

CONTRO IL “PREGIUDIZIO TRASCRIZIONISTA” LE ORIGINI DELLA NOTAZIONE MUSICALE IN OCCIDENTE

di Gianluca Capuano

1. I paradossi della scrittura musicale

Trattare di scrittura musicale, a differenza di altre scritture come quella alfabetica, o sillabica, o ideogrammatica (detta anche logografica), o ancora aritmetica, significa fin da subito rimanere irretiti in una inestricabile rete di paradossi. Non abbiamo a che fare con una scrittura simbolica, contrariamente a quanto alcuni credono, data la irrelazione tra rappresentante e rappresentato. Ancor meno si tratta della scrittura di una lingua “naturale” come quella difesa dal filosofo Cratilo nell'omonimo dialogo platonico. Eppure da subito emerge un parallelismo e una dipendenza della notazione musicale dalla scrittura alfabetica, che risulta vincente in tutta la tradizione occidentale. Come scrive Eric A. Havelock, «Ricordiamo quali sono i tre presupposti teorici che devono essere soddisfatti contemporaneamente nello stesso sistema perché si abbia un vero alfabeto. In primo luogo, tutti i fonemi devono essere resi nel linguaggio in modo esauriente; secondariamente, il numero dei segni deve essere contenuto entro una cifra oscillante tra venti e trenta; i segni, infine, non devono essere suscettibili di un doppio o triplo impiego. La loro identità fonica deve essere definita e invariabile. [...] Solo il sistema greco riuscì a soddisfare tutte e tre le condizioni».¹ L'economicità dei segni, la caratteristica del fonema di essere elemento discreto posto alla base della articolabilità della parola, ogni singolo fonema/grafema rispondente al *principium individuationis*, questo insieme di condizioni rende l'alfabeto greco lo strumento vincente e fondante l'intera cultura occidentale. Se sistemi più antichi come quello delle culture egizie, mesopotamiche e semitiche presupponevano necessariamente un'attività di decifrazione non immediatamente disponibile per tutti i potenziali lettori con la conseguenza che la lettura e la scrittura erano appannaggio solo di alcune classi privilegiate, l'alfabeto opera una vera e propria democratizzazione del segno; è evidente la conseguenza politica di un tale impianto: il concetto stesso di *democrazia* nasce in ambito greco. Quanto alla scrittura aritmetica, ancora più economica di quella alfabetica basandosi sulla combinazione di soli dieci simboli, pur trionfando in occidente solo secoli dopo l'invenzione dell'alfabeto, è debitrice nei confronti di questo come sottolinea Havelock: «[...] l'epoca di Newton è generalmente considerata come l'inizio dell'era della scienza moderna. A mio avviso, questo avvenimento è senza dubbio dipeso, in buona misura, dagli effetti congiunti della tecnica del sistema di numerazione indo-arabo e della tecnica dell'alfabeto greco, moltiplicati dall'introduzione della stampa. [...] se l'una o l'altra di queste invenzioni fosse mancata alla nostra storia, riesce difficile immaginare come la scienza moderna avrebbe potuto fare la sua comparsa».² E infine arriviamo al terzo caposaldo della cultura occidentale, la musica: «[...] si

¹ E. A. Havelock, *Dalla A alla Z*, trad. it. Genova, Il melangolo, 1987, p. 45.

² *Ivi*, p. 81.

può stabilire un confronto tra l'apparizione della “musica” come forma artistica complessa che si serve del suono nell'epoca moderna e la manifestazione nell'antichità classica della “letteratura” come forma artistica ugualmente complessa che si serve dell'espressione verbale. L'“alfabetizzazione” linguistica, numerica e musicale può essere considerata come il fondamento tripartito della cultura occidentale [...].³

2. *Necessità di una stoicheiologia*

Ma qual è il *quid in* comune tra la scrittura alfabetica e la scrittura musicale? L'articolazione è ciò che impone un *discretum* nel flusso continuo e indistinto dei suoni e della parola parlata. La musica viene in genere definita come disciplina del suono “organizzato”, ma presupposto di tale “organizzazione” è appunto la possibilità di smembrarne la carne viva in elementi identificabili e discreti. La struttura della doppia articolazione teorizzata da André Martinet⁴ come elemento di analisi costitutiva del linguaggio umano si riverbera – seppure in assenza del momento significativo – sulla analisi del suono musicale scritto. Da una parte abbiamo la distinzione su due livelli tra *morfemi* e *fonemi*, dall'altra abbiamo il grado zero, il suono, e i segmenti formati dalle aggregazioni, orizzontali o verticali, dei suoni stessi: accordi e frasi musicali. In poche parole, una *stoicheiologia* è presupposta per poter parlare di fenomeni come il linguaggio e la musica, ovvero per poterne fare oggetto di discorso. La stoicheiologia occidentale ha un autore e una data di nascita: nel *Teeteto* di Platone (203a ss.) leggiamo che per avere conoscenza accompagnata da ragione di qualcosa bisogna innanzitutto riconoscere gli elementi (*στοιχεῖα*, *stoicheia*) che lo compongono. Solo dalla combinazione e compitazione di tali parti si può avere conoscenza del tutto, dell'oggetto nella sua interezza. Ogni parte in sé è priva di significato, lo assume solo in relazione alle altre parti; così è il caso del suono linguistico (la singola lettera alfabetica) come del suono musicale (il singolo suono): «E aver appreso perfettamente l'arte del citarista che altro significa se non essere in grado di seguire ogni suono e distinguere di che corda è? E codesti suoni, tutti sono d'accordo che si dicono appunto l'alfabeto della musica. [...] una persona, quando sia interrogata sopra una data cosa, è capace di rispondere a chi la interroga rendendo conto della cosa per mezzo degli elementi che la compongono» (*Theaet.* 206a-207a).⁵ Chi non sa nominare le singole parti che compongono la cosa si deve fermare a una “vera opinione” che non è ancora conoscenza. Citando l'espressione di Esiodo “i cento pezzi del carro”, Platone aggiunge: «chi riesca, scorrendo per quei suoi cento pezzi, a definirne l'essenza, solo colui all'opinione vera avrà aggiunta, con codesto, anche la ragione; e della natura del carro, anziché una mera opinione, avrà insieme scienza e conoscenza, essendo penetrato fin dentro al tutto attraverso gli elementi» (*Theaet.* 207a).

Da questa breve ricognizione risulterà più chiara l'importanza parallela, all'interno della strategia platonica, dell'articolazione grafica del flusso sonoro linguistico e di quello musicale. Senza articolazione non c'è conoscenza, e senza *grafo* non c'è articolazione. È noto come la scrittura in Platone abbia un doppio volto; essa è *φαρμακός* (*pharmakos*), ovvero insieme medicina e veleno. L'articolazione ci permette di conoscere il tutto, ma il tutto come tale nella sua irripetibilità di evento è perso per sempre una volta smembrato. Questo è il nucleo teoretico dei paradossi – da cui siamo partiti – in cui si muove ogni scrittura e in particolare la scrittura musicale: essa è necessaria per la conoscenza del suo oggetto, eppure non arriva mai

³ *Ivi*, p. 82.

