

Su un aspetto delle caratteristiche fondamentali della musica classica occidentale

KOSAKU Toguchi

Si sa bene che in italiano ' l'atto di fare un pezzo musicale ' si dice ' comporre ', e il suo sostantivo ' composizione ' può significare anche ' pezzo musicale '; inoltre la persona che si occupa di produrre pezzi musicali si definisce ' compositore '.

Il verbo ' comporre ' deriva dal latino *compono*, cioè ' mettere insieme '; di qui il sostantivo *compositio*. Un fenomeno analogo si nota nella maggior parte delle lingue occidentali, come ad esempio, nei termini inglesi *compose*, *composition*, *composer*.

Nella storia della musica classica europea, l'uso del termine *componere* nel suddetto senso si può notare fin dall'epoca di Guido d'Arezzo, cioè a partire dall'XI secolo; ma il suo uso si divulgò e diventò un fenomeno normale nel Trecento, come si può chiaramente vedere da alcuni estratti del trattato " *De musica* " di Johannes de Grocheio, teorico musicale francese del XIV secolo.¹

Sulla base del significato fondamentale della parola ' comporre ' o, ' composizione ', potremmo dire che sarebbe più giusto usarla, ad esempio, nel campo dell'architettura; ma questo campo ha sempre avuto la sua denominazione specifica, derivante dal greco antico ' *ἀρχιτεκτονική* '. Perciò l'uso del termine ' comporre ' e dei suoi derivati non ha trovato posto nella terminologia propria del campo dell'architettura.

Neanche in altri campi dell'arte, pur ammettendo i limiti della

mia conoscenza, risulta l'uso della parola 'comporre' e dei suoi derivati, per indicare 'il fare una opera' o 'la persona che si occupa di una tale arte'. Esistono invece i termini di 'scrittore', 'poeta', 'romanzieri', 'novelliere', 'pittore', 'scultore', e così via.

D'altro canto, giudicando almeno dalla mia esperienza, per quanto anch'essa limitata, non conosco alcun'altra civiltà, salvo

¹ «In ductia vero etiam et stantipede responsorium cum additamentis versus appellatur, quorum numerus non est determinatus, sed secundum voluntatem compositoris et copiam sententiae augmentatur». E. Rohloff, "Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio", Leipzig, 1972, p.134 (righe 13-17)

«Modus autem componendi haec [= cantilena] generaliter est unus, quemadmodum in natura». Ibidem, p.134 (rr. 20-21)

«Motetus vero est cantus ex plurius compositus, habens plura dictamina vel multimodum discretionem syllabarum, utrobique harmonialiter consonans. Dico autem ex pluribus compositus, eo quod ibi sunt tres cantus vel quattuor, plura autem dictamina, quia quilibet debet habere discretionem syllabarum tenere excepto, qui in aliquibus habet dictamen et in aliquibus non. Sed dico utrobique harmonialiter consonans, eo quod quilibet debet cum alio consonare secundum aliquam perfectarum consonantiarum, puta secundum diatessaron vel diapente vel diapason, de quibus superius diximus, cum de principiis tractabamus». Idem, p.144 (rr.13-16)

«Volens autem ita componere primo debet tenorem ordinare vel componere et ei modum et mensuram dare. Pars enim principaliter debet formari primo, quoniam ea mediante postea formantur aliae, quemadmodum natura in generatione animalium primo format membra principalia, puta cor, hepar, cerebrum, et illis mediantibus alia post formantur. Dico autem ordinare, quoniam in motellis et organo tenor ex cantu antiquo est et prius composito, sed ab artifice per modum et rectam mensuram amplius determinatur. Et dico componere, quoniam in conductibus tenor totaliter (de novo) fit et secundum voluntatem artificis modificatur et durat». Idem, p.146 (rr. 34-44)

«Tenore autem composito vel ordinato, debet supra eum motetum componere vel ordinare, qui plurimum cum tenore in diapente proportionem resonat et propter sui harmoniam aliquoties ascendit vel descendit». Idem, p.146 (rr. 45) p.147 (rr. 2)

«In componendo vero organum modorum alternationem quam plurimum faciunt, sed in componendo motellos et alia modorum unitatem magis servant». Idem, p.148 (rr. 11-13)

quella occidentale, né altra zona del mondo fuori dell'Europa, in cui il termine 'comporre' e i suoi derivati si usino nel senso di 'fare un pezzo musicale'. Questa situazione perdura fino all'epoca prima della invasione dei popoli europei nel continente americano dove in seguito si diffuse l'uso di alcune lingue europee.

Nella storia della musica occidentale, si ritiene generalmente che il periodo del Rinascimento cominci intorno al 1450 e si prolunghi fino al 1600 circa. Il periodo ad esso successivo si considera epoca barocca. Qualche musicologo sostiene, invece, che sarebbe più esatto far risalire il periodo rinascimentale al 1430, anno verso il quale Guillaume Du Fay (1397-1474), uno dei fiamminghi, iniziò le sue intense attività in Italia.

