

Carlo Serra

Le funzioni della quinta nella costituzione dello spazio musicale. Jacques Chailley e la rete del discreto

Premessa

La ricerca teorica di Jacques Chailley¹ (Parigi, 1910 - Montpellier 1999) prende forma negli anni 50 del secolo scorso. Le sue indagini hanno come presupposto un'interpretazione della teoria degli armonici² come modello storico dello sviluppo del linguaggio musicale occidentale, e si collocano in una prospettiva di singolare conflitto con gli sviluppi della vicenda musicale a lui coeva, dominati dal serialismo e dal nascente interesse per la musica concreta.

Alle analisi sulla risonanza, nate contemporaneamente all'affermazione del linguaggio tonale, si è ricorso per dare fondazione naturale al linguaggio della tonalità, costruito sulla triade maggiore, proposta dall'emissione degli armonici. La prospettiva naturalistica, che permea ogni ricercalegata a quel fenomeno e che trova il primo fondamento nel *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturelles* di Rameau (1722) è andata sviluppandosi fino a novecento inoltrato: in

¹Jacques Chailley nacque a Parigi il 24 Marzo 1910, da famiglia di musicisti: a sedici anni inizia a studiare armonia con Nadia Boulanger, contrappunto con Claude Delvincourt e storia della musica, alla Sorbona, con André Pirro. All'inizio degli anni trenta inizia lo studio sistematico di composizione con Henry Büsser al Conservatorio e segue i corsi di Storia della musica di Maurice Emmanuel. Nel 1935 inizia a studiare direzione d'orchestra con Pierre Monteux, studi che quell'anno proseguiranno ad Amsterdam con Mengelberg e Bruno Walter. Durante l'occupazione, si lega al movimento della resistenza e si impegna per evitare la deportazione degli studenti del Conservatorio. Del 1950 è la sua *Histoire Musicale de Moyen Age*, (P.U.F.), e la sua prima opera teorica, *Traité Historique d'Analyse Musicale*, che darà alle stampe nel 1951 (Leduc). La tensione alla creazione di una disciplina che possa dar ragione delle caratteristiche comuni ai differenti linguaggi musicali, spinge Chailley ad aprire, presso la sua cattedra, un seminario di etnomusicologia. Il risultato di una attività così frenetica prende forma nell'elaborazione del Corso tenuto alla Sorbona nel 1955, *Formation et transformations du langage musicale*, dove Chailley analizza le conseguenze teoriche di una analisi della formazione delle scale, a partire dal circolo delle quinte. In questi anni, fioriscono molte pubblicazioni legate a temi diversi, tra cui ricordiamo un saggio sul problema del nome e sull'organizzazione delle strutture modali nel passaggio dall'antichità all'alto medioevo (*L'imbroglio des modes*, 1960, Leduc), un corso su *Tristan und Isolde* di R. Wagner (C.D.U., 1963), un testo sulle passioni bachiane, *Passions de Bach* (P.U.F., 1963), un commento al trattato carolingio *Alia Musica* (1962, C.D.U.) e una *Sonata breve* per pianoforte (1964). Entrato in pensione nel 1979, il nostro autore fa uscire, nel 1985, *Éléments de Philologie Musicale* (Leduc), che riprende e sviluppa *Formation et transformations du langage musicale*. Il titolo ha riferimento ad una scienza generale, che dovrebbe studiare il linguaggio musicale nella continuità della sua evoluzione, sul modello della musicologia comparativa di Daniélou. Nella presentazione dell'opera Chailley non nasconde il debito teorico che quest'impostazione ha nei confronti dell'*Histoire de la langue musicale* di Maurice Emmanuel. Il fondamento di questo discorso teorico poggia sulla convinzione che le varie regole su cui si appoggiano i linguaggi musicali storicamente dati, siano definiti dalla grammatica delle relazioni dalle consonanze organizzate nel circolo delle quinte: il modello cui Chailley guarda è quello dell'analisi linguistica, che viene però innestato all'interno di una ricerca fenomenologica sulla grammatica relazionale delle consonanze, nell'ambito dei vari linguaggi musicali, per poter isolare dei modelli che diano il senso della particolarità di ognuno. Il richiamo all'etnomusicologia si confonde ormai alle analisi sulla percezione intervallare e al tema dell'espressione musicale. Per notizie sulla vita di Jacques Chailley, vedi AAVV *De la Musique a la Musicologie*, Étude analytique de l'œuvre de Jacques Chailley, Tours, Éditions Van de Velde, 1980.

² Lo studio della risonanza appartiene alla fisica acustica, il fenomeno dell'emissione di una serie di armonici da parte di una fondamentale venne analizzato da Saveur nel 1701: i suoni musicali sono suoni non puri, caratterizzati da un intreccio di frequenze, tra cui si distingue una frequenza dominante, e delle frequenze secondarie, che danno origine ad una onda complessa. Attribuendo un valore unitario (=1) alla frequenza della vibrazione più lenta, cioè la frequenza fondamentale o dominante, quella delle altre componenti, dal grappolo di armonici che la accompagna, è determinata da multipli della fondamentale, secondo una progressione aritmetica: 1, 2, 3...n. Ogni armonico ha una frequenza che è pari a un multiplo della frequenza della fondamentale: viene così definito un *ordine* d'emissione degli armonici, che può essere indicato attraverso dei multipli del valore della frequenza della fondamentale stessa.

ambiente francese, una figura come quella di Costère³, ad esempio, ha tentato un'ibridazione fra quella teorie e le ricerche di Hindemith, per ampliare (e confondere) la nozione di tonalità.

La tradizione legata alla tavola della Risonanza incontra in Chailley un interprete particolarmente vivace, attento soprattutto agli aspetti psicologici dei fenomeni di consonanza, cioè alla fusione simultanea di più suoni tra di loro, ed alla loro pregnanza rispetto alle articolazioni spaziali dei movimenti melodici, orizzontali ed articolate dall'evolversi dalle relazioni intervallari.

Chailley si muove esplicitamente verso una ricostruzione della nozione *originaria* d'armonia, che individui in modo univoco le relazioni funzionali che sostengono le strutture musicali su cui si articolano i linguaggi storicamente dati: per esaurire quel compito, si dovrebbe dar conto di *tutta* la storia delle relazioni consonantiche anteriore ai concetti ramisti di basso fondamentale e di rivolto, che, nella teoria della risonanza incarnavano il modello naturalistico del linguaggio tonale organizzato attorno alla triade. La ricerca natura ipotetica, e seguirà il modello illuminista della storia naturale.

§ 1 Una filosofia conflittuale dell'armonia.

In questo quadro, il fenomeno di risonanza assume il ruolo di un *principio* che, astruendo dalla componente fisica e dalla misurazione matematica, regge i rapporti fra gli armonici e fondamentale⁴, e li organizza secondo la trama di relazioni che segue la sequenza degli intervalli messi in gioco dal rapporto che stringe l'armonico alla fondamentale. Al paradigma offerto dal rapporto che stringe gli armonici con la fondamentale andrebbe riportato lo stesso concetto di consonanza, che per il musicologo francese andrebbe inteso come semplice *proiezione psicologica* della risonanza, determinata da una fusione omogenea fra due o più suoni: crasi in cui due suoni *risuonano uno dentro l'altro* e si annullano reciprocamente, la consonanza è principio *statico*.

L'organizzazione gerarchica delle relazioni intervallari, che si riverbera nell'evoluzione dell'uso delle consonanze all'interno del linguaggio musicale occidentale guida così *tutta* l'evoluzione della musica, che va rimodellata secondo un'analitica che trovi il proprio fulcro nella *filologia musicale*⁵, assimilata da Chailley allo studio di una *filosofia conflittuale* dell'armonia., una conflittualità che, negli ultimi tre secoli, ha visto esplodere dapprima tensioni fra struttura melodica ed intelaiatura armonica, tra architettura modale e suddivisione armonica, e successivamente fra consonanza e dissonanza. Il suo fondamento nascosto, giace nei conflitti fra articolazioni scalari e sonorità delle consonanze *naturali*, che, nello sviluppo storico del linguaggio musicale si *modificano*⁶ e alterano la qualità dei propri nessi relazionali, alterando la loro estensione e divenendo sonorità *analogiche*, componenti instabili, che preparano l'avvento di nuove consonanze naturali⁷.

³ Edmond Costère, . *Mort ou transfiguration de l'harmonie*. Éd. PUF, Paris, 1962.

⁴ Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris, Leduc, 1981, p. 19. Il testo è significativamente dedicato ad Olivier Messiaen.

⁵ *Idem*, p.20

⁶ *Idem* , p. 24. Il riferimento ad una serie di fenomeni di deformazione per dar ragione dell'evoluzione storica del linguaggio musicale ricorda molto l'impostazione analitico -descrittiva con cui lo storico d'arte Henry Focillon cercava di dar ragione del modificarsi delle componenti stilistiche nell'opera d'arte. Chailley, del resto, seguì le lezioni di Focillon negli della sua formazione universitaria.

⁷ E' superfluo osservare che all'interno di questa prospettiva, le teorie dodecafoniche assumono il valore di una sorta di incidente di percorso, su cui non conviene neppure scendere troppo nel dettaglio: l'ossificazione dello spazio musicale attorno alle regole costruttive che sostengono la serie non possono essere assorbite dalla teoria degli armonici. Inutile osservare che in questi giudizi, taglienti sul piano assiologico, si confonde un'opzione teorica con una valutazione estetica. Rimane da osservare che questa violenta preclusione nei confronti del serialismo, ha causato un perverso effetto boomerang contro Chailley stesso, sollecitando sterili polemiche e ostilità da parte di molti compositori d'avanguardia, a partire da Boulez, e contribuendo al colpevole disinteresse che ha accolto gli studi del nostro autore.

La nascita del linguaggio musicale moderno, che prende consistenza grazie alle consonanze di nona e undicesima, emerge il blocco di armonici più remoto, e di più ardua comprensibilità per il pubblico.

All'interno di tale costruzione teorica, incontriamo un nuovo parallelismo: al correlato oggettivo, che troverebbe il fondamento nell'ordine di emissione degli armonici, corrisponderebbe, in senso analogico, lo sviluppo dell'attività recettiva della coscienza: in un percorso che va dal centro alla periferia, la coscienza, che sul piano relazionale si esprime nel riconoscimento attivo delle relazioni fra consonanze, espanderebbe progressivamente le proprie competenze prima attraverso l'individuazione della funzione strutturale degli intervalli attorno ai punti di massima consonanza (ottava, quinta e quarta), poi *abituandosi* ad assorbire gli armonici più lontani dalla fondamentale, consonanze sempre più remote e meno familiari, su cui si elaborano i linguaggi musicali della modernità.

All'interno di questa finzione teorica, tormentata negli sviluppi e vaga nei presupposti, su cui aleggia ancora un apparato positivista, viene sviluppata un'analisi delle componenti uditive e psicologiche, legate all'organizzazione dello spazio musicale: la *tolleranza*, che sul piano soggettivo regola ricezione degli armonici da parte dell'orecchio, limando le differenze d'altezza fra le componenti dell'intervallo (mettendo così in secondo piano le variazioni differenziali che trovano fondamento sul terreno matematico e creano tanti imbarazzi nella teoria della risonanza), e l'*attrazione*, che sul piano della costruzione delle strutture musicali indica la capacità dei gradi forti di attrarre verso di sé i gradi deboli, deformandone la funzione melodica, ritmica o armonica.

Simili presupposti possono certamente lasciar perplessi, per la loro tendenza a mescolare componenti psicologiche, fisiche, ed acustiche, in una teoria evolutiva dell'armonia che assume immediatamente l'andamento di un processo teleologico in cui le grandi modificazioni della sintassi musicale si collegano provvidenzialmente all'ordine di emissione degli armonici, scandendo l'andamento di una Storia della Musica (le maiuscole sono d'obbligo) che si snoda attraverso il concatenarsi di *epoche*, in cui i singoli linguaggi musicali saranno retti da consonanze specifiche, dall'ottava alla settima diminuita, fino all'undicesima ed oltre. Il processo determinerà così il sorgere di un parallelismo fra un non meglio specificato intendere musicale e la costruzione di nuove sintassi, rette dal ritmo alterno delle funzioni strutturali di consonanze naturali e consonanze analogiche.

La ricerca dovrà quindi guardare non solo all'ambito della storia della modalità, dalle articolazioni melodiche del mondo greco a quelle modali del primo medioevo, ma anche a tutte le forme moderne di ripensamento d'armonia e modalità, che muovono da Strawinskij a Bartòk, attraverso Chopin, Liszt, Berlioz, Debussy, Ravel, Hindemith, Messiaen, che egli considera come tappe di un disvelarsi delle latenze spaziali legate al fluidificarsi delle varie architetture sostenute storicamente dalle relazioni intervallari. La storia è quindi storia di strutture latenti, che devono essere riportate al loro fondamento. Per dar corpo a questa ricostruzione delle vicende musicali, che aspira ad un modello unitario, le indagini del teorico francese si orientano in molte direzioni: egli mostra così grande curiosità nei confronti delle discipline etnomusicologiche, psicologiche e pedagogiche, che offrono preziosi elementi d'analisi per la comprensione delle relazioni che connettono l'attività della coscienza umana alla capacità di riconoscere ampiezza e modificazioni degli intervalli.

Se lasciamo cadere l'apparato ideologico che sta dietro al modello processuale, e diamo alla categoria di attrazione tutta la sua pregnanza fenomenologica, la lettura di Chailley si rivela così assai preziosa, per l'enorme attenzione che sviluppa rispetto al tema delle articolazioni intervallari dello spazio musicale, e al suo declinarsi attorno alle singole consonanze di base, all'interno delle pratiche compositive.

Allo scopo di offrire un piccolo saggio di tali aspetti, ci tratteremo attorno funzioni della quinta, che Chailley legge tanto in senso armonico (nella sua specifica accezione, naturalmente) che in senso melodico-scalare. Un riferimento costante, nelle ricerche di Chailley, è la trasformazione delle relazioni funzionali in cui vengono collocate le linee melodiche tra il primo medioevo e gli albori della polifonia. Si tratta di un campo complesso, che Chailley tende a ridurre a poche funzioni morfologiche: queste stilizzazioni sentono il passare degli anni, ma mantengono una grande efficacia esplicativa. Partiremo da lì.

Le vicende di queste ricerche, infatti, ben lungi dal poter essere collocate fra i tanti residui museali, rapidamente ingialliti dal fulgore delle avanguardie novecentesche, sono assai interessanti, e sviluppano una *teoria generativa* della formazione delle scale, in una riformulazione assai originale dei problemi relativi al comportamento delle componenti melodiche, operanti nell'articolazione modale dell'ottava.

L'analisi dell'organizzazione dell'ottava⁸ può essere ricostruita solo modulando una serie di distinzioni fra funzioni strutturali, che possano dar ragione dei differenti livelli morfologici che si alternano nella selezione dei suoni nel costituirsi della scala. L'idea che la natura relazionale del suono lo ponga originariamente come elemento che cerca una relazione con un altro, permette a Chailley di dilatare la nozione d'armonia anche sul piano delle funzioni strutturali che connettono le consonanze analogiche all'intelaiatura polifonica.

Per poter risolvere un'indagine morfologica complessa, il musicologo riorganizza il campo delle nozioni musicali più elementari, orientando la distinzione funzionale fra scala e modo in direzione di una descrittiva delle conflittualità fra tendenza melodica ed organizzazione scalare. La scala è semplicemente la disposizione dei suoni utilizzati dal musicista, tanto quelli effettivamente impiegati in un brano, quanto quelli non utilizzati: in sé, la scala non ha alcuna organizzazione interna, aldilà della selezione dei suoni stessi: non ha quindi gerarchie interne, e non individua alcuna funzione privilegiata.

All'interno della scala si sviluppa un *sistema*, che comprende solo i suoni effettivamente impiegati, una sorta di abbozzo di organizzazione strutturale, in cui, se non appaiono ancora le funzioni di tonica o di finale, rimane possibile rintracciare l'articolazione strutturale offerta dalle relazioni fra intervalli di ottava, quarta, quinta, e terza, nel caso di organizzazione melodica di tipo armonico.

Siamo all'interno di categorie assolutamente tradizionali, ma l'idea di riorganizzare intorno a queste presunte ovvietà un discorso sull'origine conflittuale della nozione d'armonia presenta aspetti analitici che hanno andamento meno prevedibile. Ad un livello più evoluto fanno capo le funzioni scalari organizzate attorno al concetto di *schema*: anche le melodie più primitive, infatti, raggruppano le note del sistema secondo degli schemi fissi, che ne determinano l'aspetto melodico, come accade, ad esempio, nelle melodie basate su due suoni, in cui uno abbia la funzione di appoggio. Lo schema permette l'individuazione di una cellula, di un tipo, di una prima morfologia dei comportamenti melodici. Lo schema incarna così il passaggio dalla figurazione, dalla struttura in movimento, al solidificarsi della figura, della struttura formale della scala.

Quando il sistema si solidifica attorno ad una nota privilegiata, la tonica, stabilendo una solida gerarchia tra gradi, con generale predominanza della nota finale, avremo il *modo*, evoluzione strutturale dello schema, che non guarda più al puntuale raggrupparsi dei suoni tra loro, ma alle relazioni *posizionali* fra gradi. Il modo si definisce per la sua struttura, ed è quindi possibile che vi siano modi diversi a partire dalla medesima scala, oppure che lo stesso modo si avvalga di scale diverse: il modo non è nient'altro che la strutturazione della scala⁹, rispetto all'elemento che funge da fulcro relazionale per tutti gli altri (tonica).

⁸ Jacques Chailley *Éléments de Philologie Musicale*, Paris, Ed. Leduc 1985, p. 57.

⁹ Va notato che Chailley tende a tradurre le relazioni morfologiche che portano al modo in termini di tonica e dominante, creando una profonda confusione terminologica, che viene giustificata dall'onnipresente richiamo alla teoria degli armonici. La stranezza trova un fondamento nella sua interpretazione teleologico-naturalistica della storia

Il modo assume per Chailley la valenza di un elemento formale, che articola le latenze materiali determinate dai processi attrattivi fra le componenti intervallari. Il modello di Chailley tende ad avvicinarsi, per una via completamente diversa, e in modo inavvertito, al modello melodico composto da concatenazioni di intervalli che caratterizza lo studio delle melodie primitive di Curt Sachs¹⁰, dove la teoria della risonanza naturale viene lasciata da parte: nell'interpretazione di Sachs le morfologie generali della struttura melodica, creano una sorta di tessitura fissa, all'interno della quale le due figure limite della melodia centrica e della melodia a picco offrono la possibilità di declinazione d'una tipologia che proietta la sua ombra su tutta la storia della musica.

Divideremo quindi la nostra esposizione in tre sezioni, utilizzando come filo del discorso le analisi legate al concetto di quinta: la prima indagherà le morfologie topologiche della costruzione dello spazio rispetto ai fenomeni di sovrapposizione intervallare, la seconda analizzerà il modello di costruzione scalare, la terza, conclusiva, discuterà l'interpretazione dei fenomeni cromatici, fondamento nascosto dell'interpretazione psicologico-discretistica di Chailley.

§ 2 Le morfologie spaziali nella musica medievale ed i dinamismi del sistema pitagorico

Nell'analisi storica delle consonanze¹¹, le possibilità d'articolazione melodica della quinta occupano una posizione centrale: per poter avviarne l'analisi, il musicologo parigino deve muovere le proprie considerazioni in modo ampio, prendendo le mosse dalla strutturazione della scala pitagorica, attraverso il circolo delle quinte: piazzandosi al centro dell'ottava, la quinta la divide in due parti: quinta da una parte, quarta dall'altra, con la possibilità di invertire i rapporti e vettorialità (quinta ascendente, quarta discendente e viceversa).

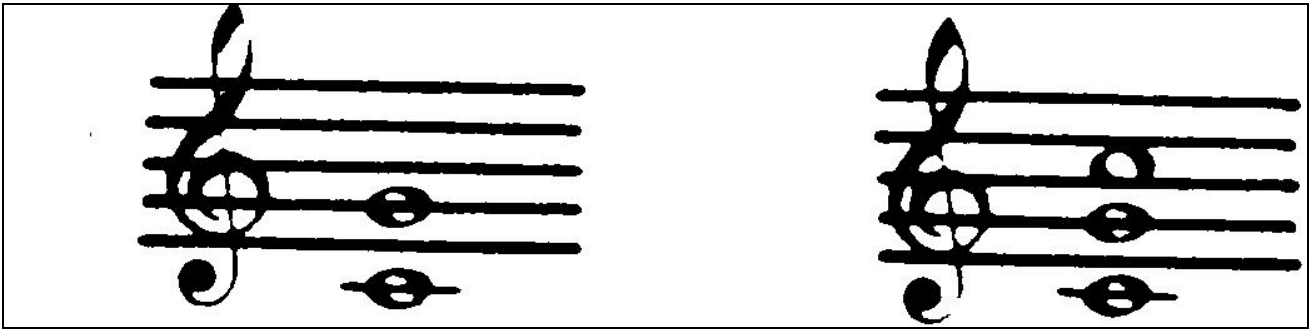
L'articolazione morfologica offerta dal tono disgiuntivo pitagorico, ovvero la convertibilità di una direzione nell'altra, tipica dello studio delle strutture melodiche, e della mentalità del monocordista, entrerà crisi con l'evoluzione dell'armonia tonale, che fissa la funzione di dominante sulla quinta stessa. Nei primi contesti armonici, la nota di riferimento per la costruzione dello spazio d'articolazione della melodia, che nelle strutture modali ha mobilità e si colloca spesso sulla quarta, viene riportata alla suddivisione armonica dell'ottava, ovvero, implacabilmente, sul quinto grado: si tratta di un problema, di un percorso da un'organizzazione orizzontale ad una verticale che la filologia musicale deve poter *ricostruire*, ponendo in relazione l'evoluzione della funzione della quinta rispetto alla consonanza di ottava.

