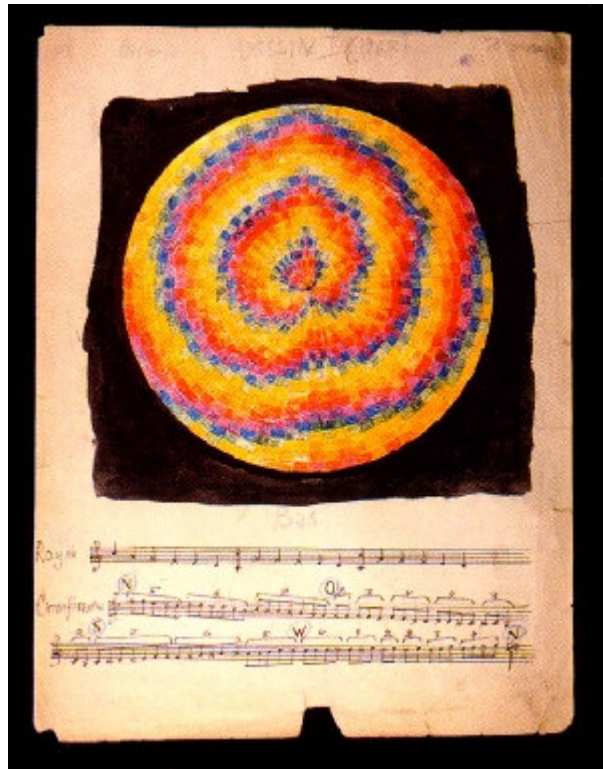


Giovanni Piana

## Il cromatismo



2004

---

Di questo testo non esiste edizione a stampa  
edizione digitale: 2004

In copertina: “Dessin Chromatique” di Ivan Wyschnegradsky  
(Association Ivan Wyschnegradsky – <http://music.dartmouth.edu/~franck/iw/aiw.htm>)

Tutti gli esempi musicali sono in files di formato mp3. Per il loro ascolto è necessario che sia attivo un programma di lettura di questo formato e che l'estensione mp3 sia associata ad esso.

## Indice

### Parte I

#### L'alterazione traspositiva

1. La nozione di alterazione
2. L'alterazione traspositiva
3. L'alterazione traspositiva in un sistema non equalizzato

### Parte II

#### Il cromatismo

1. La nozione di cromatismo introdotta attraverso esempi
2. L'alterazione cromatica
3. Esempi tratti dall'esecuzione di un raga
4. Cromatismo e ornamentazione



Parte I  
L'alterazione traspositiva







## 1. La nozione di alterazione

Una riflessione introduttiva sul cromatismo non può che prendere le mosse da un chiarimento preliminare sulla nozione di alterazione. Su di essa anzi conviene indugiare piuttosto a lungo. Questa nozione fa parte dei concetti elementari di una “teoria della musica” in genere, per quanto poco la teoria musicale corrente tenti di metterla a fuoco proprio sotto il profilo concettuale e delle sue importanti differenze interne – e non di rado addirittura la proponga in modo equivoco. Di controversie possibili sulla nozione non si ha troppo sentore e nelle spiegazioni talora non ci si allontana molto dalle semplici indicazioni del maestro di clavicembalo o di pianoforte che alla fine può contare sulla differenza tra tasti neri e tasti bianchi.

“Il Diesis posto accanto alla nota la fa avanzare di un mezzo tono; vuol dire, che in vece del tasto bianco, si tocca il suo più vicino negro per salire. Il b molle  $\flat$ , fa il contrario effetto, e il b quadro  $\sharp$  ripone la nota nel suo posto naturale”<sup>1</sup>.

D'altra parte, forse conviene anche da parte nostra cominciare la nostra discussione mettendo sul tappeto proprio le prime ovvietà scolastiche, facendo crescere quei problemi che sono interni alla nozione di alterazione, e poi di cromatismo, che in realtà sono assai poco avvertiti. Il primo passo deve dunque essere quello di metterli in evidenza.

*Una nota può essere alterata, e precisamente lo può in dire-*

---

<sup>1</sup> Francisco Gasparini, *L'armonico pratico al cembalo*, Venezia 1708, p. 28. Peraltro in questo testo si affida al segno  $\flat$  anche la possibilità di “levare il diesis alla nota che prima ne era occupata”.

zione ascendente e in direzione discendente. Nel primo caso parleremo di *diesizzazione*, nel secondo di *bemollizzazione* – termini che derivano dai nomi di segni da apporre alle note, intese a loro volta come segni, per indicare la modificazione corrispondente nel suono, e precisamente il segno *diesis* # e il segno *bemolle* ♭.

L'attenzione nei confronti dei nomi può sempre fornirci qualche utile suggerimento. Deve essere anzitutto rammentato che il termine *diesis* (δίεσις), nella teoria greca della musica non indica un segno, ma *il piccolo intervallo in genere*. Così il terzo di tono viene detto da Aristosseno *diesis cromatica minima* ed il quarto di tono *diesis enarmonica minima*<sup>2</sup>. L'origine del termine non è facile da determinare. I dizionari lo connettono al verbo διήμι e va notato che tra i vari sensi di questo verbo ve ne sono alcuni che richiamano l'elemento liquido – lo sciogliere, il far dissolvere, il diluire – e, come vedremo, questo riferimento non è estraneo all'impiego del termine in ambito musicale. Il termine *diesis* mantiene questo suo senso greco fino in età rinascimentale e oltre<sup>3</sup> e talora il segno, nella forma \*, viene interpretato come derivante da una rappresentazione della suddivisione del semitono in piccoli intervalli, e precisamente come se ciascuna delle sue quattro linee rappresentasse un quarto di semitono<sup>4</sup>. Nel suo *Terminorum Musicae Diffinitorium*, Tinctoris definisce *diesis* sempre con riferimento ai

---

<sup>2</sup> Aristosseno, *L'armonica*, 21.27. testo e trad. it. a cura di Rosetta Da Rios, Roma 1954.

<sup>3</sup> In realtà, ancora Christian Huygens che propone una divisione equalizzata dell'ottava in trentun parti usa il termine *diesis* per indicare l'intervallo minimo. Cfr. *Cycle harmonique par la divisione de l'octave en 31 dieses, intervalles egaux*. Oeuvres complètes, vol. 20, *Musique et Mathématique* (La Haye: Martinus Nijhoff, 1940), 155-164 reperibile in Internet in *Traité Français sur la musique* (TFM) all'indirizzo <http://www.music.indiana.edu/tfm/index.html>.

<sup>4</sup> Questa spiegazione, dovuta a Stefano Vanneo e che rimanda alla suddivisione del tono proposta da Marchetto da Padova, viene definita “piuttosto fantasiosa” da Karol Berger, *Musica ficta. Theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976, p. 29, dal momento che è possibile piuttosto che il segno derivi da una evoluzione del bequadro, che a sua volta, riferito ad un bemolle antecedente, poteva essere inteso come segno di un'alterazione ascendente.



piccoli intervalli: “Diesis, secondo alcuni è la stessa cosa che semitono minore [*limma*]; secondo altri, la metà di questo semitono minore. Taluni vogliono che la diesis sia la quinta parte del tono, altri la terza, la quarta e l’ottava”<sup>5</sup>.

L’origine del termine *bemolle* è invece di ordine strettamente semiografico e ci riporta ai tempi della solmisazione, ed in particolare alla designazione delle note mediante lettere. In rapida e sommaria sintesi: la lettera *b* indicava la nota si, che era alterabile in modo discendente. Si rendeva perciò necessaria una differente scrittura per indicare la nota non alterata e la nota a cui era stata tolta l’alterazione. Essa era a portata di mano: la lettera *b* può essere scritta senza arrotondamenti (*b quadrum, durum*) – il segno originario era dunque  $\flat$  poi divenuto  $\flat$  – oppure in modo arrotondato (*b rotundum* o *molle*): il *b* “molle” venne riservato alla nota alterata, il *b* quadro alla nota non alterata. Abbiamo così il segno  $\flat$  che, separato dalla nota singola, verrà utilizzato in seguito per indicare l’alterazione discendente in genere, come il segno  $\flat$  per indicare la soppressione di un’alterazione precedente<sup>6</sup>.

Tra le ovvietà che vogliamo ammettere per facilitare il nostro inizio vi è naturalmente il riferimento al sistema a temperamento equalizzato. In esso l’alterazione ha sempre la grandezza di un semitono (100 cents). Va da sé allora che vi è coincidenza obbiettiva dal punto di vista sonoro tra una nota diesizzata e la nota bemollizzata superiore, una doppia diesizzazione o una doppia bemolizzazione riportano alla nota superiore e, rispettivamente, inferiore, a distanza di un tono. Si tratta delle cosiddette coincidenze “enarmoniche”, nell’accezione oggi usuale del termine. Data questa situazione – strettamente dipendente dal temperamento equalizzato – si comprende subito che vi è un livello del problema che riguarda *la forma notazionale* che è governata da regole che riguardano *la logica interna della frase* in cui compare il segno di alterazione. Que-

---

<sup>5</sup> J. Tinctoris, *Terminorum Musicae Diffinitorum* (ca. 1475), Paris 1951, p. 21.

<sup>6</sup> Per una spiegazione di dettaglio, che mostra la complessità dell’intera questione, si veda K. Berger, op. cit. e J. Chailley, *La musique et le signe*, Ed. Rencontres, Lausanne 1967, pp. 48 sgg. (“Le roman de la note ‘si’”).

sta stessa logica interna fa percepire – ad un orecchio musicalmente educato – tra equivalenti “enarmonici” una differenza, motivata a seconda dei contesti, che non ha alcuna sussistenza obbiettiva. Si tratta di una delle tante attestazioni di quanto sia importante nella ricezione della musica l’elemento fenomenologico e come l’ascolto musicale sia un ascolto orientato pronto a registrare ogni variazione necessaria del *modo di intendere* suggerita dalla struttura “superficiale”, anche quando questa variazione non ha nessun riscontro a livello “profondo”.

È opportuno inoltre richiamare l’attenzione sul fatto che, in tutto quanto precede, presupponiamo una ben determinata partizione dell’ottava – ed è proprio questo presupposto che stabilisce la *grammatica corrente* della parola *alterazione*. Secondo questa grammatica vi è un impianto di note da considerare “naturali” – l’idea di alterazione assume evidentemente senso dal fatto che vi siano note in sé non alterate e che appunto sono soggette ad alterazione. Già qui comincia ad affiorare qualche problema. In che senso si usa questo termine tanto impegnativo? Ha esso a che vedere con l’idea di una scala privilegiata, in quanto data in qualche modo “in natura”? In realtà vorremmo evitare persino di cominciare una discussione su un simile argomento: tanto più che essa non è necessaria e probabilmente ci porterebbe fuori strada. Cosicché l’espressione “naturale” in questo contesto indicherà per noi semplicemente quel sistema di intervalli che, in un determinato linguaggio musicale e con riferimento ad una nota data come inizio, individua delle posizioni che verranno *assunte* come non alterate.

Si converrà dunque che una determinata scala rappresenti lo schema intervallare di base. Essa consterà di note non alterate per il semplice fatto che è essa stessa che fissa le posizioni a partire dalle quali saranno eventualmente possibili delle alterazioni. Nota “naturale” significherà dunque semplicemente nota “non–alterata” – ed in fin dei conti è proprio questa l’accezione vigente nella pratica musicale, quando in essa si parla di *la naturale*, *mi naturale*, ecc., a meno che non intervengano considerazioni teoriche che pretendano di attribuire a quell’aggettivo ben altro peso. Il richiamarsi alla convenzione – un richiamo che spesso è fonte di equivoci – credo

sia in questo caso appropriato perché ci mette subito di fronte a diversi possibili sistemi musicali con le loro differenti scale di base. Per spiegarci potremmo fare notare che è perfettamente possibile immaginare una partizione dell’ottava interamente diversa dalla nostra assumendola come costituita di note naturali (non–alterate) che sono eventualmente passibili di alterazione.

Ma che cosa significa mai essere passibili di alterazione? La domanda non è affatto ingenua come potrebbe sembrare. In fin dei conti tra note alterate e non alterate, si dispone semplicemente di un insieme di note *distinte* – esse potrebbero dunque aver *nomi distinti* e non essere caratterizzate da segni *modificativi* come # e b. Questo problema esplose in tutta chiarezza nella dodecafonia schoenberghiana, nella cui teoria è sottintesa la richiesta di cancellare finalmente questa incongruenza anche sul piano terminologico. Si tratta di una possibilità che può essere presa in seria considerazione, ma occorre nello stesso tempo rendersi conto delle sue implicazioni. Il suo presupposto è in effetti che la nozione di alterazione – nell’accezione del termine che rimanda ad una modificazione interna – risulterebbe essere una nozione fittizia, priva di fondamento nel materiale sonoro e legata unicamente a metodi ed a convenzioni notazionali<sup>7</sup>. Ma le cose stanno veramente così?

Cerchiamo ancora di sviluppare la questione, destreggiandoci fra ovvietà ben conosciute e il tentativo di romperne il guscio e fare intravedere quanto sia intricato il gheriglio.

Intanto diciamo più precisamente, con riferimento al nostro sistema musicale, che il sistema intervallare di base è il seguente:

T	T	S	T	T	T	S
---	---	---	---	---	---	---

---

<sup>7</sup> “La parola alterare, derivando dal latino *alter* (=altro), può essere intesa nel senso di modificare (*verändern*); meglio però supporre che “alterare” significhi prendere un *altro* suono che non quello proprio della scala; e questo ci fa pensare alla sostituzione dei modi maggiore e minore con la scala cromatica...”; “oggi come oggi”, la questione dell’ortografia è “divenuta oziosa”: A. Schönberg, *Manuale di armonia*, trad. it. a cura di G. Manzoni, Milano 1963, p. 441 e p. 443–444.

Ma subito è necessario aggiungere: assumendo come naturale la prima nota di inizio della scala, che nel nostro caso sarà il do 3 (ovvero il do centrale su una tastiera pianistica), tutte le altre note che si trovano nelle posizioni indicate dagli intervalli saranno assunte a loro volta come naturali, e saranno dunque soggette a possibili alterazioni. Il fatto che l'altezza obbiettiva di questa nota sia normalizzata in rapporto ad una determinata frequenza e che quindi siano normalizzate tutte le sue ottave inferiori e superiori è un fatto relativamente secondario. Il punto essenziale è che “si decida” o “sia stato deciso” quale schema debba valere come sistema intervallare di base e quale nota (frequenza) debba avere la nota iniziale della scala. Secondo quanto abbiamo osservato or ora, non vi sarebbe da mutare una virgola se lo schema scalare fosse differente, sia per quanto riguarda la grandezza degli intervalli sia per quanto riguarda la loro distribuzione ed anche il loro numero.

Lo schema sopra introdotto è un esempio di possibile “scala diatonica”. In realtà non possiamo dare per scontata una nozione come questa, così come quella corrispondente di “scala cromatica” – e nemmeno possiamo fidarci troppo della manualistica corrente. Anche la teoria musicale evoluta tende a non occuparsi di questo livello “infimo” della concettualità musicale, cosicché non possiamo subito, come ci piacerebbe fare, procedere con sicurezza a cavallo di una buona definizione già bell'e pronta.

“Diatonico” (διάτονος), nella teoria musicale greca, è il nome di uno dei tre generi, caratterizzato dallo schema TTS in direzione discendente nel tetracordo. Ma questo ricordo storico ha anche un significato interno: διάτονος è letteralmente “attraverso il tono” ovvero “passando da un tono all'altro”<sup>8</sup>: *si allude dunque ad una struttura in cui l'intervallo di tono è dominante e più ampiamente ad una struttura in cui sono predominanti intervalli piuttosto grandi*. Naturalmente in TTS è presente il semitono, e non a caso

---

<sup>8</sup> Molto bene J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, reperibile in Internet in *Traité Français sur la musique* (TFM) all'indirizzo <http://www.music.indiana.edu/tfm/index.html>, alla voce *diatonico*: “Ce mot vient du grec [dia], par, et de [tonos], ton, c'est-à-dire passant d'un ton à un autre”.

la terminologia musicale parla, in questo caso, di “semitono diatonico”. Il semitono qui in questione merita di essere chiamato diatonico, anche se la sua grandezza fosse eguale al semitono di alterazione (come è appunto il caso del temperamento equalizzato), per il fatto che esso è *integrato* in una struttura a predominanza del tono, ed assolve del resto una funzione essenziale nel profilo della scala diatonica.

Il semitono di alterazione dunque non ha di principio nulla a che vedere con il semitono diatonico. Esso *non appartiene* alla scala diatonica – si potrebbe osservare: l’enunciazione di questa scala non lo nomina. Parleremo allora senz’altro in rapporto al semitono di alterazione, e dunque nella materializzazione pianistica della struttura, in rapporto ai tasti neri, di semitono cromatico? Secondo gli insegnamenti usuali, dovremmo probabilmente rispondere affermativamente. In base ad essi la scala formata dai dodici semitoni che risulta mettendo in successione le note diatoniche con le note alterate si chiamerà “scala cromatica” – e questa dizione sarà giustificata di norma con la presenza in essa, *tra gli altri*, di “semitoni cromatici”. La scala cromatica sarebbe dunque definita come un misto di semitoni diatonici e di semitoni cromatici? A noi una simile caratterizzazione ci sembra subito piuttosto stravagante. Ed abbiamo anche la sensazione che non si tratti di una questione di pura teoria, ma che, malamente impostata, essa possa oscurare rapporti musicali di fondamentale importanza. Anche se per il momento si tratta di una sensazione che sulla base delle cose dette non potremmo certo motivare.

Il termine di cromatismo deriva a sua volta dal genere greco detto “cromatico”, ma il richiamo ai generi è qui, come del resto in precedenza per il “diatonico”, meno significativo di quanto lo sia l’idea del *chroma* (χρῶμα) contenuta nel termine. *Chroma* significa *colore*, ed anche *sfumatura di colore*. Ci troviamo così ancora una volta nell’area di senso della parola *diesis*, del piccolo intervallo e dell’elemento tendenzialmente fluido. Del resto il genere cromatico greco si chiama così per una progressiva riduzione di grandezza degli intervalli conclusivi del tetracordo (ed un aumento corrispondente del tono iniziale); nel genere enarmonico questi intervalli ar-

rivano sino ai quarti di tono, cosicché il genere enarmonico può essere considerato una sorta di cromatico spinto.

Si intravede qui una problematica che le definizioni scolastiche tendono a cancellare, dando forza invece all'idea di due forme scalari distinte, la scala cromatica e la scala diatonica, che sarebbero l'una sovraordinata all'altra. La scala diatonica infatti sembra per così dire "ritagliata" sulla scala cromatica e derivata o derivabile da essa.

Una simile impostazione appare piuttosto evidente. Potremmo infatti proporre il rapporto tra scala cromatica e la scala diatonica secondo lo schema seguente:

S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S
T	T	S	T	T	T	S						

Esso presenta le cose come se ci fosse una partizione primaria dello spazio sonoro, la suddivisione semitonale, ed una partizione secondaria che rappresenta una selezione operata su di essa.

Ecco che cosa scrive l'autorevole trattato di armonia di Walter Piston sull'argomento:

"Il totale delle altezze comunemente usate, considerate nell'insieme, costituisce la scala cromatica, formata interamente di semitoni, l'intervallo più piccolo della musica occidentale". Il che è persino *fattualmente* corretto. E per quanto riguarda la scala diatonica: "Ogni scala diatonica è un sottosistema formato da sette delle dodici note della scala cromatica"<sup>9</sup>.

Ed ancora: "Si definisce cromaticismo l'uso di note estranee alla scala maggiore o a quella minore". Tacendo sul fatto che non per ogni uso di note estranee alla scala si può parlare di cromaticismo, la "definizione" in questione è legata intrinsecamente al linguaggio tonale, come se non esistesse cromaticismo al di fuori di esso e la parola non potesse abbracciare fenomeni presenti in ogni lin-

---

<sup>9</sup> W. Piston, *Armonia*, ed. it. a cura di G. Bosco, G. Gioanola, G. Vinay, EDT, Torino 1991, p. 4.

guaggio musicale. Vero è che Piston avverte che “le note cromatiche cominciarono ad apparire in musica molto prima del periodo dell’armonia tonale”, ma non si vede come ciò possa conciliarsi con la sua definizione o che cosa si possa intendere in questa precisazione con “nota cromatica”<sup>10</sup>. Il peggio sta tuttavia nel fatto che in questa definizione si fa strage di tutti i possibili impieghi funzionalmente differenti dei “tasti neri”, riferendo il termine di cromatico proprio, sto per dire, soltanto alla nerezza del tasto.

Per Stefano Lanza “diatonico” significa non tanto attraverso “toni”, o addirittura, come noi saremmo propensi a ritenere, attraverso intervalli piuttosto grandi, quanto attraverso “gradi” e, come subito vedremo, questa scelta non è priva di conseguenze. Inoltre questo termine, a suo avviso, andrebbe riservato alla scala eptatonica quando “gli intervalli fra i gradi sono solo toni e semitoni disposti come fra le note naturali (2 semitoni separati alternativamente da 2 e 3 toni)”, che sono appunto “gli intervalli ‘normali’ della nostra musica”. Sembra dunque che anche in rapporto al termine *diatonico* ci si attenga ad un mero dato di fatto, imponendogli la restrizione alla scala eptatonica esattamente corrispondente al nostro “normale” sistema intervallare. Perciò non saranno chiamate diatoniche, ad esempio, le scale pentatoniche oppure le scale esatoniche; e naturalmente nemmeno la scala “dodecafonica” – “cioè di dodici gradi (tutti naturalmente a distanza di un semitono) detta anche *cromatica* perché alcuni di quei semitoni sono cromatici”<sup>11</sup>. Vi è addirittura una piccola domanda a scopo di esercizio per l’allievo: “Quanti semitoni cromatici vi sono in una scala cromatica?” E la risposta, concettualmente alquanto preoccupante, è la seguente: “In qualunque modo la si scriva, una scala cromatica contiene sempre 5 semitoni cromatici e 7 diatonici. Infatti si ha un semitono diatonico quando fra un grado e l’altro cambia il nome della nota, un semitono cromatico quando non cambia. Una scala cromatica percorre tutte le note: vi sono perciò sette cambiamenti

---

<sup>10</sup> *ivi*, p. 63.

<sup>11</sup> *Introduzione alla musica. Manuale ragionato di teoria musicale*, Zanibon, Padova, 1987, p. 45.

di nome”<sup>12</sup>. Se un allievo ingenuo, pur provvisto di un ottimo orecchio, avesse risposto con il numero di dodici si sarebbe preso una brutta bacchettata sulle dita.