⁴ A. Martinet, *La linguistique synchronique. Études et recherches*, Parigi, Presses universitaires de France, 1965, pp. 7-41.

⁵ Platone, *Opere complete*, vol. II, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 165-167.

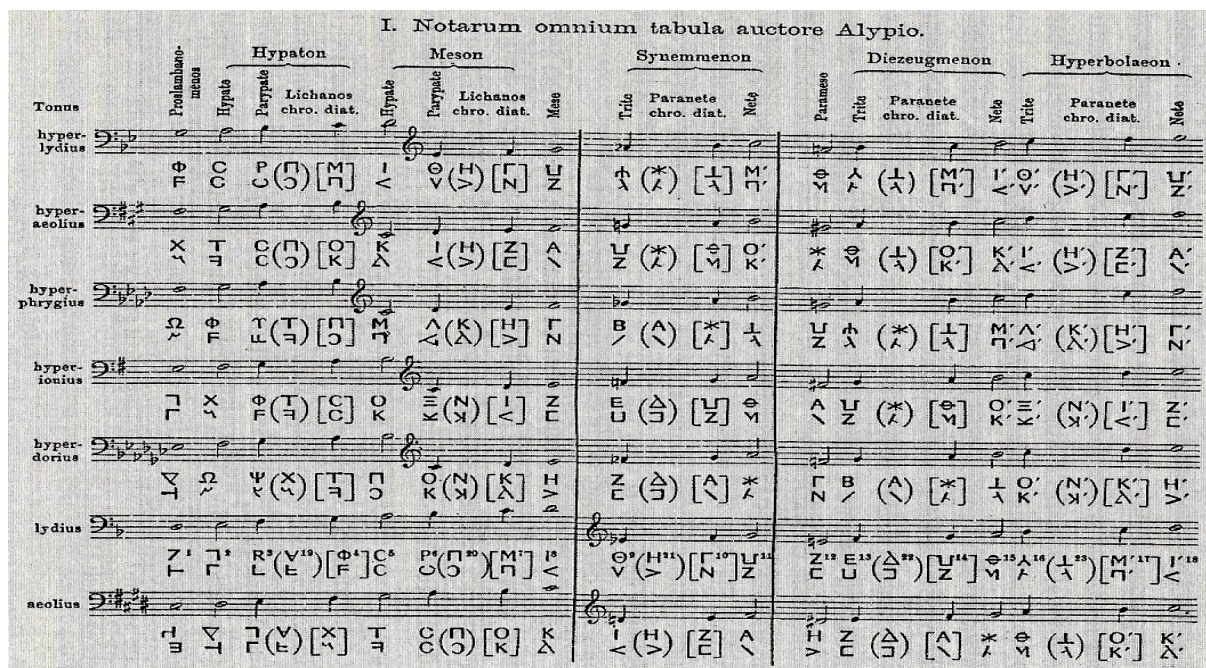
a cogliere l'oggetto stesso nella sua interezza. La scrittura si muove su un piano sdruciolevole e inclinato: tanto più essa diventa precisa nella determinazione articolatoria, maggiormente l'oggetto che è la sua origine si allontana. La scrittura coglie tutto tranne un *resto* indicibile e ineffabile; eppure il senso più autentico e profondo dell'oggetto è proprio questo resto.

3. *Le origini della terminologia musicale e la notazione alfabetica*

Quali sono le parole per “dire” la musica, per farne oggetto di discorso e dunque di scienza? Fin dall'origine del discorso sulla musica ci troviamo irretiti in un ennesimo paradosso: non abbiamo parole che possano parlare della musica in senso proprio, e dunque le metafore di natura ottica (quindi grafica) si pongono al cuore stesso della terminologia musicale fin da quando se ne scrive. Sono ancora i Greci a inventare le parole per dire la musica: Boezio (480-525 d. C.) nel suo *De institutione musica* non fa che traslitterare e tradurre la terminologia greca in quella latina, e l'impianto boeziano sopravviverà fino ai giorni nostri. Nella trattatistica greca⁶ – dove per la prima volta in occidente la musica diviene oggetto di scienza – abbonda la terminologia di origine spaziale mutuata da Platone, a dimostrazione che l'elemento grafico è fin dalle origini indispensabile per la costituzione di un discorso sulla musica. Nei trattati si parla di διαστήματα (*diastēmata*, intervalli), ὀξύς (*oxys*, acuto), βαρύς (*barys*, grave). Aristosseno introduce il termine φθόγγος (*phthongos*), suono, derivante da πίπτω (*piptō*), cadere; ecco la prima definizione di suono: (*phonēs ptōsis epi mian tasin*), il “posarsi di un suono su una certa altezza”, ovvero la nozione di suono è definita in base a una sua rintracciabilità di ordine visivo (grafico) entro un determinato spazio. Il termine τάσις è riconducibile al verbo τείνω (*teinō*), “tendere”, da cui deriva il termine τόνος (*tonos*) ancora oggi in uso. In latino avremo le seguenti traduzioni: *intervallum* (o *spatium*), *sonus* o *casus vocis* (che traduce la metafora spaziale φθόγγος), *acutus*, *gravis*, ecc.

Le primissime testimonianze di notazione musicale in occidente sono alfabetiche: a lettera corrisponde suono. Purtroppo pochissimi sono i documenti originali di notazione giunti ai nostri giorni, ma l'abbondanza di trattati di epoca ellenistica ci dà un quadro preciso delle pratiche inerenti le prassi musicali più antiche. L'impiego delle lettere alfabetiche per indicare i suoni ci fa capire la contiguità tra musica e grammatica che caratterizza l'antichità e il Medioevo. Man mano che si pone l'esigenza di estendere i confini della scala musicale, i teorici greci della musica introducono segni derivanti dalle lettere alfabetiche ma fatti ruotare su un asse orizzontale o verticale, come dimostra la seguente tabella:

⁶ La trattatistica greca è in gran parte raccolta in K. von Jan, *Musici scriptores graeci*, rist. anast., Hildesheim, Olms, 1962. La traduzione italiana è a cura di L. Zanoncelli, *La manualistica musicale greca*, Milano, Guerini, 1990.



