

MANFRED HERMANN SCHMID
Tübingen

LA SCRITTURA MUSICALE COME PREROGATIVA DELLA COMPOSIZIONE MUSICALE IN OCCIDENTE

1. *Scrivere*

Nel 1978 Pierre Boulez ha composto quattro pezzi per orchestra e li ha chiamati *Notations*: fin dal titolo, scrivere e comporre vengono equiparati.

Nel mondo occidentale, saper scrivere significa il massimo della competenza. Perfino nella percezione popolare il ruolo che in musica spetta alla scrittura è percepito come una sfida. Nel marzo 2010, in una trasmissione televisiva equivalente a “Scommettiamo che”, un *anchorman* tedesco ha chiesto ad Anna Netrebko, sua ospite, se nella carriera di una cantante sia necessario saper leggere perfettamente la musica. “No”, è stata la risposta, istantanea, “basta avere bella voce e buona memoria”. Accostatasi poi al pianoforte per intonare un *Lied* di Rimskij-Korsakov, mentre l’accompagnatrice apriva lo spartito, la Netrebko aggiungeva scherzosamente: il pianista sì che deve saper leggere la musica! Per l’esperto, questa maliziosa risposta a doppio senso richiama l’antica distinzione erudita tra sapere pratico e teorico, rappresentati rispettivamente dalla voce umana, di cui ciascuno dispone in natura, e da uno strumento tecnico tradizionalmente adibito alla teoria, erede del monocordo antico, sulla cui tastiera le divisioni della corda erano indicate con lettere alfabetiche: lettere che sono le primissime testimonianze di una scrittura musicale.

È possibile fare della splendida musica senza scrittura né teoria. A tutt’oggi la stragrande maggioranza della comunicazione musicale sul pianeta fa a meno della scrittura. Ma là dove c’è, la scrittura dispiega una forza produttiva insospettata.

Peculiare della storia europea è lo stretto legame con la dimensione scritta: abbiamo letto tutti *La galassia Gutenberg* di Marshall McLuhan. Questo legame vale per la musica ancor più che per la letteratura. Nella sfera della poesia, un’opera di rango europeo come *Iliade* è potuta nascere anche senza l’ausilio della scrittura, che è poi servita essenzialmente a tramandare il testo e ad assicurare la memoria dell’autore. Potremmo essere tentati di applicare lo stesso principio addirittura a Shakespeare e ai suoi drammi. *La Passione secondo Matteo* di Bach e *Il flauto magico* di Mozart sarebbero invece impensabili senza la scrittura: queste opere hanno potuto essere create solo in quanto la scrittura musicale

Questo saggio riporta il testo della prolusione tenuta dall’autore nel XIV Colloquio di musicologia del «Saggiatore musicale» (Bologna, 19 novembre 2010) e sintetizza problematiche poi ampiamente sviluppate in MANFRED HERMANN SCHMID, *Notationskunde. Schrift und Komposition 900-1900*, Kassel, Bärenreiter, 2012.

aveva plasmato il pensiero musicale fino a rendere possibili composizioni polivocali così complesse.

Nondimeno, al cospetto di opere così insigni l'ascoltatore comune non è indotto a pensare per prima cosa alla scrittura, che ai suoi occhi servirà tutt'al più a impartire a cantanti e strumentisti le istruzioni del caso. La musica vive del suono e nel suono. E per il suono i fenomeni visivi sono irrilevanti. Ma un simile punto di vista misconosce il ruolo della scrittura in musica. La scrittura determina e organizza la struttura. Non riproduce in modo (diciamo così) neutrale un procedimento acustico: ne analizza i fattori essenziali.

È vero che la scrittura non è di per sé musica; ma per secoli è stata l'unica via per accedervi. Prima dell'invenzione dei mezzi di riproduzione sonora non c'era altro modo di accostarsi alla musica del passato che tramite la scrittura. Solo la scrittura ha lasciato tracce della musica nella storia. Chi non coglie con esattezza il peculiare stampo che la scrittura ha impresso sul terreno della storia rischia di diventare prima cieco e poi sordo all'oggetto che essa registra.

La scrittura musicale non si rivolge solo agli esecutori. Essa è anzitutto lo strumento del compositore, che senza non potrebbe lavorare. La scrittura è lo specchio delle sue immagini mentali, visibile concretizzazione di un *corpus* di regole.

Siamo abituati a "trascrivere" i testi del passato. Questo è il termine tecnico, e sembra quasi che esso ci detti un compito. Ma la trasformazione e la sostituzione di una scrittura antica mediante un'"altra" scrittura comportano – è inutile negarlo – un distanziamento. L'obiettivo da perseguire nel confrontarci con scritture storiche potrebbe anche essere di imparare a pensare *in esse*, di assimilare determinate convenzioni scritte, e le categorie di pensiero che esse implicano.

La grande svolta degli anni '60 del secolo scorso, che ha recuperato strumenti e tecniche vetusti, per molto tempo non si è gran che curata della scrittura. A lume di candela e su corde di budello si è continuato a far musica su spartiti che rispecchiavano il presente. Pian piano però il movimento della cosiddetta "musica antica", che tanti impulsi ha dato alla scena musicale degli ultimi decenni, ha imboccato un'altra strada. È ora che i musicisti dotati di consapevolezza storica recuperino, sia individualmente sia in gruppo, la scrittura musicale come un punto di riferimento centrale dell'evoluzione storica. Chissà che gli spartiti "giusti" non siano importanti quanto la giusta colofonia...

2. *Sentire e vedere*

La scrittura trasmette alla vista ciò che pertiene all'udito. Questa frase è così importante che merita di essere qui ripetuta: la scrittura trasmette alla vista ciò che pertiene all'udito.

Il cambio di categoria innesca un mutamento di ampia portata. L'udito conosce una sola direzione. È un senso irrevocabilmente legato allo scorrere

del tempo. Anche lo sguardo è legato al tempo. Ma l'occhio può ritornare indietro. Può vedere ciò che è passato. I documenti della storia si possono vedere, e attraverso lo sguardo li si può attualizzare. È invece impossibile ascoltare alcunché di passato. I più recenti sviluppi tecnici della riproduzione sonora consentono di ascoltare quel che sentiremmo se fossimo capaci di ascoltare a ritroso. A tutta prima faremmo fatica a riconoscere la stessa musica. Una sequenza visiva che si svolge all'indietro invece non smarrisce gran che della sua identità: non a caso la simmetria è un fenomeno ottico, non acustico. L'occhio si attiva *nel* tempo. L'orecchio invece, in un certo senso, *registra* il tempo. La musica è, per citare Thrasybulos Georgiades, un evento *del* tempo.

