'arte o la scienza del suono numerato considerato armonicamente, deputata a cantare con facilità. E dico che è scienza in quanto trasmette la conoscenza di principi, e arte poiché regola l'intelletto pratico attraverso l'operare, e dico che riguarda il suono armonico, poiché questo è la materia specifica sulla quale essa opera, e attraverso il numero è individuata la sua forma.²³

Cantare, dice Grocheio, è un'azione con cui l'intelletto pratico compie la sua funzione, in linea con i presupposti introdotti nell'*Etica nicomachea* (VI, 2), dove è sviluppata l'idea che la conoscenza è pratica se indirizza un'operazione al suo fine naturale. Nel canto si realizza l'esercizio mentale di *dare forma numerica* al suono, e questa operazione genera un prodotto artistico. Se nell'alto Medioevo il *musicus* era colui che *estraeva* virtualmente dalla materia sonora la sua forma matematica, nella soluzione prospettata da Grocheio è il musicista a *inserire* la forma matematica nel suono, poiché crea un *obiectum* artistico immettendovi una *forma artificialis*:

Come infatti la materia naturale è determinata attraverso la forma naturale, così il suono è determinato attraverso i segni musicali (puncta) e attraverso la forma artificiale, attribuita ad esso dall'artefice.²⁴

La musica prodotta dall'uomo, come ogni altra opera d'arte, è dotata di una forma artificiale, che non equivale alla forma degli enti naturali. Una melodia è fatta coi suoni inclusi nella gamma scalare e questi sono la *vera* materia musicale. La forma artistica, o artificiale, è il risultato del plasmare tale materia secondo un *modello* matematico che esiste nella mente dell'artefice, non nel suono²⁵. Giovanni sviluppa l'idea che i principi della musica, materia delle opere artificiali, sono scoperti dall'uomo attraverso il ragionamento sui dati dell'esperienza e la pratica operativa, e si identificano con gli intervalli della scala musicale. Essi sono privi di atto, cioè di perfezione formale, che viene loro fornita dall'artefice componendoli secondo congrua e armoniosa combinazione. La materia musicale è principio non in quanto causa efficiente dell'opera, ma in quanto bisognosa di forma:

E così Pitagora scoprì cosa era il diesis, il tono, la terza maggiore, la terza minore, la quarta, la quinta, l'ottava e le altre da esse composte. Questi sono i principi e la materia di cui fruisce ogni musico, e in essi introduce la forma musicale. Sebbene infatti nelle cose naturali la causa efficiente è detta principio più che materia, tuttavia nelle cose artificiali la materia può dirsi principio per il fatto che è senza atto, e la forma dell'arte gli è accidentale.²⁶

Ma se la *materia* della musica è la *tavolozza* degli intervalli, la sua *forma* è l'intervento dell'artefice e non il rapporto matematico fra i suoni e il fine di tale intervento è l'arte del canto e non la scienza dell'armonia, allora la musica non sarà più una disciplina speculativa. Giovanni ribadisce con chiarezza che compito del musico è *operare* sulla sua materia imprimendovi la forma e creando un prodotto d'arte. Con lucida consapevolezza, per la prima volta nella teoria della musica si afferma che il musico è un compositore, nell'accezione moderna del termine.

Questa nuova concezione della musica ebbe importanti ripercussioni nella teorizzazione della musica polifonica coeva, e non è per caso che fu teorizzata proprio all'avvio dello sviluppo della *ars nova*, la nuova pratica compositiva che metteva sullo stesso piano tutte le misure ritmiche e ne combinava l'uso, in modo da creare architetture sonore strutturate matematicamente in modo assai complesso. Il maggiore teorico dell'*ars nova*, Giovanni de Muris, in linea con l'impostazione di Grocheio, ribadisce anch'egli che la quantità, o meglio la misurazione, è un processo mentale, attraverso cui è coordinata e plasmata l'organizzazione dei suoni. Tale processo, che de Muris individua anzitutto nell'atto di misurare le durate ritmiche (questione cruciale della nuova concezione del comporre), genera una *forma artificialis* (la divisione ritmica stessa) plasmando una realtà sensibile (la voce) che ha la *forma naturalis* nella sua durata. In breve, la voce emessa nel suo naturale prolungamento (*vox minima*, breve, lunga ecc.) viene misurata e suddivisa artificialmente secondo proporzioni (misure binarie, ternarie ecc.) potenzialmente infinite):

Poiché dunque la voce misurata col tempo [musicale] comprende l'unione di due forme, cioè quella naturale e quella matematica, sebbene per la natura della seconda la divisione non cessi, per la prima la divisione terminerà necessariamente ad un certo punto ... Infatti i [filosofi] naturali dimostrano che la natura ha un massimo e un minimo. Ma la voce proferita è una forma naturale, congiunta per accidente alla quantità. Dunque è necessario che abbia limiti di divisione, la grandezza dei quali nessuna voce, per quanto divisibile, può superare. E proprio questi termini noi vogliamo comprendere con il ragionamento.²⁷

Giovanni de Muris individua anche a livello di scrittura musicale una differenza esplicita fra il significato naturale della nota, cioè la *specie di durata* della voce che essa rappresenta, e il significato accidentale, cioè la misura scelta per scandire la durata stessa, che è raffigurata con un valore frazionario, da allora rimasto in uso. Ciò comprova il principio per cui gli elementi della musica, e nella fattispecie l'organizzazione ritmica, *connotano* – per usare un termine occamista – un'operazione mentale, non una realtà fattuale²⁸.