L'analisi dovrà partire dal momento in cui le due consonanze si incrociano, da quella fase in cui la quinta si presenta sempre accompagnata dall'ottava, espressa o meno: un fenomeno caratteristico, connesso alla relazione fra quinta ed ottava; tanto con la quinta Do - Sol che con la presentazione dell'intervallo d'ottava a partire dalla quinta Do Sol Do è il congiungersi del movimento melodico al costituirsi di una serie di consonanze intermedie, che arricchiscono l'interpunzione cadenzale.

della musica, come susseguirsi di linguaggi diversi che trovano però il loro fondamento comune nell'interpretazione intervallare della tavola di risonanza

¹⁰ Curt Sachs, *The wellsprings of Music*, 1962, The Hague, Martinus Nijhoff. Confrontando il quarto ed il quinto capitolo nella traduzione italiana di Marina Astrologo, *Le sorgenti della Musica*, Boringhieri, 1979, si assiste ad una sorta di lettura tipologica delle strutture melodiche basata sulla funzione strutturale delle gerarchie intervallari.

¹¹ Tale analisi inizia con la prima teorica di Chailley, *Traité historique d'analyse musicale*, Paris Leduc 1951, e si estende sino ad *Éléments de Philologie Musicale*, Paris, Ed. Leduc 1985.



Nella strutturazione Do Sol Do viene immediatamente individuata la nuova consonanza di quarta (Sol -Do), in una posizione evidentemente subordinata rispetto alle altre due. Quarta e quinta vengono così colte *contemporaneamente*, ma con opposte proprietà strutturanti: la quarta viene colta secondo un movimento ascendente che va da Sol a Do, ovvero come una consonanza che non ha una vera e propria base, una nota di riferimento su cui appoggiarsi, come accade, nei costrutti armonici, per il rivolto o per le terze sovrapposte nell'accordo perfetto. In tal modo, la quarta varrà sempre come consonanza di passaggio, ma, osserva Chailley, non potrà mai assumere un valore conclusivo. Per questo motivo, nella musica medievale, alla quarta e alla quinta verrà affiancandosi la terza, come consonanza transitoria, che permetta un graduale articolarsi dell'interpunzione armonica. Il campo della musica medievale permette al nostro autore, una prima ricognizione, di ordine topologico, sulle relazioni di scambio fra gerarchie intervallari.

La trama del tessuto musicale medievale, a partire dal XII secolo, cresce infatti attorno a quelle consonanze, che divengono cardini attorno cui, con grande libertà, le note di passaggio mettono in movimento ed articolano la componente melodica nella compagine polifonica, mettendo in secondo piano le componenti armoniche.

Per il teorico francese, il fenomeno è talmente consolidato che si potrebbero proporre schemi di linguaggio armonico, evidenziando il ruolo centrale della quinta e della quarta: secondo due articolazioni intervallari: nella prima si parte dall'ottava, con movimenti ascendenti di seconda, terza, quarta, quinta che si risolvono sulla quinta, mentre l'intervallo di sesta si chiude sull'unisono, mentre nella seconda si partirebbe proprio dalla quinta, che verrebbe iterata. In questo caso, i movimenti di seconda, terza, quarta, quinta si risolvono sull'ottava, mentre quello di sesta si risolve su una nuova quinta.



E' possibile elaborare un modello morfologico elementare, per dar ragione delle modificazioni dell'armonia, rispetto all'organizzazione dell'ottava?

In un testo del 1959¹², commentando l'organizzazione armonica delle relazioni fra consonanze all'interno delle musiche basate sul sistema pitagorico, Chailley aveva notato che esiste una sorta di regola interna, secondo la quale l'introduzione di un nuovo intervallo, viene sempre riportata alle consonanze di base già consolidate, attraverso un avvicinamento dei semitoni ed un allargamento di tutti gli intervalli che non si sono ancora consolidati, in una nuova elaborazione del rapporto fra risoluzione e disgiunzione.

I nuovi intervalli vengono a risolversi sulle consonanze già consolidate, attraverso un percorso melodico che sia il *più breve possibile*: così, tornando al nostro testo, nella polifonia medievale la pratica compositiva prevede che la terza maggiore si risolva sulla quinta, passando da una terza maggiore Sol - Si ad una quinta Fa - Do, salendo dal Si al Do e scendendo dal Sol al Fa, ossia percorrendo un tragitto melodico che muti la funzione strutturale della consonanza, grazie all'aggiunta di un tono in entrambe le direzioni, secondo un procedimento melodico che, secondo il musicologo parigino, ha forti analogie funzionali con la disgiunzione.

Un ragionamento analogo varrebbe anche per la terza minore, che va a risolvere sull'unisono: in questo caso, la presenza del semitono fa passare dalla terza minore Mi - Sol all'unisono sul Fa, poiché l'attrazione esercitata dal Fa sul Mi ha valore ascendente di un semitono.

Le regole codificate, che, indicando il bisogno di risolvere la dissonanza, la riportando il più vicino possibile alla consonanza che possa fungere da punto di chiusura dello spazio musicale, nascono dunque per porre *un argine* a fenomeni d'instabilità spaziale. La tendenza alla immediata risoluzione della dissonanza sulla consonanza più vicina indicherebbe quindi *un dinamismo implicito* nello spazio musicale che si manifesta nell'assorbire e chiudere i vari punti di *instabilità* all'interno di consonanze *fisse*. Il portato concettuale legato a tali morfologie porta in evidenza una concezione marcatamente dinamica dello spazio musicale: essa indica puntualmente una consonanza, ne decide la natura strutturale, la fa emergere, e la risolve secondo un tessuto di regole che impone uno spostamento dell'articolazione melodica dai punti maggiormente consolidati dall'interpunzione cadenzale sorta di scheletro melodico, che trova assetti parziali, in attesa che il consolidarsi di una nuova consonanza, lo rimetta in crisi.

§ 3 Funzione evolutiva dell'instabilità

Il modello può sembrare costruito a maglie troppo larghe, ma le osservazioni storiche agitate da Chailley sul funzionamento del modello spaziale trovano conferma indiretta nell'articolarsi sempre più sottile delle distinzioni relative all'uso e alla tipologia della dissonanza presenti, con scarti significativi, nella trattatistica medievale: se la morfologia dello spazio musicale passa attraverso una processualità orientata alla riconduzione dei vari tipi melodici all'interno dell'organizzazione sostenuta dal modo, diventa indispensabile, sul piano teorico, costruire modelli tassonomici, che possano indicare, nella gradualità dei processi sostenuti dalla dissonanza, *in quale punto* dello spazio musicale essa possa essere neutralizzata e ricondotta alla consonanza di riferimento. Si stabiliscono così, anche nella teoria musicale solide relazioni fra processi di riduzione della dissonanza alla consonanza, che enfatizzano la natura processuale di quelle relazioni.

Dissodato quel terreno, Chailley sviluppa con facilità considerazioni di ordine funzionale sulle variazioni connesse al dinamismo dei sistemi: nell'elaborazione pitagorica, l'ottava rappresentava l'intervallo di riferimento, la consonanza perfetta, ma le possibilità di costruzione melodica del sistema continuano a passare attraverso la quarta e la quinta, che sono consonanze fortemente

¹²Jacques Chailley, *Le dynamisme des gammes et des accords dans les principaux systèmes acoustiques et son influence sur le développement de la musique* in L'Acoustique Musicale, Marseille, 1959, C. N. R. S., pp. 14 - 15.

dinamiche, non iterative come l'ottava, e perciò in grado di costruire strutture melodiche di complessità crescente. La melodia occidentale rimane quindi *strutturalmente* pitagorica sino alla fine del Medioevo, mentre il sistema pitagorico, che organizza le relazioni di consonanza nell'ottava non è favorevole allo sviluppo di una armonia fondata su accordi, perché in quella strutturazione spaziale la consonanza perfetta non potrebbe superare i due suoni: per altro, nella concezione pitagorica i suoni sono tanto più consonanti, quanto più *semplice* è il loro rapporto matematico, e per l'intrecciarsi di questi motivi il pitagorismo finirà per facilitare un contrappunto di linee indipendenti (ossia determinate rispetto alla struttura melodica), che si possano appoggiare su una consonanza perfetta, come l'ottava, e solo successivamente su quarta e quinta.

La polifonia medioevale e quella antica avranno in comune la tendenza ad una elaborazione della linea contrappuntistica determinata dal percorso individuale delle parti che la compongono, sviluppate seguendo la struttura della loro linea melodica, e non pensate a partire dai rapporti fra gli accordi su cui debbono incontrarsi.

Nell'interpretazione del nostro autore il fenomeno si correla solidamente ad un altro, meno lineare: la forte libertà delle linee vede manifestarsi al suo interno la pregnanza strutturale dell'alterazione cromatica, che ha la funzione di facilitare l'appoggio delle voci sugli snodi offerti dalle consonanze naturali: effettuati tali incroci, la prima organizzazione dello spazio polifonico si riappoggia sull'organizzazione melodica originaria, che continua a guidare il movimento contrappuntistico delle linee.

La funzione dell'alterazione cromatica è smussare le dissonanze prodotte dall'intersecarsi delle linee. L'alternarsi di dilatazioni e restringimenti comporta un curioso compensarsi nella struttura: Chailley nota, infatti che mentre la neutralizzazione della consonanza tende a facilitare un *restringersi* dei semitoni, cioè ad avvicinarli fra di loro per facilitare l'andamento consonantico ed allargare tutti gli altri intervalli che non fanno parte delle consonanze su cui si tende a risolversi, l'allargarsi degli intervalli non consonanti li allontana fra di loro, attraverso una divaricazione che tende a separare sempre di più gli estremi dell'intervallo, indebolendone l'identità. I fenomeni di compensazione delineano in modo più chiaro così la funzione della dissonanza nel sistema pitagorico: al suo interno le tendenze meno consonantiche vengono neutralizzate, generando un movimento che fa entrare in fibrillazione tutto il sistema attorno alle consonanze perfette.

Se la conclusione di Chailley che vede nella dissonanza un principio *dinamico*, di insaturazione ed allontanamento di punti vicini nello spazio, non brilla per originalità, il presupposto teorico che al sostiene si rivela fecondo: tutto lo spazio musicale viene ridotto ad un reticolo di punti, in attesa di oscillare rispetto al processo consonanza/dissonanza.

Si tratta di punti spaziali, veri e propri grani sonori di tipo discreto, che possono essere identificati sul piano della loro posizione: la relazione tra nome e nota non è semplice criterio notazionale, ma l'espressione di un funzionalismo che trova la propria radice nella morfologia dello spazio.

Il riferimento alla grammatica intervallare fra consonanze permette così di entrare all'interno della natura delle cadenze caratteristiche della musica medioevale, allo scopo di individuarne le componenti spaziali, legate alle coordinate pitagoriche, e di spiegarne le risoluzioni, come accade, ad esempio, per la terza maggiore, che tende a risolversi sulla quinta.

La teoria mette in relazione fra di loro due tipi di movimenti: un movimento di allontanamento (per esempio, nella terza maggiore Sol Si, il Si viene "attratto" verso l'alto, cioè verso il Do, mentre il Sol viene "abbassato" verso il Fa, secondo la logica del percorso più breve, che va caratteristicamente in alto e in basso) ed una sottolineatura dell'aspetto dissonante che accentua le differenze fra gli intervalli. Nella stessa conferenza¹³, Chailley osservava che «il pitagorismo è un sistema dinamico, che accentua le differenze fra gli intervalli, moltiplica le dissonanze ed esige imperiosamente la loro risoluzione».

¹³ Jacques Chailley, *Le dynamisme des gammes et des accords dans les principaux systèmes acoustiques et son influence sur le développement de la musique* in L'Acoustique Musicale, Marseille, 1959, C. N. R. S., p. 14.

E' proprio questa morfologia che viene meno nel sistema armonico, ove si assiste ad un rovesciamento dei criteri costruttivi dello spazio musicale, che si appoggia ora su tre suoni, e sull'idea che la terza maggiore sia intervallo semplice (mentre nel sistema greco veniva considerata intervallo composto) su cui organizzare l'intera struttura dell'ottava: nel contesto tonale, infine, la terza, intervallo di riferimento, «si ripiega pigramente su se stessa e si pasce della sua sonorità»¹⁴.

L'elaborazione dello schema, all'interno di un linguaggio in cui il debole riferimento all'armonia è subordinato alle relazioni fra movimento melodico ed articolazione polifonica viene letto come se le relazioni fra le voci vada inquadrato in un rapporto fra primo piano e sfondo, dove le consonanze di riferimento sostengono le linee polifoniche anche per quanto riguarda quelle che Chailley chiama, con compiaciuto anacronismo, le note *estrane* all'armonia: con l'emergere delle sensibili e lo stabilizzarsi delle note estranee all'interno dell'armonia, la funzione di fulcro della consonanza tende a ricondurre in una sorta di rete le note estranee all'armonia, riproponendole attraverso stilemi cadenzali che le vincolano in legami sempre più rigidi. In tal modo, anche la nota estranea assume una consistenza sempre più forte mentre la nota di passaggio che si appoggia alle consonanze dà ad ogni voce in contrappunto un ulteriore affinamento alla linea melodica: il criterio d'ordine è talmente forte, che la morfologia dello spazio medioevale può essere tutta ricondotta a schemi dinamici derivati da quel modello:

*«Tutta l'analisi della musica medievale deve essere basata su questo fatto, accompagnata ad una nozione di grande libertà nell'uso delle note di passaggio tra i punti d'appoggio consonanti. Inoltre, la nozione armonica dovrà essere ancor più subordinata a quella di contrappunto che si sviluppa nel tempo... Si seguirà così la marcia ascendente delle conquiste dapprima della quinta, poi della terza e delle seste, così come la nascita progressiva delle sensibili e l'integrazione sempre più stretta con l'armonia delle note estranee»*¹⁵.

Nella prima edizione del *Traité*¹⁶ le analisi dedicate alla musica medievale sono molto sviluppate, ed il teorico francese osserva che l'analisi tonale della musica medievale deve guardare sempre alla prospettiva *monodica*, perché tutta l'articolazione melodica ha di mira solo *la configurazione della frase principale, ed il suo sviluppo si giustifica unicamente attraverso il gioco di consonanze e di note di passaggio*, che hanno lo scopo di costruire una linea elegante, in grado di sostenersi da sola. L'intreccio polifonico delle parti, il loro contrapporsi viene perciò inteso come una contrapposizione di gruppi melodici la cui funzione è far risaltare il profilo della linea melodica, la sua capacità di autosostenersi, in una analogia stilistica che ricorda ancora le ricerche sull'arte medievale di Henri Focillon.

Per quanto riguarda il mondo conflittuale dell'armonia, quando le esigenze della consonanza e quelle della scala si scontrano fra di loro, una delle due dovrà cedere. Nelle prime forme di polifonia è la scala che cede, ma sempre in modo provvisorio: superato il punto critico, l'organizzazione melodica fa riavvertire la sua supremazia. Le alterazioni cromatiche sono conseguenza dello scontro fra due tendenze spaziali, orizzontale e verticale, che trovano un compromesso attraverso l'allineamento delle voci e lo spostamento di una posizione, grazie al fenomeno attrattivo.

¹⁴ Espressioni così colorite alludono al problema della staticità dei sistemi armonici: lo studio sistematico dell'armonia a tre suoni implica una trasformazione epocale nello sviluppo della concezione dell'elaborazione dello spazialità musicale che, interpretata attraverso rapporti consonanti di tipo verticale comincia ad indebolire l'andamento orizzontale delle linee melodiche, cercando di ricondurle nell'alveo dell'accordo in posizione fondamentale. Le perplessità nei confronti di una impostazione analitica come quella schenkeriana, che Chailley studiò negli anni trenta, nasce proprio dal desiderio di una messa a punto più precisa dell'orizzonte morfologico offerto dall'analisi delle forme contrappuntistiche legate alla prima polifonia, e dall'esigenza di costruire strumenti descrittivi in grado di dar ragione delle strutturazioni melodico scalari nei linguaggi pre-tonali. Torneremo su questo punto più avanti.

¹⁵ Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris, Leduc, 1981, p. 28.

¹⁶ Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse musicale*, Paris Leduc 1951 p.113.

Nella musica del XIII secolo si assisterà così ad un proliferare delle alterazioni legate all'aspetto consonantico, che lentamente assumono una valenza estetica autonoma, tanto che nella teoria musicale si comincia a distinguere tra alterazione determinate dalla necessità di mantenere l'ordine consonantico ed alterazioni inserite per abbellire il brano musicale: in questo modo vediamo configurarsi il cromatismo propriamente detto ovvero il passaggio successivo da un grado allo stesso grado alterato: si distinguono così un cromatismo di consonanza, di ordine armonico ed un cromatismo d'attrazione cadenzale, di tipo melodico.

Per il compositore medioevale è importante *limare* l'effetto dell'alterazione cromatica, per ammorbidire la linearità del canto e non scompaginare le relazioni d'ordine nell'ottava, tanto che l'alterazione cromatica, che ha carattere locale, viene attenuata anche attraverso espedienti ritmici. L'alterazione va intesa così come un fenomeno in divenire, esclusivamente teso verso la sua risoluzione melodica. Ma il dinamismo interno al sistema melodico tende a mettere in crisi la linearità consonantica, e nell'evoluzione del sistema, il cromatismo rafforzerà le possibilità tensive connesse al binomio consonanza-dissonanza.

L'attenzione del compositore, dunque, non sarà tesa solo a sottolineare l'alterazione fra grado naturale ed alterazione cromatica, ma a tentare di *risolvere* l'alterazione cromatica sulla struttura cadenzale, sulla tendenza alla chiusura del profilo melodico. Chailley spiega con un esempio molto chiaro la tendenza melodica nell'uso del cromatismo all'interno della prima polifonia: quando si incontra una successione di semitoni del tipo Fa - Fa diesis - Sol, esiste rottura e non una continuità fra i due Fa. Il primo Fa va connesso ad un contesto che lo precede o che lo accompagna, mentre il secondo Fa prepara l'entrata del Sol che lo segue e che l'attira verso di sé. Si tratta di due Fa che rispondono a diverse funzioni e che partecipano a tensioni costruttive distinte, guidate dalla struttura melodica.

La tendenza alla chiusura della frase musicale in senso melodico orienterà il cromatismo in direzione ascendente, allontanandosi dalle morfologie discendenti della melodia pitagorica. Tali transizioni cominciano quindi a differenziare la morfologia del sistema dal modello pitagorico, conservando però al suo interno una dinamicità di tipo attrattivo, avvertibile come tensione ascendente, che porta tanto all'alterazione che all'individuazione del tono.

Nel frattempo, il rapporto fra cromatismo e sistema comincia ad acquistare un peso notevole, anche se i fenomeni cromatici non sembrano avere un valore strutturale. Tuttavia, essi indicano i primi problemi connessi alla ramificazione ed alla stratificazione delle voci, alla loro ambientazione nello spazio, e propongono un modello embrionale delle relazioni di deformazione connesse al loro intrecciarsi: se la filologia musicale è una filosofia conflittuale dell'armonia, dovremmo osservare che i primi conflitti fra logica della sovrapposizione verticale e movimento orizzontale rispetto alla direzionalità mossa dalle consonanze, prende piede attraverso deformazioni di intervalli, alterazioni, di cui il cromatismo rimane il silente testimone

§ 4 Le consonanze analogiche e la deformazione dell'intervallo: il tritono

Abbiamo visto che una consonanza analogica nasce dal conflitto fra una scala prestabilita, tonale o modale che sia, e le sonorità delle consonanze naturali che, su alcuni gradi, vanno in contraddizione con la scala stessa. Nel caso della quinta, il primo caso che attira l'attenzione fa capo alla quinta diminuita, in particolare della quinta diminuita sul settimo grado della scala: l'analogia per trasposizione è possibile nella scala diatonica solo a partire dal settimo grado della scala maggiore, ossia il Si, con cui la quinta Fa forma una quinta diminuita. Per analogia di trasposizione dobbiamo intendere la possibilità di innescare il ciclo delle rotazione della scala diatonica, per cui la scala può presentare sempre il medesimo ordine diatonico (un tono, un tono, un semitono, un tono un tono un tono, un semitono) a partire da toniche diverse, attraverso alterazioni per trasposizione.