Queste affermazioni che sembrano essere, al più, “prese d’atto” sono tuttavia accompagnate da un dubbio che dà luogo ad una riflessione più interessante e sostanziosa. Se diatonico significa un procedere per gradi, perché non chiamare diatoniche anche le scale pentatoniche ed esatoniche? E perché non addirittura la scala cromatica? Non procede forse essa stessa per gradi? Così ogni differenza viene tolta e “diatonico” verrebbe a significare al più “scala ordinata per gradi” ovvero “scala”. Dice precisamente Stefano Lanza: “Se diatonico, come abbiamo visto, significa etimologicamente ‘per gradi’, e ‘gradi’ si chiamano le note che costituiscono una scala, tutte le scale sono diatoniche per definizione, dato che tutte procedono per gradi”<sup>13</sup>. La spiegazione della restrizione precedentemente introdotta non può che essere, a sua volta, di ordine storico-fattuale: “Poiché al tempo degli antichi greci, quando fu conosciuta la parola, le uniche scale conosciute erano di 7 gradi, solo quelle erano considerate successioni ‘diatoniche’, ad esclusione di qualsiasi altra. Il termine è così rimasto riferito alle sole scale di 7 gradi, al punto che le altre si chiamano, in modo a rigore improprio, ‘non diatoniche’”<sup>14</sup>. In realtà l’argomento storico sarebbe tutto da verificare, dal momento che è molto improbabile non vi fosse l’uso quanto meno di scale pentatoniche nella musica greca<sup>15</sup> – ma non è il caso dare troppa importanza a questo rilievo. Molto più interessante è il motivo effettivo, di carattere tutto teorico, che conferisce all’intero discorso una simile singolare inclinazione. Esso affiora già nella risposta alla domanda intorno al numero dei semitoni cromatici in una scala cromatica. Questo motivo riguarda proprio la dissoluzione “nominalistica” della nozione di alterazione

---

<sup>12</sup> *ivi*, p. 218.

<sup>13</sup> *ivi*, p. 46.

<sup>14</sup> *ivi*.

<sup>15</sup> Basti rammentare che si è fatta l’ipotesi che il “modo” dorico derivasse da una scala pentatonica (cfr. Baud Bovy, *Le dorien était-il un mode pentatonique?*, in “Revue de musicologie”, 1978, n. 64, p. 154 sgg.).



che Stefano Lanza teorizza in modo del tutto esplicito e che, se valida, rende pienamente conto dell'impianto definitorio proposto e delle osservazioni corrispondenti. Vi sono dunque sette note *dette* naturali ed altre cinque *dette* alterate. Queste ultime "non avendo un loro nome proprio, lo prendono a prestito da una nota naturale vicina. Vengono perciò chiamate Alterazioni o Note alterate perché il *nome* che portano è stato ricavato 'alterando' cioè cambiando il significato di quello di un'altra nota"<sup>16</sup>. Ciò che viene alterato è dunque il nome. E perciò si ammonisce: "Non si dica dunque che le alterazioni 'innalzano' e 'abbassano' i suoni: l'intonazione delle note, cioè il loro suono, è fisso e prestabilito, anche quello delle note non naturali. Si *alterano* le note, o, meglio, i loro nomi, facendoli cambiare di significato: i suoni in quanto tali non sono né naturali, né alterati, né dunque alterabili"<sup>17</sup>. Cosicché il parlare di alterazione ascendente o discendente diventa a sua volta una mera faccenda linguistica: se una nota prende il nome dalla nota precedente l'alterazione verrà detta ascendente, se invece prende il nome dalla nota seguente l'alterazione si dice discendente.

Come ho già osservato in precedenza, la possibilità di un'eliminazione della nozione di alterazione può emergere nella riflessione su di essa ed appartiene ai problemi che essa solleva. Ma in quali condizioni questa possibilità sia una possibilità sensata, questo resta ancora argomento di una discussione che deve essere compiuta fino in fondo. E così va discusso fino in fondo il problema se dobbiamo considerare la distinzione tra diatonico e cromatico come una distinzione *particolare* che appartiene interamente ai dati di fatto della nostra musica e di cui possiamo fare in via di principio fare a meno, e non piuttosto come saremmo orientati a ritenere, una distinzione che tocca due grandi temi *generali* della teoria della musica.

---

<sup>16</sup> *ivi*, p. 29.

<sup>17</sup> *ivi*.

### Annotazione

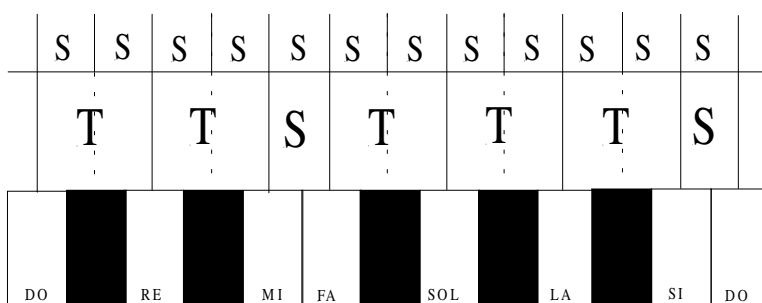
Nell'uso dei termini diatonico, cromatico ed enarmonico ha pesato particolarmente, lungo tutta la tradizionale medioevale, rinascimentale ed oltre, il riferimento ai generi della teoria musicale greca. Non senza pesanti equivoci. A questo proposito occorre notare che considerando la problematica greca dei generi, *non avrebbe alcun senso concepire le note intermedie che compaiono nel tetracordo cromatico ed enarmonico come alterazioni di altre*, ed in particolare di note diatoniche. In questione è invece una nozione di mobilità degli intervalli corrispondenti che vanno addensandosi verso la parte grave del tetracordo (tematica del *pycnon*). Quando invece, nel rinascimento, ci si appella alla teoria greca come teoria che avrebbe dovuto contenere i fondamenti della musica, la tematica dei piccoli intervalli dei generi cromatico ed enarmonico finisce con il confluire ambigualmente con la tematica delle alterazioni nelle loro diverse possibili funzioni. Caratteristica da questo punto di vista è la posizione di Zarlino che si pone il problema, *del tutto privo di senso per la teoria antica*, di “insspessare” il tetracordo diatonico con il tetracordo cromatico ed enarmonico, cioè di ottenere un sistema intervallare in grado di unificare i tre generi (*Istituzioni harmoniche*, Parte II, cap. 41). Su questo problema si può vedere l'accurata esposizione di Roberto Airoldi, *La teoria del temperamento nell'età di Zarlino*, Ed. Turrís, Cremona 1989. In questo modo, pur nel mantenimento della terminologia greca e di ricordi della teoria corrispondente, l'impiego dei termini cromatico ed enarmonico diventa sempre meno stringente. Si continua a parlare di generi, ammettendo soltanto come desueto il “genere enarmonico”, mentre l'espressione “genere cromatico” tende ad assumere un'accezione abbastanza estesa da poter essere attribuita semplicemente a scritture dense di *alterazioni* non giustificate dal modo (o dalle sue trasposizioni). Del resto lo stesso Zarlino che, per quanto riguarda la distinzione dei generi nella teoria greca è assai preciso (come mostrano le sue caratterizzazioni in *Dimostrazioni, Ragionamento Quarto*, Definizioni III, IV e V), quando polemizza con i “cromatisti” lamenta che essi non si attengano affatto all'intervallistica del genere cromatico “autentico” ma aggiungono alterazioni a piacere “di maniera che nelle loro Canzoni non si vedono altro che Diesis #, e ♭ molli”, cosicché “non osservano Modo, ò Tuono alcuno nel loro comporre; di modo che si possa dire, questa cantilena è composta nel modo Dorio, Ionico, over Frigio, ò sotto un'altro Modo; come dicevano gli Antichi; ma sono composte di confusione” (*Dimostrazioni*, Proposta XI).

Nel *Traité* di Rameau (1722) le parole diatonico e cromatico vengono ormai usate per indicare delle partizioni dell'ottava (Cfr. I, cap. V). Siamo dunque lontani dalla teoria dei generi, anche se la terminologia resta in qualche modo legata ad essa, e si parla ancora di diatonico, cromatico ed enarmonico come generi. Così ci si esprime nella *Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750. Nel *Nouveau Système de musique théorique* (1726, riedizione anastatica nelle Éditions Zurfluh, 1996) l'attributo di *diatonico* riferito a *sistema*, viene spiegato con il fatto che la successione di suoni in questione “procede attraverso i toni e i semitoni *naturali per la voce*”. Qui dunque l'accento cade sulla “naturalezza” della scala diatonica, naturalezza che poi è fondata nell'ordine oggettivo della loro derivazione dai “suoni fondamentali” e dai suoni “che compongono i loro accordi” (p. 32); con *sistema cromatico* invece si intende un sistema che procede per semitoni (p. 35). Così anche Rousseau nel suo *Dictionnaire de musique*, TFM, voce *Chromatique*: “Genre de musique qui procède par plusieurs semi-tons consécutifs”. Egli invece manifesta qualche incertezza sul richiamo al colore: “Ce mot vient du grec [Chroma], qui signifie couleur, soit parce que les Grecs marquaient ce genre par des caractères rouges ou diversement colorés; soit, disent les auteurs, parce que le genre chromatique est moyen entre les deux autres, comme la couleur est moyenne entre le blanc et le noir; ou, selon d'autres, parce que ce genre varie et embellit le diatonique par ses semi-tons, qui font dans la musique le même effet que la variété des couleurs fait dans la peinture”.



## 2. L'alterazione traspositiva

Riprendiamo ora lo schema precedente riportandola sulla tastiera del pianoforte, più volte evocata, che rappresentiamo in figura allungando i tasti neri per maggiore chiarezza. Ci prendiamo anche la licenza di assumere che ad ogni tasto corrisponda una sola corda.



Apriamo ora il coperchio superiore del pianoforte, in modo da poter dare un'occhiata nel suo interno. In esso vediamo solo un susseguirsi di corde, corde e dappertutto corde – dove è dunque andata a finire la differenza tra i tasti bianchi e i tasti neri? Non vi è proprio nulla, nell'interno del pianoforte, che faccia sospettare come è fatta la tastiera, ed in particolare proprio quella distinzione tra il bianco e il nero che subito ci colpisce. Potremmo allora commentare: l'esterno del pianoforte ci mostra come stanno le cose secondo le convenzioni del nostro sistema musicale, una sorta di sua vivida materializzazione; ma l'interno del pianoforte ci insegna come stanno le cose *oggettivamente*. Da un punto di vista oggettivo, sembra proprio che una nota valga l'altra e per questo ciascuna potrebbe o addirittura *dovrebbe* avere un nome distinto da ogni altra. Così le frequenze di 466.16 e di 440, il cui rapporto corri-

sponde all'intervallo di semitono temperato, sono due numeri perfettamente distinti. L'uno è diverso dall'altro, il numero maggiore è semplicemente un *altro* numero rispetto al numero minore. L'impiego stesso del termine di "alterazione" diventa qui alquanto dubbio. Esso indica infatti una *modificazione*, e precisamente un *diventare–altro* della *stessa cosa*. E non ha alcun senso dire che la frequenza 466.16 sia un'alterazione della frequenza 440, o che 440 *diventi* 466.16.

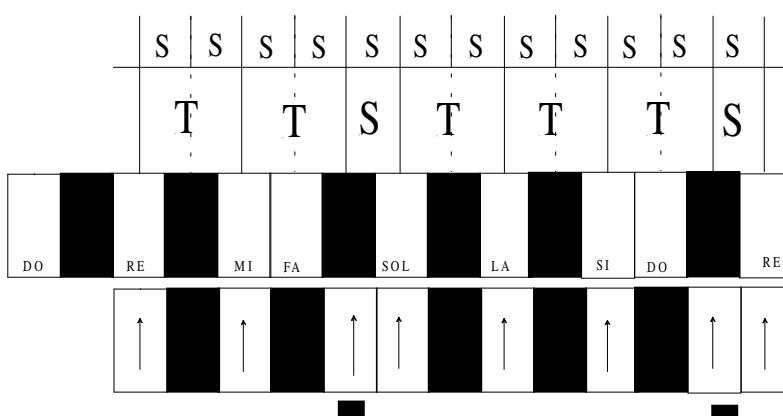
Dovremmo forse a partire di qui concludere che il parlare di alterazione, diesizzazione e bemollizzazione sia pura finzione? Io credo invece che la prima conseguenza che dobbiamo trarre è questa: se vogliamo vederci chiaro intorno al problema dell'alterazione non dobbiamo rivolgerci al lato oggettivo, ma piuttosto a quello *soggettivo*, dobbiamo in altri termini assumere il punto di vista del musicista. Non possiamo sperare di venirne a capo né guardando l'interno del pianoforte, né il suo esterno, così come esso appare alla vista, con i suoi cinque tasti neri e sette tasti bianchi. La nozione di alterazione comincia a vivere solo nella misura in cui riusciamo a rintracciare *i motivi musicali* che la pongono in essere. *Questi motivi sono più d'uno*, e di conseguenza il termine di alterazione non è univoco, ma ha *più di un senso*. Questo è il primo accertamento che siamo tenuti a compiere. Tra questi sensi, ve ne sono due che meritano di essere trattati per primi, perché hanno un carattere fondamentale e sono *indipendenti da questo o da quel linguaggio musicale* ed appartengono perciò ai concetti elementari della musica. Si tratta dell'*alterazione traspositiva* e dell'*alterazione cromatica*.

Consideriamo anzitutto l'alterazione che dipende dalla necessità della *trasposizione*. Nella nozione di trasposizione entra in gioco la differenza elementare tra *suono* e *intervallo*. I suoni possono cambiare, senza che vengano toccati da questo cambiamento i rapporti intervallari. Naturalmente questa possibilità può diventare un potente mezzo di espressione musicale, ma qui ci interessa considerare la trasposizione alla luce di un semplice mutamento di registro da realizzare su un'intera melodia. In ciò che ora diremo sembrerà forse che si insista più del necessario su cose arcinote, ma

credo che la discussione che a poco a poco cercheremo di sviluppare a partire di qui giustifichi un inizio così pedantesco.

Cominciamo dunque con l'osservare che le note dei tasti neri ci sono come una sorta di apparato predisposto nel caso che si voglia spostare verso il grave o verso l'acuto una struttura musicale.

Sia questa struttura la nostra consueta scala di base. È facile mostrare che realizzando una trasposizione dello schema intervallare della scala si rende necessario l'impiego di tasti neri.



Il grafico illustra la trasposizione di un tono verso l'acuto dello schema degli intervalli della scala di do maggiore. Il suo inizio sarà dunque re, ma come mostrano le frecce, per mantenere lo schema intervallare TTSTTTTS, è necessario l'impiego di due "tasti" neri. Il fa e il do debbono essere "diesizzati". Passiamo così da do maggiore e re maggiore – tutte le tonalità maggiori, nel linguaggio tonale, sono niente altro che trasposizioni della scala di do maggiore. Questo riferimento al linguaggio tonale non è qui in se stesso vincolante, trattandosi di un riferimento particolare che ha un senso illustrativo rispetto all'idea generale dell'alterazione traspositiva.

Ora chiediamoci ancora una volta: in che senso è giusto parlare in rapporto alle note "nere" di note alterate – e dunque di note diesizzate o bemollizzate? In realtà la nota alterata è qui effettivamente *un'altra nota* così come lo è il re rispetto al do. Non vi è dunque nessuna alterazione nel senso di un *diventare–altro*: si può

invece parlare di alterazione solo in rapporto al fatto che ogni nota *fa* della struttura precedente verrà modificata nella nota *fa* # nella nuova struttura. Alterare non allude ad una trasformazione, ma al puro e semplice *subentrare* di una nota all'altra. Di conseguenza l'alterazione potrà essere detta ascendente unicamente sulla base del dato di fatto ovvio secondo cui la nota subentrante è più acuta rispetto alla nota a cui subentra. Analogamente se lo spostamento avvenisse da *do* a *fa*, si avrebbe un'alterazione del *si* che potrebbe essere chiamata alterazione discendente (e contrassegnata con il segno *b*) per il fatto che la nota subentrante è più grave della nota a cui subentra. Queste dizioni non hanno dunque in se stesse una qualche giustificazione percettiva, all'interno dello svolgimento del brano musicale, ma si può dire al massimo che siano giustificate al suo esterno, nel ricordo della struttura che è stata trasposta nella sua trasposizione, ma è appena ovvio dire che questo ricordo è del tutto inessenziale e niente affatto obbligatorio. È poi importante sottolineare il fatto che la nota alterata *subentra* alla nota "naturale", e ciò significa che l'una esclude l'altra, nel senso che l'una si presenta nella struttura trasposta, l'altra nella struttura da trasporre.

Questi sono i caratteri dell'alterazione a scopi di trasposizione. In base a questi caratteri ci possiamo rendere conto della parte di verità contenuta in un possibile atteggiamento "nominalista", che si è presentato in precedenza in modo confuso e con prevalente riferimento ad un'orientamento "oggettivistico". Infatti si potrebbe ora parlare di *eliminabilità nominale* delle alterazioni traspositive, intendendo con ciò uno spostamento del sistema dei nomi che toglie appunto la necessità di impiego dei segni di alterazione.

Questa possibilità la si comprende sulla base del nostro grafico illustrativo: il problema dei segni di alterazione viene eliminato spostando il *sistema dei nomi* ovvero utilizzando la parola "do" non per indicare una posizione assoluta, ma un luogo da determinare di volta in volta ("do mobile"). Lo stesso grafico naturalmente allude alla possibilità dello spostamento della tastiera, che consente la trasposizione facendo uso unicamente di tasti bianchi – ferma restando naturalmente l'assunzione del temperamento equalizzato. Ed infine una simile trasposizione può essere realizzata attraverso una pura e semplice riaccordatura dello strumento.

Abbiamo detto poco fa che nella trasposizione l'alterazione non è uditivamente avvertita come tale per il semplice fatto che nota non alterata e nota alterata non coesistono all'interno del brano. Ciò vale naturalmente nei limiti del caso elementare considerato in cui, come abbiamo detto, si tratta semplicemente di uno schema intervallare che viene interamente "spostato" verso il grave o verso l'acuto. Ma una volta che si dispone di note alterate anzitutto a fini traspositivi, esse possono essere impiegate per svolgere altre funzioni. Ad esempio, l'alterazione modulante ha lo scopo di annunciare un divenir-altro dello spazio tonale nel suo insieme, ed è dunque un'alterazione effettivamente percepita, cosicché il ricordo della nota "naturale" che precede nello sviluppo fa interamente parte della dimensione dell'ascolto ed essa ha naturalmente un valore espressivo che la semplice alterazione traspositiva non possiede. Ma come vi è una simile alterazione transtonale, potrebbe anche esservi una alterazione transmodale, oppure alterazioni utilizzate a scopo espressivo che non implicano variazione del modo o del tono – alterazioni intramodali o intratonali – che si presentano come varianti possibili della struttura tonale o modale. Si tratta di differenze che una teoria dell'alterazione dovrebbe studiare sistematicamente tenendo conto della molteplicità di possibilità esplorate dai linguaggi della musica.





### 3. L'alterazione traspositiva in un sistema non equalizzato

Per chiarire meglio la natura dell'alterazione traspositiva dando così maggior risalto alla sua differenza dall'alterazione cromatica e dalla problematica del cromatismo, penso che sia opportuno far riferimento allo stesso schema intervallare TTSTTTTS, interpretato tuttavia in una suddivisione non equalizzata dell'ottava. Assumiamo dunque valori pitagorici, e precisamente il tono a 204 cents ( $9/8$ ) e il semitono diatonico (*limma*, λείμμα) a 90 cents ( $256/243$ ) che chiameremo nel seguito semitono piccolo (stp). In cents la successione sarà dunque: 204, 204, 90, 204, 204, 204, 90.

Se ora pensiamo ad una possibile trasposizione di questo schema sul re, il problema è ovviamente lo stesso che nel caso precedente: dobbiamo porre un tono là dove vi è invece un semitono, e ciò significa, come già sappiamo, che dobbiamo alterare il fa e il do in senso ascendente: e poiché dobbiamo raggiungere 204 cents a partire da 90, l'alterazione deve essere pari a +114 cents ( $90+114=204$ ). Se invece vogliamo trasporre sul fa, dobbiamo porre un semitono là dove vi è un tono, e dunque si tratterà di alterare il si in direzione discendente, e poiché il semitono che dobbiamo ottenere per trasporre correttamente è pari a 90 cents, l'alterazione deve essere pari a -114 cents ( $204-114=90$ ).

Si propone così – *sulla base delle esigenze della trasposizione* – un intervallo di “semitono grande” (stg) di 114 cents che i greci chiamavano *apotome* (ἀποτομή). Ma occorre prestare attenzione al modo in cui si parla qui di intervallo. Il valore di 114 è anzitutto *un puro valore di incremento e di decremento*, e non compare affatto come intervallo autentico nella trasposizione. Come è ovvio, in essa compare sempre e soltanto l'intervallo di 90 cents, dal momento che scopo della trasposizione è nient'altro che ripristinare l'ordine dei toni e semitoni della struttura non trasposta, e dunque nella

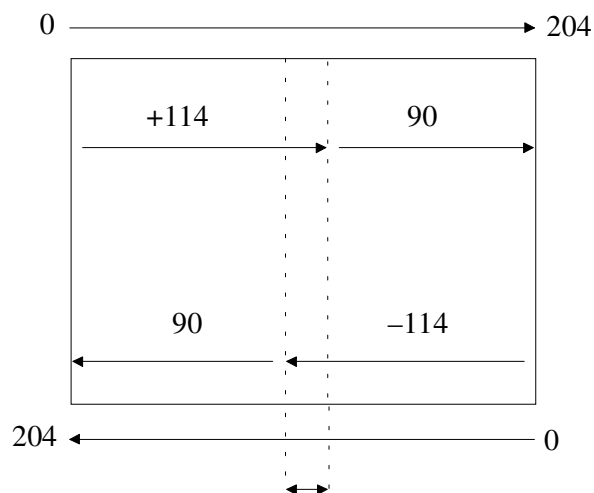
trasposizione risuoneranno solo intervalli di 204 o 90 cents.

Zarlino attribuisce il suo stesso nome, che è connesso con ἄποτέμνω (tagliare), al fatto che esso è “tagliato fuori dal Tuono” (ovvero dalla “scala modale”).