Come è noto agli storici della musica, su questo fronte si giocò l'opposizione con i sostenitori dell'*ars antiqua*, Giacomo di Liegi anzitutto, il quale, rivendicando l'unità essenziale del suono musicale nel numero, nutrì un fronte di discussione teorica su questioni filosofiche allora cruciali, anzitutto quella sulla natura del tempo. Per Giacomo, proprio l'azione numerante dell'anima, lungi dal produrre una *forma artificialis*, costituisce l'*esse completivum et formale* del tempo musicale²⁹. All'opposto della concezione occamista di de Muris, che inquadra il tempo musicale come un *continuum* divisibile potenzialmente all'infinito, Giacomo di Liegi insiste sulla sua natura di *discretum*. La dottrina agostiniana del tempo e il principio boeziano delle forme astratte *per intellectum* sono imprescindibili per il sostenitore dell'*ars antiqua*, ma quella di Giacomo sarà una risposta destinata a essere soppiantata dalla nuova impostazione concettuale sottesa all'evoluzione dell'*ars nova*.

Alle soglie del Quattrocento, l'atteggiamento dei teorici della musica è di puntare l'attenzione sulle composizioni musicali. Il problema teorico di definire cosa sia il suono nella sua componente

materiale e formale, così rilevante per la fondazione altomedievale della scienza della musica, cede il passo, come abbiamo visto, a determinare quale sia la materia e quale la forma artificiale, imposta all'atto del plasmare i suoni. L'*obiectum* non è più la consonanza, o il suono, o la proporzione, ma è il comporre strutturato secondo una logica e una grammatica propria. Lo spazio sonoro è un *continuum* di gradazioni d'altezza, il tempo musicale è misurato nell'infinita possibilità aperta dalle tecniche mensurali, e la scrittura notazionale è interprete fedele di questo linguaggio. Ciò che il *musicus* chiede ora alla sua arte è di aprirgli le porte alla *creatività*, per suscitare tutta la gamma degli *affetti* dell'animo umano.

4. La musica tonale e la forma organica

Nella trattatistica musicale dell'età barocca forma è una sorta di *conchetto in latenza*, celato nelle stesse regole del contrappunto, sulle quali si impernano i trattati del tempo, mentre la teorizzazione dell'atto compositivo viene ancora lasciata al substrato filosofico delle categorie aristoteliche, come sottolinea Massimiliano Guido³⁰. Se da ciò possiamo dedurre il permanere teorico della concezione tardo medievale del comporre – in base alla quale la materia (note, intervalli, durate) e la forma (combinazione armonica di questi elementi) risultano le strutture basilari dell'atto creativo –, ne consegue che non c'è più necessità di ribadire tali concetti, ormai condivisi. Il processo compositivo è invece piegato, a partire dal Rinascimento, a una nuova esigenza, che domina anche a livello teorico: far emergere la poetica degli affetti. Nella musica vocale essa è determinata dal predominio della parola, fondamento della *seconda prattica* monteverdiana; nella musica strumentale è invece ricercata nell'intervento armonico e ritmico inatteso, libero, capace di tradursi in espressività. In breve, il torcere la regola, o meglio, che la regola si torca, come sottolinea il Tasso a proposito dell'operare dell'artista sulla *norma* compositiva poetica³¹. La lacuna teorica nella trattazione di forma è quindi strutturale, perché la forma non viene sentita come un problema di riflessione autonoma, ma è un elemento caratteriz-

zante che si origina e si modifica secondo l'esigenza espressiva del compositore³².

Lo sviluppo di una specifica disciplina della morfologia (*Formenlehre*) musicale si avrà, di fatto, solo nell'Ottocento. Tale novità, come mette in evidenza Gianmario Borio³³, sarà determinata dall'iperbolica espansione della musica strumentale, sempre più caratterizzata da stili, tecniche e generi specifici e, parallelamente, dall'ormai avvenuta maturazione del linguaggio tonale, *formalizzato* nei suoi criteri strutturali armonici e dinamici (cadenza e modulazione, *in primis*). Fondamentale alla definizione classica e romantica della forma, dal punto di vista della teorizzazione della prassi, è la produzione strumentale di Beethoven (in specie, le *Sonate* per pianoforte), mentre dal punto di vista del substrato culturale di riferimento è la ricezione dell'idea di *organismo*, tratto sia dall'ambito filosofico (a partire da Schelling, ma in generale attraverso tutta la filosofia idealista), sia dal contesto degli studi di linguistica (in special modo di Karl Ferdinand Becker)³⁴, sia dalla riflessione scientifica contemporanea, che intende l'ente quale complesso organico di parti inerenti l'un l'altra e in relazione fra loro, sia, infine, dall'affermarsi della concezione kantiana di *forma* come ciò che dà ordine al molteplice fenomenico secondo lo spazio e il tempo.