Ora, partendo dal settimo grado, caratterizzato dall'ampiezza di un semitono, l'intervallo di quinta sarà un intervallo di quinta diminuita. Emerge così un immediato conflitto tra l'ordine della

scala, che impone una quinta diminuita, ed il carattere di stabilità della consonanza di quinta giusta, che funge, come abbiamo visto, da perno intorno a cui si muove, più o meno liberamente, l'intreccio polifonico delle voci.

Avremo così due criteri d'organizzazione dello spazio sonoro, che entreranno in conflitto tra loro. La struttura melodica della scala impone una quinta diminuita, dove la stabilità delle relazioni fra consonanze, richiederebbe una quinta giusta: la quinta diminuita introduce vari problemi, fra cui il tema del tritono, che viene generato dal suo rivolto, la quarta aumentata: il *tritono* è un intervallo di tre toni interi, di difficile intonazione. L'intervallo oscilla *fra* la quarta e la quinta.

Sotto il profilo armonico la quinta diminuita, ed il suo reciproco, la quarta aumentata, sono intervalli rispetto a cui la teoria musicale mostra forti resistenze. A tali resistenze, secondo Chailley, corrisponde l'introduzione delle alterazioni, prima con il Si bemolle in senso melodico, orizzontale nella musica gregoriana, successivamente con il Fa diesis nelle strutture armoniche che fanno capo alla polifonia del XIII secolo; l'introduzione di tali alterazioni vuole ristabilire la consonanza di quinta giusta.

Stabilita la relazione fra aspetto teorico e pratica musicale, Chailley approfondisce la centralità del rapporto fra tritono e consonanza, osservando che una analisi più approfondita di tale problema, porterebbe in evidenza che l'uso del tritono è molto più frequente di quanto non ammetta la stessa teoria.

In un'opera successiva, su cui ci soffermeremo nella seconda parte della nostra esposizione, Chailley sostiene di non aver *mai* incontrato l'espressione *diabolus in musica* nella trattatistica medievale¹⁷. Il carattere di instabilità del tritono, la difficoltà nell'intonazione della consonanza richiama un fibrillare in attesa di direzione: il grado di consonanza della quarta aumentata (non dimentichiamo che il nostro autore continua a ragionare utilizzando una terminologia che vorrebbe collocarsi sul piano d'analisi armonico - naturalistico) tende così a venire assorbito, o risolto, nella consonanza di quinta, quasi come se essa avesse una sorta di effetto di sensibile, che viene attratta dalla chiusura dell'intervallo di massima consonanza: sul piano morfologico, la quarta aumentata andrebbe dunque vista come un intervallo incompleto, che mette capo ad un'architettura che si appoggia sulla precarietà di un salto di quinta non ancora completato.

Nel caso della quinta diminuita risulta molto problematico l'accompagnamento in contrappunto: così, nelle melodie pre-polifoniche, non pone problema eliminare quel Si, oppure, nell'armonizzazione, sovrapporvi talvolta il Fa naturale, che rimane la quinta di riferimento del Si. Quest'ambiguità crea anche situazioni singolari: in una fase del linguaggio musicale in cui le consonanze ammesse sono davvero pochissime, agli albori della polifonia, il fenomeno del tritono diventa macroscopico, anche perché il ricorso ad una consonanza tanto destabilizzante è legato anche a motivi di repertorio, legati alla scelta di melodie che provenivano dal gregoriano, e che comportavano problemi di conflittualità rispetto all'assetto melodico, nel momento in cui vengono elaborate polifonicamente secondo le consonanze *naturali* di riferimento.

Il problema, tutto interno ad una pratica musicale, spinge il musicista medievale, per attenuare l'effetto di squilibrio, malessere che comporta l'uso della quinta diminuita, a ristabilire l'equilibrio, limando ancora una volta la dissonanza con una alterazione, quale il Si bemolle o il Fa diesis, e ricostruendo la quinta giusta. Ma introducendo la quinta giusta vengono a crearsi due situazioni:

- 1) o si sfocia in una autentica politonalità
- 2) o si fa valere la tonalità di riferimento, ed allora per salvaguardare la funzione connessa alla quinta giusta, la cui correzione avrebbe messo in crisi proprio la *finalis*, intesa come riferimento tonale, veniva mantenuta la quinta diminuita.

Secondo Chailley, il fenomeno di tipo storico, deve trovare una spiegazione teorica, che trovi un appoggio sull'organizzazione formale offerta dal modo: tutta la musica medievale viene infatti percorsa da tale conflitto, che contrappone le due tendenze, con un predominio iniziale della

¹⁷ Jacques Chailley *Éléments de Philologie Musicale*, Paris, Ed. Leduc 1985, , pp. 123-124.

struttura politonale, cui si sovrapporrebbe successivamente quella tonale, imponendo la consonanza analogica di quinta diminuita Si Fa, che preparerebbe la via alla consonanza naturale di settima di dominante (Sol) Si Fa¹⁸.

Il conflitto ci riporta ad uno scontro fra armonia e melodia legato ai due modi di riportare sulle suddivisioni dello spazio musicale le strutture offerte dall'andamento melodico, che sollecita la diminuzione della quinta, ed i criteri interni alla stabilità connessa alla definizione di consonanza..

Per chiarire il processo, il nostro autore ci propone un esempio di *bitonalità*¹⁹, attraverso la sensibile della dominante: contrariamente alle apparenze, in tali situazioni si conferma la tendenza alla *chiusura* dello spazio sonoro da parte della quinta connessa al settimo grado, e non si esita ad uscire dall'ambito di quella che Chailley definisce tonalità, pur di evitare il senso di instabilità connesso a tale consonanza, proponendo una rottura, quindi *enfaticizzando* tale instabilità con un salto, che va a cogliere un diverso gradino d'appoggio.

Ne emerge una sorta di regola, che non ha valore empirico, ma mostrerebbe una tendenza generale: è più facile uscire completamente dall'impianto, in senso lato tonale, piuttosto che rimanervi con il senso precario di un avvicinarsi ad un limite dello spazio musicale. In tal modo, la tendenza alla chiusura dello spazio sonoro, connessa al tritono ed al punto di chiusura dell'ottava, viene confermato.

Descrivere il fenomeno politonale comporta una volontaria accentuazione dei caratteri di continuità fra fenomeno storici, e della costanza della regola d'analisi.

Il deformarsi del riferimento non si limita, quindi, a porre il problema della bitonalità per il mantenimento della quinta, ma mostrerebbe come possano interagire, e confliggere, nello stesso brano, due organizzazioni morfologiche che saturano l'instabilità legata ad uno *smarrimento locale* della tonica. La nozione di tonalità²⁰ non viene pensata all'interno delle funzioni armoniche costruite attorno al basso fondamentale ed ai modi maggiore e minore, ma come un *modo* della *percezione* musicale, secondo il quale tutti i suoni vengono compresi a partire da una scala d'osservazione data, in rapporto ad una finale conclusiva unica, *reale o virtuale* che sia. La distinzione è fondamentale, perché racchiude o soffoca, a secondo dei punti di vista, la nozione di consonanza all'interno di una modalità della coscienza.

Una conferma della teoria giungerebbe, secondo Chailley, dalla notazione musicale, che porta alla luce il punto di vista del musicista: il punto di partenza e d'arrivo sono chiaramente indicati da una struttura consonante piuttosto stabile, mentre le alterazioni sul Do e sul Fa, ossia i diesis, vengono entrambe annotati.. La riduzione del riferimento tonale sulla dialettica fra consonanza di base e consonanza analogica non porta Chailley verso analisi linguistiche che riportino la musicologia nell'alveo del modello modale, come accade nei presupposti teorici di Maurice Emmanuel²¹ o di Armand Machabey²².

Il tentativo di garantire una forma di radicale indipendenza della nozione di consonanza, più originaria rispetto a quella di tonalità ha, negli intenti del nostro autore un obbiettivo polemico più ristretto, ovvero l'Arnold Schönberg del *Manuale d'Armonia*²³, colpevole, a suo dire, di aver confuso la nozione di tonalità con quella di consonanza.

¹⁸ Un'analogia tanto spericolata, che fa irrompere una tematica armonica così delicata sul terreno delle differenziazioni fra consonanze naturali e consonanze analogiche nell'ambito delle forme modali può sollecitare nel lettore il sospetto che, a differenza della quinta diminuita, Chailley faccia salti troppo completi.

¹⁹ Ci atteniamo alla terminologia di Chailley, ma vorremmo indicare un certo disagio dell'uso di questa espressione all'interno di un linguaggio che non ha minimamente la morfologia del linguaggio tonale, dove non ci sono triadi, né bassi fondamentali e lo sviluppo è tutto orizzontale: si tratta di un disagio teorico legato al presentarsi di una dialettica nella chiusura dello spazio musicale su due punti che non sono compatibili tra di loro, e la cui vicinanza sviluppa pesanti fenomeni di dissonanza, escludendo qualunque dialettica fra identità e differenza, a cui il riferimento bitonale sembra alludere pesantemente.

²⁰ Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris, Leduc, 1981, pp. 106-107.

²¹ Maurice Emmanuel *Histoire de la langue musicale*, Paris, 1911, in particolare p.16.

²² Armand Machabey, *Genèse de la tonalité musicale classique*, Paris, 1955, pp.15-26.

²³ Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris Leduc 1972, pp. 106.

La risoluzione del tritono in consonanze che propongano possibili sviluppi politonali abitua l'orecchio (espressione, a dire il vero piuttosto misteriosa) a fenomeni di consonanza sempre meno statica, in una continua linea di sviluppo: per il nostro teorico la quinta diminuita, nelle sue relazioni con il settimo grado della scala, rimarrà consonanza transitoria fino all'emergere della settima di dominante. Morfologicamente, la quinta diminuita andrà intesa come consonanza analogica indipendente, che tende a risolversi all'interno della quinta giusta.

§ 5 Espansione del modello

E' evidente che Chailley ricorre a percorsi spericolati, e a costruire nessi generali con grande disinvoltura, ma è nello spirito del nostro autore, sempre alla ricerca di leggi universali empiricamente deducibili dal linguaggio musicale, connettere l'uso della deformazione della consonanza di quinta alle prime manifestazioni di crisi del sistema funzionale dell'armonia: al centro della concezione moderna di tonalità, sta il tono, con la caratterizzazione della funzione della tonica e della dominante. che è il fulcro dell'interpretazione armonica del sistema tonale. La deformazione della quinta ha il valore di una *negazione* della dominante e quindi della nozione di tono, inteso come basso fondamentale e fulcro delle relazioni tonali.

Il ricorso alla quinta diminuita diviene così un procedimento che illanguidisce le relazioni tonali: la quinta diminuita ricompare così come consonanza analogica, che tende ad allargare i riferimenti tonali del brano:

« Si sa che un tono si afferma innanzitutto attraverso la sua tonica e la sua dominante. Ma la quinta deformata è la negazione di tale dominante, quindi del tono stesso. Ecco perché la vediamo apparire sotto forma di consonanza analogica, modellata sul settimo grado e riportata sugli altri, (in particolare sul primo grado) sotto la penna dei musicisti che cercheranno per primi di evadere da una tonalità troppo stretta ²⁴».



Nelle ultime battute di *Nuages*, l'uso della consonanza analogica di quinta diminuita fa avvertire un illanguidirsi del riferimento al primo grado, ossia al Si della tonalità di Si minore, in una attenuazione del carattere di conclusione che comporta la ricaduta finale sulla tonica. L'esempio, tratto da Debussy, trova forte valenza espressiva nell'indebolire la ricaduta sulla tonica: sembra cioè che un tessuto di aspettative dell'ascoltatore, che avverte il bisogno di appoggiarsi sul primo grado, venga a confliggere con l'instabilità suggerita dalla consonanza analogica in una conflittualità di ordine spaziale ²⁵ : la consonanza analogica deforma il riferimento al tono, e fa valere una diversa logica costruttiva dello spazio musicale.

²⁴ Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse musicale*, Paris Leduc 1951, p. 24.

²⁵ Un curioso richiamo all'analisi di Chailley, e al significato espressivo dell'allargarsi del fenomeno della tonalità, possiamo rintracciarla nel breve accenno che Vladimir Jankélévitch dedica a questo passo nel suo *Debussy et le*

I conflitti che esplodono fra i due andamenti coprono uno spazio musicale che diviene sempre amorfo, in una concezione allargata di tonalità collega procedure antiche a linguaggi moderni. Il riaffacciarsi delle consonanze analogiche, il farsi avanti delle strutture modali, «sotto la penna dei compositori che si sentono stretti all'interno del linguaggio armonico della tonalità », per riprendere l'espressione del nostro autore, mette capo al paradosso del recupero di criteri di suddivisione più arcaici.

La situazione di passaggio da un assetto ad un altro rappresenta, nella mentalità del nostro autore, una prova della *validità del fondamento naturalistico della teoria degli armonici*, che sosterebbe così tutto lo sviluppo del linguaggio musicale occidentale: dobbiamo avvertire il peso della componente teleologica che gioca in queste analisi storiche, diventando uno schema interpretativo che sembra farsi sempre più stretto.

Tali osservazioni impongono un commento: siamo colti da un certo disagio di fronte alle conseguenze messe in gioco da questa prospettiva. L'idea di un assorbimento progressivo della consonanza che determini un assorbimento di strutture accordali sempre più complesse, indebolendo le relazioni fra consonanza e dissonanza, e forzando oltre misura la dialettica fra staticità e dinamismo, conduce paradossalmente in una sorta di terreno di nessuno, dove non riusciamo più a cogliere il momento terminale del ciclo o la possibilità della sua verifica. Cosa rimane nel continuo denaturarsi reciproco del concetto di dissonanza e consonanza, per poter dare un profilo più preciso a quei concetti? Potremo solo dire che quello che prima era dissonanza, ora è consonanza, in una interpretazione storica delle relazioni funzionali cui manca un livello fenomenologico, che ci permetta di esemplificare, in concreto, cosa sia dissonante e cosa sia consonante. Non siamo in grado di chiarire neppure l'assunto secondo cui il processo di assimilazione di nuove consonanze, determinate originariamente dalla tavola degli armonici, diviene sempre più veloce, ed il modo in cui gli accordi, che prima apparivano dissonanti, grazie alla tolleranza, divengono sempre più familiari. Questa brusca accelerazione sembra sospetta.

I fenomeni che fanno capo all'alterazione analogica delle consonanze, al contrario, sembrano mostrarci che tale assimilazione è molto più problematica di quanto il nostro autore non ci voglia mostrare.

Dovremmo ricordare che il senso di instabilità legato all'alterazione della quinta permane e che una quinta diminuita rimane sempre un elemento che altera l'ordine di una struttura e che, in qualunque linguaggio, apporta tensione, e diventa quindi risorsa compositiva assai sfruttata, come accade per i tritoni che costellano le *Suite Inglesi* di Bach. L'attenuarsi dell'appoggio strutturale sul primo grado, e quindi sulla nota cardine della struttura.. il conflitto di cui parla Chailley dovrebbe quindi spostarsi dal piano storico a quello fenomenologico, ove assistiamo al permanere del carattere di inquietudine di fronte all'emergere di una dissonanza che deforma il riferimento al vincolo che sostiene l'architettura reticolare della melodia. In generale, infatti, dovremmo osservare che l'esistenza di tali situazioni, ed il loro continuo ripresentarsi sulla scena della storia dell'armonia, dovrebbe *temperare*, rendendo molto più problematica, la nozione di conflittualità

mystère (Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1949. Traduzione italiana di Carlo Migliaccio, Vladimir Janélévitch, *Debussy e il mistero*, Bologna, il Mulino, 1991, p.47). Il filosofo francese tende a sottolineare come la staticità di tale finale sia implicitamente connesso all'instabilità suggerita dall'emergere del Fa bequadro, che crea una sorta di tensione fra una modulazione verso il Do maggiore, ed il chiudersi sulla tonica Si. Anche in Jankélévitch si avverte che l'ampliarsi del criterio tonale crea una instabilità, che viene a richiudersi sulla consonanza di riferimento. Ma le analogie debbono arrestarsi qua. Chailley infatti tende a ricorrere a categorie *empiriche* rette dai concetti di *tolleranza* e di *abitudine*, ricostruendo una storia della *espansione progressiva* della consonanza, che nel passaggio da naturale da analogica propone un orizzonte sempre più ampio in cui il confine fra consonanza e dissonanza tenda a spostarsi continuamente, mentre nuove consonanze vengono lentamente assorbite, e l'intendere musicale le fa proprie.

In questo scivolare continuo nell'espansione della consonanza, cominciamo a notare una serie di elementi che danno una maggior specificità alle coordinate del conflitto fra consonanza e dissonanza: la funzione delle consonanze analogiche è perciò *mantenere* una tendenza a caricare di elementi tensivi le relazioni che stabilizzano i linguaggi storicamente dati.

connessa al presentarsi simultaneo della suddivisione verticale e della suddivisione orizzontale dello spazio musicale, su cui Chailley poggia le proprie analisi.

D'altra parte, l'uso del concetto di concetto di consonanza analogica non riesce ancora a spiegarci su cosa poggino le analogie che inducono ai fenomeni di destabilizzazione, né entra davvero nell'ambito delle morfologie vettoriali e costitutive dello spazio musicale.

La funzione di tonica e di spostamento, infatti, o rimandano circolarmente al rapporto fra i gradi della scala, ma allora vorremmo capire sulla base di quali relazioni strutturali possiamo indicare la ricaduta sul primo grado come tonica, oppure ci fa cadere, attraverso la teoria dell'intendere, all'interno di una circolarità di tipo storico, dove avvertiamo il peso del concetto di abitudine, più che la forza strutturale dell'intelaiatura dei sistemi nell'ottava. In questa fase, che rimane interlocutoria, Chailley ha individuato nel concetto di sistema un presupposto importante per l'analisi dei materiali compositivi, e delle loro capacità sintetiche, ma non riesce ancora ad inquadrare le relazioni che legano la mobilità interna al sistema al concetto di costruzione della scala stessa.

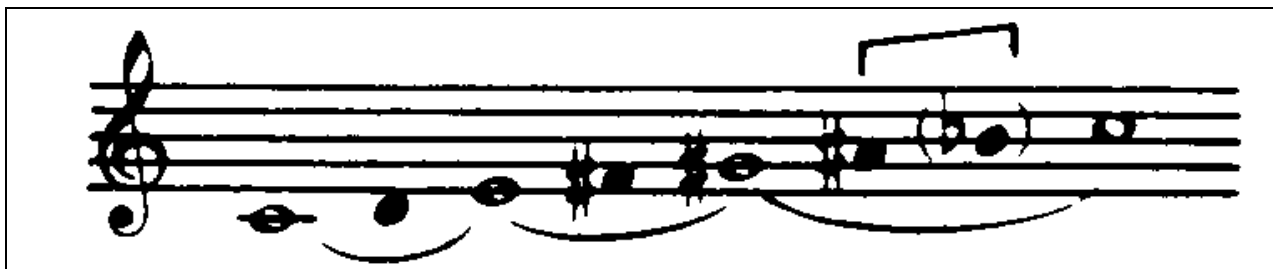
§ 6 Neutralizzazioni della quinta

Il registro polemico che caratterizza molte osservazioni del musicologo francese nei testi di cui discorriamo, non attenua il disagio determinato dai problemi tratteggiati: l'indagine del musicologo, consapevole dei problemi legati a quest'impostazione, si sposta sempre di più alla ricerca di un livello più originario in cui cogliere le trame relazionali delle strutture intervallari, giungendo al tema dell'organizzazione scalare, della logica funzionale dei sistemi, di cui offre una elaborazione raffinata, a partire da un presupposto che potremmo esplicitare, la centralità della quinta all'interno del sistema armonico, una centralità che, se risulta con trasparenza nell'impostazione ramista, si perde immediatamente nel dibattito ottocentesco attorno al tema dell'armonia.

La prospettiva comincia a prendere forma nel Corso del 1955, *Formation et transformations du langage musicale*, dove viene elaborata una teoria della formazione delle scale, organizzate secondo livelli di complessità crescente, dalla ditonica alla eptatonica, seguendo l'ordine suggerito dal circolo delle quinte. Il Corso, rielaborato trent'anni dopo, diventerà il nucleo da cui diramano le riflessioni contenute in *Éléments de Philologie Musicale*. Il ricorso al circolo delle quinte trova un preciso riferimento nelle indagini etnomusicologiche di Brâiloiu, che sosteneva l'idea che l'analisi delle melodie primitive può valersi a pieno titolo del modello per quinte ascendenti e per quarte discendenti: quel modello può dunque fornire, nelle intenzioni del musicologo parigino, un eccellente strumento per poter analizzare le strutture melodiche. Lo scopo è quello di ricostruire un modello che possa abbracciare l'evoluzione della scala, attraverso strutturazioni successive dell'ottava, in cui gli intervalli che emergeranno prima, continueranno a conservare una supremazia strutturale, proporzionale alla loro anteriorità. Si tratta quindi di un principio analogo a quello della tavola di risonanza²⁶.