K. von Jan, *Musici scriptores graeci*, rist. anast., Hildesheim, Olms, 1962, pp. 367-406. La figura sintetizza la notazione greca come appare nel trattato di Alipio (III sec. d. C.), *Eisagogē mousikēs*

Ad esempio la lettera *lambda* appare in quattro diverse forme ricavate dalla doppia rotazione:

Λ V < >

Seguendo il modello della scrittura alfabetica che per la sua economicità si impose su tutte le altre scritture, così la scrittura musicale in ambito greco, prendendo a prestito i segni alfabetici, si sottopone alle stesse regole e si impone su altri possibili tipi di notazione per le stesse vantaggiose caratteristiche. Non bastando le sole lettere a indicare tutti i suoni, ecco che gli antichi giocano con la spazialità della lettera scritta creando simboli alternativi derivanti dalla rotazione delle stesse. Questo tipo di notazione è solidale con l'impostazione “stoicheiologica” di Platone che, non dimentichiamolo, si pone alla base della teoria della conoscenza descritta nel *Sofista* e che trova nella διαίρεσις (*diairesis*), possibile solo a partire da una divisione in elementi dell'esistente, il suo metodo perfetto. La dicotomia tra un tutto inscindibile e le parti analizzabili è ben presente alla trattatistica greca:

La voce diastematica, quella musicale, si sofferma infatti su ciascuna nota facendo sentire la variazione verificatasi di volta in volta; la si supponeva netta, articolata in soluzioni di continuità relative alle grandezze dei singoli suoni: [...] le parti del suono, accostate l'uno all'altra, permangono separabili e facilmente identificabili e niente affatto dissolte nell'amalgama. [...] Se però non si usa la voce in questo modo, non si dice che si canta, ma che si parla. Infatti l'altra specie, continua, è quella in cui rientrano la conversazione e la lettura, senza avvertire alcuna necessità di manifestare l'altezza dei suoni e renderli ben distinti tra loro, ma proferendo le parole fino a quando abbiamo finito di parlare. [...]

La citazione è tratta dall'*Harmonicon encheiridion* di Nicomaco di Gerasa (I-II sec. d. C.).⁷ Curiosamente Nicomaco identifica la “voce continua” con la parola parlata che è sì priva di altezze (frequenze) musicali, ma certamente è sottomessa alle leggi della scrittura alfabetica. Al contempo è una efficacissima testimonianza di come il problema inerente la contrapposizione tra continuo e discreto fosse ben presente sin dal sorgere della trattatistica musicale.⁸ Noi potremmo chiosare che la voce, sia musicale che linguistica, è per sua natura un fenomeno continuo e di per sé non analizzabile.⁹ Una volta sottomessa alle leggi della scrittura la voce musicale sarà scomposta in base a una griglia spaziale di differenti altezze (voce diastematica), la voce linguistica risponderà alle regole della stoicheiologia alfabetica.

Dunque nella notazione musicale greca a un segno corrisponde un singolo suono; da notare a margine che solo secoli dopo, esaurita l'era delle scritture neumatiche, avremo una scrittura del suono in occidente che segua lo stesso principio, come vedremo sotto. Inutile per i Greci inventare *ad hoc* dei nuovi segni quando c'era già a disposizione un compiuto sistema combinatorio di στοιχεῖα (*stoicheia*) discreti.

4. Origini della notazione neumatica (notazione molecolare)

Per molti secoli la musica non si scriverà, e non sappiamo perché: paradigmatica è la testimonianza di Isidoro di Siviglia (VII sec. d. C., *Etimologie* III, 15): «Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt» (i suoni muoiono se non sono tratti dalla memoria umana, perché non si possono scrivere). I primi esempi di notazione musicale dopo quella greca risalgono alla fine del IX secolo, quando appariranno le prime testimonianze di scritture neumatiche. La cosiddetta notazione neumatica rappresenta un ramo secco nella storia della notazione musicale: si tratta di una scrittura iconica, meno precisa rispetto alle scritture che indicano i singoli suoni ma certamente più ricca di sfumature e *nuances* dinamiche ed agogiche, come diremmo in termini moderni. Essa possiede i vantaggi e gli svantaggi delle scritture iconiche, ovvero da un lato lascia intravedere quel *resto* di cui si parlava sopra, cioè tenta di riprodurre in modo sinuoso ed elegante le forme non analizzate del procedere melodico nella sua infinitezza, mentre dall'altro non ha la possibilità di sottoporre ad analisi ciò che rappresenta e quindi non è in grado in nessun modo di generare una conoscenza, una scienza del suo oggetto (infatti a partire dai neumi non è possibile riprodurre una melodia se non già conoscendola). Il neuma rimanda per così dire all'evento intatto nella sua interezza e indicibilità, ne delinea vagamente i contorni, lo scompone solo in maniera superficiale. Il paradosso della scrittura neumatica è che essa fallisce l'obiettivo primario di una scrittura, ovvero quello di essere all'origine della possibilità di riproduzione, e presto lascerà il posto a rappresentazioni più analitiche del suono che possano assolvere a tale compito riproduttivo.

La parola greca νεῦμα (*neuma*) deriva dal verbo νέω (*neuo*) “accennare, far segno”, e da essa discende il sostantivo latino *nutus* (stesso significato di *neuma*) da cui per esempio *nutatio*, ovvero il termine che designa l'oscillazione di un solido rotante intorno ad un asse, termine impiegato sia in meccanica che in astronomia. Il cenno, il movimento a cui rimanda il termine è quello del *primicerius*, il monaco che apre le processioni religiose, colui che sovrintende e dà la corretta intonazione al canto gregoriano “dirigendo” con le mani, cioè disegnando nello spazio la forma dei neumi che riproducono l'andamento della melodia,

⁷ In Jan, *Musici scriptores*, pp. 237-264.