Col riemergere della problematica della *forma* nella trattatistica musicale, riaffiora quella della *materia*, che acquisisce un significato ancora più ampio di quanto avesse avuto in età tardoscolastica, ma sempre riconducibile agli elementi fondanti il linguaggio della musica. Adesso, il loro rapporto è determinato dalla capacità *plastica* messa in atto dal compositore, il quale deve foggare il *materiale di base*, cioè note, accordi, accenti, ritmi, in un complesso organico, il quale costituirà la forma complessiva dell'opera d'arte. Come attesta il musicologo August Reissmann, la dottrina della composizione è volta a:

dischiudere all'apprendista la conoscenza della profonda natura del materiale, in cui egli intende formare e costruire; deve spiegargli le leggi secondo cui esso si compone diventando forma artistica, se non vuole regole e formule morte che, astratte dall'opera d'arte individuale, definiscono

un semplice schematismo, non l'organismo; [essa mira ai] principi che regolano l'intera produzione artistica così come essi risultano anzitutto dal materiale della rappresentazione e poi trovano la loro speciale applicazione nell'opera d'arte.³⁵

In questo contesto, l'idea di *ordine* realizzato nell'atto di *formare* il materiale emerge dai richiami alle leggi della composizione, ovviamente riferite al sistema tonale, la cui applicazione distingue l'opera d'arte dal mero tecnicismo compositivo, schematico e frigido. L'opera d'arte è materia *vitale* ordinata in base alle sue proprie leggi; è appunto un organismo, ove le parti costituiscono un tutto armonico e un'unità di senso.

La creazione artistica intesa come applicazione di una forma artificiale alla materia musicale, concezione che abbiamo visto svilupparsi già al volgere del Medioevo, si ripropone adesso nella formula tipica del vitalismo della coeva filosofia della natura: più che un *artificio*, l'atto artistico è *creatività* e, nella sua forma più alta, *genio*. Dunque le leggi, le regole, le formule sono tutte nel materiale, non nella forma, e costituiscono l'ordine interno di costituzione del linguaggio della musica nei suoi elementi fondativi armonici e ritmici: consonanze, dissonanze, funzioni armoniche di ogni nota all'interno della scala, criteri di modulazione, abbellimenti, accenti e tutto ciò che supporta l'organizzazione melodico - ritmica e la composizione armonica. Organizzazione melodico - ritmica e costruzione armonica sono infatti le due *forme elementari*, come le chiama Reissmann, scaturite dall'elaborazione di tale poliedrico materiale, la cui applicazione ai due generi vocale e strumentale dà origine agli organismi complessi delle *forme applicate* (inno, mottetto, lied, ballata, aria, recitativo, romanza, forma sonata, marcia, rondò e così via)³⁶.

La forma abbraccia e contiene l'opera nella sua interezza: è la *frase compiuta* o il *periodo*, come osserva Alfred Richter in merito alla distinzione fra forma sonata (tipica della musica strumentale) e forma del Lied (una forma breve del genere vocale). Mentre in quest'ultimo *predomina la forma del periodo*, che offre *una materia motivica già elaborata ... adatta a pezzi concisi e compatti*, la Sonata ha la sua forma nella frase, *che si caratterizza spesso per la maggiore*

*molteplicità e la minore consunzione della materia di base, e quindi è adatta per pensieri che devono essere elaborati ulteriormente ... in una grande totalità. La forma di frase è di natura espansiva, quella di periodo di natura concentrata.*³⁷

Il riconoscere che il linguaggio tonale è fondamento di ogni espressione d'arte musicale, come una sorta di DNA della materia motivico - ritmica, diviene criterio di riferimento non solo per l'analisi delle opere d'arte coeve e del recente passato, ma per l'analisi musicale tout court, per il giudizio estetico e per la fondazione stessa dell'arte del comporre. Riemann riconobbe nelle modalità formali di organizzazione ritmica la capacità intrinseca di intrecciare e integrare il materiale motivico - tematico con quello dinamico - temporale. L'organismo è quindi un tutto ordinato, perfettamente integrato nelle sue componenti logiche e funzionali, di validità universale. *Le leggi della morfologia generale*, afferma infatti il teorico, *hanno validità universale non solo per le forme del passato ma (nella misura in cui sono concepite rettamente) per quelle che nasceranno in futuro. In altre parole: sono teoria, nel senso eminente del termine.*³⁸