“– Per qual cagione lo chiamavano con tale nome? dimandò il Viola.

– Perché dicevano, risposi io, che è quasi tagliato fuori del tuono, come superfluo; essendo che gli antichi non adoperavano tal semituono nei loro tetracordi. Onde Apotome appresso di loro significa Tagliamento”<sup>18</sup>.

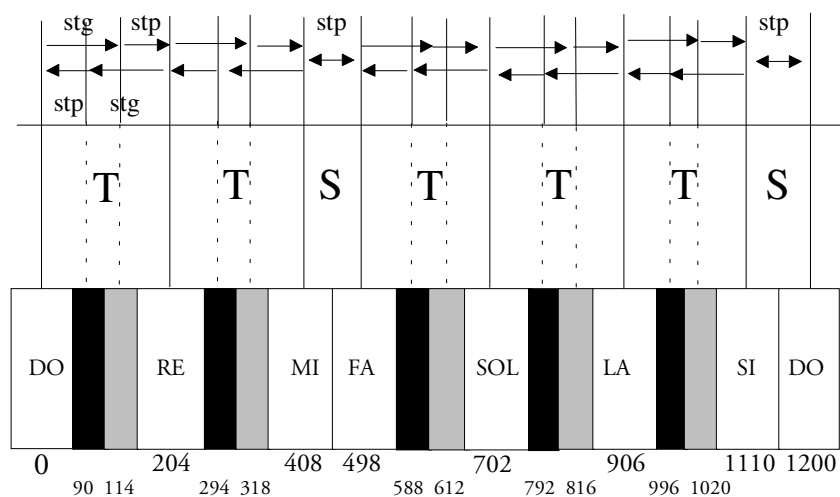
È importante qui ribadire che nel caso della *pura e semplice trasposizione*, nota alterata e nota non alterata non coesistono: o più precisamente risuona la *nota alterata*, ma non *l'intervallo di alterazione*. Potremmo sintetizzare la funzione dell'apotome nel seguente schema:



<sup>18</sup> *Dimostrazioni Harmoniche* (1589), *Ragionamento Secondo*, *Definizione XXII*. Zarlino osserva in questo luogo che il proprio “semituono maggiore” – pari a 16/15 (ovvero 112 cents) non coincide esattamente con l’apotome greca (114 cents). – Tutte le citazioni da Zarlino sono tratte dalla edizione digitale in Cdrom: Gioseffo Zarlino, *Music Treatises*, Thesaurus Musicarum Italicarum (TML), sotto la direzione di Frans Wiering, Università di Utrecht.

L'apotome diventa così l'intervallo chiave *ai fini della trasposizione* – alla quale deve del resto la sua origine<sup>19</sup>. Si noti inoltre che in questo modo risulta un intervallo differenziale ( $114-90 = 24$  cents) che è contrassegnato dalle due linee verticali centrali. Si tratta del cosiddetto *comma pitagorico*.

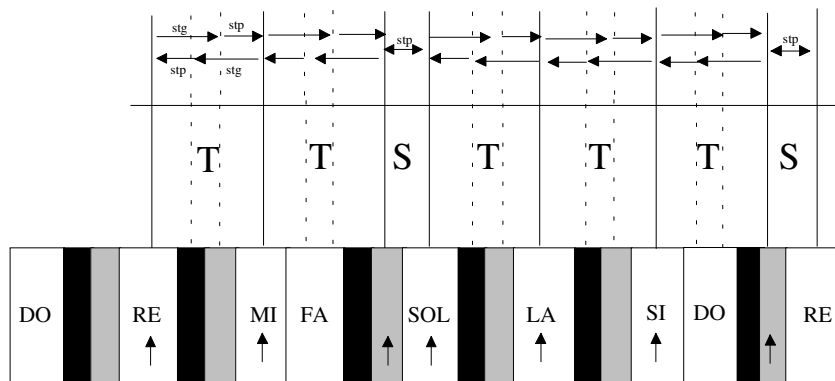
Tenendo conto di ciò, si possono riproporre gli schemi precedenti, con le variazioni opportune:



tasto grigio = diesis  
tasto nero = bemolle

La trasposizione potrà dunque essere rappresentata nello stesso modo di prima, tenendo conto del fatto che, se si deve sostituire semitono con tono (e quindi aumentare la grandezza dell'intervallo) si ha alterazione ascendente (tasto grigio), mentre se si deve sostituire tono con semitono (e cioè diminuire la grandezza dell'intervallo) si ha alterazione discendente (tasto nero).

<sup>19</sup> Talora si parla dell'apotome pitagorica come semitono cromatico, per differenziarlo dal limma come semitono diatonico. Si tratta naturalmente di una formulazione che non è per nulla raccomandabile.



In questo esempio non temperato si comprende anche molto bene l'esigenza di distinguere tra diesizzazione e bemollizzazione, dal momento che proprio alla decisione rispetto all'una o all'altra spetta la conservazione della struttura intervallare. La distinzione non è dunque puramente nominale, come potrebbe forse sembrare considerando in modo superficiale il caso temperato, nel quale il diesis di una nota coincide *obbiettivamente* con il bemolle della nota superiore. Le ragioni della distinzione sono peraltro identiche, nei due casi: si parla di alterazione ascendente o di diesizzazione per il fatto che la nota subentrante è più acuta della nota a cui essa subentra, e inversamente per la alterazione discendente o bemollizzazione. Resta inoltre vero ciò che abbiamo prima osservato a proposito della loro *eliminabilità nominale*. Ma ora, a differenza che nel caso precedente, le due note non sono coincidenti, ma *accade* che non valgono le cosiddette coincidenze enarmoniche, e precisamente la nota bemollizzata è più grave della nota diesizzata inferiore – ad es. il si  $\flat$  si trova al di sotto del la  $\sharp$ , ed è dunque più vicino al la di quanto sia il la  $\sharp$ . Accade così: ma non si tratta affatto di una qualche singolare “convenzione” o di una pura casualità difficile da comprendere; come se vi fosse una posizione chiamata si  $\flat$ , che tuttavia potrebbe essere spostata qui e là, prima o dopo il la  $\sharp$ , o in coincidenza con esso, senza nessuna regola. Accade così per una precisa *necessità interna*, che è quella della *possibilità di una trasposizione corretta di un modello scalare determinato*. L'esistenza di una

differenza tra diesis e bemolle non dipende da un qualche riferimento ad una scala naturale in un senso più forte da quello, meramente negativo, che abbiamo in precedenza enunciato. Questa differenza si trova in dipendenza delle scelte effettuate in rapporto alla scala diatonica. Ciò mostra anche una circostanza particolarmente rilevante: una suddivisione “fine” dell’ottava non precede la scala diatonica, ma è un risultato che *consegue* ad essa, e precisamente è una conseguenza della necessità della sua trasposizione. Ovvero: data una certa suddivisione diatonica dello spazio sonoro (ottava), da essa viene determinato un sistema necessario di alterazioni traspositive. Ciò vale naturalmente anche per la suddivisione dell’ottava in dodici semitoni eguali. E dunque *fino a questo punto* non vi è la minima esigenza di evocare una pretesa “scala cromatica”. Ed anzi: occorre mettere in guardia dal farlo. Appare infatti subito chiaro quanto sia equivoco considerare *in successione* l’alterazione ascendente e l’alterazione discendente e inversamente. Il fatto che il la # “superi” il si ♭ ha solo un significato *oggettivo* che rimanda al confronto tra le frequenze corrispondenti. Dunque questa circostanza è molto semplicemente vera. Ma *sotto il profilo della problematica musicale* affermare che il si ♭ preceda il la # non sembra affatto sensato. Non bisogna infatti dimenticare che le due serie dei diesis e dei bemolle *camminano su sentieri diversi*, come indicano le frecce di direzione nel nostro grafico: chiedere se il diesis preceda il bemolle o inversamente sarebbe come ritenere lecito interrogarsi intorno a quale, tra due corridoi che corrono su piste adiacenti, ma in direzioni opposte, l’uno preceda l’altro.

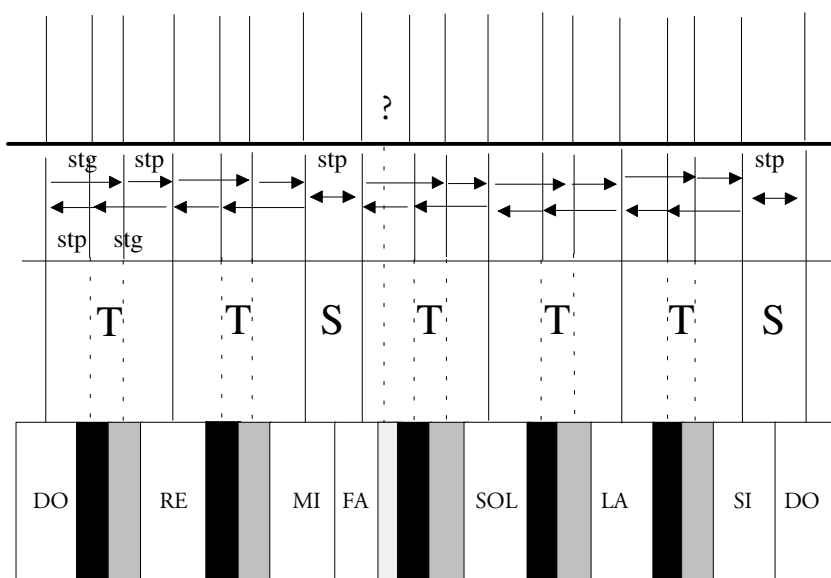
Cosicché restando all’interno di questo ambito di considerazione, e prima di aver introdotto il tema del cromatismo, la sequenza 0, 90, 114, 204, 294... , ovvero la disposizione in ordine scalare delle note alterate e non alterate non ha alcun senso e non merita di essere chiamata *scala cromatica*, trattandosi di un sistema per trasposizioni possibili proposto equivocamente in formata scalare<sup>20</sup>. Di conseguen-

---

<sup>20</sup> Questo problema risulta con la massima chiarezza nella tematica dei dodici lyu nella musica cinese. I dodici lyu sono infatti ottenuti attraverso una procedura di accordatura su/giù con passaggi alternati di quinta e di quarta, fino ad ottenere dodici note: esse tuttavia non vengono interpretate come se fossero

za è anche denso di equivoci il tentativo di derivare per ciclo delle quinte tutti i gradi di una pretesa scala cromatica pitagorica.

Va infine notato *che stando al nostro schema* che vi sono due punti critici che limitano la possibilità delle trasposizioni: si tratta della posizione occupata dai due semitoni diatonici. Per chiarire questo punto riprendiamo ancora il primo schema proposto aggiungendo ad esso nella parte superiore le righe che rappresentano le corde interessate.



Supponendo che una trasposizione richieda un mi #, si vede subito che questo mi # non può coincidere con il fa naturale, essendo l'intervallo tra mi e fa di un semitono piccolo; per ottenere un semitono grande bisogna aggiungere un comma ( $90+24=114$ ). Ciò richiederebbe l'aggiunta di un tasto e della corda corrispondente nel luogo contrassegnato dal punto interrogativo. Ma nel nostro schema questa corda non c'è. Analogamente per il si # che supere-

---

distribuite in un ordine di successione scalare, quindi come "scala cromatica", rappresentando appunto niente altro che un sistema traspositivo. Cfr. Lawrence Picken, *Cina in Musica antica e orientale*, a cura di Egon Wellesz, Feltrinelli, Milano 1987.

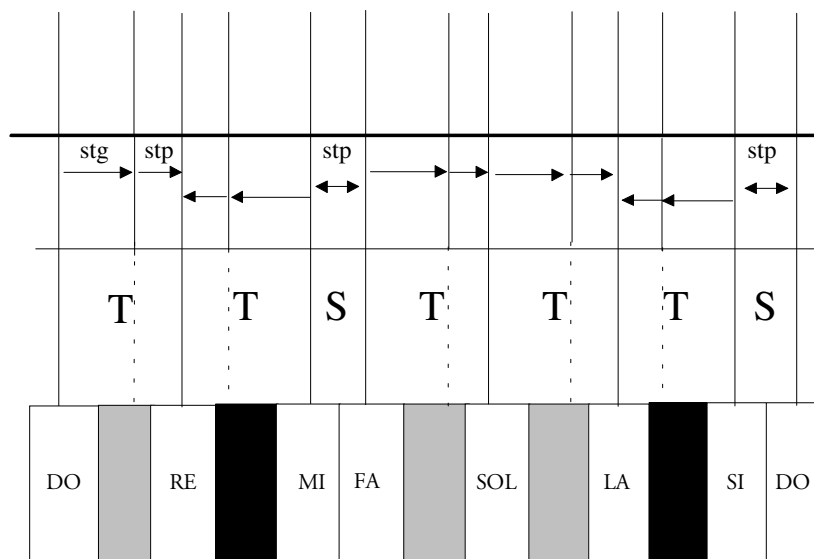
rebbe do naturale di un comma; e non è difficile rendersi conto che questo stesso problema si presenterebbe nella direzione discendente per il fa bemolle e per il do bemolle. Tutto ciò non è affatto misterioso ma dipende strettamente dalla struttura scalare di base e dai suoi valori che sono ottenuti, nel caso della scala pitagorica, attraverso il ciclo delle quinte. Nello stesso tempo ciò crea un problema musicalmente rilevante: *ammettendo* le nuove posizioni per mi # e si #, sarebbe impossibile impedire la moltiplicazione indefinita di corde e tasti, e dunque delle note, ed uno spostamento progressivo degli intervalli; *vietandole* – e proponendo dunque mi#=fa e si#=do – si incorre in una modificazione della grandezza degli intervalli che, in particolare, porta a quarte ed a quinte “false”. Dilemmi analoghi sorgono anche per altri tipi di accordature, e per trovare soluzioni ad essi sorge il problema dei vari possibili “temperamenti”. Nella tradizione europea la soluzione conclusiva è appunto quella del temperamento equalizzato.

### Annotazioni

1. L'accordatura pitagorica resta in vigore fino al tardo cinquecento. Ma il doppio tasto necessario per ottenere tutte le alterazioni è sostituito normalmente da un unico tasto – cosa che naturalmente impone limitazioni nel numero dei diesis e dei bemolle utilizzabili. Nell'accordatura pitagorica maggiormente in uso le note alterate si limitano al fa #, do #, sol #, mi b, si b dove i valori delle diesizzazioni e delle bemollizzazioni sono appunto quelli pitagorici, *cosicché la differenza tra diesis e bemolle viene sostanzialmente mantenuta pur limitando il numero delle alterazioni*<sup>21</sup>. Nella nostra rappresentazione va dunque mantenuta la differenza tra tasti neri e tasti grigi.

---

<sup>21</sup> La scala assume perciò i seguenti valori in cents: do =0, do # =114, re =204, mi b =294, mi =408, fa =498, fa # =612, sol =702, sol # =816, la =906, si b =996, si =1110, do =1200. Si noti che in questa accordatura si accetta una “quinta del lupo” che cade tra sol # e re # (la cui parte deve essere assolta da mi b).



Claudio Tuzzi, in *Clavicembali e temperamenti*, Bologna 1989, p. 17, mostra come una simile accordatura sia ottenibile attraverso una ordinata sequenza di passaggi di quinta e di ottava. Anche in questo caso l'improprietà di un ordinamento delle dodici note in successione scalare diventa particolarmente patente. Una simile distribuzione di diesis e bemolle deve essere spiegata come una semplificazione dello schema precedente, che è ancora ad essa sottostante, e non come una partizione preliminare dell'ottava (anche se entrambe possono essere considerate oggettivamente tali).

2. La scala diatonica proposta da Zarlino come "scala naturale" ha la seguente struttura

	TG	TP	ST	TG	TP	TG	ST
0	204	386	498	702	884	1088	1200
	204	182	112	204	182	204	112

essendo il tono grande ("maggiore" nella sua terminologia) pari a  $9/8=204$  cents, il tono piccolo ("minore") pari a  $10/9=182$  cents, il semitono ("semituono maggiore") pari a  $16/15=112$  cents. Per determinare le alterazioni di trasposizione in rapporto ad una simile struttura occorrerà garantire che il ST sia sostituibile con il TP e con il TG e che questi ultimi



siano scambiabili tra loro. Si vede subito allora che per passare da ST a TP è necessario un incremento di +70, da ST a TG un incremento di 92 (ovvero di 70+22), e che per passare da TP a TG un incremento di + 22 (il cosiddetto *comma sintonico*). Ovviamente valgono anche i decrementi corrispondenti per lo scambio inverso. Le conseguenze che deriverebbero qualora si volesse realizzare il sistema delle alterazioni di trasposizione relativamente ad una simile scala diatonica sono facili da immaginare: e sarebbe un sistema del tutto impraticabile. In ogni caso Zarlino non procedette per questa via, ma volle anzitutto rendere conto di questa scala diatonica non solo su base matematica, ma anche sulla base della tradizione della teoria greca, facendo riferimento al tetracordo di base del *diatono sintono* di Tolomeo (*Istituzioni armoniche*, II, cap. 41). Il passo successivo non è tuttavia rappresentato dall'inserimento dei toni di trasposizione, che condurrebbe ad un risultato del tutto inaccettabile, ma dalla difesa di tre possibili forme di temperamento, tutte tendenti a preservare al massimo le “consonanze imperfette” temperando in modo più o meno pronunciato l'intervallo di quinta<sup>22</sup>. E nelle prime due forme viene meno la distinzione tra TG e TP. In rapporto alla prima forma di temperamento, si procede anche ad introdurre le note “cromatiche”. Questa introduzione avviene ancora sulla base del riferimento alla teoria greca – e Zarlino rappresenta esemplarmente la tendenza a riportare la tematica dei generi cromatico ed enarmonico dentro il quadro delle alterazioni di trasposizione. Ciò è già stato rilevato in precedenza parlando della procedura di “inspessazione” del genere diatonico mediante i generi cromatico ed enarmonico. Prescindendo da ciò il risultato lo possiamo prevedere assumendo i dati che alla fine risultano dalla struttura della scala nel suo primo temperamento. Questa struttura è ora rappresentata da un unico  $T=191,6$  e da  $ST=121$ . Così stando le cose, la condizione della trasposizione è che da ST si possa passare a T e inversamente, cosa che richiede un incremento di 70,6 cents ( $25/24$  che Zarlino chiama *semituono minore*, ovvero *diesis maggiore enarmonico*) o un corrispondente decremento. Incremento e decremento sono dunque eguali e il *diesis* della nota inferiore precede nell'ordine scalare il *bemolle* della nota superiore. Tra *diesis* e *bemolle* vi sarà inoltre una distanza di 50.4 cents.

---

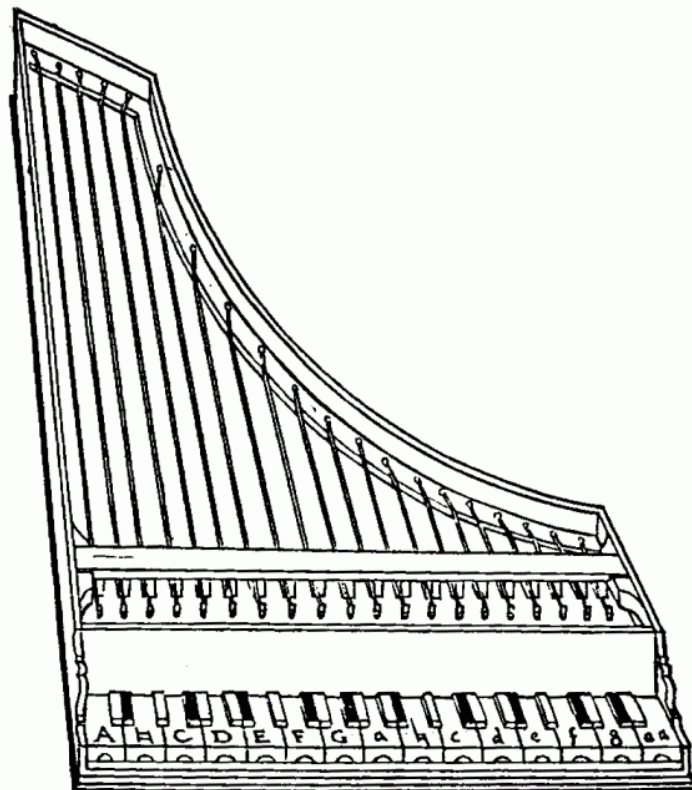
<sup>22</sup> Sull'argomento ha svolto un lavoro accurato R. Airoidi, *La teoria del temperamento nell'età di Gioseffo Zarlino*, Editrice Turrus, Cremona 1989. Desidero inoltre rammentare l'ottimo lavoro di tesi di laurea di Leonardo Piseri, *I presupposti filosofici della teoria della musica di Gioseffo Zarlino*, di cui sono stato relatore nel 1998.

Di qui deriva una partizione dell'ottava in conformità a questi piccoli intervalli, *partizione che dipende strettamente dalle scelte fatte sul piano diatonico*. Che cosa siano le note "cromatiche" è talvolta così poco chiaro che si è potuto commettere l'errore, invero piuttosto rilevante, di considerare questa partizione come riferita al diatonico *non temperato*, senza nemmeno accorgersi del fatto che il valore di 70.6 cents sarebbe del tutto privo di significato in rapporto a quel sistema che è caratterizzato da una differenza tra tono maggiore e minore di un comma sintonico (22 cent). Un'alterazione di 70.6 cents non permetterebbe infatti lo scambio tra l'uno e l'altro – cosicché essa non servirebbe proprio a nulla, oltre al fatto che non si vede come essa possa essere giustificata. Questo errore a me sembra dovuto, più che ad inaccuratezza, ad una scarsa comprensione del problema. Così Lorenzo Fico, Zarlino, *Consonanza e dissonanza nelle Istituzioni Harmoniche*, Adriatica Editrice, Bari 1989, p. 125 presenta una tabella con i valori della "scala secondo il genere diatonico sintono inspessato con corde cromatiche ed enarmoniche", con i suoi + e – 70 cents (come arrotondamento di 70,6), calcolando bravamente i valori delle alterazioni, *senza rendersi conto che l' "inspessazione" viene effettuata da Zarlino solo sul suo primo temperamento, e che ad esso soltanto può essere sensatamente riferito quel valore di incremento e di decremento*. La stessa tavola, e dunque lo stesso errore, si ritrova in P. e G. Righini, *Il suono*, Milano 1974, p. 217.