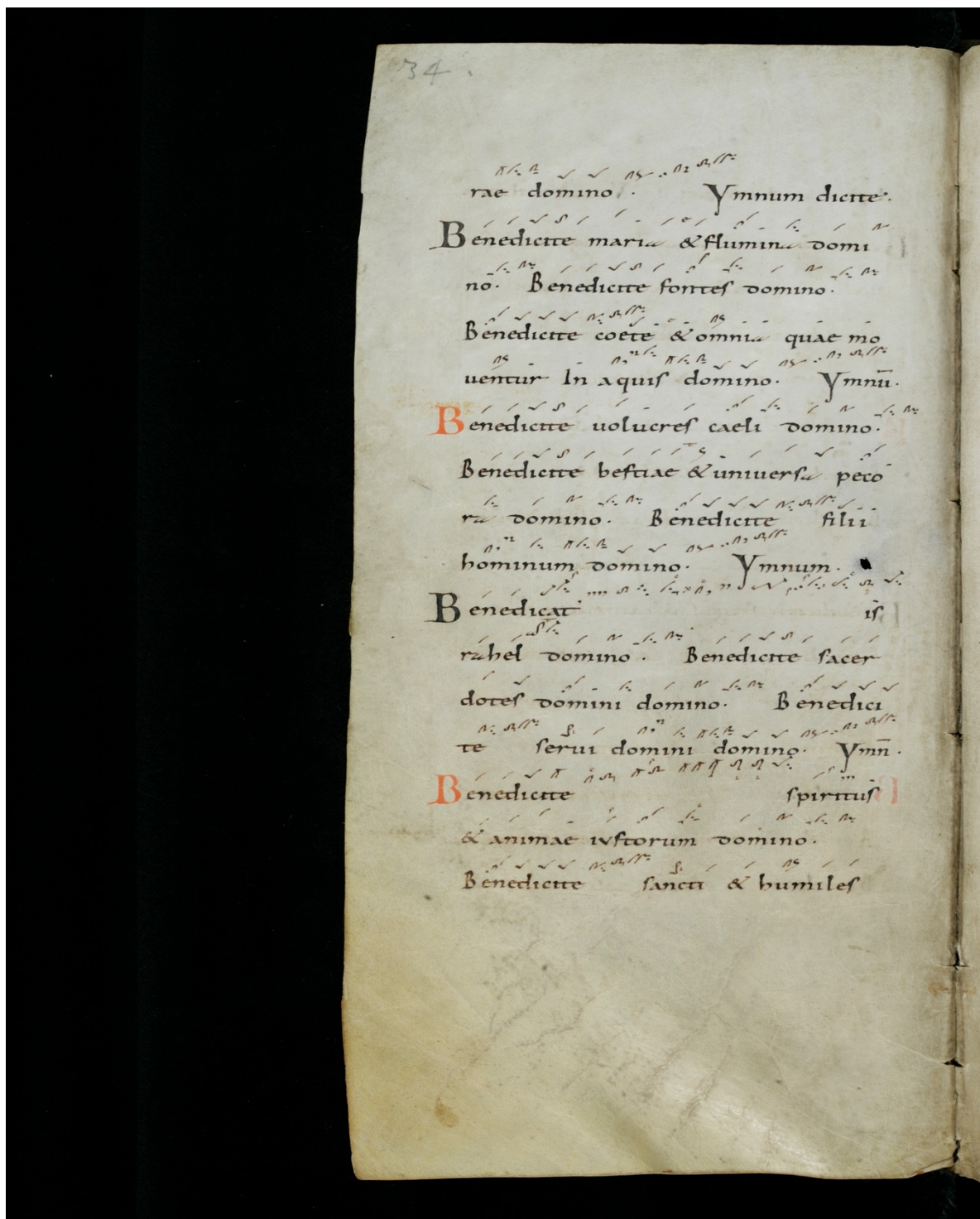
⁸ Sul problema continuo-discreto nell'antichità rimando a P. Zellini, *Discreto e continuo*, Milano, Adelphi, 2022, pp. 33-40.

⁹ Nicomaco sembra citare quasi letteralmente il passo del *Filebo*, 17b e ss., che parla della “infinita molteplicità della voce”. Mi permetto di rimandare a: G. Capuano, *I segni della voce infinita*, Milano, Jaca Book, 2002.

esattamente come nello spazio astronomico i corpi celesti “disegnano” delle linee tracciate dai loro moti. In questo senso la scrittura neumatica è una scrittura iconica, essa pretende di “riprodurre”, di visualizzare, l'andamento dei suoni. Una notazione come quella neumatica poteva nascere probabilmente solo in comunità chiuse come quelle monastiche; alcuni monaci erano depositari della memoria melodica e trasmettevano oralmente il repertorio insegnandolo direttamente ai confratelli. Il canto, così come la lettura ad alta voce, non era affatto un'attività culturale, come potremmo pensare oggi; per i membri della comunità monastica era una pratica costante, vissuta nella loro stessa carne giorno dopo giorno, ora dopo ora: il monaco canta tutto il giorno negli Uffici liturgici, canta appena si sveglia, canta prima di addormentarsi, e il canto come la lettura è accompagnata dai movimenti del corpo, oltre che dal distendersi e contrarsi degli organi fonatori. Questo richiedeva uno sforzo mnemonico immenso: si pensi che solo nell'arco di una settimana i monaci cantavano tutti e centocinquanta i Salmi. Questa viva trasmissione orale portò a generare tradizioni di canto molto differenti fra loro; addirittura ogni monastero aveva un proprio repertorio gregoriano, un proprio modo di cantarlo secondo prassi esecutive molto diverse. A un certo punto si presenta la necessità di avere una tradizione “ortodossa” di riferimento, una tradizione che potesse essere normativa nei confronti delle altre. Probabilmente fu questo il punto di svolta rappresentato dall'invenzione della notazione neumatica: il bisogno di fissare un testo musicale che ponesse un freno e un rimedio alle lezioni che da esso si scostassero. Come dicevamo, ai suoi inizi il neuma non è traducibile in altezze determinate, bisogna che il monaco conoscesse già la melodia per poterla decifrare; eppure anche le prime scritture adiafematiche (cioè in campo aperto, senza determinazione delle frequenze) dovettero in origine essere poste come un tentativo di normalizzazione, almeno all'interno delle singole comunità. Non a caso ogni centro europeo sviluppò una propria scrittura musicale diversa per forma da quella anche di monasteri ad esso contigui. Uguale era il repertorio, diverse le maniere di eseguirlo e di notarlo per iscritto. Lo stesso del resto accadde con la scrittura alfabetica, differente da centro a centro, almeno fino alla rivoluzione carolingia. Si trattava essenzialmente di una normalizzazione limitata geograficamente, che infatti corrisponde a grandi linee a tradizioni di canto molto differenti l'un l'altra (per es. la tradizione romana, la gallicana, la mozarabica).

Il codice *Cantatorium 359*¹⁰ (redatto tra il 922 e il 926 d. C.) del monastero di San Gallo è il primo manoscritto musicale completo giunto ai giorni nostri; questa scrittura neumatica è raffinatissima, come si può vedere nell'esempio sottostante:

¹⁰ I principali codici di notazione neumatica sono raccolti nella monumentale *Paléographie musicale*, silloge iniziata nel 1889 da Dom André Mocquereau.