5. Alla ricerca della forma nella materia: la Nuova Musica

Il progressivo allontanamento dal linguaggio tonale, che si espresse a livello di teoria come processo di *emancipazione della dissonanza*, secondo il noto aforisma coniato da Schönberg, portò quale inevitabile conseguenza anche alla dissoluzione del concetto di *forma organica*. In generale, la tendenza dei musicologi e teorici della musica che scrivono già all'aprirsi del Novecento a proposito delle nuove opere d'arte, le quali spaziano nella multidirezionalità della creazione musicale *colta* del secolo XX, è quella di sottolineare la forza destrutturante delle nuove composizioni, refrattarie a ogni riconoscibilità formale, nel senso ottocentesco di forma³⁹. La dissoluzione dei legami sintattici garantiti dal linguaggio tonale trascina infatti con sé la capacità di interpretare l'opera d'arte. C'è bisogno di capire cos'è *adesso* la forma, per capire l'oggetto. L'uso dell'espressione *Nuova Musica* per definire gli esiti delle

sperimentazioni creative dettate dall'impossibilità a tornare alla tradizione classico - romantica risale a uno scritto omonimo del 1919 di Paul Bekker, che intende la ricerca di nuove modalità espressive proprio come necessità di *fissare le leggi di una nuova forma, concepite come leggi risultanti dalla nuova concezione melodicamente individualizzata, che dimostrano come con esse possa essere realizzata una forma nuova, anzi come solo questa forma nuova comprovi la necessità del principio stilistico che è alla sua base*⁴⁰.

Parlando in senso generale, nell'impossibilità di poter qui anche solo sommariamente rendere conto della molteplicità di tendenze, sperimentazioni e linguaggi espressivi accumulatisi e avvicendatisi nella musica colta del secolo scorso, possiamo ritenere che la ricerca di una *nuova forma* sembra ruotare intorno a due nodi centrali che il compositore si trova a dover sciogliere. Da una parte, la convinzione che il fine dell'atto compositivo non può più orientarsi sull'unità motivico - tematica, ma deve far perno sul suono stesso, ora *inteso come evento complesso e in incessante movimento*⁴¹. Dall'altra, che l'atto percettivo di ogni ascoltatore di fronte alla nuova musica (o alle nuove musiche?) era soggetto inevitabilmente all'impossibilità di prevedere quanto *sta per accadere*, cioè al prefigurarsi l'opera nelle sue dimensioni spazio - temporali e armonico - ritmiche, a cui il senso propulsivo della tonalità, ora annullato, aveva abituato. Insomma, l'interpretazione non era più condizionata al parametro del riconoscimento formale ottocentesco, perché cade proprio quell'accezione di *forma*.

Per fare qualche esempio, possiamo riferirci alla ricca produzione teorica relativa alla musica seriale, uno dei linguaggi compositivi fondamentali sorti agli albori del Novecento e polo di riferimento anche per l'elaborazione di molte altre avanguardie. Nella musica seriale, dove nuove regole si costituiscono in un linguaggio codificato, l'assenza di principi gerarchici, sia funzionali sia sonori, crea nell'ascoltatore una sensazione di frammentazione e polverizzazione percettiva, sospesa in un tempo statico, non più dinamicamente proiettato in avanti. Ciò che emerge, o ri-emerge, è quindi il suono in quanto tale, di nuovo spogliato (se non nella costruzione, almeno nella percezione) da ogni relazione formale e da ogni ordine che possa

essere facilmente interpretato. Il suono stesso non è più considerato *come una funzione motivica tematica, armonica o formale, un colore o un effetto aggiunti alla struttura, ma in quanto forma immediatamente sensibile, come elemento avente un significato autonomo in grado di creare una forma musicale specifica*⁴².

La materia sonora, rispetto alla quale il timbro e l'intensità divengono elementi di primo interesse per il compositore, si presenta per quello che è, implicitamente carica della propria forma, esplicitamente percepita come conflagrazione di elementi *formanti* che sembrano ridursi l'uno all'altro. Come afferma Schönberg, *il suono si manifesta per mezzo del timbro e l'altezza è una dimensione del timbro stesso*⁴³. La non-linearità, la discontinuità, la frammentazione assurgono a criteri fondativi, sia compositivi sia analitici, di un linguaggio espressivo *individualizzato*, come già ribadiva Bekker. Si tratta di una generalizzazione, ma credo di non cadere nella genericità affermando che questo processo si risolve nel riconoscimento teorico (ed è questo l'aspetto che qui interessa sottolineare) che la forma artistica si offre insieme alla materia sonora, quale sua modalità di essere colta nello svolgersi dell'atto percettivo, istante dopo istante. Questo principio non investe solo la dinamica dell'ascolto, ma anche della composizione. È la materia, infatti, che sembra creare le proprie forme, anche al di là dell'intenzione del compositore. Il *genio* creativo sembra non trovarsi più nell'arte del *com-porre*, ma dell'*es-porre*, del tirar fuori, come suggerisce Schönberg richiamandosi all'immagine di Michelangelo che scolpisce il Mosè direttamente dal marmo, senza schizzi o progetti, completo in ogni dettaglio, *formando direttamente il materiale*. Come ribadisce Carl Dahlhaus in *Schönberg e la nuova musica*, appoggiandosi esplicitamente a Theodor Adorno, il *materiale* musicale è adesso inteso come *materia formalmente definita o forma materialmente definita: materia secunda o forma secunda (per usare il linguaggio della scolastica) che ha esistenza reale*⁴⁴.