Ma le risorse della scrittura permettono di applicare alla musica qualità visive, sganciate da nessi temporali. Lo sguardo può indugiare là dove il suono da tempo si è spento. Può posarsi su un passo simile, può interrogarlo. Può assorbire e confrontare. Proprio con tale funzione analitica la scrittura musicale ha avuto inizio nell'antichità greca. Lo sguardo può fissare ciò che l'orecchio smarrisce. La dimensione visiva consegue questo scopo in quanto i suoi segni, per così dire, sottraggono il tempo al processo sonoro. La scrittura arresta il tempo. Ci consente di riflettere "a tempo fermo". Essa ci dota dunque di una diversa fruizione dei processi musicali. Così la musica diventa appercepibile alla stregua dell'architettura, della quale volentieri adottiamo le categorie quando descriviamo la forma musicale. (Conoscete tutti l'aforisma di Schopenhauer, che ha modificato l'antico *topos* dell'acqua come immagine del suono sfuggente: «l'architettura è musica congelata»; mi chiedo talvolta come suonerebbero certi edifici del giorno d'oggi, se si scongelassero...)

La scrittura è stata acquisita e collaudata per mezzo della lingua. La via più breve è consistita nel tracciare i contorni di certi oggetti, correlati a certi concetti. Ma la scrittura puramente figurata incontrava un limite nel rappresentare le strutture grammaticali. Una scappatoia poteva consistere nell'attribuire ai pittogrammi anche una qualità fonetica, facendo cioè del segno un doppio uso, correlato tanto al concetto quanto al valore sonoro della parola.

L'alfabeto, che sta alla base della cultura europea, funziona essenzialmente a livello fonetico. Ciò nonostante, non è indispensabile che esso risuoni. La scrittura si vale del suono come di una stampella, di cui può anche fare a meno. Convertito il suono in significato, raggiunto dunque il proprio scopo, il momento sonoro ritorna in secondo piano. Il vero scopo della grafia non è il suono bensì il significato. I segni sono funzione di qualcos'altro – il che li accomuna di nuovo ai pittogrammi –, di qualcosa di tangibile (un oggetto) o di pensato (un concetto).

La scrittura verbale funziona anche senza fonazione. Nell'era della posta elettronica, un nordamericano e un francese possono benissimo comunicare in inglese, fintanto che non debbono parlare: imponderabile e soggettivo per com'è, il parlato può talvolta perfino nuocere alla comprensione.

La potenziale indipendenza della scrittura dal suono si coglie al meglio con

i numeri. In ogni angolo del mondo paghiamo l'importo indicato in cifre dalla cassa, senza curarci di come le si pronuncino. Intere lingue sono utilizzabili e comprensibili in base alla loro scrittura, anche se non sappiamo più che suono abbiano: è il caso delle lingue "morte", come il greco antico o l'accadico. Qualcosa del genere vagheggiava Gottfried Wilhelm Leibniz, quando speculava su un linguaggio universale fatto di logogrammi – tornati in auge nella moderna segnaletica stradale o nei menu dei computer –, un linguaggio che si emancipasse dal valore fonetico e si potesse leggere al di là di qualsiasi confine linguistico. Tendenzialmente, la scrittura come la conosciamo ha imboccato proprio questa strada. È sintomatico che di norma le modificazioni fonetiche sopravvenute nell'uso di una lingua viva non vengano recepite nella scrittura. Grafia e suono si sono man mano separati: tra le lingue europee dotate di scrittura, il fenomeno è evidentissimo nell'inglese. A mo' di surrogato, sul finire dell'Ottocento gli addetti ai lavori hanno elaborato la "scrittura fonetica internazionale", che per gli scriventi comuni è del tutto irrilevante; ma la sua stessa esistenza comprova con ogni evidenza che la scrittura "ufficiale" *non* è più una scrittura fonetica. Sebbene il pensiero e il linguaggio siano stati plasmati dal suono, sotto il segno della semantica una scrittura che in origine era fonetica si è resa autonoma. Il processo di trasformazione mediale dal suono alla scrittura può considerarsi ragionevolmente compiuto col raggiungimento della dimensione visiva.

In musica invece la scrittura *non* è il punto d'arrivo, bensì sempre un momento di passaggio. Essa intende il suono e nient'altro che il suono, in modo così immediato che segno e valore fonico quasi si fondono, fino ad essere linguisticamente intercambiabili. Quando John Galsworthy nel racconto *The Japanese Quince* (Il cotogno giapponese) fa dire a un ornitologo dilettante che preferisce i merli ai tordi per via del loro verso, non dice "suono" bensì "nota" («I prefer them to trushes myself; more body in the notes»): parla cioè del segno, che per lui è tutt'uno col suono. A nessun poeta verrebbe in mente un'assimilazione del genere riferita alla lingua. Dire "body in the letter" sarebbe un assurdo. Ma in musica segno e suono diventano addirittura identici: il segno deve ridiventare suono; altrimenti perde la sua ragion d'essere.

Salvo qualche segno aggiunto, l'alfabeto latino è immutato da oltre duemila anni. Che si tratti di un testo di Virgilio, di Dante o di Thomas Mann, cambia poco: l'alfabeto resta eguale a sé stesso. La scrittura musicale è invece assoggettata a continui cambiamenti. In un persistente rapporto di causa e effetto, essa sta al passo con l'evoluzione delle tecniche compositive, e a sua volta la rende possibile.

A differenza del filologo, lo storico della musica ha a che fare con notazioni diverse. Anche il musicista fa bene a prendere confidenza con diversi usi scrittorii, e non certo solo dall'età dello storicismo in qua. Il cantante che, poniamo nel 1490, aveva appena cantato l'*introitus* leggendolo in scrittura neumatica, col successivo *Kyrie* polifonico passava a una diversa scrittura musicale. Questa duplicità si riflette nei libri corali del Quattro e del Cinquecento, là dove

le intonazioni monodiche liturgiche sono notate nella scrittura nera quadrata senza ritmo, mentre messe e mottetti polifonici vengono notati nella scrittura mensurale bianca di nuovo conio.