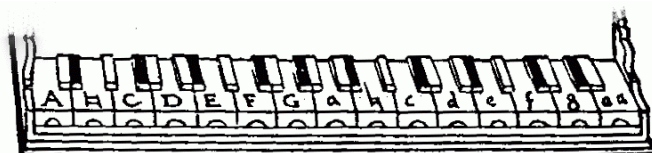
Zarlino fece costruire un clavicembalo sulla base dell'accordatura del suo primo temperamento<sup>23</sup>. Della sua tastiera vi è un'immagine nelle *Istituzioni Harmoniche*, Parte II, cap. 47.

---

<sup>23</sup> "...uno de tali Istrumenti feci fare l'Anno di nostra Salute 1548. in Vinegia, per havere nella Musica una cosa, che fusse quasi simile alla Pietra, che si esperimenta l'oro e l'argento; acciò potesse conoscere, e vedere, in qual maniera potessero riuscire le harmonie Chromatiche, e le Enharmoniche, e ogni sorte di harmonia, che si potesse havere da qualsivoglia Divisione; e fù un Gravecembalo, ch'è anco appresso di me; il quale fabricò Maestro Dominico Pesarese, raro e eccellente fabricatore de simili Istrumenti..." *Istituzioni Harmoniche*, II, cap. 47.



Osservandola si noterà che vi è una singolare distribuzione dei tasti neri e dei tasti bianchi indicanti le note alterate. Essi non si alternano regolarmente gli uni agli altri, come ci si dovrebbe aspettare. In effetti tenendo conto della distribuzione degli intervalli prevista in questo sistema, nell'ordine da sinistra a destra tutti i tasti diesis precedono i tasti bemolle, cosicché il bianco dovrebbe trovarsi in alternanza con il nero. Invece accade qui che possano trovarsi tasti bianchi in successione immediata, cosa che indica che la differenza di colore non rispecchia la differenza nella specie di alterazione.



Questa circostanza ha una sua precisa motivazione. In effetti essi non sono utilizzati, come noi abbiamo fatto in precedenza con il nero e con il grigio, per differenziare i diesis dai bemolle, ma per “tener memoria” della loro origine concettuale nel complicato percorso escogitato da Zarlino per pervenire ad essi, che passa attraverso il tentativo di integrare nel genere diatonico i generi cromatico ed enarmonico (l’ “inspessazione” a cui abbiamo già fatto un rapido richiamo). Cosicché i tasti bianchi segnalano la loro origine dal genere enarmonico ed i tasti neri dal genere cromatico (cfr. Airoidi, *op. cit.*, p. 98 sgg.). Associazione fortemente equivoca, perché unisce insieme cose differenti, ed a maggior ragione per il fatto che quel complicato percorso era perfettamente dispensabile per l’ottenimento di quel risultato. Ma quanta dottrina e piacere della teoria vi è in questa distribuzione del bianco e del nero! Il tasto bianco e il tasto nero di Zarlino mostrano quanta cultura e quanto pensiero si possa concentrare in cose tanto modeste. Essi sono un omaggio alla grecità, una rimessa in gioco dell’antico nello stesso istante in cui si sperimentano nuove vie<sup>24</sup>.

In margine a tutto ciò non si può non notare che proprio Zarlino, che è considerato il teorico per eccellenza della “scala naturale”, si volga subitaneamente verso la problematica del temperamento che egli teorizza non solo come necessario ma anche, in certo senso, assecondato dalla “natura”. Cosicché da un lato si sottolinea l’utilità di tener conto del comma per ottenere buone consonanze – “esso non è però nato senza utile: conciosia che col suo mezzo si viene all’acquisto di molte consonanze”; dall’altro “questo intervallo si minuto darebbe molta noia all’udito, quando si volesse adoperare: massimamente negli strumenti artificiali”. E la natura ci viene in aiuto per il fatto che piccolissime differenze non vengono colte dall’udito, e d’altra parte quello stesso intervallo può essere reso inavvertibile distribuendolo su più intervalli: “*però la Natura primieramente e da poi l’Arte, hanno trovato rimedio (dirò così) ad un tanto disordine: conciosia che questo intervallo nelle Voci, che per loro natura in ogni parte si piegano si accomoda di maniera, che non si ode; e ne gli Istrumenti artificiali è diviso per la sua distributione, che si fa in molti intervalli, tra Otto chorde*” (*Istituzioni harmoniche*, II, cap. 40).

---

<sup>24</sup> R. Airoidi, *op. cit.*, p. 100, nota anche che Zarlino aggiunge fra i cromatici e gli enarmonici anche note non riconducibili al tetracordo cromatico ed enarmonico tenendo conto delle esigenze musicali del suo tempo.

Parte II  
Il cromatismo







## 1. La nozione di cromatismo introdotta attraverso esempi

Forse il tema del cromatismo si può annunciare osservando che, mentre nel caso delle alterazioni traspositive sono in questione strutture o sistemi intervallari e l'esattezza dei loro rapporti reciproci, cosicché ci troviamo di fronte ad una problematica che riguarda regole e misure, nel caso dell'alterazione cromatica e del cromatismo in genere in questione è la pratica concreta del musicista, che nell'atto concreto di produrre suoni, *fa vivere* il suono. Il fatto che le alterazioni traspositive possano assolvere anche la funzione di alterazioni cromatiche – come del resto altre funzioni – non toglie naturalmente la profonda differenza dei problemi. La vita del suono sta nella possibile *mutazione* nei parametri che lo costituiscono: un suono vive, ad esempio, se cresce di intensità, oppure se diminuisce di grado in grado, oppure se si ripresenta all'interno di configurazioni temporali differenti...

Naturalmente non si può pretendere che simili affermazioni siano senz'altro comprensibili. Perciò è opportuno prendere le mosse, come abbiamo fatto in precedenza dalle sacrosante ovvietà che insegna la scuola, con qualche commento che cominci a mostrare le questioni implicate. Di fronte al problema di spiegare a giovani studenti che cosa si intenda per cromatismo si ricorrerà probabilmente ad esempi, proponendo *configurazioni* di suoni che si possano considerare *tipiche*, come le seguenti



spiegando che si chiamerà *cromatismo ascendente* la configurazione A e *cromatismo discendente* la configurazione B. Queste configurazioni propongono semplicemente due semitoni in successione. Se

ci venisse richiesto in quale tonalità ci troviamo, potremmo rispondere: questo non ha affatto importanza. La configurazione resta cromatica qualunque sia la tonalità in cui essa si trova. In ogni caso, se assumessimo di trovarci nella tonalità di do maggiore potremmo affermare che le configurazioni precedenti potrebbero essere intese come risultati dell'interpolazione di un'alterazione nel passaggio diatonico *do-re* e inversamente. Questa alterazione, prodotta in un simile contesto, verrà appunto *alterazione cromatica*.

Nell'ultimo tempo del quartetto di Mozart K. 464, un cromatismo molto semplice funge da elemento tematico del brano intero. Ecco le prime otto battute nella parte del primo violino:

vi. 1

Nel seguente *Menuetto* di Beethoven dell'op. 31, n. 3 il cromatismo si presenta invece come un dettaglio in battuta 6 e 7:

MENUETTO  
Moderato e grazioso





Nel seguente esempio bachiano<sup>25</sup>, nella narrazione dell'evangelista, il pianto di Pietro – “ e pianse amaramente” (*und weinete bitterlich*) – nel momento in cui rammenta il proprio tradimento, si realizza musicalmente attraverso l'impiego di una frase interamente caratterizzata da transizioni cromatiche che sembrano girovagare senza mèta e che toccano i dodici suoni della scala cromatica. Ampi segmenti di scala cromatica ascendente e discendente rappresentano poi la linea del basso. In un caso come questo ogni impalcatura diatonica viene meno, ed anche le cosiddette note diatoniche fanno interamente parte del cromatismo, prescindendo naturalmente dal completamento, e quindi dell'interpretazione armonica proposta dallo sviluppo del basso continuo.

**Adagio**

Ev. und wei ne te bit ter lich und wei  
Cont.

Ev. ne te bit ter lich  
Vc. ter lich



Va subito fatto notare, in rapporto a questi esempi, che occorre distinguere chiaramente il sussistere di un cromatismo dalla presenza di questo o quel *segno* di alterazione. Come gli esempi mostrano, i segni seguono una sintassi che dipende dal linguaggio utilizzato. Questo è apparentemente un rilievo banale, eppure anche su questo equivoco è fondata l'identificazione dell'alterazione cromatica con la nota come tale, se non addirittura con il tasto. Il cromatismo è invece *una configurazione*, e l'alterazione assolve una funzio-

<sup>25</sup> *Passione secondo Giovanni*, BWV 245, n. 18 (Recitativo).

ne cromatica in rapporto ad essa. Essenziale a questa configurazione è il semitono, o meglio, più in generale *il piccolo intervallo*. In base alla configurazione, il semitono ovvero l'intervallo in questione è un intervallo cromatico.

In linea generale la configurazione cromatica ha il carattere di una *transizione*, di un *passaggio* – cosicché è naturale pensare ad un intervallo i cui estremi siano *punto di partenza* e *punto di arrivo della transizione*. Così nel primo esempio, ed in particolare se lo consideriamo nel contesto di una scala diatonica, il cromatismo viene avvertito come una *transizione* tra due gradi di essa. Questa situazione si verifica naturalmente anche in cromatismi più estesi. Così nell'esempio mozartiano



l'intera configurazione cromatica è formata da tre semitoni, e si può dire che in essa si stabilisce una *transizione* tra due note, quella iniziale e quella finale, che formano appunto *i poli diatonici* tra cui avviene la transizione. Ciò dipende naturalmente dal “peso” che le due note hanno sia per la posizione che occupano all'interno della battuta che in rapporto alla tonalità. Le note re # e re ♮ sono qui per l'appunto *note di passaggio*. Tuttavia se variassimo questo esempio nel modo che segue (disinteressandoci della tonalità)



il cromatismo continuerebbe a sussistere, ma non vi sarebbe nessuna nota di partenza e nemmeno, *nel senso precedente*, una nota di arrivo. Forse si dovrebbe parlare di un cromatismo che *introduce* la nota con cui si conclude questa configurazione, che è la nota più “pesante”, sia per la posizione che occupa nella battuta sia per la durata. Potremmo dire che si tratta del modo in cui la nota “arriva” o *entra in scena*. La nota ora non c'è semplicemente, ma *arriva dall'alto* – saremmo tentati di dire. Così come potrebbe, at-

traverso un cromatismo ascendente, *arrivare dal basso*. Un cromatismo è un percorso di piccoli intervalli che conduce da un luogo ad un altro luogo, oppure che porta ad un luogo; ma che potrebbe anche non aver nessuna mèta, come ci sembra sommariamente giustificato dire in rapporto all'esempio bachiano, a parte la formula cadenzale conclusiva e prescindendo dalla realizzazione del basso continuo. Ma bisogna prestare attenzione, nell'impiegare l'immagine del luogo, a porre l'accento più sulla fluidità del movimento, che sulla fissità dei luoghi – come appare molto bene soprattutto dall'esempio vocale. Da quest'ultimo esempio possiamo estrarre anche quest'altra possibile configurazione cromatica, in rapporto alla quale possiamo dire che essa conduce da un luogo allo stesso luogo attraverso un passaggio discendente ed ascendente.



Già gli esempi mostrano dunque una varietà possibile di casi. Ed altri ne potremmo immaginare operando variazioni a partire da questi.

Vi è poi un altro problema importante che va messo in rilievo e che è già implicito nelle considerazioni precedenti. Nella terminologia musicale i *segni* # e ♭ vengono detti *accidenti*, e i manuali ribadiscono talora con singolare ostinazione che questo termine non va attribuito alla nota stessa, ma appunto ai *segni* di alterazione. Abbiamo tuttavia già notato che su tutta la tematica dell'alterazione pesa il rischio di una dissoluzione nominalistica, e questa insistenza è orientata esattamente in questa direzione. Io ritengo che le cose stiano diversamente<sup>26</sup>. Di fronte alla parola

---

<sup>26</sup> Zarlino usa il termine “accidentale” in opposizione a “naturale”, in rapporto alle “corde” e quindi alle note; ad esempio quando raccomanda che, qualora si sia costretti ad impiegare il tritono, “dovemo almeno haver riguardo, che tale difetto si commetta nelle chorde diatoniche, e in quelle, che sono pro-

“accidente” un filosofo drizza le orecchie. Accidente è la proprietà priva di necessità interna, che si contrappone alle “sostanze” a cui eventualmente inerisce. Si tratta della terminologia aristotelica passata nella filosofia scolastica; e nell’aggettivo “accidentale” del linguaggio comune. Ecco un punto di contrapposizione fortissima: di fronte alla rigida necessità dell’alterazione traspositiva vi è l’accidentalità dell’alterazione cromatica. Che il cromatismo sia “accidentale” significa che esso non fa parte della struttura portante del brano, e che pertanto si può aggiungere e, *talora*, togliere senza che il profilo della melodia si modifichi in modo significativo.

Così i cromatismi nell’esempio beethoveniano possono essere soppressi senza che l’orecchio venga colpito da una modificazione “sostanziale”. Certo, ci rimettiamo qualcosa, e se qualcuno ci chiedesse esattamente che cosa, saremmo tentati di rispondere così: ci rimettiamo una *sfumatura* espressiva. È inutile dire che daremmo una certa importanza a questa risposta. Nel campo del cromatismo siamo anche nel campo delle sfumature, la nota cromatica non è una nota vera e propria – si sarebbe tentati di dire – ma *la sfumatura di una nota*. E del resto questo termine si rivela soprattutto appropriato alle gradazioni dei colori. Il termine di “accidente” riferito alla nota ci porta indubbiamente nell’ambito di simili considerazioni.

Ma anche in rapporto a questo problema vi è una molteplicità di situazioni differenti che dipendono dal modo di impiego espressivo delle configurazioni cromatiche e quindi dai contesti in cui esse sono inserite. Se nel brano beethoveniano il cromatismo rappresenta un dettaglio, nel finale del quartetto mozartiano esso è al centro dell’invenzione tematica, cosicché l’eliminazione dei cromatismi corrisponderebbe ad una perdita di senso della composizione nel suo complesso. L’esempio bachiano mostra un altro aspetto del problema di particolare importanza. In rapporto ad esso, l’eliminazione del cromatismo è semplicemente priva di senso per il fatto che non vi è una struttura diatonica di sostegno. Ciò fa

---

pie e naturali del Modo, e non tra quelle, che sono accidentali, cioè tra quelle, che nel mezzo delle cantilene si segnano con questi segni ♯, #, e ♭: perciocché allora non generano tanto tristo effetto” (*Istituzioni Harmoniche*, 1558, III, Cap. XXX).

riflettere sul senso di questa “accidentalità”. Zarlino dice una volta che in una figura è la forma “quella che veramente dà l’essere alla cosa” mentre “il colore non è altro che accidente”<sup>27</sup> – ma è anche vero che, nel contesto del nostro problema, se il colore non dà l’essere alla cosa, è tuttavia in grado di toglierlo, sopprimendo la forma. L’accidente minaccia la sostanza, il cromatismo non soltanto si trova fuori dalla struttura, ma tende anche alla sua dissoluzione. Nel caso di una struttura tonale, ciò che viene minacciata è appunto la tonalità. Del resto se prendiamo una scala diatonica e utilizziamo tutte le note alterate disponibili in funzione cromatica *non otterremo*, così facendo, *una scala diatonica ricca di sfumature cromatiche*, ma appunto niente altro che la *scala cromatica* che *della scala diatonica non conserva nemmeno un frammento*. Ed è certo il caso di dire che essa è interamente fatta di semitoni cromatici – essendo diventati tali, in un simile contesto, anche i semitoni diatonici.

---

<sup>27</sup> *Istituzioni Harmoniche*, III, Cap. LXVIII.



## 2. L'alterazione cromatica

In questi nostri primi esempi abbiamo realizzato una sorta di introduzione al problema, e forse siamo persino riusciti a suggerire una direzione complessiva in cui orienteremmo la discussione sulla tematica del cromatismo. Tuttavia non si può certo affermare che si sia realmente portata chiarezza su di essa. Per cercare di arrivare a questo risultato dobbiamo riprendere spunti prima emersi e portarli ad effettivo sviluppo.

Anzitutto dobbiamo chiarire il senso del richiamo al piccolo intervallo. In effetti in precedenza abbiamo attirato l'attenzione sul fatto che il cromatismo non è identificato da questo o quel segno modificativo apposto sul segno della nota, ma dal fatto che essa si trova all'interno di una configurazione alla quale è essenziale il *piccolo intervallo*<sup>28</sup>. Ma questa affermazione deve essere associata

---

<sup>28</sup> Nel saggio di Chailley, *Saggio sulle strutture melodiche*, si legge, al § 18, che nella concezione antica “Il grande intervallo appartiene al cromatismo allo stesso titolo di quelli piccoli” e addirittura che “Per il Medioevo il cromatismo è il trionfo del grande intervallo”. Ci troviamo naturalmente di fronte ad equivoci tormentosi. Ovviamente Chailley può aver ragione per quanto riguarda l'impiego della parola, *facendo riferimento al linguaggio dei generi*. Al tetracordo cromatico come a quello enarmonico appartiene anche il grande intervallo – che è anche maggiore di quello che si presenta nel genere diatonico. Ma un conto è l'impiego di una terminologia, un altro è il problema di una concettualizzazione – che è lo scopo che qui ci proponiamo. Nello stesso paragrafo, *sia pure all'interno di un quadro che non possiamo condividere*, vi sono in ogni caso alcune formulazioni interessanti, come quando si parla, a proposito di passaggi cromatici in Mozart, di “traduzione ornamentale sulla tastiera del glissando delle musiche antiche” e si sottolinea che “Il cromatismo non ha nulla a che vedere con la continuazione del circolo delle quinte, quale i fisici lo hanno stabilito in astratto” e che “È solo per l'aspetto materiale della tastiera e per il compromesso del temperamento che l'ottava si divide in dodici semitoni. Nella realtà musicale, l'ottava si divide in sette gradi diatonici”. Nuove peraltro all'interesse di queste affermazioni sia un contesto da cui non sono sostenute a sufficienza sia una sot-

all'idea che, attraverso il piccolo intervallo, si possa parlare di *alterazione* nel senso di una vera e propria modificazione interna, di un *divenire–altro*. La configurazione cromatica viene *perceettivamente intesa* come un mutamento – le note non vengono afferrate come oggetti semplicemente distinti, separati da un intervallo, ma come *momenti di uno sviluppo fluente*. Dietro la distinzione tra cromatico e diatonico vi è la distinzione fondamentale tra continuità e discretezza percettiva – ed il cromatismo va considerato come una configurazione che si trova tendenzialmente sul versante della continuità.

Per cominciare a far valere una simile impostazione del problema, dobbiamo regredire un poco rispetto al piano musicale vero e proprio, nel quale è sempre d'obbligo il riferimento implicito o esplicito ad un linguaggio musicale, verso il terreno della fenomenologia della percezione. Si tratta di “osservare” più da vicino i piccoli intervalli, ponendoci interrogativi come questi: che cosa accade riducendo progressivamente l'intervallo? Fino a che punto possiamo operare questa riduzione ottenendo uditivamente suoni distinti? Che cosa accade esattamente nel punto in cui questa distinzione tende a venire meno? <sup>29</sup>

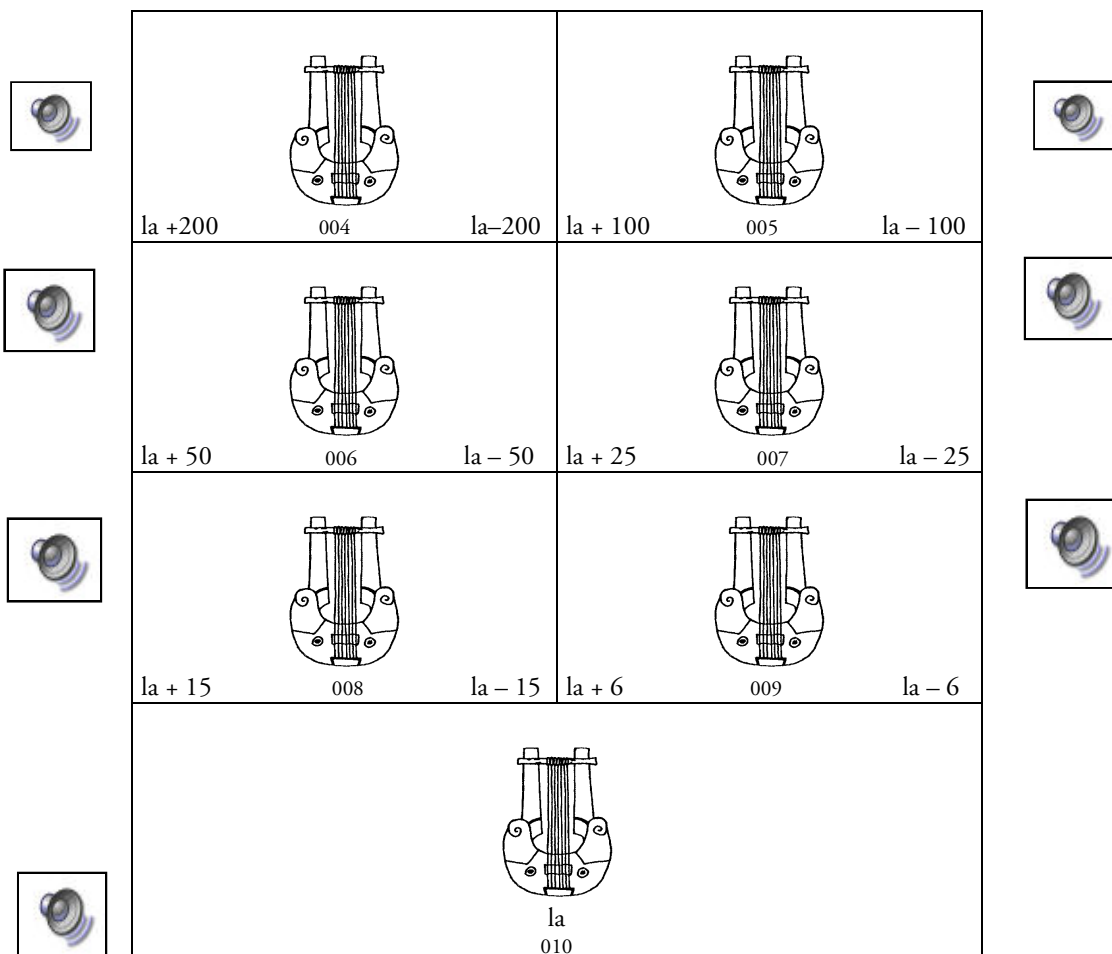
Negli esempi seguenti<sup>30</sup> si prendono le mosse dalla differenza di un tono (200 cents) e si procede per passi successivi sino alla *soppressione dell'intervallo* alternando la direzione ascendente alla direzione discendente nell'ordine.