Contrariamente a quanto sarebbe logico aspettarsi, l'attenzione all'individualità del suono, nello svanire della *forma organica* e nel riemergere della riflessione sulla *forma* dell'oggetto acustico, non è affatto dispersione e caos nel processo compositivo. Lungi dal

disperdersi in mera successione di aggregati sonori, il nuovo linguaggio musicale – anche attraverso la teoria che l’accompagna, spesso a opera degli stessi compositori – si sforza piuttosto a esprimere che *nella musica non c’è forma senza logica e non c’è logica senza unità*⁴⁵. La ricerca della forma sonora è quindi correlata alla ricerca di senso dell’opera e della sua unità. L’introduzione della serie dodecafonica, afferma Schönberg, come il Leitmotiv wagneriano, risponde alla medesima richiesta: *che l’unità sia fatta*⁴⁶. Materia e forma tornano quindi a essere correlativi, non c’è l’uno senza l’altro, perché l’uno deriva dall’altro e insieme generano senso. Dahlhaus, insistendo sulla differenza fra *forma* e *struttura* – quest’ultima, secondo il musicologo, un termine inflazionato nell’analisi musicale –, ribadisce che la seconda viene a identificarsi, in ambito musicale, coi criteri compositivi considerati nella relazione fra le parti, mentre la prima va a indicare invece una *concrete musical shape* nella quale altezza, durata, dinamica e timbro interagiscono⁴⁷. Quelli che sono i parametri formali del singolo suono assurgono quindi a parametri formali dell’intera composizione. *Forma*, in conclusione, è ciò che viene a imprimersi nell’ascoltatore quale *oggetto* specifico della percezione musicale; è essa che veicola il senso, e quindi manifesta l’unità della composizione stessa. Se ritorniamo a quanto specificato a proposito della forma in Agostino, Boezio e nei primi teorici del Medioevo, ci rendiamo conto che tale concetto, insieme a quello di *materia*, sono tornati a indicare, almeno a livello teorico riferito all’analisi della musica seriale, i principi da cui scaturisce la conoscenza del suono in quanto tale. Capire un’opera nel suo complesso significa trarre senso dal *pondus* – per usare una parola cara ad Agostino – di ogni istante sonoro. Si torna all’idea che la forma è qualcosa nel suono, che, astratta mentalmente attraverso l’ascolto, ne rivela l’essenza, e quindi lo colloca in rapporto al suo *habitat*. Ci si concentra sul particolare, perché l’universale è già tutto lì, e da lì scaturisce.

Nell’analisi che Nattiez propone di *Répons* (1981) di Pierre Boulez⁴⁸, il significato innovativo di quest’opera che si *emancipa* dalla serializzazione integrale è individuato nella ricerca di percettibilità delle *trasformazioni del materiale di base*, che implicano

l'autogenerarsi della forma. Questa sorta di riconoscimento formale attuato attraverso la sola percezione dell'oggetto sonoro, nel suo svolgersi all'attenzione dell'ascoltatore, è tradotto in parole, secondo Nattiez, dallo stesso Boulez, quando afferma:

Capiremo l'importanza di questo capovolgimento [per cui l'esistenza dell'opera rivela la sua essenza e non viceversa] nel processo mentale, a partire dal quale un certo numero di nozioni globali, in particolare quella di forma, dovevano essere completamente ripensate: nessuno schema poteva più esistere prima dell'opera, poiché esso comporta inesorabilmente una distorsione tra l'uso degli elementi primi del linguaggio e l'organizzazione superiore che doveva farsene carico e dotarli di un significato. Bisognava assolutamente, e necessariamente, che ciascuna opera creasse la propria forma a partire dalle possibilità virtuali della sua morfologia, che vi fosse unità a tutti i livelli del linguaggio.⁴⁹

La forma scaturisce dalla materia sonora, perché, sembra suggerire Boulez con pertinenza *scolastica*, la materia è sempre carica della sua forma, che è automanifestativa. Nel dispiegarsi, essa genera forma creando ordine, ed è da questo processo che nasce il senso musicale e l'unità dell'opera o, come afferma Adorno, *l'unità come fatto*⁵⁰. Come sottolinea ancora Boulez, *l'ordine del fenomeno sonoro è primordiale: vivere quest'ordine è l'essenza stessa della musica*⁵¹.

La ricerca di senso e di unità artistica è quindi una sorta di riappropriazione dell'ordine naturale, o meglio primordiale, che scaturisce dal suono-materia, capace di indicare, all'atto della sua produzione, la sua stessa essenza formale. Anche Glenn Gould, a proposito della concezione della serialità nella musica di Webern, ribadisce lo sforzo messo in atto per *ridurre tutte le forme sonore al più piccolo denominatore possibile, minime unità motiviche, quasi organismi embrionali contenenti in sé stessi la totalità della struttura*⁵².