Per Heinrich Schütz è scontato combinare le due scritture musicali nella sua *Auferstehungshistorie* (Storia della Resurrezione) del 1623. Perfino in un quadro scrittorio che a tutta prima appare unitario troviamo residui e indizi della più varia provenienza ed età. La prima pagina di partitura della Nona Sinfonia di Beethoven (Fig. 1, alla pagina seguente) usa in simultanea linee del secolo XI per i pentagrammi, capolelettere decorate risalenti al sesto secolo per le chiavi, segni di pausa del secolo XIV, legature del XVI, stanghette del XVII, indicazioni di trasposizione e prescrizioni esecutive del XVIII e cifre metronomiche del XIX. Anche solo nelle teste delle note e nei loro valori troviamo racchiuso un tratto di storia della musica che va dal secolo XII al XVIII.

In considerazione di questa molteplicità fa un po' effetto che autori che si occupano di storia della scrittura, come l'orientalista Andrew Robinson, annoverino quella musicale tra i "precursori della scrittura" o, come il linguista tedesco Harald Haarmann, le saltino a piè pari. La scrittura musicale di stampo europeo, che nel proprio sistema integra anche la scrittura verbale, è il più complesso costruito grafico-fonetico che l'umanità abbia mai concepito. Della sua complessità fa indubitabilmente parte la multiformità. In tempi recenti essa è stata peraltro percepita come un fattore di disturbo. Anche la musica ha conosciuto l'aspirazione a una scrittura uniforme, come per i testi letterari: l'assunto era che la musica di ogni epoca dovesse essere disponibile in una grafia unitaria. La prassi editoriale del secolo XX ha alimentato tali concezioni. Che però sono illusorie. La scrittura aderisce al proprio oggetto così come l'oggetto va in cerca di un segno grafico adeguato, sia in ciò che esso esprime, sia in ciò che *non* esprime.

Voler rendere la musica di Leonino, Palestrina e Wagner secondo *una* norma unitaria testimonia di un pensiero altrettanto lontano dal proprio oggetto quanto certe teorie vetuste e ormai del tutto desuete, secondo cui un *unico* metodo analitico (per esempio la dottrina funzionale di Hugo Riemann) dovrebbe spiegare qualsiasi procedimento polifonico in modo egualmente sensato. Ogni opera della storia musicale è radicata in un contesto teorico-musicale cui appartengono indissolubilmente anche specifiche forme di scrittura.

3

NEUNTE SYMPHONIE
mit Schlusschor über Schiller's Ode an die Freude
von
L. VAN BEETHOVEN.
Dem König Friedrich Wilhelm III. von Preussen gewidmet.
Op. 125.

Allegro ma non troppo, un poco maestoso. $\text{♩} = 88.$

R. GABINETTO MUSICALE
DESARE SARTI
BOLOGNA VIA FARRI

Fig. 1 – LUDWIG VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 9, op. 125, ed. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1863, p. 1.

3. *Quel che non si può scrivere*

La teoria della musica, che è stata precocemente associata alla scrittura, aveva tutto l'interesse a dichiarare che tutto si può trascrivere, quantomeno tutto ciò che è teoricamente consentito. Già Johannes de Muris (sec. XIV) si dice

convinto che tutto è universalmente trascrivibile. Si tratta però di una finzione. Nulla ce lo dimostra meglio dei primi tentativi di Béla Bartók etnomusicologo. All'inizio Bartók si sforzava di riprodurre nel modo più preciso, con una miriade di note, le benché minime sottigliezze. Quando però si rese conto che anche moltiplicando all'infinito le note minutissime non avrebbe raggiunto lo scopo, tanto più che i cantanti non ripetevano mai alla lettera ciò ch'egli aveva trascritto, prese la risoluzione contraria e optò per una drastica semplificazione. In questo si palesava la consapevolezza che la scrittura non emula affatto il suono. Ripeto: la scrittura musicale di stampo occidentale *non* emula affatto il suono. Emula semmai la *struttura* di un fenomeno sonoro, il suo scheletro (per dirla in termini antropomorfi), un'*idea* musicale (per dirla in termini metafisici).

La scrittura musicale riflette quindi qualcosa che è *comune* alle diverse forme di esecuzione. Qualcosa che garantisca "identità" e riconoscibilità. Là dove in passato la più raffinata scrittura neumatica riusciva a comunicare e a distinguere una moltitudine di sottigliezze, l'assai più "grezza" scrittura alfabetica, quella su cui si fonda la nostra scrittura lineare, produce *un solo* risultato, che però è il più importante ed è immutabile.

La scrittura musicale acquisisce carattere strutturale sotto il segno delle lettere alfabetiche (rimaste peraltro fino ad oggi nell'uso tedesco e inglese) e secondo il principio della *griglia*. Dall'illimitato serbatoio sonoro di un *continuum* acustico vengono isolati solo pochi punti determinati, ritenuti degni di essere usati in musica e di venir trascritti, dotati della dignità di un nome-lettera. Ma al sistema delle lettere che sta alla base della notazione musicale alfabetica sfugge tutto ciò che giace *tra* le note. E magari si tratta proprio di ciò che più importa: come controprova basta un contatto anche superficiale con la prassi musicale dell'Oriente (a questo punto, nella Tavola rotonda è stato proposto l'ascolto del *n'at* di un muezzin).

In questo tipo di brano importa proprio ciò che accade *tra* le "note", come esse vengono collegate, e come ne scaturisca una relazione vitale. Una notazione basata sulle lettere del monocordo non riuscirebbe mai a renderlo. Ciò che li rende vitale l'esecuzione, qui è invece uno spazio morto; infatti le lettere setacciano il *continuum* acustico in modo tale da condannare all'inesistenza tutto ciò che cade tra i punti che le lettere designano.

In Occidente il principio della griglia – da esso deriva il nostro pentagramma – ha dispiegato una virtù plasmatrice plurisecolare; e il suo maggior punto di forza sta nell'aver reso possibile la polifonia. Ma il bilancio comporta anche delle perdite: esse consistono nell'impoverimento non soltanto dell'arte monodica, ma anche della nostra facoltà immaginativa.