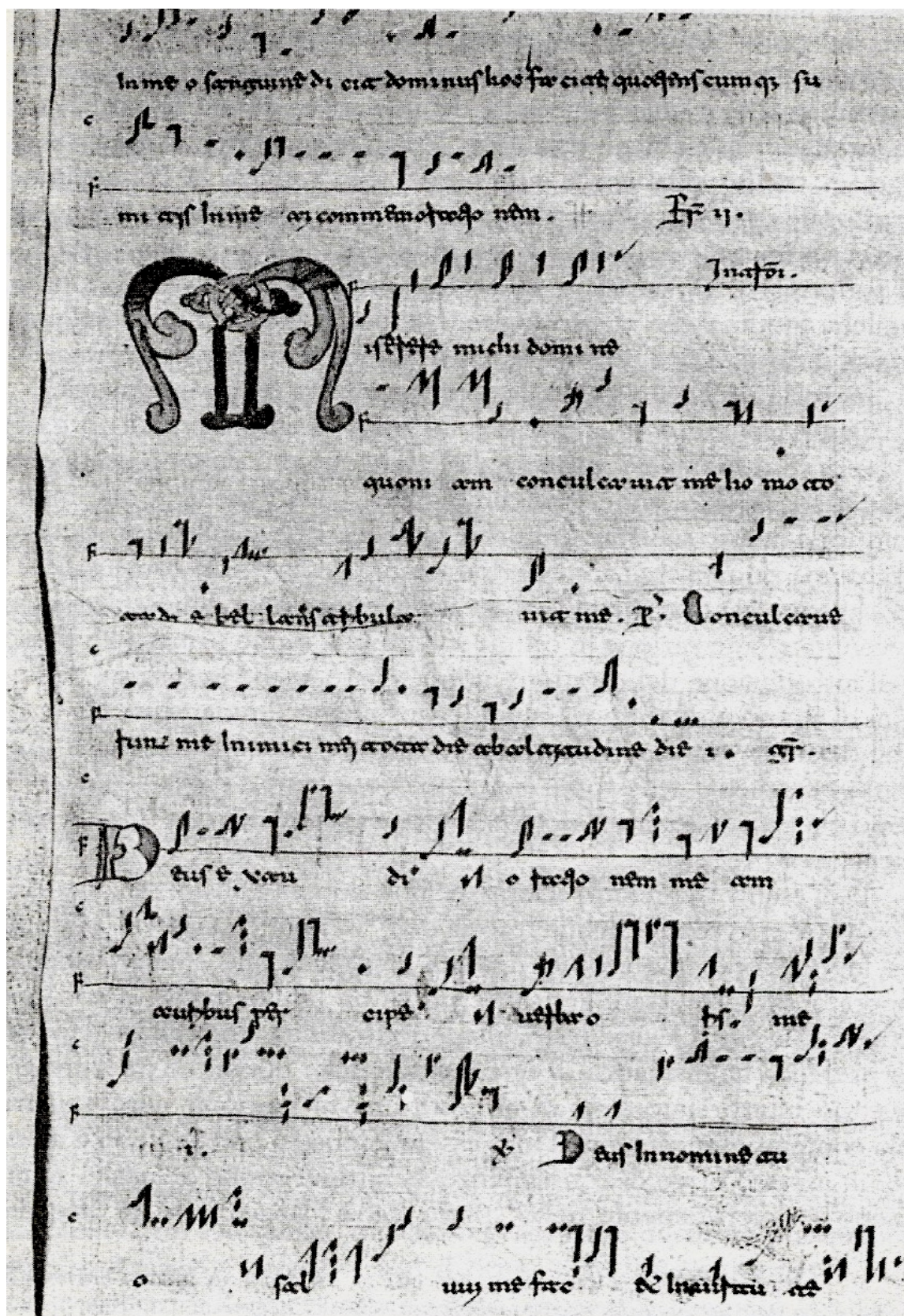


Cantatorium 359 di San Gallo r. 6 (fonte: <https://www.e-codices.unifr.ch/it/list/one/csg/0359>)

La teoria prevalente fra gli studiosi è che i neumi derivino nella loro forma dalla notazione degli accenti grammaticali e dai simboli grafici di interpunzione. Non possiamo addentrarci nell'analisi dettagliata dei singoli neumi e della loro terminologia, ma è importante nondimeno notare:

- 1) I neumi non si muovono entro una griglia “diastematica”, quindi le altezze dei suoni non sono decifrabili. Si tratta di una scrittura adiaستمatica.
- 2) Il tratto grafico è prevalentemente curvilineo, come sinuoso era il gesto del *primicerius* mentre “dirigeva” i confratelli nell'esercizio del canto.
- 3) Il movimento del pennino, lo “spessore” del segno è variabile a indicare probabilmente differenti gradi di intensità del suono.
- 4) La scrittura neumatica non esiste in assenza di un testo linguistico, la “danza” dei neumi è parallela e complementare allo scorrere orizzontale del testo. Notiamo a margine che le prime testimonianze di musica strumentale (comunque mutuata da quella vocale, trattandosi in origine di trascrizioni per strumento di mottetti, chansons o madrigali) risalgono addirittura al XVI sec. La storia della notazione musicale in occidente è essenzialmente una storia della notazione vocale.
- 5) Quando il tratto non è sinuoso ma angolare lo scriba voleva indicare un diverso stile esecutivo, così come quando troviamo dei segmenti orizzontali su segni verticali (i cosiddetti segni “episematici” che probabilmente significavano un “trattenere” ritmico su quel punto del neuma). In altre famiglie notazionali si trovano sovrapposte ai neumi delle lettere alfabetiche, le cosiddette *litterae significativae*: ad esempio la lettera “t” per *tenere* (sostenere il suono), la lettera “s” per *sursum* (intonare un suono più alto), o la lettera “c” per *celeriter* (a indicare un neuma da eseguire più velocemente). Questo espediente sancisce una volta di più la stretta parentela tra musica e grammatica.
- 6) A volte troviamo molti neumi in corrispondenza di una sola sillaba di testo: si tratta dei *melismi*, lunga serie di suoni su una stessa vocale; a nostro avviso questo è ciò che di più vicino possa esserci alla “voce infinita”, al flusso indistinto, inarticolato nel suo scorrere e giubilatorio di suoni che vogliono celebrare la gloria di Dio.

Potremmo dire che già i neumi iniziano a percorrere la strada che solo in seguito porterà alla scomposizione di ciò che per sua natura non è analizzabile: l'acquisto sarà l'invenzione di una scrittura riproduttiva, mentre il momento aurale e sacro del suono sarà perso per sempre.



Codice VI 34 della Biblioteca Capitolare di Benevento in: aa.vv. *Paléographie musicale*, Tournay, Société Saint Jean l'évangéliste, 1937, vol. XV, folio 98v.