Le considerazioni che sono state fatte, certamente poche e riferite per lo più alla teorizzazione del linguaggio seriale – che fu comunque un'esperienza di capitale importanza anche per altre molteplici sperimentazioni dell'ultimo cinquantennio –, rendono chiaro che una

tesi centrale del problema della forma posta a livello teorico è che il comporre non dà forma al materiale, ma offre e rivela quella implicata nella materia sonora. Come i teorici della musica che agli albori del Medioevo – attraverso le concezioni di Agostino e Boezio – si appoggiano alla natura del suono per ricavare i fondamenti su cui costruire una teoria scientifica del canto liturgico, così i teorici del Novecento tornano al *materiale* sonoro per ricavarvi i criteri di una nuova organizzazione formale delle loro proposte musicali. Ovviamente, è caduta la fiducia nel numero come criterio fondante dell'unità che il suono, come ogni altra realtà fenomenica, manifesta internamente e che può essere ricreato artisticamente. La garanzia che l'atto percettivo, passato al vaglio dell'intelletto, riesce a far conoscere l'essenza e dunque il senso del fenomeno, naturale o artistico, adesso non c'è più. La musica non è più una scienza, ma non per questo la sua logica è perduta: essa diviene una condizione inevitabile della comprensione, un *necessario espediente del soggetto*, come dice Schönberg, non dell'oggetto. Il *significato* espresso dalla forma non è una logica matematica che si possa ricondurre a un ordine divino, né a un ordine interno alle cose e percepito dall'uomo, né a quello che l'uomo impone ai suoi manufatti seguendo un modello, interiore o esteriore. L'ordine è lì *per caso*, ogniqualvolta ci poniamo il problema di comprendere ciò che ci circonda e ciò che produciamo, perché ogni oggetto è come uno specchio in cui vediamo noi stessi:

è l'imperfezione dei nostri sensi che ci obbliga a quei compromessi attraverso i quali ottiene l'ordine, in quanto non è l'oggetto che esige l'ordine, ma il soggetto ... l'artista è costretto a mettere insieme quello che vuole esprimere mantenendolo nei limiti che definiscono la forma artistica solo a causa della nostra incapacità a comprendere l'indistinto e il non-ordinato. L'ordine che noi chiamiamo forma artistica non è fine a se stesso, ma un necessario espediente, giustificato in quanto tale, ma da respingere quando si dà per più di quel che è, cioè come un'estetica. Con questo non si vuol dire che a un'opera d'arte debbano mancare l'ordine, la chiarezza e la comprensibilità, ma che non meritano il nome d'ordine solo quelle qualità che noi percepiamo come tali, perché la natura è bella anche quando non la comprendiamo e quando ci appare

*non ordinata ... Nelle opere nuove e ancora sconosciute ... si cercano anche le ragioni, si trova l'ordine, si vede la chiarezza, che è lì per caso, non per una legge né per una necessità. Quelle che noi riteniamo essere le sue leggi sono forse solo leggi che ci permettono la comprensione ... e il fatto che noi crediamo di vederle nell'opera, può essere un fenomeno analogo a quello per cui, davanti a uno specchio, ci sembra di vederci anche se non ci siamo dentro.*⁵³

Note

- 1 H. H. Eggebrecht, *Musica in Occidente. Dal Medioevo a oggi*, La Nuova Italia, Firenze 1996, p. 171 (ed. orig. 1991).
- 2 G. Borio, C. Gentili (a cura), *Storia dei concetti musicali*. 1. *Armonia, tempo*; 2. *Espressione, forma, opera*, Carocci, Roma 2007; G. Borio (a cura), *Storia dei concetti musicali*. *Melodia, stile, suono*, Carocci, Roma 2009. All'Introduzione di G. Borio al vol. 1 e a G. Borio, *Parola - musica - contesto: l'evoluzione storica dei concetti musicali*, pp. 13-23 del vol. 3, si può fare utile riferimento per inquadrare il contesto teorico e scientifico di questo settore di studi, che risulta rilevante, fra le proposte italiane più recenti, anche nell'*Enciclopedia della musica* curata da J.-J. Nattiez per Einaudi (2002, 5 voll.). Nei tre volumi della *Storia dei concetti musicali* sono raccolti i risultati di una ricerca nazionale promossa da G. Borio e C. Gentili che si è estesa dal 2002 al 2007, alla quale hanno partecipato studiosi dell'ambito della musicologia storica e dell'estetica di diverse sedi universitarie. Ho avuto il piacere e l'onore di farvi parte, dapprima come collaboratore esterno poi nell'Unità dell'Università di Siena coordinata da T. Pecker Berio.
- 3 R. Tibaldi, *Il concetto di forma nella trattatistica musicale del Medioevo*, in G. Borio, C. Gentili (a cura), *op. cit.*, 2, pp. 153-76; p. 154.
- 4 Con questo termine la musicologia storica indica il contesto della produzione musicale *colta* del Novecento scaturita a seguito della crisi del sistema tonale e dell'ideologia estetica romantica, comprendendovi esperienze e linguaggi compositivi assai diversificati.