Anche all'interno dei sistemi scalari, l'analisi della funzione della quinta può dare indicazioni interessanti, in particolare per quanto attiene alle relazioni messe in gioco dalla quinta eccedente. La consonanza viene utilizzata da Debussy per costruire l'accordo che fa da base alla sua scala a toni interi, ossia la scala in cui il passo è di un tono. La scala esatonale, che divide l'ottava in sei parti uguali, e tende a rendere ambigue tutte le forme di attrazione tonale.

²⁶ Inviamo alla ricca discussione sulla strutturazione scalare nel IX Capitolo di Jacques Chailley, *Éléments de Philologie Musicale*, Alphonse Leduc, Paris, 1985, pp. 74 -83.



Nell'interpretazione di Chailley la scelta della scala per toni interi ²⁷ da parte di Debussy si appoggerebbe sull'uso di una quinta aumentata atonale, che andrebbe intesa come consonanza indipendente. La quinta aumentata è il perno di una scala che perde pregnanza: essa ci offre un quadro di neutralizzazione di quella che sono le gerarchie interne della scala diatonica, perché si presenta priva di differenziazioni topiche al suo interno. Vengono così meno le differenziazioni interne che si connettono all'interpretazione armonica delle funzioni dei gradi, neutralizzando tutte le gerarchie cadenzali fra i vari gradi. La scala offre una illimitata serie di possibili simmetrie interne, risultando troppo povera sul piano grammaticale: troppe tendenze sintetiche equivalgono ad una profonda ingovernabilità delle risorse spaziali.: d'altra parte, si tratta di un materiale compositivo, selezionato per la propria ritrosia ad entrare in una logica funzionalista, e Chailley installa la sua analisi musicale su un terreno intermedio, in cui la strutturazione tonale viene indebolita dalle simmetrie della esatonica rimodellata sullo slendro.

Sul piano analitico Chailley è portato a delineare al meglio la ricaduta delle modalità d'uso con cui il compositore francese ²⁸ lavora su scala e consonanza di quinta aumentata: esiste una profonda rottura fra Debussy e compositori russi come Mussorgskij o Rimskij, che si avvalevano di tali risorse per un arricchimento della tensione tonale, o fra Debussy e Wagner, che utilizzava la deformazione della consonanza naturale di quinta come espediente per alterare gli accordi, su cui poter effettuare, o meno, risoluzioni articolate secondo una sintassi tonale, seguendo il modello cadenzale caratteristico dal primo al quinto grado o utilizzandola come una consonanza instabile, su cui chiudere i brani, con un artificio che aumentava il valore del climax.

La situazione si farà avvertire con particolare intensità nell'uso della scala per toni interi in un ambientazione acustica governata dal temperamento: in tale contesto, infatti la tendenza all'omogeneità, si innesta all'interno di un'organizzazione formale il cui impianto armonico è governato dalla tendenza ad una idealizzazione dell'idea di regolarità fra i rapporti di consonanza. Il musicologo osserva che sotto il profilo armonico, la consonanza di quinta eccedente, essendo rigorosamente simmetrica, può presentarsi solo secondo due possibili rivolti, che fanno capo alle due possibili forme esatonali del sistema temperato: Do Re Mi Fa diesis Sol diesis La diesis e Do diesis Re diesis Fa Sol La Si.

Da tali forme si potranno trarre tutti i rivolti possibili, in quanto l'ordine dei gradi della scala mette capo ad una struttura indifferenziata, in cui i gradi stessi risultano intercambiabili: allo stesso modo, il ricorso alle alterazioni, o alla disgiunzione così come risultano inutili tutti gli espedienti notazionali che farebbero riferimento alla funzione tonale dei gradi della scala.

Le osservazioni storiche, come abbiamo già visto accadere in questo testo, hanno significato teorico più generale: l'uso di una scala che mette in mora tutta la struttura gerarchica connessa alle funzioni dei gradi nell'armonia tonale, ci mostra come le stesse strutture scalari non siano affatto neutrali e permettano il ricostruirsi di una tonalità a propria misura, facendo risaltare strutture d'ordine melodico all'interno delle funzioni armoniche.

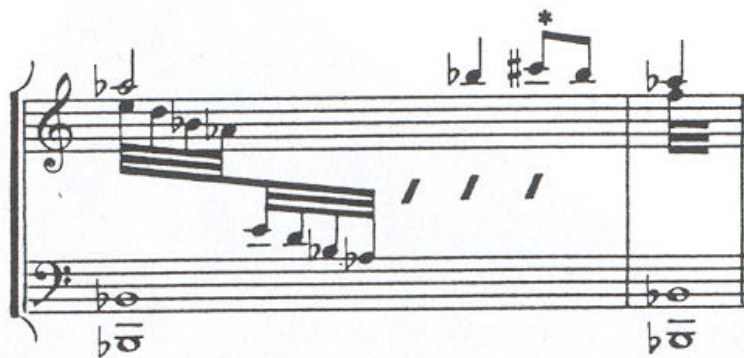
²⁷ Per una interpretazione opposta di tale fenomeno, tesa a dimostrare che l'uso della scala a toni interi in Debussy va ricondotta in una dimensione di armonia di tipo melodico non-ramista, in cui la nozione di quinta rimane fondamentale, si confronti: Rudolph Réti, *Tonality, atonality, pantonality*, London, 1958, in particolare pp. 22 – 26.

²⁸ Su questo tema, cfr. Jacques Chailley, "Apparences et réalités dans le langage musical de Debussy" in *Debussy et l'évolution de la musique au XXème siècle*, études réunies et présentées par Edith Weber, Paris, C.N.R.S., 1965, pp.47-82.

Per quanto si possa rimanere perplessi di fronte all'idea di una nozione così allargata di tonalità, l'atteggiamento di Debussy sarebbe rivolto ad ottenere una possibilità di plasmare una concezione di tonalità sui generis²⁹: Chailley osserva che esiste una regola molto semplice per descrivere il comportamento della scala adottata: « l'insieme di qualsiasi suono della scala per toni interi (purché non formi alla stessa stregua un accordo della scala diatonica), può essere inteso in qualsiasi ordine³⁰ con lo stesso valore tonale e con lo stesso valore di consonanza.³¹».

Le bivalenze di Debussy si collocano su di un terreno intermedio fra tradizione ed arricchimento del linguaggio, grazie allo spostamento delle regole che governano le relazioni armoniche su una specifica strutturazione scalare ed all'uso di un'altra organizzazione, scalare, quando queste regole vanno sospese. Spostando il problema del grado all'interno delle tematiche intervallari, e mettendo in gioco le relazioni funzionali fra gradi della scala, Chailley può quindi elaborare analogie schematiche fra linguaggi musicali diversamente strutturati: in questo senso la quinta aumentata potrà, ad esempio³², essere ricondotta fra quelle consonanze che preparano l'avvento della undicesima e rientrare a pieno titolo all'interno del processo teleologico appoggiato sulla periodizzazione storica offerta dalla Tavola degli Armonici.

La scelta di questa prospettiva può mettere in difficoltà gli analisti che si avvicinino alle interpretazioni di Chailley, senza entrare nel merito della dialettica conflittuale fra sistema e configurazione scalare. E' quanto accade a Jean - Jacques Nattiez e a Louise Hirbour Paquette nel testo riportato all'interno del bel Manuale di *Analisi Musicale* di Ian Bent e William Drabkin³³, che ricostruendo le analisi attorno al Preludio del Pelléas, si trovano di fronte all'interpretazione melodica delle strutture armoniche da parte di Chailley³⁴. Il musicologo parigino osserva che nel tema di Mélisande appare un Do diesis, anziché un Re bemolle (battute 14 - 15), che non appartiene alla scala esatonale che lo sostiene, di cui fanno parte il Re ed il Mi. Analizzando la sonorità della nota, egli osserva che essa non entra in dissonanza con il Re cui si incolonna: ciò accade perché siamo di fronte ad una congiunzione melodica.



²⁹ Se la struttura scalare diatonica è caratterizzata dalla forma T T S T T T S, mentre la struttura per toni interi ha forma T T T T T T, è evidente che qualunque relazione d'ordine verrà *neutralizzata*, a favore di quel carattere di simmetria da cui si deve in qualche modo uscire, trovando un criterio di riorganizzazione.

³⁰ La distanza da Réti è, come si vede, molto marcata.

³¹ Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris Leduc, 1981, p. 32. I corsivi sono di Chailley.

³² Jacques Chailley, "Apparences et réalités dans le langage musical de Debussy" in *Debussy et l'évolution de la musique au XXème siècle*, études réunies et présentées par Edith Weber, Paris, C.N.R.S., 1965, p. 68.

³³ Jean-Jacques Nattiez- Louise Hirbour Paquette: «Analyse musicale et sémiologie: à propos du Prélude de Pelléas» *Musique en jeu*, 10, 1970, pp.42 - 69 ed oggi reperibile in Ian Bent, William Drabkin *Analysis*, London, McMillian Publishers, 1980: citerò dalla traduzione italiana a cura di Claudio Annibaldi, *Analisi musicale*, Torino, EDT, 1990, pp.215 - 250.

³⁴ *Ibidem*, pp. 226 - 227.

Per quanto accolta con bonaria ironia dai due autori, la distinzione non viene compresa, ed il fenomeno di congiunzione melodica viene riportato, nella loro prospettiva, ad un problema esclusivamente connesso al livello d'ordine scalare, legato alla selezione delle altezze che sostengono la pentatonica. Chailley, tuttavia, ha tutti i diritti di leggere la nozione di congiunzione melodica secondo il proprio metodo morfologico, per cui in una scala ogni suono, per spostarsi da un punto ad un altro, tende ad oltrepassare i gradi intermedi e crea una tensione in grado di produrre una controtendenza nel movimento melodico, che tende a ritorcersi verso il gradino saltato. Si tratta, fra l'altro di un modo di ragionare in cui il musicologo sembra volersi tirare indietro, per far emergere il compositore che vive in lui, una situazione assai frequente nella lettura di questo autore.

Chailley, infatti, sta ragionando nella logica del sistema, non della scala, e ciò viene chiarito quando si osserva che l'emergere del do diesis, ci metterebbe di fronte ad «un evento melodico, non armonico: è la terza minore che congiunge le seconde maggiori delle antiche scale pentatoniche, e che Debussy già conosceva all'epoca, attraverso la pentafonia»³⁵. L'andamento lineare dell'ambientazione armonica (naturalmente non triadica) dei fenomeni melodici, cui Chailley fa riferimento viene invece riportato dai due autori all'interno di strutture scalari in cui il movimento tensivo dei gradi non venga governato da alcun sistema, secondo una logica che vede nella scala una struttura neutra.

L'equivoco, legato naturalmente anche al modo criptico con cui argomenta lo stesso Chailley, conduce i due autori a tradurre la controtendenze melodica ad un riferimento ambiguo a due pentatoniche, rispetto a cui si possano individuare o una seconda aumentata o una terza minore. In effetti, le ambiguità scomparirebbero se venisse ricostruito il problema morfologico della controtendenza melodica, che vede appunto in quell'alterazione la conseguenza di un riassetto precedente. L'impostazione si rende più evidente nell'esempio successivo, nella sequenza armonica che nel V atto dell'opera accompagna le parole di Mélisande: «C'est qu'il fait froid et qu'il n'y a plus de feullies». Qui dovremmo intendere, osserva Chailley, l'accordo in Do diesis maggiore (vedi asterisco), ma Debussy preferisce scrivere Fa bequadro e non Mi diesis. Tutto ciò mostra che, per il compositore francese, quel gruppo di suoni non rimanda ad un accordo armonico, ma ad una linea melodica discendente, che va analizzata in senso lineare. Debussy sembra prescindere da problemi di tipo funzionalistico, lasciandosi attrarre dalla sonorità dell'accordo³⁶, ed usandolo in senso nettamente melodico.



³⁵ Jacques Chailley, «Apparences et réalités dans le langage musical de Debussy» in *Debussy et l'évolution de la musique au XXème siècle*, études réunies et présentées par Edith Weber, Paris, C.N.R.S., 1965, p. 68

³⁶ Jacques Chailley, «Apparences et réalités dans le langage musical de Debussy» in *Debussy et l'évolution de la musique au XXème siècle*, études réunies et présentées par Edith Weber, Paris, C.N.R.S., 1965, p. 69.

La conseguenza dell'assunzione di una logica di tipo lineare si riverbera sulla morfologia dell'accordo stesso, che non è più incontro occasionale fra linee, come accadeva nella dimensione pre-ramista, né sviluppo funzionale da un basso, come accade per Rameau. Debussy non abbandonerà mai le risorse linguistiche connesse a quei sistemi, ma la scelta di muoversi in una spazialità musicale che permetta di ricorrere ora all'uso melodico dell'accordo, ora a quello armonico, muta, per il nostro autore il modo con cui il compositore guarda alla natura sonora dell'accordo. Quest'atteggiamento permette di esplorare la sonorità di un suono complesso, che presenta maggiore o minor densità di risonanza³⁷.

La neutralizzazione delle componenti armoniche e melodiche, va dunque a favore di un arricchimento della componente materica del suono, una matericità che esibisce le nuove possibilità connettive determinate dalla neutralizzazione delle relazioni intervallari: Per lo stesso motivo, la possibilità del movimento parallelo (che spesso sostiene un melos plurilineare³⁸) nella musica di Debussy non nasce più dall'emanazione di una nota che viene orientata da un movimento orizzontale o verticale, ma dal «rafforzamento della densità sonora del suono³⁹», preso in una accezione puramente melodica, dove il suono conduttore non è legato necessariamente al basso, ma si può muovere ed occupare un altro luogo nella tessitura sonora del brano. È interessante notare che Chailley vada ad utilizzare espressioni come suono conduttore, sonorità, suono complesso per accordo: sembra che la terminologia consueta non riesca a catturare un gioco compositivo in cui le componenti conflittuali dell'armonia collassano insieme.

Le osservazioni di Chailley su questi temi appaiono orientate ad una ricerca sulla grammatica dello spazio, con un allargamento della nozione di armonia: per questo motivo risulta poco chiaro l'ambiguo riferimento al concetto di intendere, che irrompe brutalmente, interrompendo il discorso analitico.

La possibilità di lasciar emergere un'orientamento melodico da una concatenazione accordale non armonica, viene fatto ricadere, in modo brusco, su un'aspetto oscuro dell'attività soggettiva, mentre gli esempi presentati mettono bene in mostra come il compositore abbia in mente l'elaborazione di una struttura in cui il ritagliarsi dell'andamento melodico fra gli accordi, la scelta stilistica di enfatizzare la risonanza fra suoni complessi, sembra di per sé sufficiente ad orientare il senso costruttivo ed il pensiero musicale del brano, per altro espresso con chiarezza dallo stesso Debussy quando, indicando le alterazioni in partitura, indica come leggerla.

Nel primo esempio si nota una fusione fra l'elemento armonico e quello melodico: sembra infatti che la melodia (Chailley su questo piano interpreta il pensiero del compositore, a nostro avviso, in modo corretto) riesca a crearsi da sola una sorta di ambientamento armonico, secondo un gioco linguistico in cui il risuonare del ripieno armonico si piega docilmente all'interpunzione melodica: la struttura melodica che si staglia dal fondale armonico, trasformandolo in colore, è uno esempio che ricorda un'altra nozione ambigua, ovvero la concezione bergsoniana di melodia. Nel *Saggio sui dati immediati della coscienza*⁴⁰, scritto nel 1889, la vita di coscienza è assimilata ad un trascolorare qualitativo, in cui tutti i dati sono fusi assieme, come le note di una melodia. Nella melodia dovremmo trovare compenetrazioni profonde, delle transizioni fra una nota e l'altra, che mettono capo ad un intero in cui l'elemento armonico si fonde a quello armonico, creando appunto una struttura perfettamente leggibile nei due sensi.

³⁷ *Idem*: «...il devient aussi l'exploration de la sonorité d'un son complexe présentant une plus ou moins épaisseur de résonance.»

³⁸ L'espressione di Ernst Ansermet è tratta dal saggio «*Le langage de Debussy*», compreso nella medesima raccolta da cui è tratto quello di Chailley, pp. 33 – 45.

³⁹ *Idem*, p. 69: l'espressione di Chailley suona così: «*renforcement de densité sonore du son*».

⁴⁰ H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Les Presses Universitaires de France, 1970. Traduzione italiana *Saggio sui dati immediati della coscienza* in Henri Bergson, *Opere*, a cura di P. A. Rovatti, Milano, Mondadori, 1986.

L'interpretazione di Chailley dell'alterazione porta appunto nella direzione di una neutralizzazione delle funzioni armoniche, in una sorta di terra di nessuno dove il correlarsi della melodia rispetto ai suoni che la circondano è sostanzialmente fluido. In questo contesto, il richiamo ad una soggettività che intende un movimento rispetto ad un altro appare una inutile forzatura, oltre che un indebolimento della raffinata distinzione strutturale fra scala e sistema.

§ 7 La scala eptatonica: considerazioni preliminari

Un primo risultato dello schema elaborato dall'analisi scalare è porci di fronte al sistema eptatonico come al prodotto di un lungo processo e non ad un dato di partenza. Il tentativo di avviare una analitica delle forme generative della eptatonica, tende a ricostruirne le funzione *al di fuori* dell'interpretazione armonica della scala, che tende a presentarla come modello generativo della nozione stessa di scalarità. Il tentativo di Chailley è coraggioso, ma lascia irrisolti alcuni nodi: nell'analisi si ripresenta il tema della centralità del tritono, ma il problema del suo statuto assume diversa consistenza.

Scala eptatonica: Schema e forma principale. La scala è caratterizzata dal tritono Fa - Si.

Nel processo attraverso cui l'ottava è organizzata mediante suddivisione diatonica il passaggio da sistema esatonico a quello eptatonico introduce il tritono, un intervallo non dissonante che, collocandosi a metà strada fra la quinta e la quarta, subisce l'attrazione di entrambe gli intervalli. L'analisi melodica conferma questa caratteristica, sottolineando che il tritono è l'ultimo gradino della scala diatonica, ossia l'ultimo intervallo con cui confrontarsi prima della chiusura dell'ottava. Si tratta, insomma dell'ultimo intervallo diatonico e le ragioni della sua instabilità vanno ora analizzate all'interno del processo di saturazione dell'ottava.

A tale scopo diventa fondamentale riuscire ad individuare le forme di transizione dal sistema esatonico e pentatonico a quello eptatonico, per riuscire a spiegare la difficoltà ad introdurre il nuovo grado a chiusura del ciclo, vere e proprie «resistenze⁴¹» connesse all'emergere di tale grado, in una regione sonora così problematica.

Il processo di costruzione eptatonico viene testimoniato attraverso l'introduzione di melodie di tipo esatonico cui viene aggiunto, in una posizione debole il semitono o, nel caso di pentatonico, dei due semitoni: nel caso della melodia esatonica l'introduzione del Si a carattere di *pian*, permette il passaggio alla nuova struttura melodica. Il caso della pentatonica è notevole, perché mostra che la struttura melodica a cinque suoni riesce a mantenere notevole potenza strutturale, anche se i semitoni tendono a modificarne il profilo. Va notato che Chailley mostra qui qualche argomentazione poco lineare. Nel caso della pentatonica, infatti, i due semitoni darebbero vita una sorta di gradino intermedio che ne attenua i caratteri di discretezza, e, che, in qualche modo, riporta la stessa scala su di un piano più vicino ad una gradualità di tipo diatonico: dove prima avevamo un salto di una terza minore (Re-Fa), abbiamo un susseguirsi di un tono più un semitono, e lo stesso accade per la terza minore La Do.

In questo modo, i salti caratteristici della pentatonica vengono a trasformarsi in dei raccordi di tipo caratteristicamente diatonico, con un modificarsi delle possibilità espressive della pentatonica stessa.

⁴¹Jacques Chailley, *Éléments de Philologie Musicale*, Alphonse Leduc, Paris, 1985, p. 123.

D'altra parte, l'organizzazione pentatonica non si lascia comunque indebolire da questi avvicinamenti tra gradi, che hanno carattere transitorio.

Ma vi è un'osservazione più interessante da fare, che riguarda le possibilità del tritono, che nella pentatonica cade proprio sul secondo semitono (Fa Sol La **Si**) introdotto, dando luogo ad un gioco espressivo che muta completamente il modo d'intendere la struttura melodica, che avvicina i propri gradi tra di loro e si appoggia su di un grado non stabilizzato, comportando una certa instabilità nel modo d'intendere l'andamento pentatonico, che si alterna ad una possibile tendenza eptatonica. Attraverso tale avvicinamento tra i gradi della pentatonica, si presenta la tipica struttura TTS, ovvero un tono, un tono, un semitono, che caratterizza l'andamento diatonico. E' legittimo, da parte nostra, osservare che, in questo modo, la struttura diatonica è il riferimento di tutto l'andamento scalare, e questo è certamente corretto: meno persuasivo è invece piangere tutti i sistemi e le alterazioni interne su questo modello.