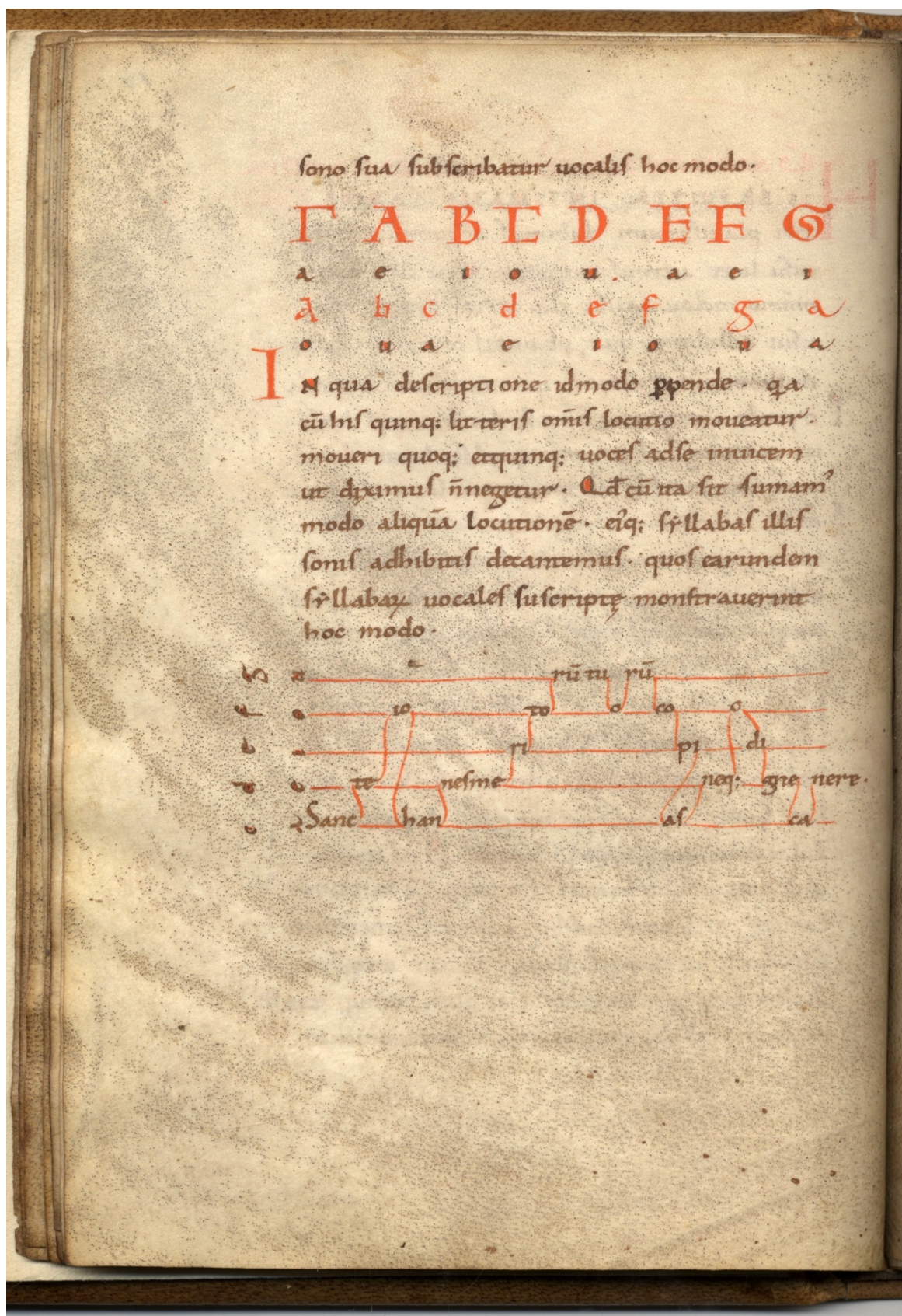
È sufficiente spostarsi di regione geografica e avanzare di qualche decina d'anni per trovare una scrittura neumatica totalmente differente. Questo è un esempio della famiglia neumatica detta “beneventana occidentale” (tratto dal Codice VI 34 della Biblioteca Capitolare di Benevento). I singoli neumi corrispondono esattamente a quelli di San Gallo, ma il tratto grafico è molto diverso. Le figure sono più spigolose, geometrizzate, sembrano quasi semplificate rispetto al neuma raffinato e sinuoso del *Cantatorium* 359. Da notare anche la massiccia presenza di *puncta*, che rappresentano i suoni singoli. Ma la grande novità è l'introduzione, che avviene intorno all'XI-XII sec. di due linee orizzontali (una ben visibile in inchiostro, l'altra meno visibile nelle riproduzioni, a punta secca su pergamena) che segnano due piani frequenziali di riferimento. In questo caso si tratta del suono C e del suono F. I neumi ora danzano entro questa proto-griglia e possiamo intuirne le altezze, anche se non ancora compiutamente decifrarle. Si tratta di una primissima notazione diastematica lineare. Il ruolo della memoria qui inizia a retrocedere, a lasciare spazio al grafo visibile, riproducibile, (parzialmente) analizzabile. Va perduta la bellezza grafica del neuma più antico: se ora il neuma riproduce i movimenti della mano del direttore, abbiamo a che fare con i movimenti di un braccio meccanico, più standardizzato, meno elegante.

Una caratteristica comune a tutte le scritture neumatiche è il loro essere scritture molecolari. Il neuma può rappresentare il suono singolo, ma anche l'insieme indistinto graficamente di due, tre, quattro suoni. Potremmo dire che sono molecole non scomponibili in atomi, anzi la loro funzione è proprio quella di alludere a movenze vocali non scomponibili, a residui della “voce infinita”. Vedremo subito come il progredire (temporale, non qualitativo) delle scritture conferirà in modo irreversibile il privilegio alla scrittura atomizzata dei singoli suoni fino al trionfo finale sancito dall'introduzione della stampa a caratteri mobili.

5. La rivoluzione del monaco Guido

Tutti hanno sentito parlare di Guido d'Arezzo (ca 991-dopo il 1033) come uno dei padri della musica occidentale. Purtroppo non abbiamo manoscritti musicali da lui compilati, ma solo alcuni trattati in cui parla di musica. La genialità del monaco pomposiano è quella di avere inventato un metodo di decifrazione della musica gregoriana. Finalmente i monaci potranno leggere la musica e non solo ricordare melodie già note e trasmesse oralmente. Su cosa si basa la sua rivoluzionaria invenzione? Sull'uso della notazione alfabetica. Ecco che si torna in seno alla strategia platonica: per insegnare, per avere un metodo, per poter decifrare è necessario articolare un tutto in elementi discreti. Il metodo guidoniano (che, si badi bene, è contemporaneo ai codici neumatici ma non si diffonde subito in modo capillare nei monasteri) contiene già in nuce il definitivo superamento della notazione neumatica, troppo legata alla presenza fisica del monaco/primicerius. Le melodie in notazione alfabetica, seppure ridotte all'osso della pura determinazione frequenziale, saranno da tutti leggibili e interpretabili una volta fissate su un supporto materiale. La catena orale garantita dall'insegnamento diretto del maestro al discepolo è interrotta. Questo un esempio preso da un trattato di Guido, il *Micrologus*¹¹