- 5 B. Widmann, *Formenlehre der Instrumentalmusik*, C. Meresbruger Verlag, Leipzig 1879.
- 6 Agostino, *De ordine* 2.12.35. Per una indagine più dettagliata, che segue il percorso qui sintetizzato, rinvio a C. Panti, *Filosofia della musica. Tarda Antichità e Medioevo*, Roma, Carocci 2008, pp. 69-85. Sul concetto di suono in Agostino cfr. G. Monari, *Concezioni del suono tra latinità ed età del volgare*, in G. Borio (a cura), *Storia dei concetti musicali ... cit.*, pp. 225-36; pp. 225-28. Le traduzioni dei passi citati nel presente studio sono mie, se non diversamente segnalato.
- 7 Agostino, *De musica* 1.2.2.
- 8 Agostino, *Confessiones* 12.29.40.
- 9 Tale relazione è individuata da Agostino anche con riferimento ai *silenzi ritmici*, cioè alle pause musicali e al processo di intonazione mentale del canto. Cfr. in proposito C. Panti, *Il suono che tace: silenzio e pausa in Sant'Agostino e nella teoria musicale medievale*, "Micrologus" 18 (2010), pp. 3-28; pp. 6-11.
- 10 Agostino, *De musica* 6.17.56-57.
- 11 Boezio, *De institutione musica* 2.2, in G. Friedlein (ed.), *Severini Boethii De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque*, Teubner, Leipzig 1867, pp. 227-28. Sul tema cfr. C. Panti, *Filosofia della musica ... cit.*, pp. 86-91.
- 12 Boezio, *De institutione musica* 5.2, pp. 352-53.
- 13 Ivi, 4.14, p. 337.
- 14 Ivi, 1.2, pp. 187-89.
- 15 Si veda M. Bernhard, *Il De institutione musica di Boezio nell'alto Medioevo*, in M. Cristiani, C. Panti, G. Perillo (a cura), *Harmonia mundi. Musica mondana e musica celeste fra Antichità e Medioevo*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007, pp. 77-93.

- 16 M. Teeuwen, *Harmony and the Music of the Spheres. The ars musica in Ninth-Century Commentaries on Martianus Capella*, Brill, Leiden-Boston-Köln 2002, p. 211. Ho leggermente variato la traduzione del passo presente in M. Teeuwen, *L'armonia delle sfere nel nono secolo: nuove prospettive su fonti antiche*, in M. Cristiani, C. Panti, G. Perillo (a cura), *Harmonia mundi ... cit.*, pp. 95-113; p. 103.
- 17 Il nome risale a una definizione tradizionalmente attribuita a Laso di Ermione. Cfr. Marziano Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii. Liber IX*, 936, ed. L. Cristante, Antenore, Padova 1987, p. 138: *Et hylikon est, quod ex perseverantibus et similibus consonabat, id est sono, numeris atque verbis*. La traduzione di Cristante è: *Il hylikon è l'unità da essi [uomini] rilevata di elementi continui ed omogenei, cioè suono, ritmi e parole*. Errata è la traduzione offerta in Marziano Capella, *Le Nozze di Filologia e Mercurio*, I. Ramelli (a cura), Bompiani, Milano 2001, p. 673: *e hylikon è quello che risultava dalla consonanza di suoni simili e sempre uguali, ossia suono, ritmo e parole*. Marziano non parla di suoni *simili e uguali*, ma indica nel suono fisico che intona la parola quali siano gli elementi omogenei (*similes*) e stabili (*perseverantes*) che la strutturano, cioè l'altezza (*sonus*), la durata delle sillabe (*rhythmus*) e l'organizzazione delle sillabe nei piedi ritmici (*metrum*).
- 18 M. Teeuwen, *Harmony ... cit.*, p. 326. Cfr. anche M. Teeuwen, *L'armonia delle sfere ... cit.*, p. 104.
- 19 *Scolica enchiridis de musica*, in H. Schmid (a cura), *Musica et scolica enchiridis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, München 1981, vol. 3, pp. 60-156; pp. 106-109.
- 20 Thomas Aquinas, *Super Boethium De Trinitate*, cura et studio Fratrum Praedicatorum, Commissio Leonina, Roma-Paris 1992, q. 5, a. 1, p. 139.
- 21 Thomas Aquinas, *In octo libros de physico audito sive physicorum Aristotelis commentaria*, ed. P. M. Maggiolo, Torino-Roma 1954, II, 5, n. 363, p. 89: *La forma della consonanza diapason è la proporzione doppia, di due a uno, infatti le proporzioni numeriche applicate ai suoni, come se questi fossero la loro materia, costituiscono le consonanze musicali*.
- 22 Cfr. C. Panti, *Filosofia della musica ... cit.*, pp. 223-26, 234-35.