Lo schema diatonico sta diventando, per Chailley, il motore nascosto di *qualunque* evoluzione scalare: è un atteggiamento rischioso, connesso all'approccio naturalistico del nostro autore, che lo porta al rifiuto dell'esistenza di scale ottotoniche, con forzature evidenti sul piano dell'analisi.

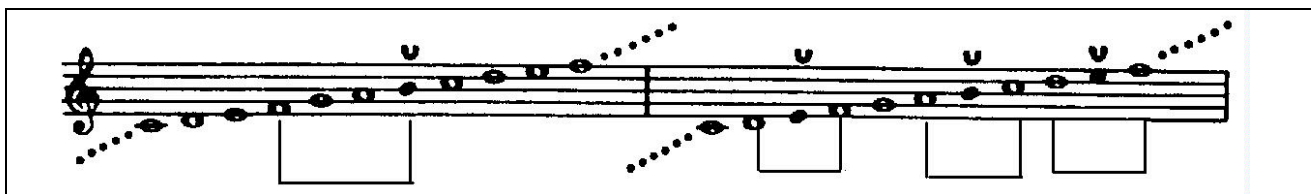
§ 8 La funzione del *pien* nell'elaborazione del modello melodico scalare

Il diverso gioco espressivo legato all'introduzione dei *pien* e del tritono all'interno della pentatonica, tritono che si appoggia su di una nota che ha carattere transitorio (Si), ma che è sufficiente a mutare il modo d'intendere le relazioni fra intervalli, si presta a considerazioni ulteriori: i salti di terza infatti sono diventati un discorrere da un tono ad un semitono, di modo che si possano far valere entrambe le configurazioni melodiche. Da una scala caratterizzata dal salto di terza, stiamo passando ad una scala con un tritono sul settimo grado.

La formazione della scala è un processo che passa attraverso una serie di fasi intermedie in cui appare un nuovo elemento, il *pien* (termine che deriva dalla teoria musicale cinese), che occupa una posizione non stabilizzata nella struttura melodica, e che è esposto al gioco attrattivo prodotto dai gradi già consolidati della scala stessa. A livello di sistema, la scala si arricchisce attraverso una sorta di assestamento del *pien*, che lentamente si consolida nell'ottava e crea un nuovo reticolo di legami attrattivi con i suoni già stabilizzati, avviando la nascita di nuove consonanze. Questa teoria non è originaria di Chailley e viene formulata nello studio di Constantin Brăiloiu (1893 - 1958), *Sur une mélodie russe*, pubblicato originariamente in *Musique Russe, II*, Parigi, P.U.F. 1953⁴².

Quest'ultima osservazione spiega sul piano strutturale lo scottante problema dell'uso della eptatonica in senso pentatonico, che per Chailley sarebbe uno dei caratteri distintivi dell'esperienza novecentesca, e che in questa configurazione vediamo sorgere dalle possibilità di introdurre due gradi con valore di *pien* nella pentatonica.. Ma su di un piano più generale tale possibilità permette di individuare due modi diversi di intendere le strutture melodiche, e di giocare sulle loro possibilità espressive.

⁴² Lo studio, un classico dell'etnomusicologia è reperibile in traduzione italiana in: Constantin Brăiloiu, *Folklore musicale, II*, a cura di Giorgio R. Cardona, Roma, Bulzoni 1982, pp.7 - 59. Chailley stesso affidò un seminario di etnomusicologia a Brăiloiu, cui lo legava un rapporto di profonda stima.



Modificazioni dall'esatonica alla eptatonica e dalla pentatonica alla eptatonica. Nel primo caso abbiamo indicato il tritono, nel secondo le nuove suddivisioni all'interno della pentatonica: emerge in entrambe i casi l'andamento TTS, tipico del diatonismo.

Il musicologo parigino individua nel mantenimento della potenza strutturale dell'organizzazione della pentatonica e nell'introduzione dei semitoni la via d'accesso al concetto di *pien* e di sensibile.

Partendo dal vecchio studio sulla musica cinese di Laloy, teorico cui è molto legato anche sul piano ideologico⁴³, egli osserva che la teoria cinese spiega l'introduzione di tali semitoni nella scala pentatonica con l'introduzione di due note che non hanno un'esistenza propria, e che vengono collocate una un semitono al di sotto del quinto grado (*cheù*) e l'altra un semitono al di sotto del primo (*koung*). Un aspetto terminologico mostrerebbe che tali note non potevano avere un'esistenza propria, e che non avevano neppure la funzione di sensibili: il nome *pien* cheù o *pien koung* significa infatti *pien che diviene* cheù o *koung*, quindi note che avrebbero un valore di *abbellimento*, che non si strutturano in modo fisso nella scala.

Il significato *originario* di *pien* rimanda così ad un suono con funzione debole nella struttura melodica, costretto a seguire un lento processo di stabilizzazione attorno ad *una* posizione nella scala. Da un lato, l'indagine di Chailley ha una sua portata positiva: l'elemento che determina le deformazioni nel passaggio da una struttura scalare all'altra è stato finalmente rintracciato, e con questa variabile Chailley potrebbe aspirare ad aver trovato una funzione strutturale che permette il passaggio da un assetto scalare all'altro.

Su questo piano, tuttavia, il teorico si rivela reticente, e insiste solo sul fatto di poter dimostrare che vi sono sicuramente tracce di strutture eptatoniche anche al di fuori della nostra cultura musicale, tracce che fanno intravedere la loro origine penta o esafonica, e che possono trasformarsi in eptatoniche a seconda della forza dei *pien* che si instaurano nella scala. Inoltre, in questo modo è possibile far derivare l'eptatonica dal circolo delle quinte, dimostrando circolarmente la validità del modello elaborato per i sistemi scalari: dalla ditonica fino all'eptatonica, attraverso un meccanismo che analizza la funzione di stabilità di un *pien* all'interno delle varie strutture melodiche, il criterio basato sulle quinte ascendenti e sulle quarte discendenti costruisce una gerarchia fra strutture di complessità crescente.

Tutte le strutture scalari hanno riportato al loro interno le gerarchie che gli intervalli hanno fatto valere nella costruzione della struttura melodica, facendo passare da sistema a sistema, secondo una teoria che permette di individuare specifiche intenzionalità di tipo musicale, nell'elaborazione delle componenti costruttive che regolano il meccanismo di riempimento progressivo dell'ottava secondo il diatonismo. L'interpretazione evoluzionista del circolo delle quinte verrebbe così a fondare l'interpretazione relazionale dello spazio musicale, passando dal piano delle consonanze naturali a quello della gerarchia intervallare: ove la consonanza di quinta garantiva la stabilità connessa alla

⁴³ Louis Laloy, *La musique chinoise*, Paris, s.d., p. 58.

chiusura dello spazio musicale nella armonia pre-armonica, l'intervallo melodico di quinta diviene la struttura di riferimento per la saturazione dello spazio dell'ottava.

Il lettore che abbia seguito con attenzione la raffinata costruzione di Chailley, non può nascondere una certa delusione per il modo con cui l'autore conclude il suo periplo attorno alla nozione di *pien*: il carattere transitorio di quel suono, di cui il musicologo accentua non solo la funzione melodica, come aveva fatto Brâiloiu, ma il carattere indicale, di sottolineatura dell'emergenza di una nuova posizione all'interno dell'ottava *necessaria* per articolare il disegno melodico, ha ancora un significato ambiguo.

Abbiamo notato, infatti, che il *pien* tende a diminuire l'ampiezza del salto melodico, facendo risaltare la possibilità di una differenziazione nello spazio musicale che potrebbe essere saturata da un nuovo grado, che genera il nuovo intervallo. Il nuovo grado è all'origine della formazione di un nuovo segmento sonoro, o meglio dell'espansione di un estremo del segmento sonoro, che ha ancora carattere transitorio, in funzione subordinata.

Sembra che la funzione del *pien* si riduca ad indicare una sensibile, che oscilla secondo la dialettica fra grado forte e grado debole ma quell'indicazione sembra perdere di pregnanza, perché il *pien* dovrebbe indicare la posizione debole di un estremo del segmento sonoro, nel suo rapporto con la tendenza alla chiusura della struttura melodica, mentre le relazioni fra quinta o l'ottava non andrebbero poste in termini di gerarchie fra intervalli, ma come conflitti posizionali rispetto ai luoghi in cui si articolano e si stabilizzano segmenti sonori, che il costituirsi del *pien* tende a *differenziare*.

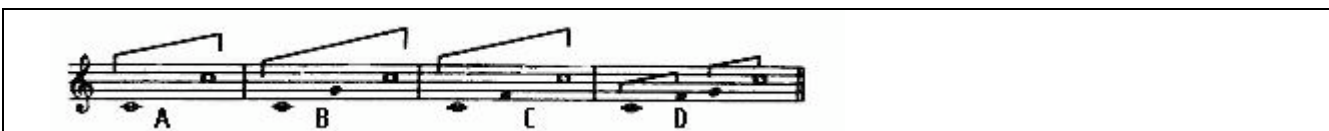
L'approccio alla descrittiva del *pien* non riesce a spiegare il fondamento spaziale delle differenziazioni fra punti di massima consonanza. L'impasse trova un fondamento nell'impostazione sostanzialmente discretistica che emerge dai ragionamenti svolti dal nostro autore.

Il fatto infatti che la consonanza si muova per aree di estensione variabile dovrebbe infatti mettere sull'avviso che tutta la spazialità musicale, oltre che essere continua, è in movimento, e che i fenomeni di consonanza dovrebbero trovare una fondazione nelle tendenze vettoriali dello spazio musicale, di cui i gradi fissi e deboli sono una semplice ipostatizzazione.

Il precipitare dei gradi su quelle aree dipende interamente dalla struttura continua dello spazio musicale, una struttura continua che mostra proprietà di differenziazione interna rispetto alla pregnanza dei punti di consonanza. L'impressione che si trae dalla lettura di Chailley è invece che vi sia una filosofia conflittuale dei luoghi dello spazio, ma non una visione organica della strutturazione continua della spazialità musicale stessa, struttura continua che, a sua volta, ha una sua processualità, che sostiene le strutturazioni discrete all'interno dell'ottava.

L'introduzione della tematica attinente alle forme generative dell'eptatonica, permette di impedire la sua assimilazione all'accordo perfetto. Per poter sviluppare tale posizione, Chailley propone di cogliere le relazioni che si possono analizzare all'interno degli intervalli decomponibili all'interno del sistema eptatonico.

L'ottava può essere divisa non solo in una quinta più una quarta ma anche in quarta più quinta, o ancora nelle due quarte distinte dal «tono disgiuntivo», che segna per il nostro autore, il momento d'evoluzione dal sistema tetracordale a quello d'ottava propriamente detta. L'aspetto fondamentale del problema è individuare la *grammatica* delle strutture relazionali nell'ottava.



Modalità melodiche d'intendere l'ottava nel sistema eptatonico:

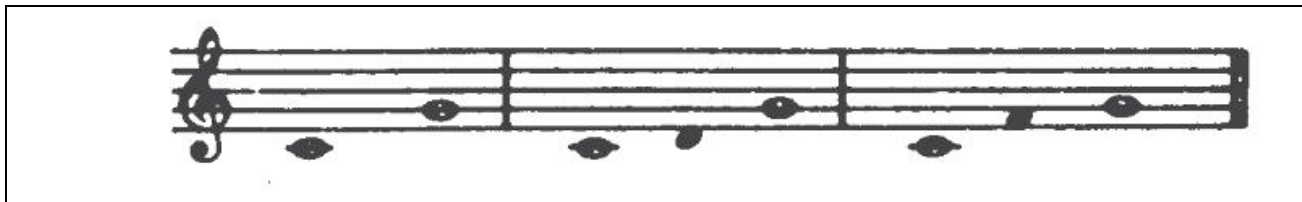
A ottava

B: quinta (Do - Sol) + quarta (Sol - Do) : struttura modellata sulla suddivisione armonica dell'accordo perfetto (Do Mi Sol) a partire dalla tonica.

C: quarta (Do - Fa) + quinta (Fa + Do): C indica lo schema costruttivo del circolo delle quinte.

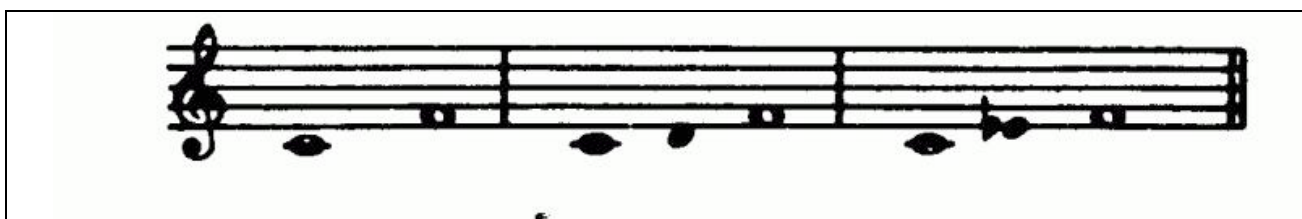
D: i due tetracordi separati dal tono disgiuntivo (Sol - Fa): Do Si La Sol - (Sol - Fa) - Fa Mi Re Do.

In questa prospettiva, la quinta non viene divisa da una terza, maggiore o minore che sia, come accade per la mentalità armonica di tipo ramista ma nella somma di un tono più una quarta:



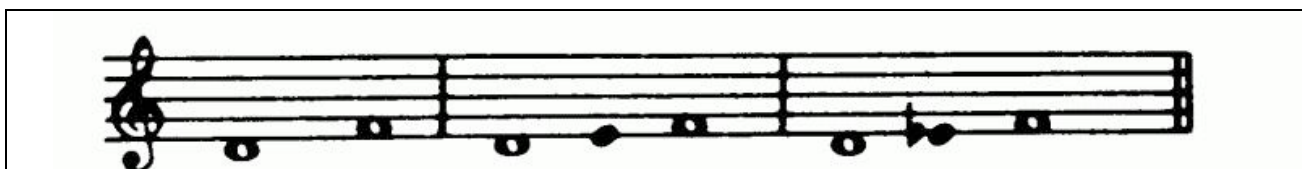
La quinta Do - Sol non viene scomposta soltanto attraverso la somma di due terze, ma può essere individuata come somma di un tono (Do - Re) più una quarta (Re - Sol), o viceversa come una quarta (Do - Fa) più un tono (Fa - Sol). In questo caso l'eptatonica fa avvertire al suo interno l'ordine determinata dal sistema tritonico.

A sua volta la quarta, che nel sistema basato sull'accordo perfetto, osserva Chailley, è «indivisibile⁴⁴», può essere divisa in tono più una terza minore.



Ora, il fatto che esista un modo per individuare la quarta e che tale intervallo sia visto come una struttura indivisibile sul piano armonico, a causa della configurazione dell'arpeggio, che si estende da una terza ad una quinta, fino a chiudersi sull'ottava, sta ad indicare che la quarta dal punto di vista strutturale, non ha rilievo per il linguaggio armonico, se non all'interno delle strutture cadenzali, in un *movimento* verso la tonica.

Ciò comporta la totale *cancellazione del valore strutturale della quarta*, che farebbe capo solo ad un modo specifico *d'intendere* il sistema eptatonico, e non al sistema stessa. Questo è un tipico caso di conflitto fra la gerarchia intervallare di tipo melodico, che ha nella quarta tetracordale il suo riferimento, e la struttura armonica, in cui la quarta, come intervallo melodico, non ha pregnanza. La terza minore, può essere divisa in un tono più un semitono, come accade nella melodia armonica la cui priorità costruttiva si basa sull'individuazione della terza minore come intervallo melodico.



L'analisi evolutiva della struttura scalare mette capo ad unità che non si riduca a semplice sintagmi da combinare: si traccia una evidente differenza fra suono e tono, che si appoggia sulla componente relazionale determinata dai fenomeni di risonanza da una parte, e sulle relazioni intervallari individuate dal diatonismo, e dal circolo delle quinte, dall'altra: ogni tono, nelle

⁴⁴ Jacques Chailley, *Éléments de Philologie Musicale*, Alphonse Leduc, Paris, 1985, p. 123.

scomposizioni che abbiamo presentato, ha senso nel suo implicito tendere ad una relazione messa in gioco dai fenomeni attrattivi di tipo scalare, mentre nessuna scomposizione che metta capo ad unità neutre può assumere un significato strutturale.

In questa valorizzazione del rapporto dialettico fra discretezza e movimento di chiusura dell'ottava, riemerge tuttavia quell'atomismo, quell'idea della consonanza come discreto che assume il valore di perno, da cui Chailley vorrebbe allontanarci sul piano ideologico. E non ci consola sapere che lo statuto non abbia valore per tutti gli intervalli, come il nostro teorico si affanna a chiarire, ma solo per quelli analizzati. Per tutti gli altri, come la terza maggiore ed il tritono varrebbe ancora la regola secondo cui essi possono essere analizzati solo in termini di intervalli composti, per sommatoria di toni: tutto ciò ha senso in una disanima della strutturazione gerarchica dell'ottava, ma questa distinzione sul piano dell'intensità del potere attrattivo non è stata ancora giustificata teoricamente. Chailley non sa spiegare è il modello di funzionamento del comportamento attrattivo dei gradi, ovvero su cosa si fondi, e in che misura intervenga il binomio consonanza e dissonanza in queste relazioni.

La dimensione psicologica della fusione, infatti, non ci ha ancora spiegato nulla sulla struttura spaziale che regola le strutturazioni dell'ottava: in qualche modo sembra che l'analisi si esaurisca nelle relazioni che stringono i nuclei spaziali, intesi come discreti, senza aver dato luogo ad una fondazione della nozione di continuità nello spazio musicale, sempre presupposta, ma mai penetrata da una riflessione teorica. Tutto l'impianto si arresta quindi sul piano psicologico.

A fianco di questi problemi, cominciamo ad intravederne un altro, ovvero il deciso *rifiuto del valore strutturale del piccolo intervallo*, che gioca un ruolo nei fenomeni attrattivi che abbiamo considerati. Su tale aspetto Chailley mostra una singolare ostinazione, che si esemplifica in un esempio, tratto dalla pedagogia musicale: i bambini che intonano *Frère Jacques* (Do Re Mi, Mi Fa Sol), sono portati ad allargare gli intervalli fra i toni, annullando il semitono Mi - Fa, dando luogo alla sequenza: Do Re Mi e Mi Fa diesis Sol diesis.

Tale osservazione mostra bene la forma relazionale delle strutturazioni intervallari di cui abbiamo parlato: i bambini non intenderebbero la melodia appoggiandosi sulla quinta Do - Sol, riportandola sull'architettura unitaria connessa alla quinta, ma come due blocchi di terze a distanza di un tono, cancellando, con il semitono, la struttura unitaria della quinta.

L'argomentazione lascia francamente molto perplessi, e risulta equivoca: dopo un'analisi tanto articolato degli aspetti grammaticali legati alle relazioni intervallari, esse vengono brutalmente ridotte a semplici fenomeni dell'intendere, secondo il formarsi di specifiche forme intenzionali, legate alla suddivisione del disegno melodico, ma non si comprende in che modo i criteri di suddivisione spaziale si differenzino, e mutino le gerarchie intervallari nella analisi della linea melodica. Inoltre, risulta arduo sostenere una generale insensibilità al movimento legato al piccolo intervallo (sempre che il semitono temperato possa entrare all'interno di questa tipologia).

§ 9 Riformulazione della funzione melodica del tritono

Gli aspetti legati al problema dell'attrazione fra gradi, si fanno pressanti nella riproposizione del tema della funzione del tritono all'interno dell'organizzazione scalare. La posizione del tritono, alla fine del ciclo diatonico, ha sicuramente un peso nella difficoltà d'introduzione del nuovo grado dell'eptatonica, che assume quel carattere di *pien* su cui ci siamo già soffermati: Chailley cerca di ricostruire tale problema, partendo dall'aspetto storico.

L'esitazione ad introdurre il nuovo intervallo emerge già nella terminologia della teoria musicale cinese, nel passaggio fra pentatonica ed eptatonica: il nostro autore osserva che nell'attribuire il nome alla nota che si dovrà collocare fra Il La (*Yi*) e il Do (*Tcheu*), si designa con il termine *Chang* una nota che indica ora il Si naturale, ora il Si bemolle. Anche nella teoria greca, la scala diatonica può comprendere tanto un Si bemolle nel sistema a tetracordi congiunti, tanto un Si naturale in quello a tetracordi disgiunti. I teorici greci, osserva Chailley, sono portati⁴⁵ a giustificare tale trasformazione,

⁴⁵ Jacques Chailley, *Éléments de Philologie Musicale*, Alphonse Leduc, Paris, 1985, pp. 124 - 125.

in una sorta di trasposizione del tetracordo Mi Re Do Si nel tetracordo Re Do Si bem. La. Chailley dubita che questo modo di presentare il problema sia del tutto accettabile, e lo fa con buone motivazioni, che ricostruiremo in modo sommario.