Nel medioevo, il rigo dotato di lettere, basato sull'intervallo primario del tono intero, era quanto mai "grezzo". Solo ammettendo l'illimitata possibilità dei semitoni esso divenne un po' più completo, e ancor più completo è divenuto nel secolo XX grazie all'aggiunta di diversi segni supplementari. Ma queste modifiche non alterano affatto il criterio fondato sul principio della griglia, del

setaccio, la cui essenza consiste nell'esclusione degli elementi "di disturbo". Di conseguenza, l'elemento alieno si sottrae alla possibilità di essere trascritto.

All'atto pratico, gli incontri con ciò che è estraneo ed "extraterritoriale" non sono certo mancati nella storia, e hanno costretto la scrittura musicale a reagire in strani modi. Di seguito ne illustro alcuni, secondo uno schema di soluzioni-tipo:

- soluzione 1: il problema viene occultato nella scrittura;
- soluzione 2: al suo posto si trascrive qualcosa di errato;
- soluzione 3: il sistema di scrittura viene abbandonato;
- soluzione 4: il sistema di scrittura viene ampliato;
- soluzione 5: il sistema di scrittura viene ridefinito.

Durante il secolo IX la struttura era data dalla serie delle lettere come l'aveva definita Boezio per il monocordo. A questa sequenza si rifanno fino ad oggi i nomi delle note in inglese e in tedesco. Coi segni alfabetici si poteva dominare, in una certa misura e con qualche deroga tollerabile, l'intero repertorio monodico dei canti liturgici, rappresentato secondo i principii scrittorii di Guido d'Arezzo.

Ho detto: il repertorio *monodico*. Ma non appena un canto a una voce veniva intonato per quarte o per quinte parallele, si formavano note che stavano fuori dalla griglia: un Fa diesis sopra il Si e un Si bemolle sotto il Fa. Il complicato sistema del trattato *Musica enchiridiadis* (sec. IX) non aveva altro scopo che di rendere trascrivibili e spiegabili proprio queste note fuori griglia – a spese della stessa griglia fin lì in uso (è la soluzione 5). Questo era possibile solo grazie a un'astuta modificazione dell'antico *systema teleion* – pagando però il prezzo di una nuova scrittura basata sui segni "dasiani", che oltretutto ha il difetto di non avere le ottave. Guido d'Arezzo non volle pagare questo prezzo, e tenne fede alle lettere tradizionali: semplicemente occultò il problema (Fig. 2).

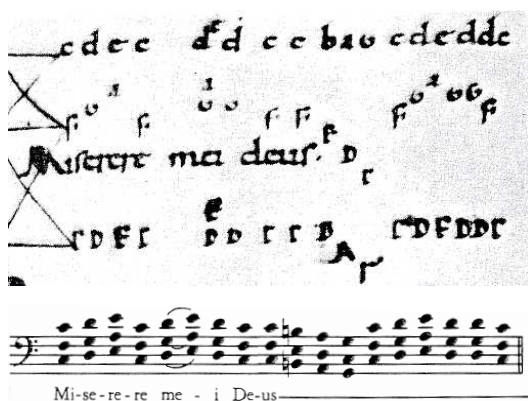


Fig. 2 – GUIDO D'AREZZO: *organum* per quinte nel manoscritto di Coligny (Bibl. Bodmer, ms. 77), con trascrizione in notazione moderna (per un'ed. con testo it. a fronte cfr. GUIDO D'AREZZO, *Le opere*, a cura di A. Rusconi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 50).

Il suo esempio di *organum* parallelo offre un ricco campionario di quarte e quinte, ma aggira lo scoglio della problematica relazione Fa/Si, semplicemente ignorandolo. Non ci viene infatti detto che cosa occorrerebbe fare, se in una monodia come quella che sta alla base dell'esempio comparisse un Fa. È la soluzione numero 1, un procedimento ben noto a molti livelli, anche in politica: si occulta un fattore di disturbo passandolo sotto silenzio.

Ai primi del secolo XII il problema (sottaciuto) della quarta sopra il Fa o della quinta sopra il Si perde attualità. Il trattato di Milano introduce infatti l'opzione tra la quinta e la quarta, fornendo in tal modo un'alternativa fungibile (Fig. 3).

The figure displays a manuscript page with Gregorian chant notation and its modern transcription. The top part shows the original notation with square neumes on a four-line staff. Below it is a modern transcription in a single staff with a treble clef, showing the same melody with a red arrow pointing to a specific note. The text is 'Kyrie cunctipotens a due voci'.

Original notation (top):

C a e g e c e d c a a d f
 a a b a e h a g a a g f
 unc-ti-potens genitor deus omni-cre-

Modern transcription (bottom):

Cunc-ti-po-tens ge-ni-tor, de-us om-ni-cre-a-tor, e - - - ley-son.
 Chri-ste, de-i splen-dor, vir-tus pa-tris-que so-phi-a, e - - - ley-son.
 Am-bo-rum sa-crum spi-ra-men, ne-xus a-mor-que, e - - - ley-son.

Fig. 3 – Trattato *Ad organum faciendum* (Milano, Bibl. Ambrosiana, ms. 17 sup., cc. 56v-61r): *Kyrie cunctipotens* a due voci (con trascrizione in notazione moderna).

Non appena incontra un Si nel *cantus* (come su *genitor* e *spiramen*, nel tropo del *Kyrie*), la voce organale devia sistematicamente sul Mi, ossia sulla quarta (a meno che non intoni l'unisono, come su *nexus*). Ma cosa succederebbe se un can-

tante, al posto del Mi, che è una quarta, cantasse una quinta pura? Cantare, la si può cantare senz'altro; e però in questo sistema non la si può scrivere. È questo il dilemma che l'autore di *Musica enchiridiadis* non riusciva ad accettare.

Ma il problema si lascia risolvere anche in modo più semplice, ossia adottando la soluzione 2 (Fig. 4).



Fig. 4 – Codex Calixtinus (Santiago de Compostela, Bibl. della Cattedrale metropolitana, ms. s. segn., c. 187v): «Vox nostra resonet».

Il «Vox nostra resonet» del Codex Calixtinus (sec. XII) si basa su una voce grave nel modo di Sol, per il quale il Si è una nota strutturale. La seconda voce deve fare i conti con questo Si. Come risulta da una raschiatura nel manoscritto (indicata qui dalla freccetta rossa, su *nostra*), per evitare la coincidenza del Si col Fa il copista in un primo momento pensò bene di deviare sulla quarta Mi; ma poi si ricredette e lo sostituì correttamente con la quinta, Fa: infatti di lì in avanti nei paraggi del Si compare regolarmente e continuamente un Fa. Nel dubbio, il copista aveva optato per la più vicina delle note di cui il suo sistema di scrittura disponeva. Ciò corrisponde alla soluzione 2: “risolvere” un problema inserendo qualcosa di errato, nella speranza che sia poi l’utente (il cantante) a porvi rimedio.