---

tintesa polemica musicale, del tutto fuori luogo, nei confronti della dodecafonìa. – Il *Saggio sulle strutture melodiche* di Chailley è stato pubblicato in traduzione italiana con introduzione e note a cura di Carlo Serra in «De Musica», Internet, Anno IV (2000), [http://www.lettere.unimi.it/Spazio\\_Filosofico](http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico).

<sup>29</sup> Si tratta di domande da intendere come domande *puramente* fenomenologiche. Domande di questo genere intorno alla discernibilità uditiva potrebbero essere intese anche come domande di psicologia fenomenologica, o semplicemente di psicologia empirica della percezione.

<sup>30</sup> Questi esempi sono stati realizzati con istruzione midi Pitch Bend essendo 1 pb = 3,125 cents. Di conseguenza le indicazioni in cents sono un po' approssimative, ma ai fini del nostro discorso possono essere considerate sufficienti.



Si noterà subito che la *distinzione tra le note* decresce mano a mano che ci si avvicina ai piccoli intervalli. Ovviamente nettissima nel caso del tono ed ancora piuttosto netta nel caso del semitono, ed anche nel caso del quarto di tono, tende poi a venire meno con la progressiva riduzione dell'intervallo. Naturalmente non stiamo dicendo che non avvertiamo una differenza di altezza, ma piuttosto che dovrebbe mutare la descrizione fenomenologica dei primi casi della serie rispetto agli ultimi: nei primi, potremmo parlare di due suoni distinti, negli ultimi sembra invece più appropriato parlare di un *unico suono* che *si flette* verso l'alto o verso il basso. Dal punto di



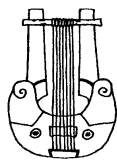
vista oggettivo delle frequenze naturalmente non interviene nessun cambiamento. Si tratta di frequenze nettamente distinte. Ma ciò che viene udito è ora una *modificazione interna di un unico suono*, come se esso *si flettesse* in misura maggiore o minore nell'una o nell'altra direzione. Non vi è più dunque percezione di un intervallo, ma di una *flessione del suono* che può essere descritta come una sua *mutazione interna* che non ha tanto un carattere quantitativo, ma qualitativo, come se vi fosse uno *schiarimento* nella direzione ascendente ed un *incupimento* nella direzione discendente – come un mutamento di *colore*<sup>31</sup>.

Questa *constatazione fenomenologica* è per noi della massima importanza. Essa ci mette di fronte a ciò che l'alterazione cromatica è nel suo *fenomeno originario* – come potremmo dire – ovvero la situazione fenomenologica nella quale parole come *l'alterarsi del suono*, il suo *divenire–altro* trovano un effettivo riempimento nella cosa stessa. È in rapporto a questa situazione che il senso del problema musicale del cromatismo assume la sua massima chiarezza, un chiarezza esemplare (questo era anche il significato che l'espressione di *fenomeno originario* aveva in Goethe, anche se essa si arricchiva di implicazioni che non siamo obbligati a fare nostre). In questi intervalli minimi diesizzazione e bemollizzazione hanno dunque un senso che rimanda ad un'*autentica esperienza percettiva*. Non bisogna tuttavia ritenere che questa esperienza sia possibile solo entro i limiti che abbiamo suggeriti, e quindi al di sotto del quarto di tono. Entro questi limiti la percezione del divenire–altro del suono ha un carattere per così dire letterale, manifestando con evidenza la pertinenza della problematica del cromatismo al *versante del continuo*. Tuttavia questi limiti possono estendersi in forza dei contesti. Del resto gli esempi seguenti, nei quali abbiamo realizzato *in sequenza* gli stessi intervalli precedenti in direzione ascendente e discendente, sembrano mostrare la possibilità che la percezione della “flessione” del suono si estenda persino oltre il semito-

---

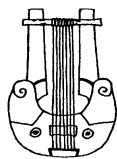
<sup>31</sup> È possibile che proprio da questa circostanza dipenda il fatto che Aristosseno ritenesse che il quarto di tono fosse il minimo intervallo percepibile. Al di sotto del quarto di tono si percepiscono differenze interne, ma non qualcosa di simile ad un *intervallo* vero e proprio.

no. La sensazione di una separazione veramente netta tra i suoni si ha soltanto quando l'intervallo diventa di un tono.



011

successione ascendente da 0 a 200 cents attraverso 6, 15, 25, 50, 100



012

successione discendente da 0 a -200 cents attraverso 6, 15, 25, 50, 100.

Un *intervallo* vero e proprio, ovvero uno “scalino”, viene avvertito appunto soltanto nel momento in cui vi è il passaggio dal semitono al tono.

Ma a parte questi casi particolari, quando il problema viene giocato musicalmente, ciò che importa sono considerazioni di contesto. Sono esse che infine decidono il *modo dell'intendere*. Il contesto deve essere tale da consentire un rimando alla situazione della continuità, una sorta di ricordo di essa, e che questo rimando-ricordo non sia in qualche modo ostacolato o impedito. Naturalmente l'intervallo deve essere comunque *abbastanza piccolo* e in effetti il semitono a 100 cents si presta ad assolvere la parte di valore di soglia: esso è abbastanza grande da consentire un afferramento dei suoi estremi come suoni nettamente distinti, ma abbastanza piccolo per poter ancora consentire, in certe condizioni, la percezione di alterazione.

Secondo la nostra impostazione, la tematica del cromatismo deve dunque essere riportata a quella dei flussi sonori ed alla concezione dello spazio sonoro come flusso, e proprio in questo rinvio può essere proposta una nozione interamente nuova di *alterazione*.

Come abbiamo visto in precedenza, nell'ambito della problematica della trasposizione si parla di alterazione di una nota in un senso piuttosto ovvio: la nota che *subentra* nella trasposizione è più acuta o, rispettivamente, più grave della nota a cui *subentra*. Il piccolo intervallo, che fa da incremento o da decremento, serve soltanto a ristabilire il tono o il semitono diatonico. Qui invece non vi è un *subentrare* di una nota ad un'altra, ma l'una e l'altra si manifestano in una successione concreta ed in modo tale che si possa dire che l'una *trapassa* nell'altra ovvero che l'una *diventa* l'altra. Il mutamento di altezza prende il senso di un processo di trasformazione interna del suono. Così, mentre l'alterazione traspositiva mantiene la sua relazione con la situazione oggettiva, in quanto la nota alterata è semplicemente un'altra nota, la nota alterata nel senso del cromatismo va intesa dinamicamente come momento di un processo del diventare-altra – e va intesa così non in forza di qualche decisione speculativa, ma perché viene intesa così. Qualunque musicista, e qualunque semplice ascoltatore, *intende* una configurazione cromatica in questo modo, e di ciò dobbiamo prendere atto. La situazione normativa per le alterazioni traspositive, dove la nozione di alterazione è lontanissima dall'aver queste implicazioni ed in rapporto alla quale va mantenuto fermo il legame tra le note e la distinzione oggettiva delle frequenze, fa velo all'accoglimento nella teoria di ciò che sta a portata di mano sul piano fenomenologico e che fa parte della più schietta esperienza musicale.

Dall'ambito del suono–oggetto passiamo così a quello del suono–processo. Il cromatismo è una manifestazione che riconduce alla processualità del suono. Ritroviamo così ciò che sta nelle pieghe del senso antico della parola δῖεσις che, come abbiamo ricordato all'inizio, contiene un'allusione all'elemento liquido. Diesizzazione e bemollizzazione perdono il significato di un'operazione di spostamento di altezza, resa necessaria per il mantenimento di *una identità di struttura*, per indicare invece un processo *percepito* di alterazione concreta. La bemollizzazione può apparire come un vero e proprio *cedimento* del suono, un suo tendenziale oscuramento. Come se potessimo dire: ora il suono si è incupito! Mentre nella diesizzazione siamo in presenza di una *enfaticizzazione* del suono;

come se vi fosse ora una sorta di rafforzamento e di espansione del suono, mentre nel caso della bemollizzazione poteva sembrare vi fosse contrazione e immiserimento. Se dovessimo mimare questi passaggi con il nostro corpo forse nel primo caso tenderemmo a porre il petto in fuori, nel secondo invece a ripiegarlo verso l'interno, a incavarlo. Ma non vi è in tutto ciò una componente di ordine immaginativo? Lo ammetteremmo senz'altro. Ma ciò non significa che siamo qui unicamente affidati a mutevoli umori soggettivi. L'inclinazione immaginativa può agire solo trovando un aggancio nelle cose stesse. E queste non *sono* semplicemente, ma *sono intese*. *Tra l'oggettività dei fatti e il puro arbitrio delle impressioni soggettive vi è la varietà ben fondata dei modi di intendere.*

Tutto ciò ci consente naturalmente di aggiungere un qualche perfezionamento alla precedente caratterizzazione della differenza tra semitono diatonico e semitono cromatico ed in generale della differenza tra scala diatonica e scala cromatica, tra diatonismo e cromatismo. Indipendentemente dalle considerazioni precedenti si rischia di brancolare nel buio, per quanto queste distinzioni possano arrivare a chiarezza nella pratica musicale.

In particolare per quanto riguarda il semitono diatonico e il semitono cromatico non ci possono aiutare riferimenti alla grandezza pura e semplice degli intervalli. Nel sistema temperato la grandezza è esattamente la stessa. In altri sistemi, e riferiamoci ancora a titolo di esempio alla scala pitagorica, assumendo che si attribuiscono alle alterazioni di trasposizione la funzione di alterazioni cromatiche, avremmo il caso singolare secondo cui il semitono cromatico (funzione ora assunta dall'apotome = 114 cents) sarebbe più grande del semitono diatonico (limma = 90 cents). In generale l'intera questione è resa oscura proprio dalla coincidenza tra alterazioni cromatiche e alterazioni traspositive, più precisamente dall'impiego delle alterazioni traspositive nella funzione di alterazioni cromatiche. Ciò mette in ombra la completa autonomia in cui deve essere sviluppata la tematica del cromatismo.

In precedenza abbiamo riferito il livello diatonico ad un "sistema" in cui sono predominante intervalli piuttosto grandi. Ora siamo in grado di precisare che un "sistema" potrà essere detto

diatonico quando consista di intervalli la cui grandezza consenta la chiara individuazione di suoni distinti. Il piccolo intervallo può naturalmente trovarsi in una scala diatonica, il “semitono diatonico” appunto, ed in precedenza abbiamo reso conto di questo appellativo limitandoci ad osservare che si trattava di un semitono integrato in una scala diatonica. Ora possiamo dire meglio, precisando che esso appartiene ad una configurazione che è tale *da ostacolare la sua apprensione come cromatismo*. Esso si trova infatti *tra* toni. La semplice presenza di due semitoni successivi potrebbe rappresentare un incidente cromatico all’interno di una struttura diatonica. Ed è appena il caso di dire che l’intervallo cromatico verrà ora caratterizzato come un intervallo che è abbastanza piccolo affinché i suoni successivi *possano* essere *percettivamente intesi* come momenti di un processo di trasformazione unitario.

Un chiarimento riceve conseguentemente l’idea di scala cromatica. Come abbiamo osservato fin dall’inizio, si può concepire la scala cromatica come derivante da una suddivisione primaria dell’intervallo di ottava, sulla quale vengono ricavate le possibili scale diatoniche. In questa concezione i gradi semitonalmente vengono considerati come note distinte allo stesso titolo dei gradi della scala diatonica. Si tratta naturalmente di una possibilità – giocata soprattutto su come stanno oggettivamente le cose. Scala diatonica e scala cromatica verrebbero dunque proposte all’interno di un’unica considerazione sistematica. Occorre tuttavia notare che in tal caso si deve *rinunciare a vedere nella scala cromatica proprio il cromatismo*, considerandola essenzialmente come un risultato che consegue dall’aggiunta alla scala diatonica dei semitoni di trasposizione. La successione dei semitoni, in quanto fenomeno sonoro concreto, sta tuttavia al limite di questa possibilità: difficilmente la si può udire senza avvertire la forza di attrazione del cromatismo, e cioè senza avvertire il trapassare dell’ un grado nell’altro. Come abbiamo osservato in precedenza, già due semitoni successivi creerebbero un incidente cromatico in una scala diatonica. Tanto più per una successione di dodici semitoni: essa rappresenta una condizione particolarmente favorevole perché venga sollecitato quel modo di intendere che propone la relazione con il flusso sonoro. Per questa

ragione il passaggio al “metodo di composizione con le dodici note” non poteva che prevedere il divieto, nella costruzione della serie dodecafonica, di due semitoni successivi, ed a maggior ragione più di due<sup>32</sup>.

Tenendo conto dell'effetto cromatico, la scala cromatica va dunque considerata non tanto come una successione di note, quanto piuttosto come un unico movimento sonoro risultante dell'applicazione iterata di un'operazione diesizzante nella direzione ascendente e bemollizzante nella direzione discendente. Questa idea dell'alterazione cromatica iterata sta del resto alla base della regola scolastica, peraltro non sempre seguita dai musicisti, come mostra il precedente esempio beethoveniano, secondo cui in un cromatismo ascendente è obbligatoria la notazione diesis, in un cromatismo discendente la notazione bemolle. In questa regola, che può sembrare una pedantesca sopravvivenza del passato che la coincidenza tra diesis e bemolle indotta dal temperamento renderebbe inessenziale, ridotta ad un mero fatto notazionale provvisto al massimo di una consistenza puramente mentale, mantiene invece nella scrittura il riferimento ad una direzionalità del movimento, che resta in ogni caso viva nella concretezza del fatto musicale – anche, certamente, nel regno del temperamento equalizzato.

Si comprende allora già in queste considerazioni elementari e indipendentemente da ogni più complessa questione “grammaticale” relativa a questo o a quel linguaggio determinato, come il cromatismo possa essere distruttivo del livello diatonico. Nella scala cromatica, intesa in senso proprio, tutto è alterazione e mutazione sonora: per questo possiamo affermare che nessuna nota del livello diatonico sopravvive nella scala cromatica. Nulla è dunque più cieco, dal punto di vista della concettualità propriamente musi-

---

<sup>32</sup> A. Schönberg, *Composizione con dodici note*, in *Stile e idea*, trad. it. di M. G. Moretti e L. Pestalozza, Milano 1975, pp. 110: Il metodo di composizione con dodici note “consiste innanzi tutto nell'uso costante ed esclusivo di una serie di dodici note differenti. Ciò significa naturalmente che nessuna nota viene ripetuta nella serie, e che questa usa tutte le dodici note della scala cromatica disponendole però in ordine diverso. *Essa non deve essere in nessun grado identica alla scala cromatica*”.

cale, che presentare la scala cromatica come una semplice somma di note naturali + note alterate, come se la scala cromatica fosse nient'altro che una scala diatonica a cui si sono aggiunte le alterazioni di trasposizione.

Va infine sottolineato che un cromatismo non presuppone l'esistenza di alcuna considerazione sistematica. Questo è un punto di particolare importanza perché riguarda intanto l'assenza di vincoli *in linea di principio* per ciò che riguarda la grandezza dell'intervallo. Anche da questo punto di vista il riferimento ad una divisione equalizzata dell'ottava ci può indurre in errore. In regime equalizzato la grandezza del semitono cromatico è *ovviamente tanto esatta quanto lo è quella del semitono di trasposizione* essendo l'uno coincidente con l'altro. Ma anche nel caso di suddivisioni non equalizzate, qualora le alterazioni traspositive fossero impiegate come alterazioni cromatiche, ci troveremmo di fronte in ogni caso a grandezze fisse e determinate. Questa determinatezza ed esattezza è una condizione ovviamente ineliminabile della nozione di alterazione traspositiva. Scopo dell'alterazione traspositiva è infatti quello di mantenere l'identità della struttura, e questo scopo vincola nel modo più stretto la grandezza dell'intervallo.

Unico vincolo del semitono cromatico è invece che esso sia abbastanza piccolo – ma è opportuno ribadire che esso *può essere piccolo a piacere* e può arrivare ad essere tanto piccolo da portare il cromatismo fino al glissando. Il fenomeno originario del cromatismo ci riporta infatti indietro a questa *origine* nei suoni glissanti, quindi allo spazio sonoro inteso originariamente come flusso.



### 3. Esempi tratti dall'esecuzione di un raga

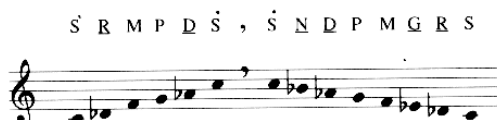
Se vogliamo trovare buone illustrazioni di ciò che intendo dire, dobbiamo prendere le distanze dalla musica europea, e ricorrere a materiali di altra origine. In linea generale i suoni glissanti, ma in generale tutte le manifestazioni che mettono in causa la fluidità del suono, la sua instabilità, la sua liquidità sono rarità nella tradizione eurocolta, oppure rimandano, come nel caso del gregoriano, a modalità esecutive che debbono essere riportate alla luce e ricostruite attraverso la ricerca storico-filologica, o a ipotesi difficili da verificare. Ciò è vero almeno fino alla fine del secolo XIX. Nel secolo XX, la ricerca di nuove possibilità sonore, la sperimentazione elettronica che ne ha fatto largo e libero uso, insieme a molte altre possibilità direttamente derivanti dalla produzione calcolistica del suono, così come per certi versi l'influenza del jazz, hanno condotto ad un impiego di queste sonorità anche nella musica strumentale, quando la possibilità era consentita dallo strumento utilizzato.

In realtà si sarebbe forse tentati ad affermare che la musicalità europea, a differenza della musica orientale in genere, sarebbe attraversata dal predominio del suono considerato come oggettività chiaramente individuata e quindi di una linea sonora capace di tracciare un disegno chiaramente articolato, di una architettura il cui impianto sia sempre chiaramente visibile: e ciò corrisponderebbe certamente ad un orientamento intellettuale prevalentemente indirizzato verso la *chiarezza e distinzione*, piuttosto che verso gli oscuri tremori del sentimento. Il suono sarebbe dunque concepito come qualcosa che c'è già e che deve essere chiaramente fissato nel suo essere – nel luogo determinato che esso, come una cosa, occupa. E lo spazio sonoro sarebbe sempre tendenzialmente caratterizzato da vuoti e pieni, da intervalli e da suoni, dal bianco e dal nero, piuttosto che dalla “sfumatura”, da una processualità che procede da punto a punto piuttosto che “scivolare” tra essi, e facendo dei



“punti” momenti provvisori e instabili di una materia sonora in movimento. Ma in realtà occorre sempre mettere in guardia da simili generalizzazioni che possono suggerire visioni semplicistiche: ovunque vi sia musica, vi è anche un suono che vive e vi sono mille modi diversi di manifestare questa vitalità. Tuttavia se insistiamo su una vitalità della materia sonora che il musicista si propone di evocare traendola dalle sue fibre più profonde, mettendo questa vitalità piuttosto che la ricchezza costruttiva al centro dell’espressione musicale, indubbiamente il riferimento alla musica orientale e indiana in particolare facilita se non altro l’esempio. E fa subito comprendere per quali ragioni abbiamo osservato in precedenza che, in rapporto alla tematica del cromatismo, è in questione il musicista nell’atto concreto di produrre suoni e che suonando fa vivere il suono, e non il musicista che dà le regole e stabilisce le misure.

Consideriamo un esempio di raga, eseguito al flauto da Hariprasad Chaurasia. Si tratta del raga Asavari<sup>33</sup> che è caratterizzato da una struttura pentatonica in direzione ascendente ed eptatonica in direzione discendente<sup>34</sup>. Le sue *note*, gli *oggetti* sonori di cui è costituito sono i seguenti:



Tuttavia il Sa (do) è sempre concepito in senso relativo e l’into-

---

<sup>33</sup> *The raga guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*, a cura di J. Bor, Nimbus Records with Rotterdam Conservatory of music, 1999, p. 24. A questo testo si rimanda per ulteriori informazioni su questo raga. Asavari è anche il nome di un *That*, con il quale non va confuso.