- 23 E. Rohloff (a cura), *Der Musiktractat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht*, Gebrüder Reinecke, Leipzig 1943, p. 46.
- 24 *Ibidem*.
- 25 Grocheio si richiama alla dottrina averroista della forma, esposta nel commento alla *Metafisica*, libro XII, ove Averroè paragona la forma dei corpi celesti a quella delle opere d'arte. La presenza di Averroè fra le fonti del teorico parigino è accertata anche in altri contesti. Cfr. ancora C. Panti, *Filosofia della musica ... cit.*, pp. 243-49.
- 26 *Ivi*, p. 42.
- 27 Jean de Murs, *Ecrits sur la musique*, ed. C. Meyer, CNRS, Paris 2000, p. 78.
- 28 Sull'occamismo di De Muris rinvio ancora a C. Panti, *Filosofia della musica ... cit.*, pp. 262-67.
- 29 *Ivi*, pp. 267-75 e pp. 251-55 per un inquadramento d'insieme sul problema del tempo e del tempo musicale.
- 30 M. Guido, *La regola che si torce: alla ricerca del concetto di forma nella toccata del primo Seicento*, in G. Borio, C. Gentili (a cura), *op. cit.*, 2, pp. 177-89; pp. 177-78.
- 31 *Ivi*, p. 184.
- 32 *Ivi*, p. 188.
- 33 G. Borio, *Forma come sintassi o come energia: la morfologia musicale dopo Beethoven*, in G. Borio, C. Gentili (a cura), *op. cit.*, 2, pp. 191-211.
- 34 *Ivi*, p. 193.
- 35 A. Reissman, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, Guttentag, Berlin 1866, p. vi. Citazione e traduzione in G. Borio, *op. cit.*, pp. 194-95.
- 36 Si veda lo schema di A. Reissmann riportato in G. Borio, *op. cit.*, pp. 195-96.

- 37 A. Richter, *Die Lehre von der Form in der Musik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904, pp. 19-20. Testo e traduzione in G. Borio, *op. cit.*, pp. 201-2.
- 38 H. Riemann, *Grundriß der Kompositionslehre*, Hesse, Leipzig 1905, p. 1. Cfr. ancora G. Borio, *op. cit.*, p. 205.
- 39 P. Cavallotti, *Prospettive del frammentario e del discontinuo nella musica del Novecento*, in G. Borio, C. Gentili (a cura), *op. cit.*, 2, pp. 213-31; p. 217.
- 40 P. Bekker, *Neue Musik*, Erich Reich Verlag, Berlin 1919, p. 53. Citazione e traduzione tratta da G. Di Stefano, *(Dis)Harmonia mundi. La crisi della musica nella letteratura tedesca degli anni '20 del Novecento*, in "Musica e Storia" 15 (2007), pp. 505-29; p. 515.
- 41 G. Borio, *Introduzione* a T. W. Adorno, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, Einaudi, Torino 2004, p. IX.
- 42 P. Albèra, *Modernità: il materiale sonoro*, in *Enciclopedia della musica I Il Novecento*, Einaudi, Milano 2002, pp. 119-37; p. 129. Si veda anche lo studio successivo sempre di P. Albèra, *Modernità: la forma musicale*, *ivi*, pp. 138-65. Questi due studi possono essere tenuti presenti per focalizzare la stretta relazione nella riflessione sulla *Nuova Musica* (non solo il linguaggio seriale, ma anche altre sperimentazioni, come la musica elettronica, l'alea, la musica spettrale il minimalismo ecc.) fra il suono come fatto fisico o *materia* della musica e il suono come prodotto artistico e dunque portatore di *forma*. Come tendenza generale, che supera anche l'opposizione fra la totale determinazione della serialità e la totale indeterminazione della musica aleatoria, permane *l'identica sottomissione del soggetto alla logica del materiale* (*ivi*, p. 161).
- 43 A. Schönberg, *Manuale d'armonia*, trad. it. G. Manzoni, Il Saggiatore, Milano 1963, p. 528. Cfr. J.-C. Risset, *Il timbro*, in J.-J. Nattiez (a cura), *Enciclopedia della musica II. Il sapere musicale ... cit.*, pp. 89-115.
- 44 C. Dahlhaus, *Schoenberg and the New Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, nel capitolo *Form*, pp. 248-64; p. 249.
- 45 A. Schönberg, *Composizione con dodici note*, in M. G. Moretti, L. Pestalozza (a cura), *Stile e idea*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1960.

- 46 *Ibidem.*
- 47 C. Dahlhaus, *op. cit.*, p. 260.
- 48 J.-J. Nattiez, *Il combattimento di Crono e Orfeo. Saggi di semiologia musicale applicata*, Einaudi, Milano 2004, pp. 289-357 (ed. orig. 1993).
- 49 P. Boulez, *Points de repère. I. Imaginer*, a cura di J.-J. Nattiez, S. Galaise, Christian Bourgois, Paris 1995, p. 571. Citazione e traduzione tratta da J.-J. Nattiez, *Il combattimento ... cit.*, p. 327.
- 50 T. W. Adorno, *Immagini dialettiche... cit.*, p. 256.
- 51 P. Boulez, *op. cit.* 549; citazione da J.-J. Nattiez, *Il combattimento ... cit.*, p. 319.
- 52 G. Gould, *Contrepoint à la ligne. Ecrits II*, a cura di B. Monsaingeon, Fayard, Paris 1985, p. 429, citazione da J.-J. Nattiez, *Il combattimento ... cit.*, p. 113.
- 53 A. Schönberg, *Manuale d'armonia ... cit.*, pp. 37-38.