Ma lo scrivano titubante non aveva messo in conto gli interpreti moderni – i suoi posteri, i nostri contemporanei. Costoro leggono il segno alla luce della loro esperienza, della loro scrittura musicale: in base ad essa, per loro un Fa è un Fa. Un Fa naturale. Certe registrazioni in CD esibiscono in questo passo un vero e proprio tripudio di quinte diminuite. Questo vale anche per i musicologi. Tutte e sei le trascrizioni in scrittura moderna di questo brano si tengono supinamente al Fa, e ogni editore si sforza – ciascuno a suo modo – di dissimulare il problema: immancabilmente il Fa diventa il valore più breve, anche là dov’è la nota finale di una legatura. Il suo significato viene sminuito mediante svalutazione ritmica.

Il Codex Calixtinus patisce di un problema di sistema che alla lunga si po-

teva risolvere solo ampliando la griglia (è la soluzione 4). A creare un espediente che presenti una quinta pura sopra il Si provvedono poi i manoscritti di Notre Dame, che possiedono un segno extra per la nota che oggi denominiamo *Fis*, o *F sharp*, o Fa diesis.

Ci sono però anche problemi che, per quanto raffinata sia la griglia, restano insolubili (Fig. 5).

*) Le signe — indique qu'il faut traîner le son d'une note à l'autre. (H. Berlioz.)

Fig. 5 – HECTOR BERLIOZ, *Symphonie fantastique*: secondo movimento, batt. 38-44.

Nel secondo movimento della *Symphonie fantastique* di Hector Berlioz – un ballo – il compositore imita una tipica modalità esecutiva della musica leggera. In essa incontriamo ciò che la scrittura della musica d'arte ci nega, ossia le note scivolate nel *glissando*. Berlioz ricorre a un mezzo inconsueto (in parte la soluzione 4, in parte la soluzione 3). Inventa un segno nuovo – un tratto obliquo – e ne spiega il significato in una nota a piè di pagina: «il faut traîner le son d'une note à l'autre» (bisogna trascinare il suono da una nota all'altra). Il verbo *traîner* suggerisce un confronto con la lingua parlata, in quanto viene usata per indicare l'elocuzione strascicata delle sillabe: *traî-ner*. La soluzione è intuitiva, ed è perciò pacificamente entrata nella scrittura musicale moderna, che non necessita di note a piè di pagina. Graficamente la soluzione di Berlioz presenta nondimeno delle contraddizioni, giacché il tratto discendente “taglia” il sistema di linee del pentagramma, le quali rappresentano però i gradini della griglia: come distinguere allora il *glissando* continuo dei violini da quello discreto del pianoforte o dell'arpa? Ci avviciniamo alla soluzione 2: simulare ciò che è giusto mediante qualcosa di errato.

Mezzo secolo prima, Joseph Haydn aveva trovato una soluzione più elegante dal punto di vista sia grafico sia sistemico (Fig. 6).



Fig. 6 – FRANZ JOSEPH HAYDN, Quartetto per archi op. 33 n. 2: Trio dello Scherzo.

Nello Scherzo del Quartetto per archi op. 33 n. 2 Haydn cita una melodia popolare con effetti di *glissando*. Per lui è ovvio che ciò è incompatibile con la scrittura pentagrammata. Rinuncia perciò alla scrittura musicale sistemica, che comunque potrebbe offrire sempre solo una notazione fondata sulla struttura del pentagramma, e colloca su un diverso livello ciò che gli sta a cuore: prescrive la diteggiatura (con i numerini 2 e 1 sovrascritti). Il dito non va cambiato, lo stesso dito deve scivolare da una nota all'altra. In termini tipologici si tratta della soluzione 3: il sistema viene abbandonato per fornire una comunicazione operativa all'esecutore – come se fosse un'intavolatura. Solo mediante questo sottile scarto categorico, che denota un'acuta sensibilità per la scrittura, Haydn consegue lo scopo. Questo procedimento merita una riflessione. Col numerino 2 Haydn produce qualcosa che si rivolge esclusivamente all'esecutore. Ciò significa, e *contrario*, che la scrittura tradizionale è qualcosa di più di una mera comunicazione all'esecutore: dettare istruzioni all'esecutore è *soltanto una* tra le funzioni della scrittura musicale.

4. Qualità pittografiche della scrittura musicale

È opinione corrente che la scrittura musicale abbia il compito di trasmettere le istruzioni necessarie per eseguire un certo pezzo. Ma questa – l'ho appena detto – è solo una delle sue funzioni. Il messaggio della scrittura musicale è ben più ricco. In quanto rivolta all'occhio, la scrittura dà anche dei segnali visivi. Fornisce delle immagini con cui essa interpreta la musica trascritta. In altre parole, con i suoi segni essa rimanda al tempo stesso ad alcunché di udibile e ad alcunché di visibile. Questa doppia funzione – non ignota alla scrittura verbale, dove però occupa una posizione marginale – è uno dei tratti distintivi della scrittura musicale.

Tutti conoscono gli innumerevoli elementi visivi in uso nel madrigale del Cinquecento (Figg. 7, 8, 9).



Fig. 7 – GIACHES DE WERT, «Solo e pensoso» (1581): 2^a parte, batt. 4-6.



Fig. 8 – Canone anonimo (Monaco, Biblioteca di Stato bavarese, ms. 4. Math.A.nb, ca. 1580).



Fig. 9 – BERNARDO PISANO, «Quando e' begli occhi Amore» (Firenze, Conservatorio "L. Cherubini", ms. Basevi 2440 [ca. 1520], n. 15).

Se le onde di un fiume o il profilo montuoso di un paesaggio selvaggio vengono ritratti con salti melodici acuminati (Giaches de Wert); se la parola che denota il cielo (*coelum*) è contraddistinta dalla nota più alta, l'unica fuori pentagramma, con un taglio supplementare (nel canone anonimo); o se chi legge la parte vede due occhi rotondi in forma di semibrevis (Bernardo Pisano): ecco che la notazione si arroga la qualità di un'immagine, ossia una qualità pittografica.