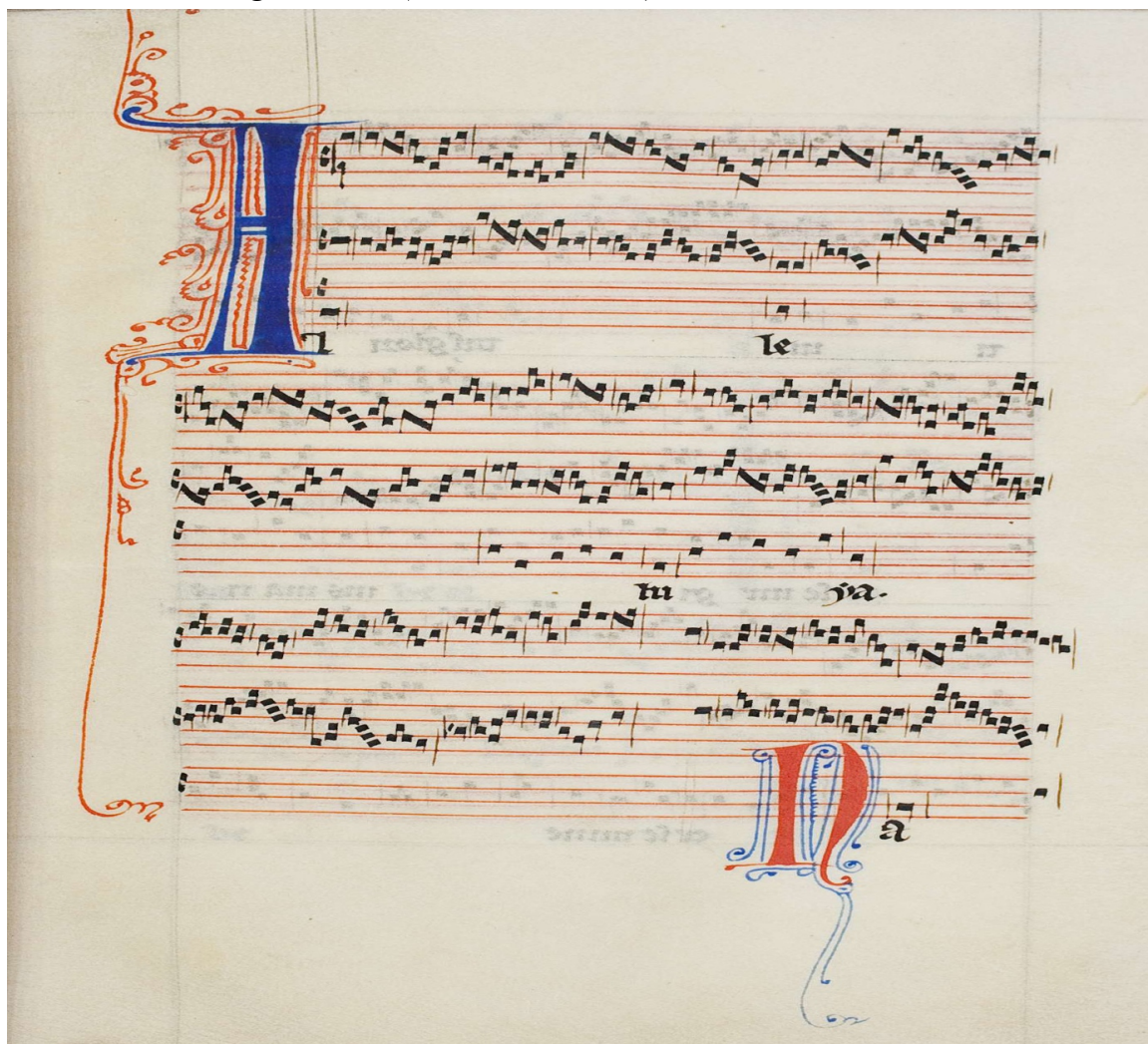
¹¹ Guido Aretinus, *Micrologus*, J. Smits van Waesberghe (a cura di), American Institute of Musicology, (s. l.), 1955, p. 141.



Guido Aretino, *Micrologus*, Manoscritto presso la Biblioteca Capitolare di Pistoia, PT AC, C.100, folio 18v.

Abbiamo le lettere all'inizio dei διαστήματα (*diastēmata*) di riferimento per le altezze. A ogni riga corrisponde un suono specifico. All'interno di questa griglia rigida è il testo a danzare seguendo la linea melodica. Qui Guido ci mostra un'inversione della notazione tradizionale, non sono le note a muoversi sul testo bensì il contrario. Ricordiamo la definizione aristossenica di suono, φθόγγος (*phthongos*): φωνῆς πτώσις ἐπὶ μίαν τάσιν (*phonēs ptōsis epi mian tasin*), il “posarsi di un suono su una certa altezza”: essa qui trova la sua perfetta e compiuta rappresentazione grafica. La rivoluzione guidoniana stranamente non trova un'eco immediata nella notazione a lui contemporanea: ogni centro monastico era sicuramente legato alle proprie tradizioni, anche grafiche. Ma possiamo dire che Guido, tornando ai principi della notazione greca alfabetica, pone le basi per la creazione della notazione moderna. Con il metodo guidoniano la musica può essere trasmessa dalla pergamena, dal segno scritto, non più solo dalla viva voce di chi conosceva il repertorio a memoria.

6. La notazione geometrica (notazione atomica)



Magister Perotinus, Alleluja nativitas (Organum triplum), Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteo XXIX.1 (F)

Un passaggio notazionale importante è presente nei manoscritti riconducibili alla Scuola di Notre-Dame (sec. XII), ambito in cui emergono i primi nomi di compositori, come magister Leoninus e magister Perotinus. Non è un caso se solo a questo punto evolutivo delle notazioni è possibile la nascita della figura del compositore che si stacca per sapere e originalità creativa dall'anonima schiera di monaci. Sottolineiamo subito come gli antichi neumi fossero ormai considerati dei residui del passato; in realtà essi sono ancora presenti in questa notazione, ma sono neumi scomposti nelle loro componenti atomiche geometrizzate. Non a caso gli studiosi parlano di “notazione quadrata” in riferimento alla Scuola di Notre-Dame.¹²

La presenza ormai ubiqua dei *puncta* a rappresentare i singoli suoni permette una delle grandi rivoluzioni della musica occidentale: la nascita della polifonia, ovvero della sovrapposizione di più suoni contemporaneamente. Una delle forme della polifonia è il “contrappunto”, *punctum contra punctum*, nota singola che si sovrappone a nota singola. Nell'esempio mostrato nella abbiamo una estensione della griglia diastematica su 5 righe (come nella notazione moderna in uso ancor oggi) entro cui si muove una singola voce. La griglia è moltiplicata per il numero di voci che cantano contemporaneamente, in questo caso tre. Il modo più razionale per rappresentare il moto delle diverse linee vocali polifoniche era quello di sovrapporle. Lo stesso principio troviamo oggi nella partitura, ovvero quel sistema sintetico di notazione in cui le varie linee melodiche cui corrispondono gruppi di cantanti o gruppi orchestrali o singoli cantanti o singoli strumenti d'orchestra vengono sinotticamente rappresentati sovrapposti in un unico foglio. Nella notazione beneventana abbiamo già visto che a ogni linea corrispondeva un differente piano sonoro (il suono C o F). In questo caso all'inizio di ogni griglia pentagrammatica troviamo una “chiave” che altro non è se non la stilizzazione della lettera C. In termini moderni, su quella linea passa il DO e quindi relativamente avremo gli altri suoni sulle altre linee e, fra le linee, negli spazi. Notre-Dame elabora una scrittura potentemente melismatica: si può vedere come il testo linguistico sia frammentato, e come su ogni sillaba del testo “scorrono” vorticosamente una grande quantità di suoni. Ultimo effetto di questa messa in spazio del suono è la nascita del concetto di *armonia* ovvero della risultante sonora data dalla sovrapposizione di più suoni. Inoltre i neumi sono qui analizzati e scomposti nelle loro parti atomiche perché assumono per la prima volta un determinato valore ritmico. La durata dei suoni non è più solo governata dal ritmo interno della parola cantata e vagamente suggerita dallo spessore dell'inchiostro impiegato nel disegno del neuma, bensì è determinata in modo scientifico da moduli ritmici complessi descritti metodicamente nei trattati coevi che ci insegnano a decifrare questa musica.