<sup>34</sup> È appena il caso di notare che le alterazioni qui presenti non sono alterazioni traspositive – ma sono alterazioni che determinano lo schema intervallare del modo, rispetto ad un modello standard di base assunto come privo di alterazioni.

nazione effettiva di Chaurasia sembra essere la seguente<sup>35</sup>:

013

014

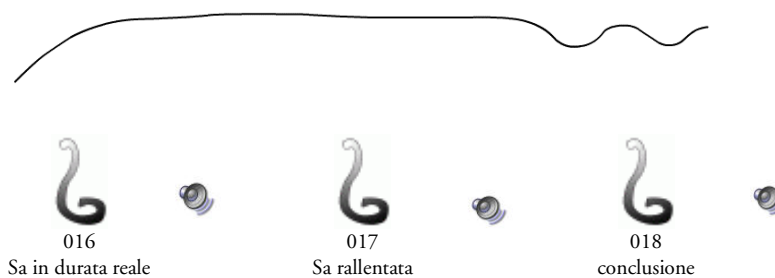
L'esempio di esecuzione di Hariprasad Chaurasia mostra fino a che punto l'inflessibile omogeneità e rigidità della successione degli *oggetti* sonori possa essere superata da una fluida processualità che collega suono a suono, *riempiendo* gli intervalli e nello stesso tempo animando il suono dall'interno ottenendo un risultato intensamente espressivo anche nella semplice enunciazione della struttura scalare:



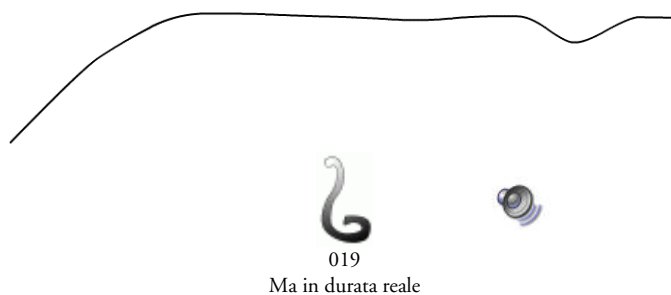
Conviene esaminare ciò che qui accade con una certa analisi di

<sup>35</sup> Nella riga superiore viene indicato il divario in cent rispetto all'altezza delle note nel temperamento equalizzato; in quella inferiore i valori in Hz (assumendo come valore di riferimento do=261.6) ed i nomi corrispondenti delle note. Si tratta naturalmente soltanto di un tentativo un po' azzardato che ha dei limiti ovvi. Dato il tipo di esecuzione proposto da Chaurasia ogni tentativo di esattizzazione è problematico in via di principio. – L'individuazione delle altezze è stata realizzata tenendo conto dei risultati ottenuti con il programma Wtune ([www.cipoo.net](http://www.cipoo.net)).

dettaglio, in una sorta di esercizio fenomenologico concreto. Abbiamo parlato in precedenza del fatto che la nota non soltanto *c'è*, ma in forza del cromatismo, “entra in scena” oppure “esce di scena”. E che può entrare in scena dal basso o dall’alto. Di queste formulazioni ora abbiamo un’illustrazione sonora estremamente significativa. La prima nota viene introdotta dal basso, con un passaggio appena avvertibile, che noi possiamo rendere più avvertibile attraverso una operazione di estensione della durata – un artificio che è molto utile in casi come questi per facilitare l’analisi. Essa ha anche un proprio modo di chiudersi con una lieve ondulazione:



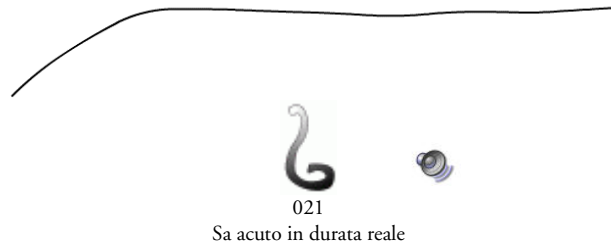
In modo all’incirca analogo viene proposta la terza nota Ma che chiude tuttavia dal basso sulla stessa nota:



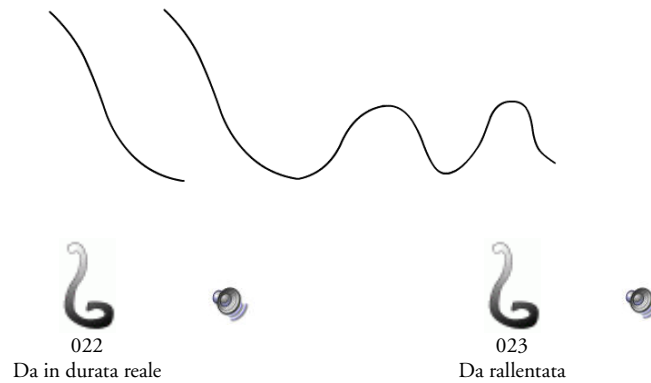
Aumentando la durata si coglie meglio il modo della chiusa:



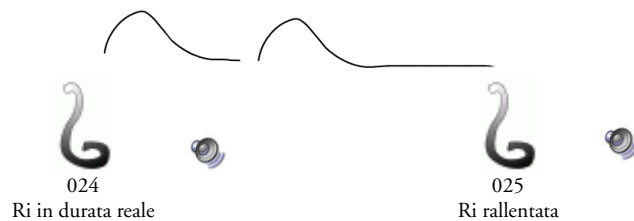
L'ultima nota viene raggiunta con un glissando piuttosto esteso:



Un bell'esempio di entrata dall'alto è la nota Da, la quinta nell'ordine, che conclude dolcemente oscillando con la sfumatura superiore, con una raffinata ripetizione in pianissimo al suo termine<sup>36</sup>:



La seconda nota Ri viene si impenna leggermente all'inizio e poi viene raggiunta con una leggera flessione discendente:



<sup>36</sup> J. Bor, op. cit. m p. 24 nota che "Dha is the most outstanding note in Asavari, and is usually performed with a slow oscillation".

La variazione interna della nota Pa è affidata invece alla dinamica e ad un vibrato piuttosto ampio.



026  
Pa



Anche nella direzione discendente,



027

Direzione discendente



le note costitutive del raga in successione tra loro sono proposte in modo che l'una trapassi nell'altra, e nello stesso tempo nessuna si muove in modo rettilineo se non nei momenti di indugio che confermano la nota raggiunta e che nello stesso tempo preparano nuovi fermenti. Lo stesso ordine della discesa scalare viene reso inquieto dagli attacchi dal basso o dall'alto, e dalle sottili *inflessioni* che passano al di sopra ed al di sotto della nota principale. Il *flettersi del suono* è ora entrato a far parte di una dimensione propriamente musicale, e non è più da considerare soltanto come un tema relativo alla fenomenologia dei piccoli intervalli.

Il testo da cui abbiamo tratto questo esempio propone anche un tentativo di trascrizione dell'esecuzione di Chaurasia, nella quale, per indicare le varie figurazioni, oltre a ricorrere alle lettere tipiche della notazione indiana che sono abbreviazioni dei nomi corrispondenti, si cerca di impiegare alcuni segni per indicare le flessioni del suono. Così il segno ' sulla nota indica un approccio dal basso e il segno inverso un approccio dall'alto. Una linea obliqua / oppure \ tra due note indica un glissando lento dall'una all'altra nelle due direzioni, un segno ondiforme un fluttuare del

suono, una linea rettilinea il perdurare del suono senza modificazioni, un apostrofo una breve pausa, ecc. Oltre a ciò si cerca di operare una trascrizione in notazione europea, peraltro utilizzando *do*, inteso come *do* mobile, come *Sa* e cercando di rendere le flessioni del suono mediante “notine”.

La direzione ascendente e discendente verranno dunque rese nel modo seguente:


  
015  
Direzione ascendente

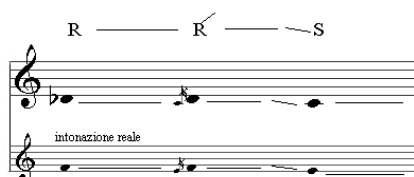

  
027  
Direzione discendente


  
S — — — — — ,

Tutto ciò è interessante per varie ragioni. Intanto è necessario attirare esplicitamente l'attenzione sul fatto che le “notine” *non sono note affatto* – le note “vere” sono le “grandi note”, sono le note costitutive del raga. I suoni indicati da queste notine sono suoni che sfuggono via, spesso appena percettibili, quasi *ombre di suoni*, mo-

menti di transizione – al punto che la scrittura delle piccole note sembrano attagliarsi assai poco a ciò che effettivamente viene udito, e forse non molto di più degli stessi approssimativi segni diacritici o addirittura dei tentativi di tracciati lineari che abbiamo proposto come grossolana imitazione grafica del flusso sonoro.

Si consideri ad esempio la conclusione dell'esposizione del raga nella sua direzione discendente. Nella trascrizione viene riportata una notina nel modo seguente:



Essa si avverte appena come una sorta di tremore interno della nota Ri:



Qui la notina rappresenta un momento di *cedimento* di Ri, che anticipa e fa presentire l'ulteriore vera e propria caduta in Sa. Essa rappresenta dunque non già una nota in senso proprio ma un momento di un *divenire*, che è qui un *venir cadendo* del suono iniziale sino alla conclusione.

Questa scrittura può dunque essere considerata utile perché rende più afferrabili all'ascoltatore occidentale le sottigliezze di un simile modo di eseguire una "scala", ma essa in certo senso è impropria per il fatto stesso che propone "note" là dove si tratta invece di momenti di un processo. Nello stesso tempo essa ha il vantaggio di suggerire un'assimilazione, questa assolutamente appropriata, con i nostri abbellimenti. Questi momenti di passaggio so-

no in effetti per il musicista indiano *alankara* - ornamentazioni<sup>37</sup>.

Naturalmente la tipologia degli *alankara* è molto vasta, e la terminologia varia e non sempre omogenea. Ma ciò dipende dalla natura stessa della cosa: l'ornamento così inteso fa parte della mobilità del suono, della sua fluidità, delle sue interne evanescenze: ed è legata quindi a moduli esecutivi variabili e difficili da codificare che dipendono dallo strumentista così come del resto dalla natura dello strumento. I nomi con cui queste "mutazioni" del suono vengono chiamate sono spesso suggestivi proprio in rapporto a questa situazione: troviamo così, nei nomi, rimandi a fiocchi di neve, palpiti, dondoli, mormorii, scivolamenti, fusioni, vibrazioni...<sup>38</sup>. Ma attraverso questa varietà vi è un tratto che accomuna tutte queste modificazioni espressive del suono: esse riportano al suono-processo, al suono come flusso. Ed è in base a questa circostanza che possiamo affermare che cromatismo e ornamentazione hanno una *radice comune*.

---

<sup>37</sup> *Alankara* è il nome generico per gli abbellimenti. Forse, a titolo di altro nome generico si può citare *gamak* (che potrebbe però essere anche essere utilizzato per abbellimenti speciali). In *Indian Classical Music And Sikh Kirtan* by Gobind Singh Mansukhani (<http://www.sikhnet.com/sikhnet/gurbani.nsf/Table+of+Contents>) si trova la seguente definizione di Alankar: "**Alankar**: It literally means an ornament or decoration. It is the repetition of the musical notes of a raga in a sequential pattern. So alankar is the specific pattern of certain group of notes of a raga. While vocalising alankar, the arrangement of notes should touch the heart and evoke the mood. It should be done in accordance with the rules of the raga. Alankars are regarded as combinations of several melodic movements. They fall under four categories: (a) Asthai alankar: vocalisation which returns to the initial note or S; (b) Arohi alankar: ascending vocalisation going up; (c) Avarohi alankar: descending vocalisation which goes lower; and (d) Sanchari alankar: consolidated vocalisation which uses all the three types mentioned above".

<sup>38</sup> cfr. il testo di Mansukhani, citato nella nota precedente. Si parla qui di palpito (Sfurita), dondolio (andolita), gorgoglio (vali), scivolata (Gasit), il turbine di neve (Tripura)...





#### 4. Cromatismo e ornamentazione

La stretta relazione tra cromatismo e ornamentazione è già stata ampiamente annunciata nella nostra prima introduzione del problema del cromatismo, quando ci siamo attenuti a caratterizzazioni scolastiche. Questo problema era subito affiorato non appena abbiamo mostrato, passando attraverso l'idea del piccolo intervallo, il legame tra cromatismo e transizione, e dunque tra cromatismo e processualità del suono, e soprattutto quando abbiamo citato alcune possibili varianti della situazione della transizione, varianti che erano già proponibili come "ornamentazioni". Naturalmente nella musica l'importanza che riceve l'elemento temporale, il fatto che si abbia sempre comunque a che fare con il succedersi di suoni, stabilisce un vincolo inscindibile con la forma del processo. Ma questa forma può essere riempita in una grande quantità di modi. Ed è *al suo interno* che si giocano le differenze che riportano al polo della discretezza ed a quello della continuità, e vi riportano secondo modi molteplici realizzando una straordinaria varietà di forme espressive. Nulla sarebbe più sbagliato che fare di una simile opposizione uno schema rigido ed astratto - *di qui l'oggetto, di là il processo*; proprio la dialettica complessa tra questi due poli, all'interno di un percorso temporale che sempre avanza, rappresenta invece uno dei mezzi più potenti dell'espressione musicale.

Tutto ciò trova una notevole illustrazione nel tema del cromatismo e dell'ornamentazione. Con il termine di cromatismo possiamo intendere strutture che dal piano della discretezza possono raggiungere quello del flusso. La scala cromatica nel senso che ci è familiare è fatta di "scalini" abbastanza distinti da poter essere appresa anche come una possibile articolazione di base dello spazio sonoro. Ma non vi è dubbio che, in determinate condizioni di contesto, sulla molteplicità dei punti sonori prenda il sopravvento l'unità di un processo di alterazione che viene concretamente affer-

rato in un'esperienza di transizione nella quale i punti, eventualmente ancora avvertibili, sono *intesi* come suoi momenti, sue fasi. Come abbiamo sottolineato più volte, ciò che importa non è il dato come tale, ma il modo in cui esso è inteso.

Nello sviluppo del nostro tema, la questione dell'ornamentazione, appena affiorata all'inizio, si è imposta con particolare evidenza soprattutto con i riferimenti esemplari alla musica indiana. Ornamentazione, tematica dei piccoli intervalli, suono fluente finiscono nel nostro esempio con il fare tutt'uno.

L'ornamentazione come il cromatismo deve d'altronde essere trattata all'interno di una tematica che ha di mira le categorie generali ed elementari della musica – liberando il termine da inclinazioni di senso verso esteriorità irrilevanti. Neuman<sup>39</sup>, all'inizio della sua monumentale opera sull'ornamentazione nel barocco, osserva che “la storia dell'ornamentazione è presumibilmente tanto antica quanto il canto stesso. L'impulso a giocare con materiali musicali, a manipolare piacevolmente (*playfully*) una melodia cambiando il suo ritmo interno e aggiungendo nuovi suoni deve scaturire da un istinto umano profondamente radicato perché noi troviamo le sue manifestazioni in tutte le età ed in tutte le culture”<sup>40</sup>. Affermazione assai giusta, ma che forse potrebbe essere fraintesa come se in questione sia qui solo il piacere dell'arricchimento e dell'efflorescenza per così dire *sopra* il suono: come uno svolazzo che *si aggiunge* al suono, come un dettaglio che lo *abbellisce*. Se tuttavia andiamo all'origine del problema, forse dovremmo mettere l'accento sul fatto che essa va ricercata nella vitalità *interna* della materia sonora, richiamando l'attenzione sull'intensificazione espressiva ed emotiva, piuttosto che sull'esteriorità suggerita dal termine di abbellimento. “Una melodia senza ornamentazione sarebbe simile ad una

---

<sup>39</sup> F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton University Press, Princeton 1978.

<sup>40</sup> *ivi*, p. 17. Questa citazione continua così: “Oggi ciò può non essere troppo evidente nell'arte musicale poiché una simile tendenza viene ripresa dalle nostre prevalenti convenzioni esecutive. Ma l'istinto è vivo come sempre, e ogni volta che le restrizioni sono messe da parte, come nel jazz, esso si manifesta con intatto vigore”.

notte senza luna, ad un fiume senza acqua, ...”<sup>41</sup>.

Si comprende allora come la stessa parola “ornamentazione” possa essere circondata da qualche cautela.

È sintomatico a questo proposito che l’importante volume di McGee sull’ornamentazione nella trattatistica musicale del medioevo usi questo termine solo nel sottotitolo, mentre preferisca impiegare nel titolo il termine di “Sound”: *The Sound of Medieval Song*<sup>42</sup>. Talora egli sottolinea anche che il parlare di ornamentazione non deve far pensare a integrazioni accessorie alla linea del canto, ma ad un vero e proprio “stile vocale che include un ampio numero di suoni che sono estranei alla pratica occidentale più tarda. Se noi osserviamo la quantità di forme di neumi ‘ornamentali’ nei canti dei manoscritti più antichi, l’estensione di questi suoni ‘ornamentali’ in uso li rimuove dalla categoria dell’ ‘ornamentale’<sup>43</sup>. Fin dall’inizio McGee afferma che “ciò che noi oggi chiamiamo ‘ornamenti’ erano in realtà una parte integrante del concetto di linea musicale”<sup>44</sup>. Nei trattatisti medioevali del resto non vi è un preciso corrispondente al termine di ornamentazione. Si parla piuttosto di “colore” (*color*), mentre il termine di “fioriture” (*flores*) viene spesso riservata a melismi veri e propri che possono assumere una particolare ampiezza<sup>45</sup>. In realtà si tratta di una distinzione importante all’interno della tematica dell’ornamentazione proprio perché nel primo caso siamo più prossimi alla materia sonora, nel secondo al disegno melodico. Mentre nell’ultimo capitolo del libro McGee si occupa dei *flores*, i primi quattro sono dedicati al *colore*, ed in essi soprattutto si propone ed argomenta la tesi generale generale del volume secondo la quale il *Sound* del canto medioevale è caratterizzato soprattutto da sonorità fluide, da ondeggiamenti ap-

---

<sup>41</sup> Bharata (*Natyasastra*) cit. nel commento a Sarngadeva, *Sangitaratnakara*, testo sanscrito e traduzione inglese e commento di R. K. Shringy, vol. I, Varanasi 1978, p. 237.

<sup>42</sup> T. J. McGee, *The Sound of the Medieval Song. Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises*, Clarendon Press, Oxford 1998.

<sup>43</sup> *ivi*, p. 60.

<sup>44</sup> *ivi*, p. 1.

<sup>45</sup> *cfr. ivi*, p. 88.

pena percepibili dell'altezza, da impennate del suono e dai suoi cedimenti – dunque dal gioco tra il suono “solido” e il suono “liquescente” (*liquescens*)<sup>46</sup>. I suoni possono flettersi (*inclino*), piegarsi (*plico*), incurvarsi (*curvatio*), serrarsi (*premo*) l'uno all'altro. I nomi dei neumi contengono spesso rimandi a questi modi d'essere dei suoni. Anche la grafia dei neumi è allusiva alla distinzione tra suoni solidi e liquescenti: “Mentre le forme non-liquescenti sono fatti di *puncti*, *tractuli* e *virgae*, le forme liquescenti hanno linee ricurve o indefinite. Nelle forme liquescenti la nota rappresentata da un contrassegno curvo va cantata con una sonorità che si flette e come un glissando, piuttosto che con un suono stabile e pieno”<sup>47</sup>.

Nella *Summa musice*<sup>48</sup> si osserva che il suono “punto” (*punctus*) è “formato nella maniera di un punto” – *punctus ad modum puncti formatur*: la stabilità e la solidità è ben rappresentata dal punto quadrato ■. Della *clivis*, ♮, di solito indicata fra le forme non liquescenti, si segnala il cedimento del suono sulla seconda nota. *Clivis* “si dice da *cleo* che significa ‘inclino’, e si compone di una nota e dalla metà di una nota, indicando che la voce deve flettersi (*Clivis dicitur a cleo, quod est “inclino”, et componitur ex nota et seminota, et signat quod vox debet inflecti*)”<sup>49</sup>. Questo aspetto è anche messo molto efficacemente in versi dall'autore:

Vult notulis binis semper descendere clivis  
Obscurumque sonum notat illius nota finis.

Vuole la clivis sempre discendere di due piccole note  
e la nota con cui termina contrassegna un suono oscuro<sup>50</sup>.

---



<sup>46</sup> *ivi*, p. 49.

<sup>47</sup> *ivi*.

<sup>48</sup> La *Summa musice* (XIII sec., attribuita a Petrus e Perseus, citata da McGee come anonima), la puoi trovare in Internet presso il *Thesaurus Musicarum Latinarum*, TML, <http://www.music.indiana.edu/tml/start.html>.


<sup>49</sup> *ivi*, 153. Il suggerimento etimologico dal greco dovrebbe essere *semai κλίω*.



<sup>50</sup> *Summa musice*, 540–54. Il “suono oscuro” viene reso da McGee con “indistinct sound”.

Si può dire, stando a McGee, che per lo più una forma “solida” ha una forma liquescente che corrisponde ad essa. Così, sempre la *Summa musice*, nella descrizione del *pes* o *podatus*, , dopo aver semplicemente osservato che “Podatus continet notas duas quarum una est inferior et alia superior ascendendo”, pone poi nei versi l’accento sulla dissolvenza verso l’acuto dove la nota si spegne, come nel caso dell’*epiphonus* che è appunto un *podatus* liquescente nel cui segno, , la notina superiore indica appunto la sfumatura ascendente della nota solida:

Pes notulis binis vult sursum tendere crescens;  
Deficit illa tamen quam signat acuta liquescens.

Il pes vuole tendere in alto crescendo attraverso due piccole note;  
e tuttavia quella acuta dissolvendosi liquidamente manca la nota di cui è segno

Così il quilisma, che nel suo segno  sembra proporre un passaggio ascendente da una nota all’altra attraverso una sorta di tremolo intermedio, poteva forse essere inteso anche come un passaggio vibrante e glissante ad una nota superiore come i neumi più antichi fanno sospettare:

San Gallo:   
Benevento: 

In ogni caso è interessante notare che per questa figura viene talora evocata la solidità della terra e la fluidità dell’acqua: “I quilismi sono detti per similitudine, quilos infatti significa in greco umore e mus terra, quasi che si trattasse di terra umida per aver ricevuto acqua” (*Quilissimi dicti ad similitudinem, quilos enim graece humor et mus terra, quasi humida terra a receptione aquarum*)<sup>51</sup>.

Questa problematica tocca anche il caso dei neumi ripercus-

---

<sup>51</sup> Walter Odington, *Summa de speculatione musice*, cit. in McGee, p. 53, testo latino p. 182. Il trattato è datato tra il 1280 e il 1320. L’etimologia greca è priva di fondamento.

sivi. Del resto la ripetizione di una nota singola, se eseguita in un certo modo, si può presentare come *la stessa nota attraversata da interne pulsazioni*. In rapporto alla bivirga 𐌶𐌶 e della trivirga 𐌶𐌶𐌶 – ripetizioni della stessa nota su un'unica sillaba – SI parla talora di una “leggera ripresa della voce sullo stesso suono evitando però la completa interruzione del suono prima di ripercuotere la nota”<sup>52</sup>. Un altro esempio di neuma ripercussivo che poteva essere anche letto in modo liquescente è il pressus, 𐌶𐌶. La ripetizione della nota può essere seguita da un cedimento dell'intonazione verso il basso, cosicché questa figurazione sembra implicare sia l'articolazione ripercussiva, sia la flessione dell'altezza che la conclude<sup>53</sup>.

Significative, in rapporto al problema del rapporto tra cromatismo e ornamentazione, sono anche le considerazioni sulle variazioni di altezza: in taluni casi il mutamento di altezza poteva non superare il quarto di tono. L'uso dei quarti di tono era del resto generalizzato nel gregoriano più antico. “Un elemento importante della pratica di canto medievale implica la libertà nell'altezza – sia la libertà di sostituire un intervallo con un altro sia la scelta di altezze differenti dal tono e dal semitono standard”<sup>54</sup>.

Credo che di fronte a queste descrizioni, nell'irrimediabile mancanza di attestati sonori sicuri, si sia portati a ripensare proprio agli esempi tratti dalla musica indiana – questo non è certamente un riferimento inappropriato. Ed è notevole il fatto che a questo riferimento alla fine pensi anche McGee. Così egli scrive nelle sue conclusioni: “Poiché il suono vocale occidentale del giorno d'oggi non assomiglia a quello del Medioevo, noi dovremo cercare altrove per avere una immagine del suono che si adatti alle descrizioni precedenti. Ed il modello che viene immediatamente alla mente è

---

<sup>52</sup> L. Agustoni, *Elementi di Canto Gregoriano*, Edizione Cartotipografica Moderna, Padova 1959, p. 33.