Il problema dell'individuazione del nome di una nota non è meramente convenzionale, ma implica un integrarsi di decisioni teoriche piuttosto complesse, perché dare un nome ad una nota significa sostanzialmente individuarne la posizione sul piano fenomenologico, e rispetto alle proprietà di tipo relazionale che ne determinano la funzione come grado: il variare del nome di una nota da una cultura ad un'altra non cancella la centralità di un riferimento alla componente spaziale, componente che viene resa riconoscibile all'interno di un sistema di relazioni, in cui la designazione è innanzitutto un problema di ordine teorico, che si lega alle componenti descrittive individuabili nelle strutture relazionali in cui quel suono è inserito. Tale questione viene dibattuta dallo stesso Aristosseno, per individuare i rapporti fra nome e posizione della *lychanos*.

La variabilità del nome è il titolo per una serie di problemi concettuali che attagliano il costituirsi di gradi intermedi nei sistemi scalari, e chi guardasse al problema pensando che alla convenzionalità del nome corrisponda una convenzionalità delle funzioni, mostrerebbe una buona dose di ingenuità. Quando la solmisazione indica la mobilità del Si attraverso l'uso del bequadro o del bemolle, bequadro e bemolle non indicano semplicemente una alterazione, ma il modo di raggiungere quel suono nell'esacordo.

In secondo luogo, il decidere che cosa corrisponda al Si naturale o al Si bemolle, significa poter individuare con chiarezza la posizione di un grado mobile a seconda delle varie configurazioni in cui tale grado si trova inserito. E qui Chailley sente il bisogno di prendere le distanze dalla spiegazione teorica basata sull'idea di trasposizione del tetracordo, entrando nel dettaglio degli Inni Delfici, per far notare cosa si nasconde dietro alla mobilità del Si diatonico, mobilità connessa al suo venire attratto dal Do o dal La: negli Inni Delfici solo i frammenti 1, 2, e 3 possono riferirsi al tetracordo congiunto, mentre in tutti il Si bemolle viene avvicinato attrattivamente al La, che ha la funzione della nota forte del sistema, di una vera e propria mese⁴⁶. In tal senso, il Si bemolle è legato alla debolezza strutturale del Si bequadro, e quindi all'origine del tritono.



Primo inno delfico: le frecce indicano i movimenti del Si nel processo connesso al tritono.



Secondo inno delfico.

⁴⁶Jacques Chailley, *Formation et transformations du langage musical*, intervalles et échelles, C.D.U., Paris, 1954, pp.138 - 139.

Nel venire attratto verso il Do, ossia in direzione ascendente o verso in La, diventando Si bemolle in direzione discendente, il Si segue l'articolarsi di curve melodiche, ascendenti e discendenti, che comportano un variare dei sistemi di riferimento. Siamo di fronte ad una conflittualità melodica, in cui il movimento del Si lo avvicina alla quarta o alla quinta, posizioni di massima consonanza nel profilo melodico. L'instabilità del Si è legata ad un movimento di acquisizione di una stabilità, implicita nella sua natura di semitono transitorio. La centralità del movimento verso la stabilità fa del Si, e della sua alterazione Si bemolle, delle note mobili alla ricerca di un punto su cui appoggiarsi. Il Si non ha uno spessore strutturale, ed il tritono nascerà dal comportamento instabile di quella nota.

Il lettore noterà che nell'esempio sta prendendo forma una nuova discussione sulla natura del cromatismo (non del semitono cromatico), legato all'attrazione del La nei confronti del Si. La centralità di tale movimento è talmente forte che Chailley usa talvolta il termine *glisser*⁴⁷, utilizzando rievocando un verbo che descrive un movimento che *scivola verso*. Ecco perché il problema del nome della nota coincide qui con il problema descrittivo della sua *alterazione* rispetto alle possibilità di chiusura di un intervallo. Il nome della nota entra nella continuità in cui un grado e la sua alterazione implicano un mutare della rete relazionale in cui si chiude lo spazio della consonanza.

Il tritono viene così tendenzialmente evitato, ma fa parte dell'esperienza intervallare allo stesso titolo degli altri intervalli. Le problematiche connesse all'armonia devono trovare una fondazione sul terreno della discussione sulle strutture melodiche.

Nel canto gregoriano, osserva il nostro autore, il Si spesso diventa bemolle o bequadro, spostandosi verso il Do, se rischia di assumere un valore strutturale troppo forte, che comporterebbe uno svilupparsi del tritono. In tal modo, il Si viene letteralmente saltato, e non acquista il valore di una dominante: lo stesso Si, del resto, viene alzato o abbassato, anche quando non nasce il problema del tritono, con il costituirsi di movimenti glissanti che tendono a saltarlo. Chailley propone quindi una formula melodica Do Re Re La Si La, ove non viene neppure indicata l'alterazione del Si: non si spiega se è bemolle o bequadro: ci si limita ad enunciarlo come una nota di passaggio che si deve appoggiare sul La su cui si chiude la formula.

Insomma, il precipitare del Si su una nota d'appoggio ne indicherebbe l'inconsistenza strutturale, che potrebbe essere giustificata strutturalmente da una serie di regole, tratte da linguaggi musicali storicamente consolidati: essi imporrebbero di utilizzare un semitono per ogni nota che vada oltre l'esacordo, senza salire ulteriormente, ma scendendo di nuovo sul La, facendo quindi avvertire una tensione discendente sul Si bemolle. Si tratterebbe di appoggiare la melodia sul Si bemolle, per farla poi confluire di nuovo sul La.

Ragionamenti analoghi potrebbero essere fatti riguardo alla attrazione del Do sul Si naturale: l'importante sembra essere la possibilità di evitare il tritono e sigillare il movimento del Si su uno dei due estremi, quinta o quarta che sia. L'instabilità del settimo grado rimane a lungo una caratteristica del linguaggio musicale fino all'esordio dell'armonia. Bach stesso, nota Chailley, «... insegnava la scala maggiore sotto la forma do re mi fa sol la *si* do / do *si* *bem.* la sol fa mi re do ...⁴⁸ » e tali articolazioni scalari sono frequenti nell'epoca barocca.

Tutto l'impianto di osservazioni legate all'analisi dell'armonia viene appoggiato sull'analisi scalare ed il musicologo ha facile gioco nell'osservare che un'analisi di tali passaggi in senso armonico, come se fossero modellati a partire dalla funzione della sottodominante sarebbe priva di senso: il fatto che i gradi impiegati nella scala discendente siano quelli che fanno parte della scala di Fa maggiore, infatti, è una osservazione che rischia di chiudere l'interpretazione del comportamento del settimo grado all'interno del quadro funzionale dell'armonia. Egli invita il lettore a cercare di cogliere il concetto di tonalità, connesso all'instabilità del tritono, partendo da *un modo d'intendere* la tonalità in cui risulti centrale l'aver presente una certa nota di riferimento, a cui le varie successioni di accordi devono tornare, dopo aver esplorato liberamente altre tonalità.

⁴⁷ Jacques Chailley, *Éléments de Philologie Musicale*, Alphonse Leduc, Paris, 1985, pp. 124, 125, 126.

⁴⁸ Jacques Chailley, *Éléments de Philologie Musicale*, Alphonse Leduc, Paris, 1985, p. 126. Il corsivo è nostro.

Il percorrere tali successioni accordali assume così l'aspetto di un libero errare, di una prima, originaria, nozione di *direzionalità* rispetto ad un ordine che viene inteso all'inizio e che chiude la digressione stessa: l'intendere musicale rimane legato alla tonica, mentre le successioni accordali che se ne allontanano secondo le regole armoniche non possono sostituire il senso di compiutezza che si avverte quando, prima o poi, verrà confermata la tonica che era stata presentata all'inizio.

Qui avvertiamo un nuovo problema: il musicologo francese non si accorge che, argomentando in questo modo, risulta indebolita proprio la teoria della formazione delle scale, che dovrebbe dar ragione dei linguaggi musicali attraverso la teoria della scala e che qui fa esattamente l'inverso. Il fatto che l'ordine della tonica si riveli solo alla fine, implica che vi è stato un conflitto fra il grado debole e l'attrazione dei gradi vicini, conflitto che si conclude con il predominio della tonica. L'intendere musicale, pur selezionando una tonica, non si sottrae alle tensioni del settimo grado, ma, come sappiamo, tali tensioni non hanno un significato strutturale e fanno assumere al settimo grado il significato di un *pïen*.

L'analisi del comportamento della quinta, e della scala costruita secondo il circolo delle quinte, fa assumere alla teoria generativa della scala un andamento, che assume immediatamente la sospetta regolarità di un percorso diatonico: il modello di ogni deformazione scalare si presenta così in modo implacabile.

Brâiloiu, che aveva introdotto il concetto di *pïen* studiando la funzione della pentatonica nella musica cinese, si era soffermato sul carattere di incertezza che lo caratterizza, osservando che il suo emergere è sporadico, spesso legato ad una funzione d'abbellimento. L'ampiezza del *pïen* varia ed ha intonazione esitante, è quindi un elemento debole, che si deforma e si modifica più e più volte, prima del suo calcificarsi nella struttura scalare. Queste caratteristiche morfologiche vengono assunte da Chailley per spiegare come il consolidamento del *pïen* possa permettere l'apertura del processo che garantisce la transizione da un sistema ad un altro. Il circolo delle funzioni strutturali è quindi basato sull'apparente deformabilità delle componenti non stabilizzate del sistema.

Su un piano più generale, l'oscillazione del settimo grado, legata alla instabilità del tritono, ci ripropone il problema della funzione del settimo armonico: Chailley è consapevole che il settimo grado ed il *pïen* esauriscono il circolo delle quinte, e che non è possibile individuare strutture melodiche in cui emergano funzioni strutturali connesse al semitono cromatico, ossia il fa diesis che individueremmo nel circolo dopo il Si. Il problema è interno all'organizzazione spaziale musicale, e andrebbe risolto, definendo una volta per tutte il rapporto che intercorre, in generale, fra un grado e la sua alterazione, ovvero entrando nel tema del cromatismo.

L'instabilità del *pïen*, il suo consolidarsi come altezza (Si o Si bemolle) rispetto alle tendenze attrattive a cui è sottoposto, ci presentano dei fenomeni in cui la continuità dello spazio musicale non tocca solo la posizione della nota nella struttura, ma emerge come un carattere interno alla definizione dell'altezza stessa. Infatti, nelle strutture in cui appare il Si bemolle o il Si bequadro, si presenta un cambiare di posizione che fa emergere le componenti continue che legano una nota alla sua alterazione, che vengono a distinguersi per le funzioni diverse che attribuisce loro la struttura tritonica. Tuttavia, questa tematica, così fondamentale in una morfologia delle tendenze direzionali dello spazio musicale, rimane, in Chailley, un presupposto inesplorato, anche perché entra in netto conflitto con la scansione discreta degli armonici.

La stessa interpretazione del problema dell'articolazione melodica, che trova il proprio fondamento nella tematica dei generi aristossenica, pone alcuni problemi nel caso del tritono, ove assistiamo al movimento di una nota e della sua alterazione, che mette capo a due possibili strutturazioni melodiche, la cui chiave d'accesso sta nella natura continua del passaggio da nota ad alterazione, rispetto ad un conflitto posizionale.

Per Chailley nel conflitto che ne sorge si conferma esclusivamente la potenza strutturale dell'organizzazione melodica, che fa mutare posizione ed altezza alla nota in un senso affine a quello di una trasposizione: il Si bemolle o bequadro entrano a far parte di unità melodiche diverse, ed al mutare della struttura, muta l'identità della nota stessa e le sue funzioni. Naturalmente tutto ciò è vero, ma il discorso continua ad appoggiarsi equivocamente a tematiche che continuano a lambire

equivocamente i fenomeni legati al cromatismo, la cui sterilità strutturale continua ad esser postulata empiricamente. Vorremmo dedicare l'ultima parte della nostra esposizione ad una discussione del nodo problematico che si nasconde dietro a questi aspetti morfologici.

§ 10 Fenomeni cromatici, tra schema e deformazione del modello

Il musicologo francese deve presentare varie tipologie del cromatismo determinato da fenomeni attrattivi, allo scopo di metterne in mostra le capacità di *deformazione* rispetto all'organizzazione interna della scala.

Il termine deformazione è piuttosto sconcertante: vi è una deformazione dove vi è un originale ed un modello, cui si venga implacabilmente ricondotti. La deformazione sembra dunque essere una caratterizzazione della più ampia tipologia del concetto di variazione: la qualità eminentemente espressiva delle sue figurazioni vive in un terreno spurio, in cui elementi sensibili e logici, modelli organicistici e formalizzazioni logiche tendono a confondersi, mettendo in una posizione disperante chi tenti di suggerirne una definizione onnicomprensiva. I suoi intrinseci legami con il gesto ed il movimento che modificano l'assetto di una forma, degradandola, possono essere interpretati in vari modi, ma hanno alcune caratteristiche che riportano ossessivamente all'idea di *de-formare*, di allontanarsi *di un certo numero di passi* da un modello, al punto di renderlo irricognoscibile nell'*evocazione* della sua figura.

Il fatto che ci si debba riferire ad un numero di passi, ad un limite della variazione, implica che si debba fare i conti con una serie di problemi espressivi che si intrecciano implacabilmente alla relazione fra identità e differenza: l'azione del deformare qualcosa implica che vi sia un modello di partenza modificabile attraverso *alterazioni*.

Dovremmo immediatamente chiederci cosa possa implicare un riferimento all'idea di *diventar altro da sé*, dato che rimaniamo sempre in presenza di una forma che, per quanto possa essere variata, modificata in alcuni tratti, deve comunque trasformarsi in modo tale da *non* far perdere il riferimento a quell'originale, rispetto a cui l'oggetto deformato rischia comunque di apparire come un depotenziamento, una perdita, una caratterizzazione disarmonica di alcuni tratti, a danno di altri.

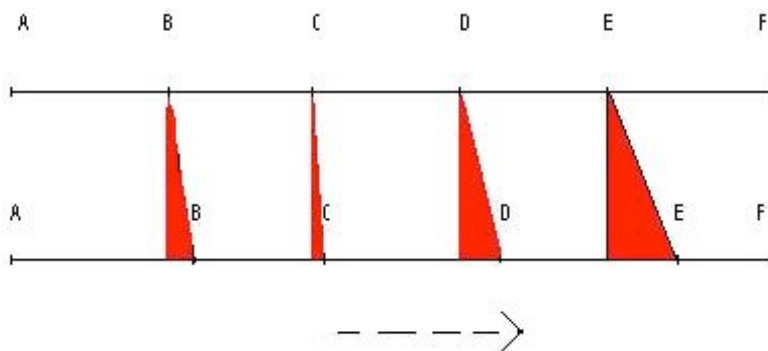
La deformazione vive sempre in una sorta di confronto, che talvolta prende i colori della nostalgia, per quell'originale che incombe, anche quando i due termini vengano posti sullo stesso piano e si sostenga, correttamente, l'impossibilità di ridurre ad un unico modello la forma di partenza. Se la portata del concetto di variazione è più ampia, nel suo operare a partire soprattutto dal modificarsi delle *relazioni* fra elementi di un intero e sul far interagire contemporaneamente più parametri, sarebbe imprudente nascondere che la deformazione spesso e volentieri altera allo stesso modo le relazioni fra elementi: tuttavia, la deformazione interviene spesso direttamente sull'elemento, spesso decontestualizzandolo dall'insieme, come accade per la caricatura di un volto, in cui l'elemento deformato entra in una dialettica d'estraniamento con la rigidità del resto delle componenti fisiognomiche. Quella permanenza, quelle relazioni fisse rispetto a cui la deformazione assume il valore di una *catastrofe* che sfigura un volto, mantengono spietatamente la presa da quell'originale da cui la deformazione non sa, né vuole, staccarsi. Nessuno potrebbe infatti vedere in una caricatura una semplice *variazione* rispetto ad un modello, la stessa portata espressiva del gesto lo esclude.

Potremmo pensare che l'idea di deformazione porti in sé un riferimento particolarmente pesante al modello di partenza, come un *residuo* che nessun processo potrà mai cancellare. E' chiaro allora che la deformazione riporta alla nostra attenzione una serie di caratteri che ci riportino al modello dato, allo scopo di sollecitare una particolare *enfasi espressiva*: nel modificare

qualcosa, mettiamo in luce caratteri latenti di un sorriso che muta il proprio valore espressivo in un ghigno in una dialettica ciclica, in cui il valore dell'originale verrà sempre confermato come un qualcosa che non dobbiamo, non possiamo mai dimenticare, anche se paradossalmente non lo conosciamo.

Nella dialettica fra copia e modello, fra ripetizione e variazione, la deformazione prende così consistenza come *rottura* degli equilibri su cui una figurazione prende corpo. La rottura naturalmente può espandersi anche alle relazioni che tengono insieme gli elementi che costituiscono la forma di partenza: ma anche in questo caso questa filiazione del concetto di variazione deve alludere in modo pesante all'originale che è stato deformato. Da questo punto di vista, la deformazione evoca sempre una processualità che assume volentieri andamenti circolari: essa prende consistenza sempre in prossimità dell'idea di variazione, ma viene come frenata dal fantasma dell'originale, sempre presupposto.

Spostamento verso F (grado forte) dei gradi deboli.



Correntemente, quando ci riferiamo al cromatismo, parliamo di alterazione di una nota, quando la facciamo salire o l'abbassiamo di un semitono. Alterare significa che quello che una nota era prima, poi non c'è più, avevamo un suono, il suono si è alterato è diventato qualcosa di diverso attraverso una trasformazione che lo ha fatto salire o scendere di un semitono. Ma l'origine del cromatismo si basa su una serie di relazioni diverse da quelle connesse al semitono.

Nei linguaggi musicali che precedono il temperamento, il continuo cromatico non è una base indifferenziata dalla quale vengono selezionati i gradi di una scala. I fenomeni cromatici sono legati a fenomeni attrattivi, che deformano l'aspetto scalare attraverso uno spostamento dei gradi esistenti. Il cromatismo assume dunque i caratteri di un ritocco ad un sistema, una correzione di posizione rispetto a un assetto consolidato. In quanto tale, esso ha natura preminentemente melodica.

Connettendo fra di loro il senso di queste osservazioni generali, Chailley sviluppa l'idea che la deformazione cromatica, risultato della modificazione di un percorso melodico, debba essere pensata sempre all'interno di quei fenomeni e che non abbia una propria valenza strutturale che possa essere analizzata. Processualità e cromatismo sono perciò due concetti che per il nostro autore andrebbero differenziati sul piano gerarchico.

Per poter dimostrare tutte le conseguenze di questa opzione teorica, Chailley sviluppa un'argomentazione che cerca di penetrare nelle stratificazioni che collegano cromatismo a strutturazione melodica, prendendo le mosse dalle forme più semplici: gli schemi riproducono elementi di gerarchia interna, che fanno capo ai gradi che si sono consolidati per primi all'interno della scala.

Al presentarsi dei fenomeni cromatici, l'organizzazione interna dei gradi deboli viene in qualche modo "compressa", e si rompe l'ordine regolare delle distanze fra le altezze.

Dove prima avevamo una serie di toni che si inanellavano l'uno nell'altro, con un ordine determinato da rapporti fissi, ad esempio un tono, troveremo un accavallamento più irregolare: al passo di un tono si saranno sostituiti valori come $3/4$ di tono, $1/4$ di tono o dei semitoni di valore irrazionale. Potremmo assimilare tale situazione all'effetto di un campo magnetico, che rompe l'ordine regolare di alcuni listelli metallici, facendoli avvicinare tra loro.

Il risultato finale consiste in una serie di controtendenze, che prendono forza tanto più ci si allontana dal polo che attrae, nel tentativo di riorganizzare un ordine interno fra i gradi, dopo il fenomeno attrattivo.

La modificazione quantitativa nell'ampiezza del tono, è anche una modificazione qualitativa, nel senso che fra un Fa naturale ed un Fa alterato, anche di un quarto di tono, vi sono differenze fenomenologicamente avvertibili. Il teorico francese propone come esempio una melodia⁴⁹ diatonica, in cui un grado debole, lontano dalla tonica, ha la funzione di un abbellimento, collocato vicino ad un grado forte, che inizia a risucchiarlo verso di sé.