Ad ogni modo, è molto interessante il fatto che l'epoca in cui si iniziò ad usare il termine 'comporre', e i suoi derivati nei suddetti sensi nel campo della musica classica occidentale, coincida con il periodo in cui il sistema del cosiddetto pentagramma si formò in Francia, come un sistema quasi identico a quello attuale, salvo alcuni punti di minor importanza. Il concetto di 'composizione' si consolidò durante l'epoca rinascimentale contemporaneamente allo sviluppo della polifonia, intesa nel senso ampio del termine, come tipo della musica classica occidentale, e parallelamente si iniziò a diffondere il modo di dire 'scrivere la musica'.²

Nel sistema del pentagramma, gli elementi fondamentali sono la cosiddetta altezza dei suoni e la relazione di durata di tali suoni, ele-

² La mia definizione di 'polifonia nella musica classica europea' è la seguente: "È antinomico di monofonia. Musica composta per mezzo di un andamento variato di suoni sovrapposti di diversa altezza, i quali vengono emessi insieme, prendendo in considerazione, almeno in linea di principio, la relazione reciproca dell'altezza di suoni componenti". Per comporre una musica polifonica, bisogna evitare oscillazioni troppo delicate e sottili sia delle altezze sia delle lunghezze di note nella melodia e dei valori delle note: una delle ragioni per cui il sistema del pentagramma viene considerato comodo.

menti che vennero annotati all'interno del pentagramma. Tutti gli altri elementi che potrebbero avere una certa funzione e un certo significato musicali in occasione dell'esecuzione del pezzo, come ad esempio, la velocità, cioè il tempo del pezzo, (' presto ', ' moderato ', ' andante ', ' adagio ' ecc.) il mutamento di velocità (' accelerando ', ' ritardando ', ecc.) le varie indicazioni di espressione (' forte ', ' piano ' affettuosamente ', ' con espressione ' ecc.) le indicazioni timbriche e la scelta delle voci (' soprano ', ' contralto ', ' tenore ' ecc.) e l'uso di determinati strumenti (' violino ', ' flauto ', ' oboe ' ecc.) Tutte queste indicazioni dovevano essere annotate fuori, ossia nel margine del pentagramma stesso.

D'altro canto, la possibilità di indicare l'altezza e la lunghezza dei suoni - la cosa più importante nella polifonia musicale - è molto limitata. Normalmente nel sistema del pentagramma si possono annotare solo sette note di diversa altezza incluse nell'ottava, e grazie all'aiuto degli accidenti si riesce ad annotare solo quelle note corrispondenti ai tasti del pianoforte. Anzi, i tasti del pianoforte si sono formati proprio per farli corrispondere alle note che si possono annotare nel pentagramma.

Che cosa potrebbero suggerire a noi le caratteristiche del sistema del pentagramma occidentale, il quale ha la capacità limitata di rendere visibili le varie proprietà del suono, anche se resta un'invenzione molto comoda sotto vari aspetti? Per quanto riguarda la polifonia, nel senso ampio del termine, come tipo della musica classica occidentale, o caso mai, *musique savante*, come si dice in francese, un pezzo musicale poteva essere riconosciuto come tale, solo tramite l'annotazione dell'altezza e la lunghezza dei suoni prescelti.

Infatti, fino all'inizio dell'epoca barocca, sulle partiture musicali, sia manoscritte che stampate, venivano annotati, oltre l'altezza e il valore dei suoni che potevano essere segnati nel pentagramma stesso, solo i testi cantati che venivano scritti sotto il pentagramma, cioè nel margine sottostante ad esso. Soltanto a partire dall'anno

1597, si iniziò a precisare sulle partiture pubblicate il nome degli strumenti da usare per ciascuna voce dei pezzi musicali e a indicare espressioni quali ' forte ', ' piano ', ecc., come si nota sulla partitura delle " *Sacrae symphoniae* " di Giovanni Gabrieli, organista e compositore alla Basilica S. Marco a Venezia.

Penso che fin dall'epoca medioevale, o ancora più indietro, in occasione di esecuzioni musicali, siano state scelte qualità di voci, strumenti adatti, velocità, espressioni ecc., per rendere più efficace l'espressione musicale, pur non annotando altre indicazioni se non l'altezza e la lunghezza dei toni. In questo modo probabilmente si credeva - forse inconsciamente - che fosse già completo un pezzo musicale in forma di polifonia, essenza della musica classica europea, la quale non riteneva necessario dare indicazioni che non fossero quelle dell'altezza e della lunghezza delle note musicali.