Nel secolo XVI la scrittura a note nere ha una tradizione tutta sua, come segnalò fin dal 1898 Franz Xaver Haberl in un saggio memorabile. Vorrei integrare gli esempi offerti da Haberl con passi tratti da Messe di requiem di Orlando di Lasso e Johann Stadlmayr (Figg. 10 e 11).

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenore, Bass) in a Requiem by Orlando di Lasso. The lyrics are: "-dant in ob - scu - ra te - ne - bra - rum lo - ca Sed". The notation is in a square note style with a single clef and a common time signature. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

Fig. 10 – ORLANDO DI LASSO, Offertorio del Requiem a 4 voci (in *Missae variis concentibus ornatae*, Paris, Le Roy - Ballard, 1577), batt. 42-47.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenore, Bass) in a Requiem by Orlando di Lasso. The lyrics are: "dant in ob - scu - ra te - ne - bra - rum lo - ca: sed si -". The notation is in a square note style with a single clef and a common time signature. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The number 45 is written above the first measure.

Fig. 10bis – ORLANDO DI LASSO, Offertorio del Requiem a 4 voci (1577), dall'edizione *Orlando di Lasso: Sämtliche Werke* (n.s. IV: *Messen 10-17*, a cura di S. Hermelink, Kassel, Bärenreiter, 1964, n. 15).

275

rus, ne ca - dant, ne ca - dant in ob - scu - rum: sed si - gni - fer san - ctus

rus, ne ca - dant, ne ca - dant in ob - scu - rum: sed si - gni - fer san - ctus

rus, ne ca - dant, in ob - scu - rum: sed si - gni - fer san - ctus

rus, ne ca - dant in ob - scu - rum:

Fig. 11 – JOHANN STADLMAYR, Offertorio del Requiem a 4 voci (in *Missae breves*, Innsbruck, Wagner, 1641; ed. a cura di W. Furlinger, Altötting, Copenrath, 1981).

In coincidenza delle parole «ne cadant in obscura tenebrarum loca» Orlando usò note nere in tutte le voci. D'un tratto, il cantante vede tutto nero davanti a sé. All'ascolto, l'intenditore capisce, grazie all'improvvisa apparizione del ritmo ternario, che nello spartito dev'essere comparsa una coloritura, e in tal modo coglie due volte il messaggio dell'oscurità e delle tenebre: attraverso le parole del testo e attraverso la grafia della musica.

Le edizioni moderne azzerano sistematicamente questo tipo d'informazione, e non è solo il caso della nuova edizione Lasso. Nel caso di Stadlmayr l'editore indica un assurdo, pacchiano tempo di $\frac{3}{2}$, mentre nell'edizione Lasso la coloritura originale è sommessamente segnalata mediante le parentesi angolate. Ai miei occhi, è un voler sostituire al significato immediato il significato "amministrato".

Vorrei ancora menzionare un pittogramma, particolarmente felice, nel Requiem di Verdi (1874). Il testo del Sanctus racchiude l'idea di un'unione dei cori celesti e terrestri nelle lodi di Dio. Verdi rende visibile questa duplicità. C'è un'evidente linea separatoria tra alto e basso, esattamente a metà pagina, a patto però che si osservi la disposizione delle parti tipica delle vecchie partiture italiane, coi violini in cima (Figg. 12 e 12*bis*). Già la prima edizione a stampa Ricordi vanifica questo messaggio visivo; lo stesso vale poi per tutte le edizioni successive dell'opera.

all. 1-138

Sanctus

No. 1

G. Verdi
1872

Violini
Flauti
Clarinetto
Fagotto
Trombe
Tromboni
Violoncelli
Contrabbasso

all. 1-138

Fig. 12 – GIUSEPPE VERDI, *Messa da Requiem*, autografo: prima pagina del “Sanctus” (Milano, Bibl. Teatrale “Livia Simoni”).