La nota debole, segnata dall'asterisco, tende ad assumere un'intonazione crescente e così il La tende a salire verso il Si, come mostra la sequenza trascritta dallo stesso Chailley:



Lo stesso ragionamento vale, naturalmente, per la seconda frase. In tale situazione, il grado forte inizierà ad attirare verso di sé quello più debole, che comincerà a salire o scendere, a seconda di dove l'attrazione del grado lo conduce. L'ampiezza del tono tenderà a deformarsi, a salire di un semitono o di un quarto di tono: spesso muta per fattori contingenti connessi all'intonazione, facendo mutare l'intonazione della nota, ma quello che conta è il risultato finale, dove ne va della stessa identità dell'altezza: in questo caso, osserva correttamente Chailley, il fenomeno cromatico non potrebbe darci informazioni sulla scala di riferimento: se durante il processo di stabilizzazione, prima del consolidamento della posizione del La sul Si (posizione che è anche mutamento di identità, e che come tale dovrebbe forse essere considerato) sentissimo cantare quella nota con un'intonazione a tre quarti di tono, quella modificazione non avrebbe un corrispettivo scalare.

... ensemble, un groupe d'ensemble qui chanteient harmoniquement ce qui suit



⁴⁹ Jacques Chailley, *Éléments de Philologie Musicale*, Alphonse Leduc, Paris, 1985, pp. 129.

Si tratta di una conclusione molto forte, ed equivoca: l'esempio infatti regge solo all'interno di un sistema diatonico, e di una intonazione che ha assunto su di sé la regolarità del temperamento. Ora, per Chailley lo stesso fenomeno viene a valere anche per le melodie orientali, dove spesso si confonde un'alterazione locale con una strutturale di tipo scalare e si darebbe luogo a pseudosistemi. L'affermazione appare piuttosto violenta, perché sembra condannare le strutturazioni melodiche instabili ad una debolezza strutturale, che è legata alla mobilità stessa dei gradi nel sistema: in altri termini, la struttura melodica ha senso solo se sappiamo astrarre dai fenomeni di modalizzazione interna, che ne garantiscono il gioco espressivo. Il passaggio è, evidentemente, troppo forte e viene utilizzato per sostenere l'altro aspetto della problematica ricostruzione di Chailley: quando subentra l'alterazione cromatica, i gradi successivi tendono *sempre* a ristabilire l'ordine diatonico e la riorganizzazione diatonica riesce sempre ad assorbire il fenomeno cromatico, che rimane isolato, ed assume evidenza. Lo stesso accadrebbe per il tema della posizione ritmica del grado debole, che viene modificato nell'inflessione melodica. Il lettore comincia a sospettare che dietro all'analisi della melodia si celi una sorta di vocazione al diatonismo, che verrebbe implicitamente posto come fenomeno originario, che sta dietro ad ogni forma d'organizzazione morfologica d'ottava.

Esistono dunque tipicità nel rapporto fra suono mobile e grado forte, determinate dal fatto che le forme di avvicinamento fra i toni sembrano seguire delle regole, che valgono in ogni cultura musicale. E mentre i gradi deboli si alterano, emergono con sempre maggior forza fenomeni cromatici, che alterano l'andamento diatonico: il nostro autore aspira a descrivere leggi generali, quali l'assimilazione del grado debole ad un quarto di tono in unisono con il grado forte, e definisce questo insieme di fenomeni dei *piccoli drammi del magnetismo*, in cui si perde l'identità del tono debole. Anche in questo caso, la metamorfosi determinata dal fenomeno cromatico trova il suo motivo d'essere nel conflitto gerarchico fra toni.

Non possiamo nascondere una certa insoddisfazione, rispetto a questo modo di argomentare: l'attrazione, infatti o l'esistenza di un campo magnetico, devono comunque confrontarsi con le tendenze interne delle altezze, o come li chiama Chailley, dei toni.

Il fatto che si manifesti una tendenza del suono disposto su un'area consonantica più forte rispetto ad uno collocato su una posizione liminare all'altro, che sembra assumere la valenza di un imbuto, un gorgo che assimila a sé l'altro grado, indica anche una tendenza interna ai suoni stessi a scivolare l'uno verso l'altro, rispetto all'area di maggiore consonanza. In questo senso, risulta difficile pensare che i suoni stessi risultino semplici aggregati atomici, privi di una loro tendenza interna all'identità o all'alterazione.

Quello che vogliamo sostenere è che proprio la dialettica individuata da Chailley potrebbe benissimo dar luogo ad una riflessione sulla dialettica fra continuità e discretezza nello spazio musicale, rispetto a cui l'articolarsi delle reciproche posizioni, e delle identità che ne conseguono, vada indagata non solo all'interno delle relazioni intervallari, ma sul piano più originario del conflitto che contrappone la continuità del flusso, che nel suono musicale trova la sua espressione nell'alterazione, ovvero sua tendenza a salire o scendere rispetto ad una posizione data. Sembra insomma che la riflessione sugli armonici o sul circolo delle quinte faccia perdere pregnanza al significato originario del fenomeno del continuo all'interno dello spazio musicale, che garantisce invece la possibilità di poter parlare di alterazione della nota.

Più complesso è lo stratificarsi del tema del cromatismo nel mondo della musica antica. Abbiamo visto che nella musica antica il fattore principale nello spostamento dei suoni è l'attrazione, connessa ad una tendenza all'equalizzazione. La componente legata all'ambientazione del suono permettere che le voci si possano incrociare ed intrecciare tra di loro, generando frizioni che non rompono l'unità della struttura: l'intersecarsi delle linee melodiche va così assomigliando ad un tracciato, dove emergano dei punti obbligati in cui le voci possano incontrarsi, senza rompere l'ambientazione coerente delle relazioni intervallari.

§ 11 Il movimento della congiunzione fra tendenze attrattive e omogeneità armonica

Il trasformarsi nella considerazione dei dinamismi interni della scala e delle tendenze della profilatura melodica ha conseguenze sul piano espressivo. Si tratta di dar ragione del tema della gradualità della dissonanza, e della forma che quel problema assume nella teoria musicale occidentale. In particolare, l'attenzione di Chailley⁵⁰ si volge attorno a quello che è uno degli snodi teorici del rapporto fra cromatismo e dissonanza, che prende particolare consistenza nella letteratura del 1300. Chailley si concentra su Marchetto da Padova, che nel suo *Lucidarium in arte musicae planae* (1317-1318), parla dell'utilizzo dei semitoni dal punto di vista della tensione attrattiva, esaminando così l'alterazione solo in senso ascendente (diesis), e non discendente (bemolle).

Il cromatismo discendente va considerato all'interno dell'orientamento melodico complessivo, che è sempre ascendente. Il tono stesso va pensato all'interno di questa tensione ascendente connessa all'attrazione del profilo melodico: ciò comporterà una suddivisione del tono in cinque parti, anziché in due semitoni: il canto si assimila ad un salire della voce lungo intervalli molto contratti. Chailley parlerà di un trionfo del grande intervallo, connesso alla massima tensione attrattiva. Si tratta di una posizione che ha aspetti paradossali, e che va chiarita, perché pensare al cromatismo come grande intervallo implica una pericolosa confusione terminologica.

Chailley mette così in evidenza che all'interno di questa suddivisione del tono, che implica una divisione del tono in cinque diesis, vi sia una impressionante tensione dinamica che nel nostro temperamento a base di semitoni tutti uguali tra di loro, va persa.

Potremmo parlare allora di una maggior dinamicità della suddivisione irregolare, connessa alla struttura melodica, rispetto alla nostra, connessa a quella armonica. L'attrazione melodica si fa avvertire in modo tanto più forte, quanto più siamo lontani dal sistema temperato. L'alterazione cromatica è esemplare per individuare tale differenza: nella progressione Fa - Fa diesis - Sol, Marchetto attribuisce 4 diesis a Fa - Fa diesis, mentre ne attribuisce uno solo a Fa diesis - Sol. Questo implica che il Fa diesis di Marchetto sia molto più vicino al Sol di quanto non lo sia quello del sistema temperato. Potrebbe apparire un'osservazione ovvia, ma qui il ragionamento di Chailley è molto più sottile di quanto non appaia a prima vista.

Quello che lo interessa, infatti, è un problema di ordine denotativo, cioè che Marchetto recuperi per la sua elaborazione del tema delle alterazioni il termine cromatismo, caduto in disuso. Egli lo adotta perché, grazie alla bellezza delle dissonanze, il tono rimane suddiviso in una forma che non è riconducibile al genere diatonico o all'enanarmonico. Secondo Chailley è evidente che il termine non designi una successione di semitoni, che pure viene individuata, ma ad una suddivisione ineguale del tono: quel più conta è il fatto che, in questo modo, diventa cromatico tutto il movimento melodico, connesso all'alterazione e non la semplice successione dei semitoni. Bisogna rilevare questo passaggio, perché l'interpretazione del problema di Marchetto da parte di Chailley riporta il discorso teorico sul cromatismo all'interno di una pratica compositiva, guardando al grande scarto melodico messo in gioco da un movimento tanto ampio, e sul quale i musicisti potevano intervenire come espediente espressivo.

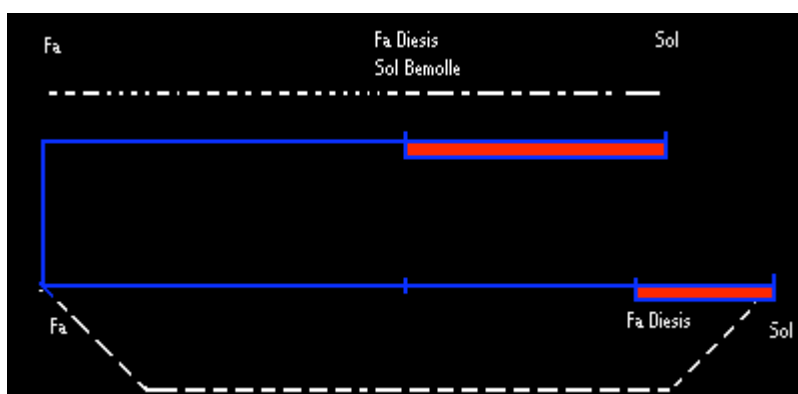
Nella teoria di Chailley il fenomeno verrà letto come una mutazione di tipo attrattivo, che segue un orientamento di tipo ascendente, legato alla profilatura della melodia: lo stesso Marchetto, sostiene Chailley, condanna l'uso dei cromatismi discendenti, proprio perché ostacolano il movimento attrattivo della melodia. Da qui la sottolineatura di Marchetto dell'aspetto dissonante della suddivisione cromatica del tono che sollecita tutte le risorse consonantiche del sistema verso la risoluzione.

Il Fa diesis medioevale è molto più vicino al Sol di quanto non lo sia un Fa diesis temperato. Il fenomeno determina una potente dissonanza, seguita da una tendenza risolutiva altrettanto forte.

⁵⁰ *Ivi*, p. 140 e sgg.

Viene così ulteriormente chiarito come mai il cromatismo pitagorico sia, nell'ottica del nostro autore, il trionfo del grande intervallo. Al tempo stesso, tutti gli spostamenti sono movimenti interni ad una dinamica dell'organizzazione intervallare connessa alla struttura melodica: la maggior pregnanza che l'intervallo assume all'interno della configurazione melodica è ciò che ne garantisce la gerarchia, ossia il suo potere attrattivo e la tendenza dell'intero sistema a risolversi su di lui.

Confronto fra le suddivisioni nel sistema temperato e in Marchetto da Padova



Una suddivisione come quella proposta permette una grande varietà d'attacco della voce, che si articola sull'estensione del tono con un movimento che può scegliere fra 5 possibili alterazioni, all'interno della struttura continua del tono. Ciò dà la ragione della processualità interna al grande intervallo cromatico, anche se a questo punto dovremmo chiederci se anche quello di Marchetto non sia uno pseudosistema, almeno nell'ottica di Chailley. Anche in questo contesto, il cromatismo non ha valore strutturale, ma sottolinea una tendenza al movimento interna ai costituenti del profilo melodico, che non appena viene frazionato o suddiviso, mostra una tendenza a riorganizzarsi secondo una tendenza ascensionale, che segue l'orientamento della profilatura melodica.. Torna così, mascherata, la polemica contro il serialismo e la funzione strutturale del semitono, contrapposta alla rigidità della serie, ma il problema cui mira il discorso di Chailley ha portata più generale, e va compreso all'interno del problema del tema del significato del cromatismo rispetto al movimento melodico.

Avevamo osservato che nel sistema armonico, il movimento attraverso accordi, coordinando l'allineamento di tre voci, impone che le tendenze attrattive attraverso cui si esprime la relazionalità spaziale della melodia debba continuamente riferirsi alla compagine degli accordi di terza, connessi, secondo il nostro teorico, alla staticità di una consonanza artificiale.

Si assiste così ad un ripiegamento della struttura melodica sul legame armonico basato sulla terza. Si tratta di una situazione complementare, perché lo stesso legame armonico non può appoggiarsi sugli accordi, nè sul rapporto fra basso e melodia, ma sulla melodia stessa, in cui ogni nota importante viene utilizzata per sottolineare il legame consonantico con la terza. Il ripiegamento della struttura melodica assume così il valore di una perdita della propria individualità a favore della coerenza del tessuto armonico in cui essa viene inserita.

Tutto questo ha portato, secondo Chailley, ad una perdita della tensione orizzontale, ad un indebolimento dei nessi relazionali che favorivano l'attrazione verso gli intervalli dissonanti. In

questo processo, piuttosto lento, emerge un carattere di grande staticità, di movimento che viene molto ridotto, di tendenza al movimento per intervalli scandito in senso verticale.

Possiamo fare alcune considerazioni ulteriori su questa delicata trasformazione nel concetto di sistema: assisteremo ad una generale riduzione dell'attrazione, attraverso l'assunzione dei nuovi intervalli zarliniani, che modificano radicalmente la funzione strutturale della melodia.

In qualche modo alla melodia viene, di fatto, affidato il ruolo di unità formale che venga ad esprimere la compattezza armonica del sistema: tale ruolo ha un valore simmetrico, perché riporta sul piano orizzontale le relazioni fissate in senso verticale. La staticità non esclude la possibilità di concepire la struttura melodica come principio di unità formale: ma le tensioni melodiche continuano ad esercitare una tensione conflittuale con l'ordinamento armonico: tale conflittualità è legata ad un diverso modo di intendere la dimensione intervallare.

Se guardiamo al modo come forma architettonica, nel sistema armonico incontreremo un impoverirsi della varietà costruttiva, con un progressivo affermarsi di due soli modi, il maggiore ed il minore. Ma quello che viene perso rispetto alla varietà costruttiva, viene guadagnato in omogeneità della suddivisione spaziale.

Il ricorrere a due modi, se impoverisce il percorso orizzontale, permette un approfondimento della concezione relazionale dello spazio, intesa attraverso la concatenazione degli accordi, che potranno far valere le loro relazioni su uno spazio omogeneo, facendo così partire dei processi attrattivi complessi, che la linea melodica potrà proiettare in direzione di uno spazio tonale, in cui valgano dappertutto le stesse leggi consonantiche.

Da qui, il peso crescente che assume nel linguaggio classico il movimento per modulazione. Viene da pensare ad una riorganizzazione dello spazio musicale del sistema, in cui il sistema si muove attraverso dei criteri di suddivisione armonica, che permettano di rendere equivalenti fra di loro gruppi tonali diversi attraverso l'organizzazione consonantica offerta dall'armonia. L'accordo e la tensione armonica non fanno più muovere il sistema, ma proiettano il movimento modulante su tutte le tonalità, all'interno del sistema stesso.

In questa situazione *rinasce* il conflitto continuo fra suddivisione modale e suddivisione tonale: si tratta di due procedimenti che hanno tendenze dinamiche del tutto diverse: da una parte avremo una linea melodica che si estende e organizza attrattivamente lo spazio sonoro. Dall'altra avremo una suddivisione armonica, che attraverso la consonanza di terza cerca interpretare le relazioni fra due tonalità diverse. Tale processo è rafforzato dalla simmetrizzazione offerta dall'uso della melodia costruita a partire dall'armonia. L'andamento del modo gioca la carta della differenziazione, mentre l'articolazione armonica guarda alle regole dell'uniformità, per interpretarle in senso consonantico.

La conflittualità spaziale prende corpo nella distinzione fra *movimento per congiunzione melodica* e *movimento per congiunzione armonica*. Nella congiunzione melodica, data una scala, ogni suono, per spostarsi da un punto ad un altro, tende ad oltrepassare anzitutto tutti i gradi intermedi. Il profilo melodico nasce proprio perché, se viene saltato un gradino fra gli intervalli, si crea immediatamente una tensione che implica immediatamente una controtendenza nel movimento melodico, verso il gradino saltato. Questo ritorno indietro ha lo scopo di ristabilire l'equilibrio nel movimento per gradi disgiunti che aveva saltato quel passo: potremmo definirlo una risoluzione della disgiunzione. La regola, che non ha un valore assoluto, tende a cogliere nel movimento melodico una processualità irregolare, percorsa da forti tensioni. In questa processualità, la nota è un suono puro, che va giustificato a partire dalla posizione che assume nella architettura modale.

Nella congiunzione armonica la nota è pensata a partire da un accordo, espresso o sottinteso, che ne determina il senso e ne imbriglia il movimento orizzontale. Essa viene preceduta da una prima sistematizzazione del movimento melodico secondo la tipologia dell'arpeggio. Con il trionfo dell'armonia classica, la melodia tenderà a stabilizzarsi lungo il percorso offerto dalla triade. Il che comporta alcune complicazioni. Infatti, nel linguaggio classico si enfatizza un utilizzo simmetrico della melodia, retto da congiunzioni armoniche che vedono nei due suoni

congiunti dal movimento melodico l'appartenenza al medesimo accordo, che le usa come voci in consonanza. Il carattere di contrasto di indebolisce: d'altra parte, l'armonia classica può giocare sulla varietà offerta dal principio di modulazione, che permette di trasporre questi profili neutralizzati su varie tonalità, attribuendogli colore e vivezza.

La trasformazione del sistema si evidenzia nei due diversi modi di risolvere la disgiunzione. Il cromatismo, dal sistema zarliniano in poi, dovrà confrontarsi con questo nuovo criterio di organizzazione dello spazio sonoro. La conseguenza sarà un'evoluzione del cromatismo in direzione del piccolo intervallo e dell'ornamentazione, con un attenuarsi delle sue capacità attrattive rispetto alle tendenze consonantiche del sistema. In questo modo il cromatismo avrà la funzione di intervenire sullo spostamento di tutti i gradi della scala diatonica.

A questa vicenda non è estranea la scorretta interpretazione del cromatismo, nel momento in cui l'umanesimo riscopre questo concetto e tende a riproporlo sul piano della pratica musicale. Il problema nasce dalla constatazione che in questi sistemi si elabora un cromatismo essenzialmente traspositivo, nel senso che l'alterazione cromatica non è altro che lo spostamento del grado secondo l'andamento della scala diatonica: all'alterazione viene riconosciuta solo la funzione di stare al posto del tono diatonico, in un sistema pentatonico, senza alterarlo. Il riferimento al problema di Marchetto, ora prende tutta la sua pregnanza: il cromatismo, a grande o piccolo intervallo, è solo la maschera che prepara alla stabilizzazione del diatonico. Di nuovo, la durezza dello schema imprigiona tutte le latenze melodiche della figurazione, ed il problema terminologico di Marchetto, vero o presunto che sia, indica, per Chailley, solo l'equivocità del tema cromatico, che trova il proprio fondamento solo nella strutturazione espressiva della curva melodica, e che non ha rilevanza strutturale.

§ 11 L'opera di Chailley in una prospettiva semiologica

Nella raccolta⁵¹ di voci tratte dalla Enciclopedia Einaudi, dal titolo *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica* Jean - Jacques Nattiez dedica un denso saggio alla scala, e analizza l'opera di Chailley, all'interno di una ricostruzione generale del dibattito sulla scalarità. La sua analisi, in particolare, punta a verificare quale sia la matrice ideologica, che sta dietro alla prospettiva evolucionistica della concezione gerarchica della scala: per Nattiez il motivo principale d'interesse nella teoria che abbiamo esposto è quindi cercare di corrodere dall'interno il naturalismo che vi si nasconde e proiettare il problema sull'interpretazione storica della relazione gerarchica fra le scale.

La conclusione dello studioso di Amiens è fortemente critica, quanto al metodo usato da Chailley, e scettica quanto alla sensatezza di una ricerca di questo tipo. Dopo aver presentato la teoria di Chailley, egli ne conclude che in questo modo vengono colti tre piccioni con una fava, perché la sua teoria spiega l'evoluzione storica della musica, cioè il passato fondando naturalisticamente la nozione di scala sulle consonanze del circolo delle quinte ed il presente dell'evoluzione del linguaggio musicale, e può escludere da tale contesto la dodecafonia, perché non esiste una scala ad otto toni che introdurrebbe il semitono cromatico⁵². A queste osservazioni di Nattiez, aggiungiamo che una considerazione analoga si potrebbe sviluppare per la ricostruzione della vicenda relativa al cromatismo: il semitono cromatico non ha mai valore strutturale, non ha forza attrattiva, e vive tutto nella sintassi attrattiva giocata dal conflitto fra gradi forti e gradi deboli. La polemica sottesa contro la seconda scuola di Vienna e la suddivisione dell'ottava in dodici semitoni senza nessi gerarchici, è evidente.