<sup>53</sup> cfr. T. J. McGee, p. 58.

<sup>54</sup> *ivi*, p. 79. McGee sottolinea che in Girolamo di Moravia si parla in particolare di questa variabilità delle altezze e dell'impiego di quarti di tono e di triemitoni. Sull'uso dei quarti di tono nel gregoriano più antico cfr. anche Leo Schrade, *De scientia musicae studia atque orationes*, Haup, Bern–Stuttgart 1967, pp. 537 sgg.

quello che è ancora comune nei paesi del Mediterraneo orientale e nella musica dell'India..."<sup>55</sup>.

Ci si può chiedere tuttavia se una simile impostazione della questione, che tende a ricondurre cromatismo e ornamentazione sotto un unico titolo o, meglio, ad approssimare l'una tematica all'altra considerandole entrambe nel quadro dei fenomeni della continuità, possa arrivare ad estendersi al punto di abbracciare anche l'età per noi classica dell'ornamentazione, ovvero il periodo barocco.

In realtà, ciò potrebbe suscitare immediate perplessità. L'ornamento barocco – soprattutto se pensiamo agli strumenti a tasto ed agli strumenti in genere piuttosto che alla vocalità – è certamente lontanissimo dagli esempi indiani e da ciò che si può ipotizzare sull'antico *Sound* del cantare medievale. Ma il problema che si può porre non è tanto quello di assimilare discutibilmente stili linguistici profondamente differenti, che hanno alle loro spalle orientamenti intellettuali e immaginativi che procedono in direzioni del tutto diverse, quanto piuttosto di cogliere aspetti che riguardano in certo senso un'*origine* idealmente comune: *come se* ci fosse un processo che conduce dalle oscure e interne inquietudini del suono a figurazioni chiare e distinte, a partire dalle quali di quelle inquietudini possa essere evocato il ricordo.

Assumendo questo punto di vista la questione assume un aspetto del tutto diverso. Naturalmente, per far valere questa linea di discorso, dovremo prestare attenzione soprattutto alle forme più elementari che sono in grado di dare subito un corpo alle nostre considerazioni, escludendo le ampie digressioni improvvisative che vanno sotto il nome di "diminuzioni" – così come del resto abbiamo fatto in precedenza nel caso delle digressioni melismatiche del canto gregoriano. Esse infatti presentano una problematica a parte – rappresentando il lato dell'ornamentazione che è destinato, in certo senso, ad autosopprimersi nella forma dello sviluppo melodico.

Pensiamo invece al trillo. Questo termine potrebbe essere definito sommariamente come rapida alternanza tra due note vici-

---

<sup>55</sup> T. J. McGee, cit., p. 120.

ne<sup>56</sup>. Ma si vede subito che in questa formula c'è qualcosa che non va. La definizione, in certo senso, rispetta l'obiettività delle cose. Ma il parlare di *due* note tradisce l'aspetto musicale e fenomenologico della cosa, per quanto una simile affermazione possa sembrare a tutt'ora sorprendente. La nota è invece una sola – l'altra è una sua *modificazione*, una sua *coloritura*. Molto efficacemente la trattatistica parla di questa come una *nota falsa*, cioè di una nota che non è una nota vera e propria, ma una sorta di nota-fantasma rispetto alla nota trillata, che è propriamente il nucleo dell'ornamento e che sarà invece spesso chiamata *nota reale*. Ed essa viene chiamata così perché è la nota che appartiene al decorso motivico, mentre il gioco del trillo è un evento che appartiene strettamente *ad essa*, una sorta di suo *tremiteo interno* che è inessenziale allo sviluppo del motivo. Talora si incontrano anche raccomandazioni a non oscurare con l'ornamento l'andamento melodico. Ad esempio, tra gli ornamenti proposti da Geminiani nel suo *The art of playing on the violin* ve ne è uno in cui la nota reale viene tenuta prima o dopo il trillo, con l'intento esplicito di evitare che essa possa non essere chiaramente individuata:



Il commento è infatti “È necessario usare questo ornamento spesso; poiché se facessimo continuamente mordenti e trilli senza lasciar udire di tanto in tanto la nota autentica (*pure*), la melodia risulterebbe essere troppo diversa”<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton University Press, Princeton 1978, p. 241: “The trill involves a whole family of graces in which the basic pattern is the rapid alternation of a tone with its upper neighbor”.

<sup>57</sup> F. S. Geminiani, *The art of playing on the violin*, opera IX, London 1751, XVIII, 5. trad. it. *Opere didattiche e teoriche*, a cura di Luca Ripanti, III, Polyhymnia, Torino 1996, p. 153.



Incontriamo qui un aspetto caratteristico dell'ornamento musicale – da un lato la nota o le note che fanno parte di esso non sono note autentiche ma appartengono alla nota che ornano; dall'altro, e conseguentemente, esse non debbono ostacolare il disegno complessivo del percorso a cui appartengono. Il fatto che esse compaiano come *notine* o vengano contrassegnate con segni speciali è naturalmente significativo di questa circostanza. Così come lo è il fatto che venga lasciato un margine di aleatorietà esecutiva, che riguarda sia il modo di realizzare l'abbellimento sommariamente contrassegnato, sia le durate e i loro rapporti. Neumann sottolinea lungo l'intero corso del suo volume sull'ornamentazione barocca che la pratica dell'ornamento era assai più libera di quanto si teorizzò in seguito. Forse si può arrivare a sostenere che il disordine semiografico che dà ancora oggi filo da torcere a studiosi ed esecutori di musica barocca fosse allora tollerabile, per il fatto che l'esecutore non era vincolato dal segno stesso ad un'esecuzione strettamente determinata. L'idea che gli ornamenti come sfuggono al sistema, così si sottraggono anche in via di principio ad una precisa notazione è spesso ribadita dai trattatisti, puntualmente citati da Neumann che si esprime anche piuttosto duramente contro la pretesa di determinare in modo "oggettivo" le modalità esecutive dell'ornamentazione barocca. "Questa letteralità nell'esecuzione non è una virtù ma un vizio che cresce in proporzione all'età della musica. Questo vale già per i più solidi elementi strutturali. E le implicazioni di questo fatto crescono alla seconda potenza in rapporto agli ornamenti che sono predestinati per loro natura alla flessibilità improvvisativa"<sup>58</sup>. Ed ancora: "Molti ricercatori moderni, comunque, separati da secoli dall'esperienza viva di quei tempi, sono caduti vittima dell'errore di considerare le tavole contenenti modelli di ornamenti come rigorosamente normative... Questo fatale fraintendimento ha avuto come risultato di produrre un'immagine distorta dell'ornamentazione storica esaltando una rigida disciplina che contraddice la natura effettiva degli ornamen-

---

<sup>58</sup> F. Neumann, op. cit. p. 9.

ti”<sup>59</sup>. “Ne segue che nulla è più falso storicamente e al tempo stesso non vi è nulla di più anti-artistico che quei *specimen* di trilli metricamente misurati o della loro controparte in altri ornamenti che spesso vengono presentati come modelli che si pretendono ‘definitivi’ di autenticità storica”<sup>60</sup>. Da questo errore proprio i trattatisti d’epoca mettono in guardia. Quando si fanno avanti esigenze di fissazione scritta e quindi di determinazione esatta dell’ornamento, si può essere certi che questo non venga più visto come tale, ma cominci con il cambiare natura *allontanandosi dalla nota singola* per integrarsi nel movimento reale del brano.

Ma vogliamo indugiare un poco sull’esempio molto semplice e nello stesso tempo particolarmente illustrativo, del trillo. Abbiamo parlato in precedenza di esso come un *tremito interno* della nota. Il riferimento al tremare si trova del resto nella terminologia musicale dell’età barocca: *Bebung*, in tedesco – da *beben*, tremare; *Shake* in inglese, che come forma verbale può tradurre *beben*. Un equivalente in lingua francese è *tremblement*. Nella terminologia musicale italiana, oltre a *trillo*, vi è anche la parola *tremolo* (tremolletto)<sup>61</sup>. Ma si può anche rammentare il *tremamento* di Feyertag<sup>62</sup> oppure la definizione del tremolo di Praetorius come “*ein Zittern der Stimme ober eine Note*”<sup>63</sup>.

Certamente né il trillo nel senso consueto del termine è un tremar della nota, né questi termini possono essere considerati come *letteralmente* appropriati. Per questo in precedenza abbiamo parlato piuttosto di una “origine” e di un “ricordo” di questa origine. In effetti non è certo difficile scorgere alle spalle del trillo qualcosa di diverso da esso, ma da cui esso può “sorgere” – esso può essere considerato come una sorta di proiezione sul terreno della discretezza di qualcosa che sta anzitutto sul piano della continuità. Stringendo la distanza tra le due note il trillo si approssimerà sem-

---

<sup>59</sup> *ivi*, p. 10.

<sup>60</sup> *ivi*, p. 12.

<sup>61</sup> Occorre peraltro rammentare che, come nel caso della semiografia, anche in quello della terminologia vi sono numerose ambivalenze e usi equivoci.

<sup>62</sup> F. Neumann, *op. cit.*, p. 302.

<sup>63</sup> *ivi*, p. 296.

pre più al “vibrato”. Ed il vibrato non ammette una descrizione in *punti* di suono, ma rappresenta piuttosto un ondeggiamento interno, una “ondulazione” del suono. Dal punto di vista obbiettivo sono in gioco soltanto altezze (frequenze) differenti, mentre dal punto di vista fenomenologico è lo *stesso* suono che vibra, *alterandosi* nel suo corso. È notevole del resto il fatto che nella terminologia medioevale quel che noi chiamiamo trillo, sarebbe stato chiamato *vibratio*: “La grazia più spesso discussa nei trattati è l’ornamento che oscilla da un’altezza ad un’altra: la decorazione che chiameremmo “trillo” quando interessa l’intervallo di un semitono o più ampio, o ‘vibrato’ se occupa un intervallo più piccolo di un semitono. Benché la parola ‘trillo’ non sia usata dagli scrittori medievali, le parole *vibro* e *tremolo* si trovano spesso in connessione con la descrizione del modo in cui questo ornamento viene eseguito”<sup>64</sup>. Gerolamo di Moravia, nel *Tractatus de musica*, propone come “fioritura” di una nota all’organo di tenere la nota reale mentre si fa risuonare ad intermittezza (*vibrare*) la nota superiore. “Di qui sorge una bellissima armonia e ornamenti, che chiamiamo fiore armonico”<sup>65</sup>. Lo stesso Gerolamo descrive la possibilità di aumentare la velocità della *vibratio*, ed eventualmente aumentarla progressivamente come nell’esempio c.



<sup>64</sup> T. J. McGee, cit., p. 61.

<sup>65</sup> *ivi*, p. 62. Puoi trovare il *Tractatus de musica* (databile tra il 1272 e il 1304) di Gerolamo di Moravia (Ieronimus de Moravia) in Internet presso il *Thesaurus Musicarum Latinarum*.

Nel caso della voce, dove naturalmente la nota tenuta verrà sostituita con la sua ripetizione, è possibile anche stringere l'intervallo al di sotto del semitono: si ottiene così quella che Gerolamo chiama una *vibratio procellaris*, dove la *procellaris nota* suggerisce l'immagine dell'onda del fiume appena mossa da un'aura leggera, senza che vi siano vere e proprie fratture sulla sua superficie: “così la nota procellaria deve avere nel canto l'apparenza di un moto senza che tuttavia vi sia interruzione del suono o della voce”<sup>66</sup>. Osservazioni come queste non hanno solo un interesse storico relativo alle prassi esecutive, ma mettono in evidenza un nesso fenomenologico interno tra “trillo” e “vibrato”: “diventa chiaro che Gerolamo include all'interno della categoria della ‘fioritura’ l'oscillazione di qualunque intervallo, da intervalli più piccoli di un semitono a intervalli di un tono, abbracciando in termini moderni sia il trillo che il vibrato”<sup>67</sup>.

Ritornando all'era barocca, sotto il nome di *tremolo*, Geminiani indica proprio il vibrato come appare dal passo seguente: “Questo non può essere descritto da note... Per eseguirlo dovete premere fortemente il dito sulla corda dello strumento e muovere il polso avanti e indietro in modo lento e uniforme...”<sup>68</sup>.

Lo stesso nome di *tremolo* serve talora a caratterizzare una *stessa nota* ribattuta con durate molto brevi – anche in questo caso la descrizione obbiettiva non riesce certo a rendere la situazione uditiva specifica, nella quale la molteplicità numerica dei “punti” di suono viene superata dalla sensazione dell'identità perdurante della nota: cosicché si forma una sorta di equivalente del vibrato sul piano temporale piuttosto che su quello delle altezze. La nota, anche in questo caso, trema. Siamo naturalmente sul terreno della *vibratio* suggerita da Girolamo di Moravia. Anche in ciò che Caccini

---

<sup>66</sup> Cfr. McGee, pp. 68–9: “Procellaris autem dicitur, eo quod sicut procella fluminis aura levi agitata movetur sine aquae interruptione. Sic nota procellaris in cantu fieri debet cum apparentia quidem motus, absque tamen soni vel vocis interruptione”.

<sup>67</sup> *ivi*, p. 63.

<sup>68</sup> F. Geminiani, *The art of playing on the violin*, opera IX, London 1751, es. XVIII.

chiama *trillo*, come nella *vibratio* di Gerolamo, vi può essere un'accelerazione del movimento della ripetizione:



Osserva Neumann che “l'esecuzione di questa grazia doveva abbracciare le varie possibilità da una chiara e netta separazione delle note sino a lievi accentuazioni dinamiche senza interruzione del fiato. Si potrebbe parlare di stile esecutivo staccato o legato (e quest'ultimo come forma di un vibrato intenso). Indubbiamente erano utilizzati entrambi gli stili.” Neumann rammenta anche, come esempio di stile “staccato”, il trillo utilizzato da Monteverdi nel *Ritorno di Ulisse*, per imitare il riso, in un passo in cui è specificata sia la parola “trillo” che quella di “riso naturale”<sup>69</sup>.

b. Monteverdi, *il ritorno d'Ulisse*, III, 1

“Trillo”

ri - da ri -

“qui cade in riso naturale”

da del ghot - to tri - on - far -

Naturalmente non si tratta per nulla di negare la differenza tra trillo e vibrato – nelle accezioni consuete dei termini. Una differenza significativa è già rappresentata dal fatto che il vibrato, come dice Geminiani, “non può essere descritto da note”. Mentre il trillo sì. Ciò vuol dire che il trillo *comincia* ad appartenere all'ambito delle figurazioni musicali vere e proprie – mentre il vibrato riguarda piuttosto il modo concreto di risuonare della nota come materia sonora. Tenendo conto di ciò ci possiamo persino sorprendere del fatto che si parli del vibrato, come fanno Geminiani e altri, come

<sup>69</sup> F. Neumann, cit, p. 288.

se si trattasse di un ornamento come un altro<sup>70</sup>. Ad esso talora ci si riferisce, nella terminologia francese, come *Plainte* – gemito, lamento. Eppure, che il vibrato possa essere considerato un ornamento potrebbe non essere considerato affatto ovvio. Se ci chiediamo il motivo per una simile classificazione tuttavia le nostre considerazioni ci offrono subito una buona risposta. Come abbiamo detto in precedenza, l’“ornamento”, non solo non appartiene alla linea melodica principale ma, nelle sue forme elementari, non può essere considerato nemmeno come una figurazione aggiuntiva: la sua funzione è fondamentalmente una funzione *espressiva* – in un’accezione del termine che rimanda alla zona affettiva, ai richiami emotivi. Il suono puro, puramente lineare, che perdura in una identità inesorabile affidata alla pura durata ininterrotta ed all’esattezza e univocità dell’altezza potrebbe essere considerato come caratterizzato da un’inespressiva rigidità. *L’ornamento ha proprio il compito di far ridere o piangere il suono*. Nella terminologia di Geminiani, gli ornamenti non sono solo ornamenti, ma precisamente *Ornaments of Expression*. A mio avviso l’accento dovrebbe essere posto sull’*Expression* piuttosto che sugli *Ornaments* – questo vale forse per l’intera ornamentazione barocca. Ed allora si comprende come nella stessa classe delle “notine” – ovvero come ornamenti – possano presentarsi anche il *piano* o il *forte*, ovvero il puro e semplice accrescimento o la diminuzione della forza del suono singolo e, appunto, il tremolo inteso come vibrato<sup>71</sup>. Il trillo a sua volta può essere considerato come una proiezione sul piano della chiarezza e della distinzione delle oscure vibrazioni interne della materia sonora – dalle quali peraltro può anche prendere la massima distanza. Il vibrato può diventare una pratica esecutiva riprovata, mentre la chiarezza e distinzione del trillo può essere oggetto di raccomandazione: un buon trillo deve essere ben discriminato, deve essere eseguito, si potrebbe quasi dire, “analiticamente”, e presentare la massima regolarità e nitidezza. Quantz suggerisce persino di regolare *la velocità del trillo* secondo l’ambiente in cui viene ese-

---

<sup>70</sup> Cfr. A. Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries* (1915), trad. it. a cura di L. Ripanti, Milano, 1994, p. 163.

<sup>71</sup> Cfr. F. Geminiani, cit., es. XVIII.

guito: “Se il luogo dove si suona è di una certa ampiezza, tale da avere un forte riverbero – egli scrive – un trillo più lento avrà un effetto migliore di un trillo veloce; questo perché un alternarsi troppo rapido viene facilmente a confondersi a causa del riverbero stesso, rendendo indistinto il trillo”<sup>72</sup>.

Il fattore esterno della configurazione ambientale che genera riverbero fa sì che le due note in rapida alternanza possano impastarsi tra loro, il trillo diventa “indistinto” – il suono si impasta, e ciò deve essere evitato. Per la stessa ragione la trattatistica sconsiglia spesso l’esecuzione di trilli nelle regioni gravi. La “pesantezza” del suono si scontrerebbe con la necessaria leggerezza e distinzione dell’ornamento. Un bell’esempio *ex contrario* ci è offerto da Beethoven, nell’ultimo tempo della sonata n. 29 op. 106: in battute 369–380 il trillo sul mi  $\flat$  e poi sul si  $\flat$  nella regione grave del pianoforte, dove è destinato ad impastarsi quanto mai, e per di più in fortissimo, rappresenta una sorta di conferma musicale indiretta: qui Beethoven riscopre l’origine del trillo come una vibrazione della materia sonora e realizza, attraverso il trillo, una sorta di vero e proprio mastodontico *vibrato di pianoforte*.

<sup>72</sup> Citato da A. Dolmetsch, cit., p. 145.



030

Ma di norma, in epoca barocca, l'ornamento deve sembrare un fine ricamo, ed il maggior rischio sta proprio nel macchiarne il disegno. In questo stesso spirito analitico si pretende la massima precisione ed esattezza nelle durate. Nella seguente riscrittura per esteso proposta da C. P. E. Bach, la trascrizione è tanto puntigliosa da arrivare a note con cinque e sei tagli:<sup>73</sup>

Il riferimento alla vocalità tende invece a rammentare il versante opposto. Occorre sottolineare vivacemente questo punto. Vi è una differenza profonda, che tocca proprio questo problema, tra la produzione del suono attraverso la voce ed attraverso lo strumento – anche quando lo strumento può approssimarsi in qualche modo

<sup>73</sup> *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753, cap. II, § 29. Di quest'opera esiste una traduzione francese (*Essai sur la manière véridique de jouer d'un instrument à clavier*) a cura di Jean-Pierre Coulon (coulon@obs-nice.fr) ritirabile liberamente in Internet. Trad. it. di G. Gentili Verona, Milano 1978, p. 113.



ad essa, come nel caso degli strumenti a fiato, e tanto più quando il suono viene emesso in tutt'altro modo, come nel caso di una corda che viene pizzicata da un dito o da un pennino. Credo che si possa affermare che lo “staccato” sia vocalmente un artificio: il canto *si sviluppa* tra i suoni, tende a stabilire legami piuttosto che ad *analizzare* nota per nota, come farebbero le dita sulla tastiera di un cembalo o sulle corde di un liuto. Risulta così particolarmente interessante, soprattutto in rapporto al nostro intento di mostrare la connessione tra ornamentazione e cromatismo, il fatto che si possa spesso o forse per lo più attribuire l'origine di un ornamento, in apparenza caratteristicamente strumentale, all' “imitazione” da parte dello strumento di una movenza vocale, di cui può risultare talvolta difficile una traduzione articolata in note.

Per illustrare il trillo inteso come ribattitura della nota, talvolta si fa riferimento alla tecnica di apprendimento consistente nel cantare una nota e nel premere contemporaneamente e alternativamente sulla gola, accennando anche a “quel suono interrotto in gola che gli uomini adoprano per richiamare i falchi”<sup>74</sup>. Il trillo è un vero “tremor di voce” – un virtuosismo canoro che potrà essere anche oggetto di reprimenda, come un “cantar come i grilli”, un “rider cantando” o un “cantar come le galline che hanno fatto l'ovo”<sup>75</sup>: si tratta di formulazioni critiche ed ironiche che comunque fanno pensare più ad una modificazione timbrica che ad una voluta ornamentale su un nota. Il trillo strumentale, verrebbe voglia di dire, il “trillo analitico” mantiene certo una relazione con questo “tremor di voce”, ma è diventato anche tutt'altra cosa.

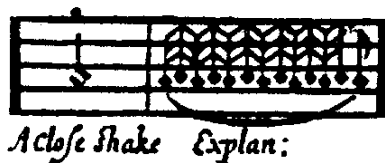
Proprio in rapporto al problema che fa da filo conduttore alle nostre considerazioni, è necessario richiamare l'attenzione sul fatto che l'intonazione della nota “falsa” non è affatto critica. Il che significa che essa può essere considerata, come ci esprimevamo in precedenza, *fuori dal sistema*. L'intervallo può anche essere preso molto stretto, e talora anzi questa possibilità è esplicitamente segnalata. Ecco una illustrazione notevole di questa possibilità, in cui

---

<sup>74</sup> Playford, citato in Dolmetsch, cit., p. 161.