In seguito, durante l'epoca barocca, andarono a mano a mano aumentando sulla partitura musicale le indicazioni dei tipi delle voci umane e degli strumenti, come pure le indicazioni della velocità di esecuzione dei componenti musicali, ossia le indicazioni di tempo, delle espressioni interpretative. In età moderna non dovrebbe considerarsi giusto - vale a dire non corrispondente all'intenzione originaria del compositore - suonare, ad esempio, un quartetto per archi di Beethoven con un quartetto di strumenti a fiato, o suonare una polonaise o una mazurka di Chopin all'organo, sebbene questi modi di esecuzione siano tecnicamente possibili. A questo proposito, invece, alcune toccate di Girolamo Frescobaldi potevano e possono essere eseguite sia al clavicembalo che all'organo, e tutti e due modi di esecuzione possono essere considerati giusti.

Nel corso dello sviluppo della musica classica occidentale, però, almeno fino all'epoca del secondo dopoguerra, i compositori, ora considerati grandi, erano impegnati soprattutto a tentare di creare e realizzare un linguaggio originale e pieno di ingegno per coltivare una nuova costruzione di polifonia musicale.

Citiamo ora qualche esempio.

Johann Sebastian Bach scrisse nell'ultimo periodo della sua vita, " *Die Kunst der Fuge* ", opera che lasciò incompiuta. Di questa collana grandiosa, come si sa, persino nei pezzi già completati per quanto riguarda l'áltezza e la durata delle note, Bach non lasciò alcuna indicazione di strumenti, né di tempo, né di espressione.

È possibile che, se fosse vissuto più a lungo, Bach avrebbe aggiunto tali indicazioni a tutti i pezzi. Io, però, sono di un'opinione diversa : per parecchi pezzi de " *L'arte della fuga* " erano state già completate l'áltezza e la lunghezza delle note e, perciò, se per Bach fossero state indispensabili le indicazioni degli strumenti da adoperare, della dinamica del tempo, delle espressioni interpretative ecc., sicuramente non le avrebbe omesse. Forse per lui questi pezzi erano già completi così come erano, senza l'aggiunta di altre indicazioni.

Mi pare che i grandi compositori occidentali, fino a una certa epoca, fossero piuttosto indifferenti a nuove sonorità, anzi piuttosto contrari, forse perché erano più interessati all'elaborazione di un nuovo linguaggio, come ho detto prima, per quanto riguarda la costruzione polifonica della musica.³

Il violino fu inventato intorno al 1560 a Brescia da Gasparo da Salò ; ma inizialmente fu disprezzato da compositori importanti dell'epoca, che lo giudicavano di sonorità volgare, villana e non elegante. Solo nel 1610 il violino sembra che occupasse un ruolo importante in un capriccio musicale di un compositore milanese, Andrea Cima (attivo negli anni 1606 - 1627) pubblicato insieme ad alcune suonate a tre del fratello Giovanni Paolo Cima (ca.1570 - 1630), incluse nei suoi " *Concerti ecclesiastici* ". A questa collana seguirono

³ Oggigiorno nella musica cosiddetta *popular music*, non è immaginabile tenere concerti senza utilizzazione di apparecchiature e strumenti elettronici. Ma i grandi compositori del campo della *serious music* scrivono ancora spesso per un'orchestra interamente composta da strumenti tradizionali.

sinfonie, sonate e altri pezzi contenuti negli “ *Affetti musicali* ” di Biagio Marini (1594 – 1663), pubblicati a Venezia nel 1617. Ma purtroppo questi compositori oggi non sono considerati importanti.

Il violino diventò protagonista della musica classica solo nella seconda metà del XVII secolo, tramite le sonate e i concerti grossi di Arcangelo Corelli e di altri eminenti compositori della scuola bolognese. Le qualità di questo strumento non erano mutate affatto dall'epoca della sua invenzione ; eppure soltanto un secolo dopo il violino fu pienamente accolto nella musica classica.

Riferisco ora un altro episodio.

Ritengo che Vivaldi conoscesse sicuramente il nuovo strumento ‘ gravicembalo col forte e piano ’ inventato a Firenze nel 1709 da Bartolomeo Cristofori (1655 – 1732), o ancora prima di quest'anno, anche perché egli girava per diverse città italiane. Come si sa, Vivaldi compose numerosi concerti solisti per vari strumenti, ad esempio il fagotto, fino allora poco usati o relegati a un ruolo inferiore, rispetto altri strumenti considerati più importanti. Ma tutti questi strumenti da lui portati alla ribalta erano quelli che esistevano già fin dalle epoche antecedenti. Invece non esiste alcuna prova che egli abbia mostrato interesse particolare al fortepiano da poco inventato. Il fortepiano o pianoforte, come viene attualmente chiamato, diventò protagonista della musica classica occidentale solo con le opere di Mozart, il quale cominciò a preferire questo strumento al clavicembalo, quando aveva circa vent'anni. Erano già passati più di 60 anni dall'invenzione di questo strumento: un tempo molto lungo, anche se in questo spazio di anni furono apportati diversi miglioramenti.

Aggiungo alla fine della mia relazione un sentito ringraziamento al prof. Marco Biondi per le correzioni portate al mio povero italiano.