Tutta la argomentazione di Nattiez tenderebbe quindi a riportare sull'orizzonte della storicità la discussione teorica che abbiamo ora esposto: partendo da questa interpretazione, egli esibisce esempi di scale in cui ottava, quarta e quinta non svolgono un ruolo strutturale, o in cui esse siano di incerta

⁵¹ Jean Jacques Nattiez: *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, edizione italiana a cura di Rossana Dalmonte, Torino, Einaudi, 1987: si tratta di una rielaborazione di voci tratte dalla Enciclopedia Einaudi.

⁵² *Idem*, p.38

intonazione, (peraltro Nattiez sa benissimo che la posizione di Chailley è sostanzialmente favorevole ad una interpretazione relativista del problema dell'intonazione).

Per spiegare in modo più preciso le motivazioni che stanno dietro alle sue riserve, ricostruisce il modello evolutivo generale che opera all'interno della teoria che abbiamo esaminato, individuando tre nozioni di storia che ne costituirebbero i fondamenti. Su un primo livello, avremmo una storia naturale⁵³ in cui gli intervalli più diffusi sono l'ottava e la quinta, che sono gli intervalli che incontriamo per primi nella tavola della Risonanza, cioè all'interno di quel corteggio d'armonici di cui parlavamo all'inizio; qui Nattiez esibisce da subito una serie di scale primitive che non sono basate su tale modello.

Su un livello più approfondito, avremmo una storia relativa⁵⁴, che spiegherebbe come sia possibile che, in popolazioni che vivono tutte nello stesso momento, si possa assistere ad una evoluzione diseguale della morfologia della scala, in particolare in civiltà musicali che vivono ancora in una fase orale: tale modello serve a spiegare i numerosi controesempi che la teoria della scala costruita in termini di consonanza incontra, e sono indicativi degli ostacoli che qualunque teoria evoluzionistica incontra nella determinazione di un modello teorico generale. Ogni cultura musicale conosce una storia che le è solo propria, e di fronte alle differenze constatabili sul piano dei fatti, la teoria deve assumere atteggiamenti prudenti e guardarsi da spiegazioni generali. Infine, la teoria di Chailley si appoggia a una storia attestata⁵⁵, in cui Nattiez entra in una discussione più articolata sul problema della Risonanza e della attrazione.

La discussione investe la scelta di spiegare il passaggio da scala pentatonica a quella esatonica attraverso il concetto di *pien*, che sono quelle altezze che si introducono in un sistema pentatonico, senza alterarlo. Brailouiu, che l'aveva introdotto studiando la funzione della pentatonica nella musica cinese, aveva insistito sulla loro flebilità, mentre Chailley tende a spiegare quei passaggi attraverso dei fenomeni attrattivi, che fanno capo ad una tendenza al piccolo movimento, cioè al movimento per gradi congiunti all'interno della scala, associato all'attrazione del grado forte su quello debole. In questo modo, si assiste ad una forte caratterizzazione della struttura melodica, che giustifica il passaggio da scala a modo.

Ora, Nattiez non è affatto convinto che i principi di attrazione, uguaglianza e adattamento, possano essere un buon criterio per spiegare l'evoluzione della scala, e soprattutto non è disposto ad ammettere che esistano delle varietà della scala che siano una semplice variazione di un modello dato. A questa idea, di una deformazione della scala normale che sarebbe all'origine delle numerose scale irregolari con cui si confrontano gli etnomusicologi, egli risponde osservando che "la variazione- di qualunque natura essa sia- *in rapporto ad un ciclo naturale non spiega poi molto*"⁵⁶. Se le cose stanno così, la teoria di Chailley ha scarsa pregnanza storica, non spiega nulla della storia dei fatti, e si isola all'interno di una teoria evoluzionista che si avvale di principi trascendenti⁵⁷.

Possiamo accettare la natura spuria del concetto di deformazione, possiamo avere dubbi profondi sul valore universale del diatonismo, che permette a Chailley di piattare e spalmare tutti gli elementi continuisti che emergono nelle tendenze melodiche fino a vedere nella scala indiana una deformazione attrattiva di quella diatonica, ma rispondere come risponde Nattiez significa semplicemente *liquidare* il problema.

Si crea, infatti, una frattura teorica troppo forte con gli assunti dello stesso Chailley. Quei caratteri apparentemente secondari, come l'abbellimento o la debolezza ritmica del *pien*, sono i caratteri che annunciano il presentarsi di un nuovo intervallo. Di questo bisognerebbe dar ragione, mentre Nattiez è portato a soffermarsi, ancora, sull'inesattezza della caratterizzazione morfologica della scala, attraverso dei contro-esempi, peraltro ben scelti (e facili da scegliere), in un insieme di considerazioni, che continua ad avere di mira dei concetti, a cui vengono contrapposti brutalmente

⁵³ *Idem*, pp.36 - 40.

⁵⁴ *Idem*, pp. 40 - 44.

⁵⁵ *Idem* pp. 45 -47.

⁵⁶ *Idem*, p.47.

⁵⁷ *Idem*, p.36.

dati di fatto: Tutta questa discussione che merita un commento, proprio nel merito della prospettiva con cui viene costruita.

Innanzitutto, vorremmo osservare che l'introduzione delle tre tipologie, sembra obbedire all'istanza di un forte relativismo di tipo storico. L'analisi di un modello esplicativo viene legata a tre determinazioni, che continuano ad appiattire una componente teorica sul piano dell'eccezione storica: questo ingenera una grande confusione, perché si contrappone ad un modello esplicativo una serie di eccezioni, senza discuterlo dal suo interno in modo sufficientemente ampio. Con conseguenze non desiderabili.

Cosa significa, infatti, il rifiuto di accettare la nozione di variazione rispetto ad un modello, se non la riproposizione di una molteplicità di modelli individuali, che perdono progressivamente ogni pregnanza esplicativa? Sembra che vi sia un inspiegabile timore ad accettare l'idea che un modello possa avere una sua mobilità interna, che permetta di affrontare più tipologie: esiste sicuramente una differenza tra una scala e la sua deformazione.

Negare che esistano variazioni di modelli dati, significa precludersi l'idea di poter ricostruire il *modello* di qualcosa in generale. Al tempo stesso, si continua a constatare che non esistono della scale-tipo, che la distribuzione degli intervalli presenta sempre qualche *eccezione*. Siamo in una atmosfera di profondo relativismo empirico, che ha risvolti inquietanti quanto alla costruzione dei concetti stessi su cui si appoggia. A ben vedere, leggendo Nattiez sembra che del modello offerto da Chailley, si possano solo trarre dei (poco plausibili) modelli storici da ciò potremmo trarre la sensazione che non si stia ponendo la domanda giusta al modello gerarchico strutturale: perché ridurre il problema di una morfologia generale della scala all'esibizione di morfologie diverse e non cercare di ricostruire un modello morfologico generale? L'evoluzione storica del modello di scala muoverà da delle possibili regole interne o da una moltiplicazione delle scale. Vorremmo chiedere a Nattiez, come si moltiplicano e soprattutto *rispetto a cosa* si moltiplicano?

L'idea di varietà, all'interno della ricostruzione di Chailley, potrebbero incontrare resistenze da parte degli etnomusicologi, che potrebbero sempre esibire una imponente quantità di scale, difficili da ricondurre ad un modello unico: ma da questa pacifica assunzione, possiamo permetterci di perdere l'idea di poter aprire una discussione in generale?

Lo stesso Chailley, per altro, mostra di aver ben chiaro che la scala svolge soprattutto un ruolo di ordinamento delle altezze: ma questo non impedisce la sua valorizzazione strutturale all'interno della elaborazione melodica, che è il vero nucleo concettuale del problema.

Tra i problemi interni alla teoria di Chailley vi è certamente quello di poter connettere, a partire dall'evoluzione delle componenti melodiche, il piano della storicità con quello determinato dall'intreccio fra elementi connessi alla consonanza e quelli legati al circolo delle quinte. Ma il tessuto che tiene insieme tali considerazioni non viene affatto *presupposto*, ma costruito, mentre l'interrogare il modello musicale della teoria della scala solo a partire dal problema storico, ridotto all'esibizione di contro-esempi, impoverisce il livello del discorso, perché rifiuta un confronto sul piano della teoria. Se entriamo su questo piano, il notare che non troviamo sempre delle ottave o delle quinte, è il motivo per cui Chailley tende a relativizzare il discorso sulle altezze, e cerca di definire la scala ditonica a partire dal circolo delle quinte, *senza*, ad esempio, presupporre l'ottava. Il fatto che nella ditonica, quinta e quarta abbiano una esplicita valenza direzionale, dovrebbe suggerire che non è sul piano dell'esattezza dell'intonazione che potremo discutere quel modello.

Si tratterà, semmai, di comprendere a fondo le distinzioni fenomenologiche fra unisono ed ottava, che creano degli imbarazzi avvertibili nello stesso Chailley per quanto che riguarda l'interpretazione dell'ottava, rifiutando che tale rapporto che vada sempre presupposto come il più importante fra due suoni. Il problema nasce già con Rameau, e chi legga la teoria musicale sa bene la fatica con cui vengono dedotti e differenziati l'ottava ed unisono nella tavola degli armonici.

In qualche modo, Chailley avverte il problema della differenziazione fenomenologica fra ottava ed unisono, che riesce a ricostruire con relativa facilità all'interno della teoria della Risonanza, ma che non risulta altrettanto immediato sul piano del circolo delle quinte, cioè su quello costitutivo della relazione gerarchica fra scale. Nattiez sembra così molto più preoccupato dai presupposti positivistic

che non dalla portata del problema teorico messo in gioco dal musicologo francese, smarrendo i contenuti teorici e perdendosi all'interno di una circolarità di tipo empirico.

Si tratta di una circolarità pericolosa. Il sostenere, come fa Nattiez, che la scala non ha funzioni privilegiate e che ha senso solo all'interno di un corpus dato, sottintende infatti che esista almeno un criterio gerarchico e dei modelli relativamente stabilizzati nella suddivisione per intervalli nella scala stessa, quello della semplice successioni dei suoni astrattamente intesa. Il mettere completamente da parte il problema delle funzioni privilegiate, a favore di un empirismo ancor più sbrigativo di quello di Chailley, porta ad oscurare la stessa distinzione fra scala e modo, e le possibilità analitiche che essa offre. Una teoria non si confuta enunciando fatti, o nascondendosi dietro ad un relativismo empirico, una teoria la si discute entrando nel vivo delle sue connessioni concettuali. In questo senso, le obiezioni di Nattiez sono deboli, e sfocate.

A questo proposito dobbiamo ricordare che il modo, e persino il do mobile, portano in primo piano forme di riferimento alla tonicità che si muovono attivamente all'interno della scala stessa: si pensi alla individuazione della quinta, più o meno intonata, che stabilizza quantomeno delle direzioni, delle linee di tendenza nell'articolazione dell'ottava, anche prescindendo dalla mancata ricorsività del circolo delle quinte. Il problema giace proprio sul fatto che, stando all'interno del linguaggio di Chailley l'insistente riferimento alle funzioni di tonica, riporta confusamente ad una immanenza di un linguaggio tonale allargato che troverebbe il proprio fondamento nella teoria della risonanza: su questo terreno, diventa indispensabile una differente analitica del problema dell'intervallo, e non la sua rapida liquidazione.

La presunta neutralità della struttura scalare, tacito punto d'arrivo dell'analisi di Nattiez, può spiegare ben poco della sua morfologia funzionale, delle conseguenze che hanno sul piano dell'elaborazione musicale i nodi relazionali che nascono fra i suoi intervalli. Se rimane quindi condivisibile la critica ideologica alla costruzione di Chailley, rimane aperta la questione dell'analisi scalare, a cui si dovrebbe tentare di rispondere riaprendo le prospettive teoriche che il costruttivismo del musicologo francese ha avuto il merito di giocare, nelle sue equivocità, con raro coraggio.

Ed un primo rilievo che andrebbe posto sta proprio nell'empirismo del procedimento per esempi tratti dal linguaggio storico, a cui non corrisponde nessuna riflessione sulla natura del suono: molto spesso, leggendo Chailley, viene spontaneo chiedersi se il problema dell'alterazione, ad esempio, sia stato affrontato con la dovuta sollecitudine. Per Chailley l'alterazione cromatica è fenomeno che trova riferimento solo all'interno dei fenomeni di modificazione della struttura architettonica dell'ottava, e che quindi riguarda esclusivamente l'organizzazione spaziale del suono musicale e non la sua natura: il suono musicale è infatti un punto discreto, che si muove in un reticolo di posizioni fisse, che possono modificarsi solo attraverso l'attrazione del grado debole sul grado forte. Ma forte e debole rispetto a cosa?

Questa potrebbe essere una prima domanda da porre: se esiste una gradazione posizionale rispetto all'articolazione discreta dell'ottava, essa può appoggiarsi solo all'interno della natura continua spazio musicale: in Chailley assistiamo allo spettacolo della messa in scena di queste relazioni, senza che venga mai posta alcuna questione rispetto al momento in cui il suono musicale, per sua natura continuo e trascorrente, viene *fissato* nella sua posizione intervallare. Il problema che si affaccia al lettore di Chailley è l'impossibilità di articolare correttamente una dialettica del suono musicale, del suo passaggio da continuo a discreto, che permetta di mettere a fuoco il fondamento stesso dell'articolazione intervallare e della scelta delle posizioni.

La dimensione spazializzata del suono, nel nostro autore, non viene mai affrontata geneticamente, mentre è la stessa nozione di sistema a richiederne una fondazione: cosa accade quando il grado forte attira quello debole, su cosa si fonda il conflitto? A queste domande Chailley risponde circolarmente esibendo degli esempi, che non sanno dar ragione delle regole di campo, su cui si poggiano leggi come quella del percorso melodico più breve, della disgiunzione o dell'introduzione del *pien*. La tendenza al flusso, il fibrillare del suono nel suo differenziarsi in gradi, che sembrano gli unici principi che potrebbero dar ragione delle tendenze direzionali legate ai fenomeni di consonanza, restano sistematicamente ignorati. Si di essi grava una fitta nebbia, che si riverbera nella distinzione

fra grado forte e grado debole, due metafore che esprimono la possibilità di un *movimento verso*: quello che non viene chiarito è *cosa* si muova.

La distinzione fra suono musicale e tono vorrebbe coprire questa lacuna, ma ha respiro conto, perché si limita a mostrare che ogni suono ha una relazione con un altro suono, con cui stabilisce una serie di relazioni gerarchiche, legate alla propria posizione: che la materia sonora organizzata nel tono musicale manifesti tendenze vettoriali, che la spingono ad occupare una posizione nello spazio è presupposto non indagato dallo stesso Chailley, che preferisce appoggiarsi su fenomeni di ordine psicologico, che nulla ci spiegano di quanto accada all'interno della spazialità musicale, rispetto al carattere dinamico, fluente, del suono stesso: si tratta di un paradosso grave, in quanto lo stesso presentarsi del fenomeno cromatico, per cui un'altezza si assimila ad un'altra (il percorso che si effettua nell'esempio della melodia francese che abbiamo proposto riguardo al dramma magnetico), dovrebbe preparare il terreno ad una diversa concezione dell'idea di alterazione. L'effetto di alterazione della nota che progressivamente si dilata, diventando altro da sé, può trovare fondamento solo nella tendenza alla continuità che caratterizza lo spazio musicale, e che si riverbera nell'intonazione e nei fenomeni attrattivi.

Chailley congela questo livello analitico all'interno del movimento discreto che costituisce la melodia, perdendo contatto con il suono: così, ogni fenomeno cromatico diventa un epifenomeno delle alterazioni della struttura melodica. Come si alteri la struttura melodica, come si diano fenomeni attrattivi fra suoni, perché un grado si sposti, precipitando verso un altro, sono tutti fenomeni connessi alla natura continua del suono musicale, e sarebbero tutti passaggi essenziali in una analitica generativa della struttura scalare. Su questo livello costitutivi, purtroppo, l'analisi di Chailley è silente, distratta, troppo legata alla polemica con il linguaggio neoseriale.

Per conto nostro, vorremmo sollevare dei rilievi, rispetto alle tematiche diatoniche che con intelligente prepotenza Chailley usa nella sua ricostruzione delle vicende intervallari, ed una prima difficoltà andrebbe posta proprio sul piano dell'empirismo del procedimento per esempi tratti dal linguaggio storico, a cui non corrisponde nessuna riflessione sulla *natura* del suono.

Spesso, leggendo Chailley, viene spontaneo chiedersi se il problema dell'alterazione, ad esempio, sia stato affrontato con la dovuta sollecitudine. Per Chailley l'alterazione cromatica è fenomeno che trova riferimento solo all'interno dei fenomeni di modificazione della struttura architettonica dell'ottava, e che quindi riguarda esclusivamente l'organizzazione spaziale del suono musicale e non la sua natura: il suono musicale è infatti un punto discreto, che si muove in un reticolo di posizioni fisse, che possono modificarsi solo attraverso l'attrazione del grado debole sul grado forte. Ma forte e debole rispetto a cosa?

Questa potrebbe essere una prima domanda da porre: se esiste una gradazione posizionale rispetto all'articolazione discreta dell'ottava, essa può appoggiarsi solo all'interno della natura continua spazio musicale: in Chailley assistiamo allo spettacolo della messa in scena di queste relazioni, senza che venga mai posta alcuna questione rispetto al momento in cui il suono musicale, per sua natura continuo e trascorrente, viene *fissato* nella sua posizione intervallare.

Il problema che si affaccia è l'impossibilità di articolare correttamente una dialettica del suono musicale, del suo passaggio da continuo a discreto, che permetta di mettere a fuoco il fondamento stesso dell'articolazione intervallare e della scelta delle posizioni.

La dimensione spazializzata del suono, nel nostro autore, non viene mai affrontata geneticamente, mentre è la stessa nozione di sistema a richiederne una fondazione: cosa accade quando il grado forte attira quello debole, su cosa si fonda il conflitto?

A queste domande Chailley risponde circolarmente esibendo degli esempi, che non fanno dar ragione delle regole di campo, su cui si poggiano leggi come quella del percorso melodico più breve, della disgiunzione o dell'introduzione del *pien*. La tendenza al flusso, il fibrillare del suono nel suo differenziarsi in gradi, che sembrano gli unici principi che potrebbero dar ragione delle tendenze direzionali legate ai fenomeni di consonanza, restano sistematicamente ignorati. Si di essi grava una fitta nebbia, che si riverbera nella distinzione fra grado forte e grado debole, due metafore che esprimono la possibilità di un *movimento verso*: quello che non viene chiarito è *cosa* si muova.

La distinzione fra suono musicale e tono vorrebbe coprire questa lacuna, ma ha respiro conto, perché si limita a mostrare che ogni suono ha una relazione con un altro suono: ma del passaggio in cui la materia di questi trasformarsi manifesta al suo interno tendenze che la portano ad occupare una posizione, nello spazio, Chailley non parla mai, è solo in grado di esibirci il tessuto discreto ed organizzato offerto dalla gerarchia intervallare degli armonici.

Allo stesso modo, il presentarsi del fenomeno cromatico, per cui un'altezza si assimila ad un'altra (il percorso che si effettua nell'esempio della melodia francese che abbiamo proposto riguardo al dramma magnetico), dovrebbe preparare il terreno ad una diversa concezione dell'idea di alterazione. L'effetto di alterazione della nota che progressivamente si sposta, circoscrivendo un nuovo spazio, ed un nuovo nome, , può trovare fondamento solo nella tendenza alla continuità che caratterizza lo spazio musicale, e che si riverbera nell'intonazione e nei fenomeni attrattivi. Quello che vorremmo sostenere è che in questo modo si crea una teoria della scala, quasi astraendo dalla natura ontologica del suono musicale, sulle sue tendenze generali, e sull'aspetto fenomenologico che si cela dietro al fenomeno attrattivo. Lo spazio musicale nn è solo un reticolato di posizioni che vengono conquistate progressivamente, ma un campo aperto, dove l'idea di continuo emerge solo nella traslazione da suono a suono, quasi che la continuità dello spazio musicale fosse una discretezza mascherata.

La nozione di *pien* ha così un'altra rilevanza: il *pien* non indica solo la cesura di una consonanza che va prendendo corpo progressivamente in un insieme di relazioni, ma si appoggia ad una vera e propria regola fenomenologica della strutturazione dello spazio musicale. Lo spazio musicale vive nella continua differenziazione delle sue posizioni. La tendenza attrattiva è così movimento di saturazione di un vuoto, che trasforma in regole grammaticali le sollecitazioni a cui i singoli intervalli vengono sottoposti, nel momento in cui una struttura scalare comincia ad operare le proprie transizioni interne.