<sup>75</sup> Pierfrancesco Tosi, *Opinioni sul canto figurato*, TML (Sezione della trattatistica in lingua italiana), p. 105–106.

il trillo stretto viene chiamato *Close Shake*<sup>76</sup>:



La scrittura di due punti all'interno dello stesso spazio, intende certamente alludere ad un intervallo piccolo a piacere *al di sotto del semitono*. Anche Neumann richiama l'attenzione sul fatto che gli intervalli potevano essere "out of tune"<sup>77</sup>. Problemi riguardanti l'intonazione sono presenti nell'osservazione di Tosi secondo cui vi è talvolta una certa difficoltà a stabilire se un cantante effettui un trillo a distanza di un tono o a distanza di un semitono, attribuendone la causa "alla poca forza che ha l'ausiliario nel farsi sentire" – ma la spiegazione più probabile sembra tuttavia essere quella di un'intonazione libera tra questi intervalli. Lo stesso Tosi parla di un "trillo cresciuto" e di un "trillo calato", il primo consistente "nel far ascendere impercettibilmente la voce trillando di Coma in Coma senza che si conosca l'aumento", mentre il "trillo calato" "consiste nel far discendere insensibilmente la voce a Coma per Coma col Trillo in forma che non si distingua il declivo". Questi due trilli "da che s'introdusse il vero buon gusto non sono più in voga, anzi bisogna scordarsi di saperli fare. Chi ha l'orecchio dilicato egualmente aborre le seccaggini antiche, e gli abusi moderni"<sup>78</sup>. Questa descrizione di Tosi non è chiarissima potendo essere interpretata sia come un trillo in cui la nota trillante aumenta insensibilmente la propria distanza dalla nota trillata verso l'alto o la diminuisce

<sup>76</sup> Traggio la figura da A. Dolmetsch, p. 161, che cita a sua volta da Playford, *A breefe Introduction to the Skill of Music for Song and Viol*, 1654.

<sup>77</sup> Si fa riferimento a Silvestro Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, cap. 24–25 (1535) notando che "egli distingue trilli con terze, toni interi e semitoni. Gli intervalli sono soggetti a deviazioni in entrambe le direzioni, in altri termini, essi potevano essere suonati fuori intonazione" – Neumann, cit., p. 287.

<sup>78</sup> P. Tosi, cit., p. 26–27.

verso il basso sia come un movimento di entrambe le note nell'una o nell'altra direzione. È invece formulata con chiarezza l'idea di mutamenti intervallari tanto piccoli da produrre l'impressione uditiva di un movimento continuo.

Se fino a questo punto ha assunto una funzione esemplare il *vibrato*, considerazioni analoghe possono essere sviluppate anche per figurazioni che possono invece essere ricondotte al flusso sonoro vero e proprio, al *glissando*. Anche questo possibile sviluppo era stato annunciato nella nostra introduzione sull'alterazione cromatica, in particolare quando abbiamo parlato del modo in cui una nota può *entrare in scena* o *uscire da essa*. Nel riprendere questo tema, vogliamo limitarci a poche osservazioni utili ad illustrare la linea di discorso che abbiamo fin qui seguito, che non è certo orientata nel senso di decidere intorno a questa o a quella modalità esecutiva o a sopprimere differenze chiare ed importanti: si tratta piuttosto di mostrare che anche nell'ornamentazione barocca possiamo trovare importanti elementi per illustrare la relazione tra ornamentazione e cromatismo. Assumendo questo punto di vista non possiamo anzitutto non essere colpiti dalla frequenza con cui nei nomi e nelle descrizioni delle figurazioni si presentano riferimenti all'acqua, all'elemento fluido, allo scorrere, allo scivolare, al cadere...

Nel caso dell' "appoggiatura"<sup>79</sup>, la pratica strumentale rinvia indubbiamente al versante vocale, e precisamente al *Port de voix* – al "portamento". E sul versante vocale è altrettanto indubbio che il *port de voix* non ha affatto il senso di proporre due note *distinte*, scandite l'una dopo l'altra. Scrive in proposito Neumann: "Il termine *port de voix* sarà usato per indicare una grazia ad una nota che ascende alla sua nota originatrice. Come indica il nome, la sua ori-

---

<sup>79</sup> Come termine generale, Neumann preferisce usare *Vorschlag*, e definisce l'appoggiatura in questo modo: "*Vorschläge* da entrambe le direzioni che cadono in battere. Gli scrittori italiani antichi, tra gli altri Tosi, Tartini, Geminiani, usavano il termine per *Vorschläge* di tutti i disegni ritmici." (Glossario, p. 578). Per la direzione discendente Neumann usa il termine di *Coulé*, osservando in ogni caso la varietà di uso di queste espressioni. Dolmetsch segnala per l'appoggiatura, oltre lo stesso termine italiano di Portamento, anche i termini inglesi Forefall, Backfall, Beat, Half-Fall, i termini francesi Cheute, Chute, Coulé, Accent; e tedeschi, Vorschlag, Accent Steigend, Accent Fallend.

gine era vocale e il suo significato primario una connessione tra altezze attraverso uno scivolamento (*gliding*) graduale. Come designazione per una grazia specifica, il termine si riferisce ad una nota aggiunta dalla quale l'ascesa glissante (*gliding*) della voce deve cominciare. Nel trasferimento di questa grazia al campo strumentale, lo scivolamento era spesso impraticabile; in ogni caso, per gli archi, la *coulé de doigt* dei gambisti francesi (un lieve scivolamento di un dito da un tasto all'altro) o il *son glissé* di Montéclair erano equivalenti effettivi della grazia vocale<sup>80</sup>. Il termine di *Coulé* (*couler*, scorre, scivolare, colare) era in particolare applicato all'appoggiatura discendente (benché questo termine possa avere anche altri sensi).

Molto notevole la descrizione di Mersenne che parla della voce che “*se coule et passe de ré à mi come si elle tiroit le ré après soy qu'elle continuast à remplir tout l'intervale..*”<sup>81</sup> – la voce “scorre e passa da re a mi come se essa tirasse con sé il re *fino a riempire l'intero intervallo*”. La saturazione dell'intervallo è, come sappiamo, ciò che caratterizza in modo eminente la figurazione cromatica. Si potrebbe così parlare del portamento come di un modo di attacco di una nota che non viene afferrata esattamente nel luogo in cui si trova, ma *muovendo* da un luogo che sta un po' più in basso o un po' più in alto. Come se la nota non fosse semplicemente un *punto*, ma piuttosto un *punto di arrivo*. E va da sé che essa avrà tanto più questo carattere quanto più questo *movimento verso la nota* sarà un movimento fluido, glissante, uno scivolare ed un cadere su di essa. La notina (*petit son*) di appoggiatura – detta talvolta “nota posticcia” (*note postiche*) – rappresenta dunque un modo fluente di raggiungere la nota reale (*note forte*). Quella notina non è una vera nota, perché deve rappresentare piuttosto *un movimento verso la nota*. Quindi potrebbe anche non essere scritta, mentre si potrebbe scrivere unicamente un'allusione ad un movimento-verso. Ad esempio così:

---

<sup>80</sup> F. Neumann, cit., p. 49.

<sup>81</sup> Mersenne, *Harmonie universelle*, pp. 355–356. Riprendo la citazione da F. Neumann p. 53.



Questa scrittura, si potrebbe spiegare, deve essere intesa come se sul foglio di carta fosse scritto:



come se l'una fosse un semplice segno per l'altra, una sorta di scrittura abbreviata<sup>82</sup>. Vedendo quel tratto ascendente prima della nota, so che cosa debbo fare. Come se si trattasse soltanto di stabilirne la lettura corretta. Questo può forse bastare dal punto di vista dell'esecuzione. Di fronte a convenzioni d'epoca attinenti alla scrittura, l'unico problema sembra essere quello di sapere come debbano essere decifrate affinché possano essere correttamente eseguite.

Sulla base delle nostre considerazioni precedenti, invece, cominceremmo con il dire il primo segno non è affatto una sorta di scrittura abbreviata del secondo, sottolineando che si affaccia una questione che non può essere ridotta a quella di una semplice decifrazione ed alla conseguente riscrittura. Si tratta invece anzitutto di comprendere il *sensu* dell'appoggiatura, e su di ciò ci può insegnare qualcosa l'attirare l'attenzione su un possibile rapporto con il portamento. La prima notazione ci appare allora, persino graficamente, come se accennasse al versante della continuità e della coloritura del suono, la seconda a quello dell'articolazione e della figurazione sonora. Ora potremmo commentare la relazione tra i segni in questo modo: il secondo segno è una spiegazione del primo, ma anche il primo, nel quale compare soltanto un movimento e la nota che è la sua metà, è una spiegazione del secondo.

La prima notazione dice anche che potrebbe non essere

---

<sup>82</sup> Questa notazione la si può trovare in Purcell, cfr. A. Dolmetsch, cit., p. 82

troppo importante il punto da cui inizia il movimento. Ciò significa che, anche in questo caso, l'intonazione non è affatto critica, e non lo è tanto più quando ci si approssima alla situazione alla situazione di un effettivo glissando. Diversamente stanno le cose quando l'appoggiatura viene integrata nel percorso melodico e armonico del brano. La "notina" assurge al rango di una nota autentica, assolvendo un ruolo armonico importante nel gioco dell'introduzione della dissonanza e della sua risoluzione. Questo impiego dell'appoggiatura talora viene proposto dai teorici come funzione caratteristica che l'appoggiatura è destinata ad assolvere. In rapporto a questa evoluzione del problema le cose cambiano di molto. Se portiamo l'accento su quest'ultimo modo di impiego ci allontaniamo evidentemente dalla funzione "ornamentale" *nel senso fin qui inteso*. È appena il caso di dire che questo richiamo ad un impiego armonico esige per la nota di appoggiatura un'intonazione coerente<sup>83</sup>.

Va inoltre sottolineato che il "piccolo suono" non deve necessariamente risuonare più debolmente della nota di arrivo. Talora ciò viene raccomandato<sup>84</sup>: ma può accadere anche l'inverso. Così nella tecnica liutistica e chitarristica, la nota di appoggiatura veniva talora pizzicata, risuonando vivacemente, mentre la nota di arrivo veniva raggiunta premendo soltanto il dito sulla corda senza pizzicarla<sup>85</sup>, cosicché la nota di appoggiatura diventa assai più forte di quella reale – che avrà invece, all'ascolto, il senso di una nota in eco. In questo caso viene particolarmente esaltato il carattere di "accento" della nota di appoggiatura, con un'enfatizzazione che si trasferisce sulla nota di arrivo: proprio in quanto si tratta di un movimento verso una mèta, tanto più questo movimento diventa

---

<sup>83</sup> Talvolta le appoggiature sono assimilate senz'altro ai ritardi: Quantz: "Le appoggiature sono un ritardo della nota precedente" (cfr. A. Dolmetsch, cit., p. 104). Anche C. Ph. E. Bach: "...[le appoggiature] portano varietà all'armonia che altrimenti sarebbe troppo semplice. Alle appoggiature è possibile far risalire tutti i ritardi e le dissonanze, e che mai sarebbe l'armonia senza queste due cose?" (ivi, p. 110).

<sup>84</sup> Loulié, cit. in F. Neumann, cit., p. 62.

<sup>85</sup> Cfr. A. Dolmetsch, p. 79–80.

insistente, tanto più si accentua anche l'attesa della sua conclusione nella metà. E se la nota reale giunge come un sospiro lontano, attraverso un processo di trasformazione, non per questo essa ci apparirà meno pregnante, essendo stata anticipata con tanto vigore.

Credo che non sia necessario sviluppare oltre la nostra discussione, che è già stata sufficientemente ampia da documentare il tema trattato soprattutto se si tiene conto che gli “abbellimenti” nella loro stragrande varietà, sono spesso strettamente imparentati tra loro e si possono considerare, dal punto di vista concettuale, come varianti di alcune poche situazioni fondamentali. Ad es. il “gruppetto” – nelle sue molteplici forme – nel suo ascendere e salire rispetto alla nota reale può essere inteso come un decadere ed un riprendersi della nota reale, come una sua evoluzione piuttosto che come una figurazione di note in successione. Importante è anche, sotto questo riguardo, il tema già richiamato della saturazione dell'intervallo. Per caratterizzare una delle possibili accezioni di “gropo” o “gruppetto” Neumann cita la seguente figurazione:



e parla in proposito di “riempimento” degli intervalli<sup>86</sup>. Infine il termine *coulé* o *coulade* che abbiamo incontrato in precedenza per indicare l'appoggiatura, ricorre di continuo anche per figurazioni che possono essere considerate come buoni esempi proprio per illustrare la funzione saturante delle ornamentazioni. La seguente tavola di esempi è in proposito particolarmente indicativa<sup>87</sup>:

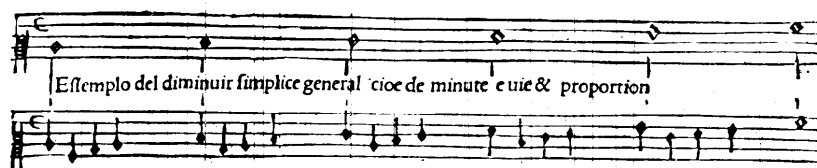


<sup>86</sup> F. Neumann, cit., p. 584.

<sup>87</sup> La tavola è tratta da Loulié, cfr. ivi, p. 205.



Qualcosa di più va detto tuttavia per precisare meglio gli accenni precedenti – che sono stati lasciati privi di sviluppo e di giustificazione effettive – sulla pratica della *diminuzione*. Più volte abbiamo ribadito la riserva secondo cui le nostre considerazioni non possono essere estese a forme di melismi che rappresentano vere e proprie ampie evoluzioni e digressioni sonore, e dunque in particolare alle *diminuzioni*. Naturalmente si può ben pensare che simili “fioriture” siano formate da nuclei riportabili ad ornamenti centrati su una nota singola, e quindi rientranti nei casi che abbiamo precedentemente considerati. Così il primo *Essemplo del diminuir semplice generale* presentato da Ganassi nella sua *Fontegara*



propone appunto di svolgere ciascuna nota della successione in un gruppetto gravitante su di essa. Ma da questo inizio elementare si va poi molto oltre. Uno schema motivico “scritto intenzionalmente in maniera molto scarna e lineare” – e scritto così appositamente, come osserva Quantz, “per dare all’esecutore la libertà di variarlo a suo piacere e secondo le sue capacità e il suo giudizio al fine di sorprendere continuamente gli uditori con nuove invenzioni”<sup>88</sup>, viene riempito da un percorso assai vario, dove tuttavia il riempimento non ha affatto il senso della saturazione nell’accezione che abbiamo presupposto in precedenza, strettamente connessa al singolo inter-

<sup>88</sup> Cfr. A. Dolmetsch, cit. p. 267



vallo, ma piuttosto quello che richiama da vicino l'analogia architettonica di un *ornamento che arricchisce una struttura* – analogia che in precedenza, non a caso, non aveva nessun appiglio su cui far presa. A questo titolo si parla ancora a buon diritto di ornamentazione, proprio in forza di quell'analogia, tanto più che in queste improvvisazioni musicali svolgono una parte rilevante fioriture ed abbellimenti nel senso consueto; ma si avverte subito che vi è qui qualcosa di differente, *dal punto di vista concettuale*, qualcosa dunque che non riguarda solo una convenzione compositiva ed una pratica esecutiva corrispondente. Nel dipanarsi della diminuzione, viene implicato il disegno musicale nel suo complesso, in essa si delinea un *percorso melodico* vero e proprio, e da questo punto di vista è indifferente che essa sia creata al momento dall'interprete oppure sia scritta nota per nota dal compositore. In realtà considerata da questo lato, l'ornamentazione è destinata sempre più a far parte del "sistema", e quindi a dissolversi come pura ornamentazione. Essa vive di una vita ambigua, sospesa come è tra il riferimento alla nota, di cui rappresenta l'abbellimento, e lo sviluppo del brano in cui la nota si trova. Cosicché dapprima essa si può contentare di un segno che vorrebbe essere ad un tempo allusione ad una modalità esecutiva e pura convenzione segnica per uno stilema dato per noto. Ma quando si avverte il bisogno di vincolare fortemente l'esecuzione sotto tutti gli aspetti, preferendo così, in luogo della notazione abbreviata la notazione per esteso, l'ornamentazione tende a presentarsi come una configurazione di note vere e proprie all'interno del pezzo – i segni più o meno curvilinei, i riccioli, le sbarrette, le ondine, i piccoli zig zag diventano "notine", ma infine anche le "notine" vengono scritte come note autentiche, per il semplice fatto che esse sono ormai diventate tali. Nel momento in cui l'ornamento viene scritto per esteso, è chiaro che si intende negare l'elemento aleatorio e a-sistematico, per far valere invece la sua piena appartenenza al discorso musicale che il brano va sviluppando<sup>89</sup>. L'ornamento comincia come coloritura del suo-

---

<sup>89</sup> Su questo argomento, Simone Zacchini ha scritto un saggio ricco di idee intitolato "*La leggerezza dell'inessenziale. Studio sulla razionalizzazione dell'abbellimento nel linguaggio della musica occidentale*", Dipartimento di Studi

no ed arriva alla figurazione sonora; ed a sua volta la figurazione sonora tende a separarsi dalla nota singola o dall'intervallo da saturare per integrarsi sempre più nel disegno melodico e armonico. In particolare essa conferisce alla struttura quell'apporto espressivo che è essenziale al suo senso.

È notevole il fatto che ciò avvenga in modo tanto più pronunciato quanto più l'andamento melodico si modella sull'armonia tonale. Ciò ha una sua precisa ragione. Che l'andamento melodico si modelli sull'armonia tonale significa infatti che in esso si faranno valere come suoi architravi gli elementi qualificanti della tonalità, ed anzitutto le sue triadi caratteristiche e gli intervalli che la stabilizzano e la confermano. Ma ciò comporta evidentemente un rischio di rigidità e genericità, che può essere superato proprio dall'importanza che assumono, per stabilire il profilo melodico ed espressivo, proprio quegli elementi che non appartengono alla struttura portante della tonalità, ed in particolare quegli elementi che in altro contesto potrebbero apparire come "ornamenti". Essi assolvono allora una funzione essenziale di *individualizzazione* di quel profilo.

Si considerino le prime cinque battute del violino dell'*Adagio* dalla Sonata III per violino e cembalo BWV 1016:

Adagio

---

Storico-sociali e filosofici, Università degli Studi di Siena, Arezzo 1998. La sua tesi, già proposta nel titolo, è che il processo di scrittura degli abbellimenti faccia parte di un processo di assorbimento dell'elemento soggettivo-irrazionale, che tuttavia è destinato a fallire preparando nuovi esiti sul piano del linguaggio musicale.

Queste battute esemplificano molto bene ciò che intendiamo dire perché rappresentano in certo senso un momento di transizione: da un lato è evidente la presenza di volute ornamentali che hanno il carattere di “diminuzioni”, dall’altro è altrettanto evidente che esse si muovono sugli assi portanti della tonalità di mi maggiore – la architettura è qui rappresentata dalla triade sulla tonica e sulla dominante. Quegli ornamenti non sono dunque *riferiti alla nota singola o al singolo intervallo* ma allo *spazio sonoro* caratteristico del brano; non tanto a quegli assi, ma proprio a queste volute è dovuto il profilo melodico.

Consideriamo l’inizio della sonata n. 5 op. 24 per violino e pianoforte di Beethoven.



031

Si potrebbe commentare, usando a viva forza la terminologia dell’ornamentazione barocca, che in questo inizio vi è un gruppetto e una *coulade* che porta da *la* a *do*, struttura che si ripete nella seconda battuta dove la *coulade* termina su *fa* appoggiato da *sol*, delineando un percorso che si conclude sul *si*, appoggiato da *do*. Nelle prime tre battute, viene dunque prospettata la triade di tonica di fa maggiore, del resto proposta nell’accompagnamento. Ma in realtà né quel gruppetto né quel tipo di movimento hanno un puro carattere accessorio, bensì costituiscono essi stessi il percorso della melodia, così da rappresentare un arricchimento rispetto agli elementi strutturali della tonalità.

Nel passo seguente della sonata n. 11 op. 22 per pianoforte ancora di Beethoven (*Adagio con molta espressione*, batt. 31 sgg.)

The image shows a musical score for Beethoven's Sonata No. 11, Op. 22, measures 28-35. The score is in G major and 3/4 time. It features a right-hand melody with various ornaments and a left-hand accompaniment of chords. Dynamics include *f*, *cresc.*, *p*, and *pp*. Fingerings and articulation marks are present throughout.



032

troviamo insieme acciaccatura, gruppetto, appoggiatura e passaggio cromatico – cromatismo e ornamentazione giocano strettamente insieme – in una figurazione che “canta”.

Queste sommarie indicazioni accennano soltanto all’inizio di ulteriori e svariati sviluppi<sup>90</sup>. Sia il tema dell’ornamentazione che quello del cromatismo sono destinati ad un’evoluzione di grandissima importanza nella musica successiva. Tuttavia il nostro scopo

<sup>90</sup> Sergio Lanza, nel suo bel lavoro intitolato *Il concetto di ornamento in musica. Tensioni ed estensioni*, pubblicato nella rivista on line *De Musica*, 2003 ([http://www.lettere.unimi.it/Spazio\\_Filosofico](http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico)), propone un’ampia riflessione sulla nozione di ornamento che giunge con scorci fino al sec. XX, in un’esposizione molto ricca di interessanti spunti anche in direzione dell’architettura e dell’arte decorativa in genere.

non era quello di spingerci troppo lontano, ma piuttosto di gettare uno sguardo indietro per cercare di scorgere i loro nessi profondi<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Al termine di questo lavoro, desidero rammentare e ringraziare l'organista e clavicembalista Marco Doni, profondo e appassionato conoscitore del barocco musicale, per il tempo passato insieme ad eseguire al violino musica barocca, non di rado accompagnando le esecuzioni con conviviali discussioni teoriche. Ma come non ricordare con lui tutti gli altri amici musicisti per le belle serate trascorse insieme ai nostri strumenti? Proprio tutti non è possibile nominarli qui. Ma vorrei almeno rammentare i clavicembalisti Giuliana Fumagalli e Michelangelo Lapolla, il pianista Alessandro Comellato, il violoncellista Alessandro Ferrari, i flautisti Giuseppe Montrucchio e Corrado Parrella, i violisti Roberto Mazzone, Mauro Mantegazza, Massimo Gallini, il violinista Luca Zendri, il clarinetista Ezio Pirovano, la soprano Gaiane Tapacian, la pluriennale esperienza con l'orchestra *Il Capriccio* diretta da Roberto Zambonini, e le indimenticabili lezioni serali al Conservatorio di Milano (1979) organizzate e dirette da Emilia Fadini, in tempi di entusiasmi musicali strettamente legati a fervide idee sulla profonda democraticità della cultura.