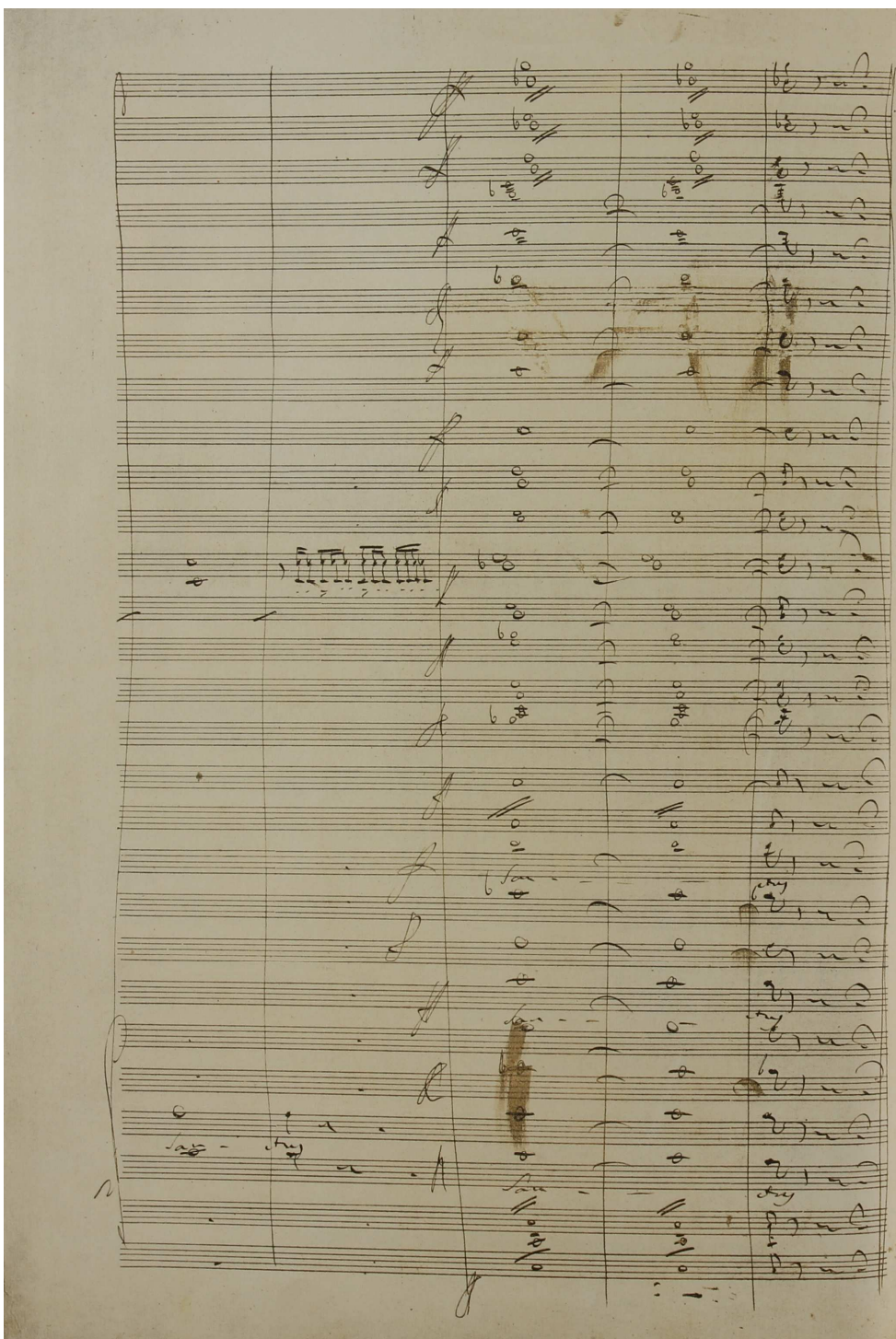


Fig. 12bis – GIUSEPPE VERDI, *Messa da Requiem*, autografo: seconda pagina del “Sanctus” (Milano, Bibl. Teatrale “Livia Simoni”).

Consentitemi infine di mostrarvi il preferito tra tutti i pittogrammi a me noti, che mi è stato mostrato da uno studente. Nel *Ratto dal serraglio* di Mozart (1782) c'è un passo nel Duetto n. 9 che regolarmente suscita il riso in teatro, là dove Blondchen per fare il verso al tronfio Osmino sprofonda la voce al di sotto della propria tessitura, come se stesse anche lei cantando nel registro del basso (batt. 44 sgg.; qui Fig. 13).

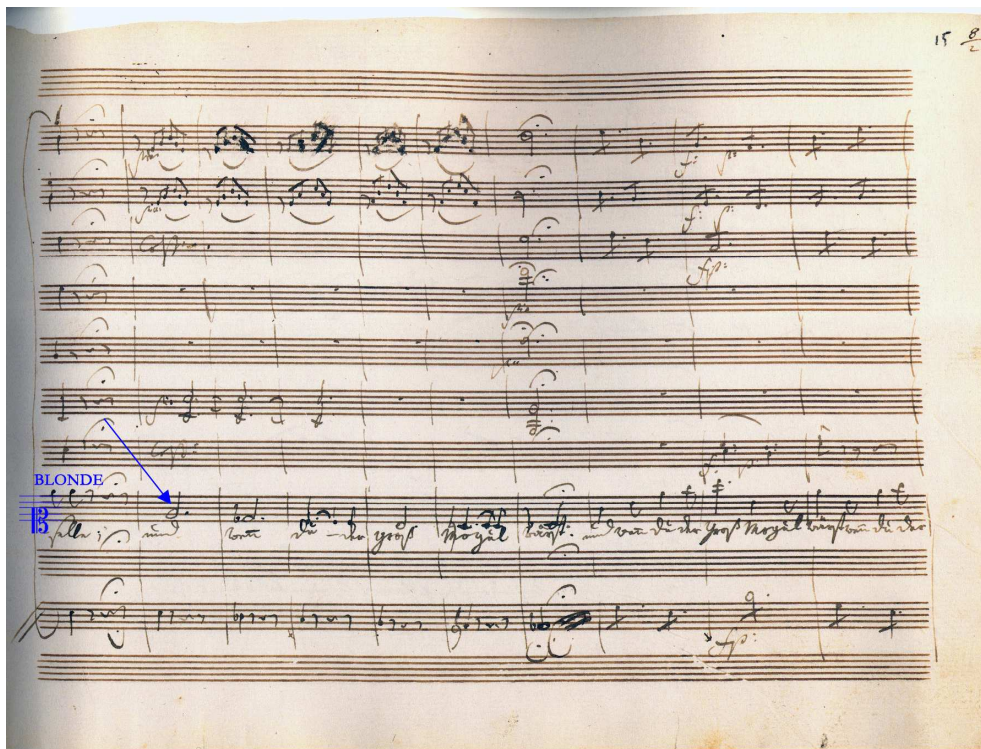


Fig. 13 – WOLFGANG AMADÉ MOZART, *Die Entführung aus dem Serail*, autografo (Berlino, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung), Duetto n. 9, batt. 43 sgg. (si legga con tre bemolli in chiave).

La vera sorpresa ce la dà però la pagina scritta, visto che Blondchen riprende segno per segno tutta la parte scritta di Osmino, alterazioni e legature comprese, poche battute prima (batt. 26 sgg.; Fig. 14).

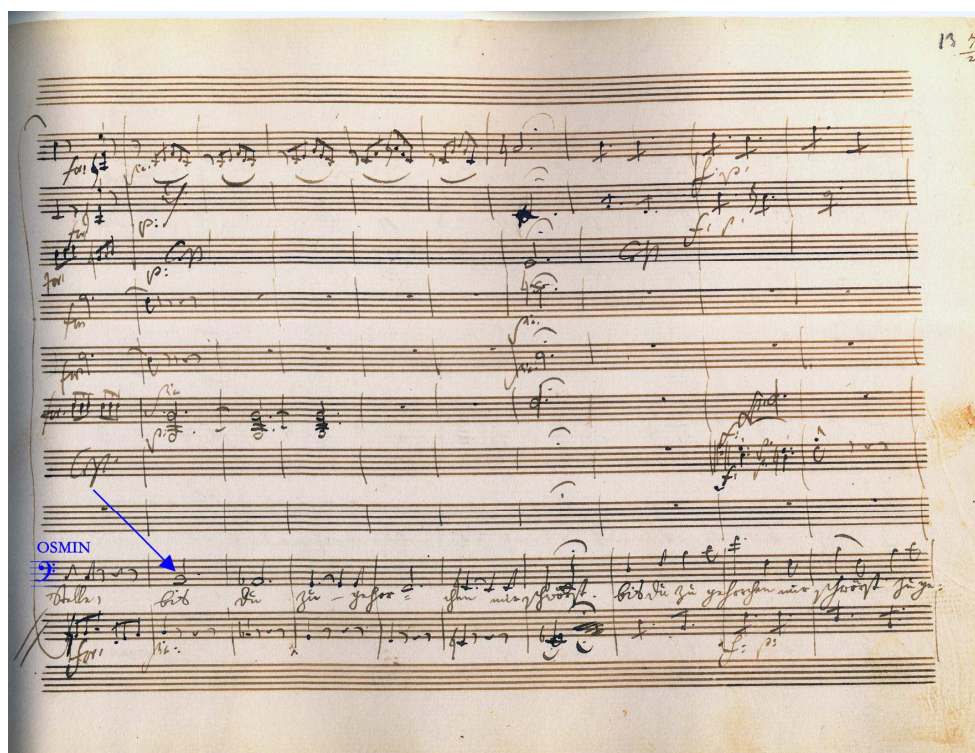


Fig. 14 – WOLFGANG AMADÉ MOZART, *Die Entführung aus dem Serail*, autografo (Berlino, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung), Duetto n. 9, batt. 45 sgg. (si legga con tre bemolli in chiave).

L'identità è perfetta, giri di rigo e di pagina inclusi: e chi sa quanto il giro di rigo e di pagina importasse nel lavoro dei copisti di musica non crederà certo che si tratti di un caso. All'ascolto cogliamo soltanto l'analogia, la corrispondenza tra la frase di Blondchen e quella di Osmine, che lei scimmiotta; e infatti Blondchen canta in un'altra tonalità. Ma se guardiamo lo spartito la scimmiottatura si spinge fino alla totale identità. La sola differenza sta nella chiave (soprano per Blondchen, basso per Osmine), che peraltro qui manca, giacché viene scritta solo a inizio brano. La correlazione tra ciò che vedo in partitura e ciò che ascolto in teatro è dunque completa. Chi ha osservato una volta questo passo non lo dimentica più, se ne ricorderà ad ogni ascolto: un caso esemplare di pittografia musicale nel rapporto tra ascoltare e vedere.

Tutti i casi di scrittura musicale visiva che ho citato hanno in comune un dato: nelle edizioni moderne essi svaniscono, vuoi per via della diversa disposizione delle partiture nel caso di Verdi, vuoi per via delle cosiddette "chiavi moderne" nel caso di Mozart, o dei segni diacritici usati dai filologi musicali nel caso di Lasso. In altre parole: di norma, una notazione pittografica *non* si lascia tradurre da una scrittura all'altra. La pittografia funziona solo con i segni dell'originale.

Fintanto che concepiamo la scrittura come mera istruzione impartita all'e-

secutore, le modifiche inflitte all'arsenale semiotico storicamente sedimentato sono tutto sommato trascurabili. Nessuno all'ascolto saprebbe dire se i cantanti stanno leggendo spartiti con i valori originali o dimezzati, se nella partitura del direttore il primo violino è notato in cima alla partitura o sotto la metà pagina. Ma appena entrano in ballo altri livelli della scrittura, ecco che le perdite di senso diventano gravose. Là dove compaiono dei pittogrammi, di solito la perdita d'informazione è totale.

Ma il danno investe non solo la sfera della pittografia, bensì anche quella della struttura: giacché la scrittura – questo è il suo compito primario nella storia dell'Occidente – *rispecchia le strutture*.

Meno male che, un po' dappertutto nel mondo, si osserva un'inversione di tendenza. Meritano di essere menzionate per esempio l'edizione Frescobaldi con le chiavi originali, la «Wiener Edition alter Musik» dell'editore Doblinger, l'edizione Lasso dell'Accademia Bavarese delle Scienze, il nuovo progetto di un'edizione Palestrina in più versioni. Se oggi programmassimo una “nuovissima” edizione Mozart, dovremmo mantenere le chiavi originali nonché la disposizione originale delle parti in partitura, come è avvenuto se non altro per gli schizzi e i frammenti negli ultimi volumi della «Neue Mozart-Ausgabe» – e per Bach almeno nel volume dedicato all'*Arte della fuga*.

5. Conclusione

Tento una conclusione. Per comprendere la musica – la musica d'arte occidentale – occorrono due operazioni: occorre vederla, occorre ascoltarla. Lo sapeva già Tinctoris, quando, nel tentativo di dare un giudizio su musiche più antiche, parlò di *carmina visa et audita*: «visa auditaque ... vetusta carmina» – visti e uditi (*Liber de arte contrapuncti*, 1477; cfr. ed. con testo a fronte it. a cura di G. D'Agostino, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 1998, p. 138). Non siamo tenuti a condividere il giudizio di Tinctoris sulla musica della generazione precedente, ma faremmo bene a emulare la sua serietà: vedere e udire. La cosa era ovvia anche per il Palestrina. Per poter esprimere un giudizio fondato su un mottetto veniva dapprima l'ascolto, indi la lettura (lettera del 3 marzo 1570 a Guglielmo Gonzaga duca di Mantova): «Avendomi fatto favore di farmi udir il Motetto ed il Madrigale di Vostra Eccellenza ... per meglio contemplarlo ho partito il Motetto e visto il bello artificio ...»; udire – vedere – riflettere o giudicare.

Lo stesso procedimento è testimoniato in Mozart, in un momento del più alto interesse per lui. Nel 1789 a Lipsia ebbe modo d'ascoltare dei mottetti di Bach cantati dal coro di S. Tommaso. Dopo l'esecuzione chiese di vederne la musica; secondo quanto ci riferisce Friedrich Rochlitz, Mozart distribuì le parti su delle sedie disposte in cerchio attorno a sé. Meglio sarebbe stato averne una partitura (infatti in seguito l'ebbe, e oggi fa parte della *Kaisersammlung* a Vienna).

Vorrei ritornare all'inizio della mia relazione. C'è *una sola* strada che ci può ricondurre alla musica del passato: quella del vedere, muovendo dalla scrittura.

Solo chi prenderà sul serio la scrittura musicale troverà il modo di tradurla consciamente in suono, così da rendere possibile il secondo momento essenziale: l'ascolto. Ma anche allora la scrittura manterrà la sua funzione di primo vettore del significato. Beninteso la scrittura *originale*.

Traduzione dal tedesco di Matteo Nanni (Basilea) e Lorenzo Bianconi (Bologna)