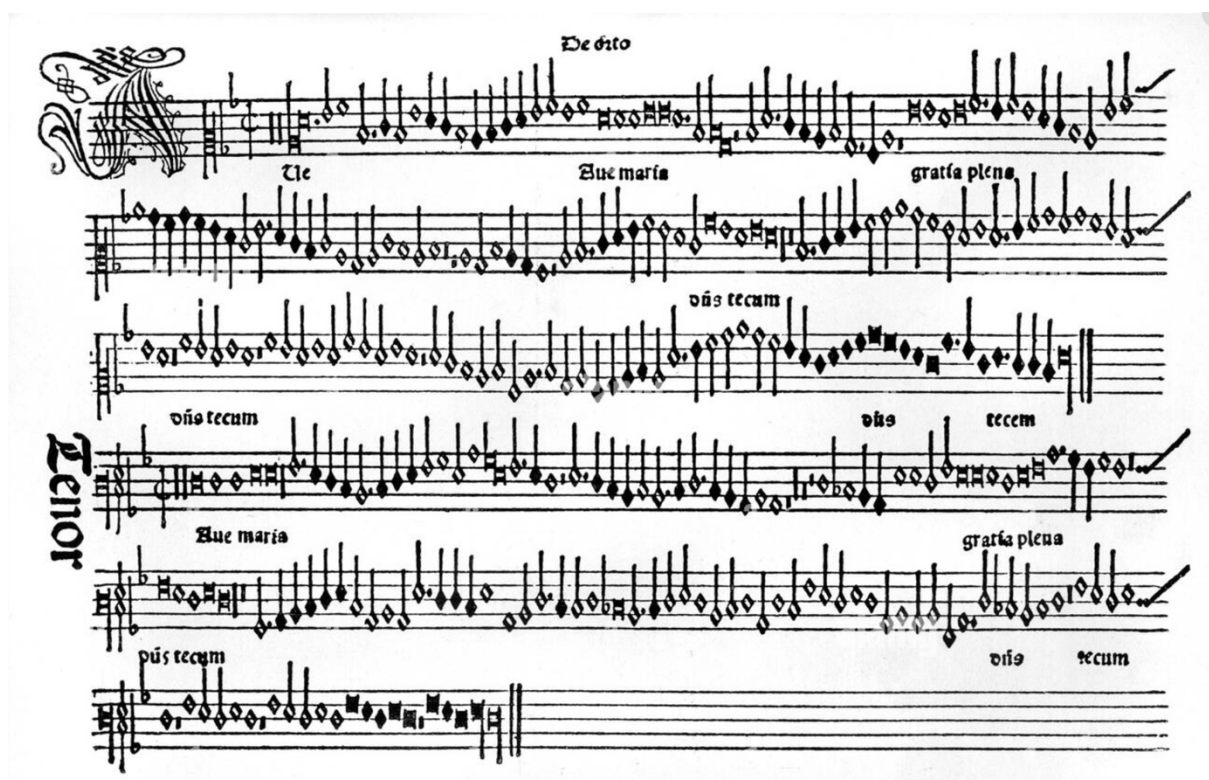
7. La stampa musicale

L'ultimo e definitivo passaggio della nostra breve storia delle notazioni (per necessità di sintesi abbiamo saltato vari passaggi) si ha con l'invenzione della stampa.

Con essa si chiude come dopo una lunga gestazione il cerchio aperto dalla strategia diairetica platonica: gli *στοιχεῖα* (*stoicheia*) prendono finalmente corpo nei singoli caratteri tipografici che vengono ordinati secondo una combinatoria che risponde alle regole della grammatica (o dell'armonia nel caso della musica). Lo spazio del foglio è geometricamente suddiviso nelle righe di testo e nei tetra/pentagrammi. Assistiamo anche alla nascita di una sorta di doppia articolazione: da un lato la sovrapposizione orizzontale di linee e griglie, dall'altra l'accostamento dei *τύποι* (*typoi*) impressi nel supporto (*typo-graphia*) accostati verticalmente l'uno accanto all'altro. Lo spazio geometrizzato è popolato da figure ormai compiutamente geometriche. Il singolo suono viene identificato con la sua figura puntuale

¹² Per chi volesse approfondire il passaggio da una notazione all'altra dopo l'era dei neumi, rimandiamo al manuale tutt'oggi insuperato di W. Apel, *La notazione della musica polifonica*, trad. it., Firenze, Sansoni, 1984.

(possono essere rombi, quadrati o rettangoli all'inizio, oggi sono figure circolari), singolare, individuale, serialmente ripetibile e analizzabile. L'eleganza del tratto a inchiostro del neuma lascia il posto alla serialità tipografica. Le note geometrizzate possono essere bianche o nere o anche colorate (in alcuni rari esempi): la combinazione di queste possibilità indica i valori ritmici dei suoni. Nel corso dei secoli successivi la scrittura musicale si arricchirà di una miriade di segni che possano indicare specificità armoniche (i diesis e bemolli), dinamiche (forte e piano), agogiche (lento e veloce), ecc: ma la macchina della notazione moderna nasce esattamente con la notazione bianca a stampa, di cui riportiamo un esempio tratto da una raccolta di Ottaviano Petrucci, il primo stampatore di musica in Italia:



Marbriano De Orto, *Ave Maria* (Tenor) in *Harmonice Musices Odhecaton*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 1501.

8. Il “pregiudizio trascrizionista”

La stretta parentela della scrittura musicale con quella alfabetica è il punto di partenza del presente contributo: entrambi i sistemi di notazione pretendono di “trascrivere” il suono, suono che incarna un significato nel secondo caso, esperienza sonora “organizzata” nel primo.

La filosofia occidentale ci ha abituato a pensare alla scrittura come a una “trascrizione” di qualcosa che esiste indipendentemente da essa. C'è la cosa che ha una sua esistenza autonoma e il segno che la rappresenta. Ma la rappresentazione grafica non è mai innocente. Innanzitutto perché se fosse “solo” una trascrizione avrebbe già fallito il suo obbiettivo. In che modo la scrittura alfabetica “traduce” il suono della parola? In che modo il neuma o il segno geometrizzato “traducono” il suono musicale in qualcosa di visibile? È necessario dirlo in maniera decisa: il suono, sia esso linguistico o musicale, è irrepresentabile, si tratta del famoso “resto” di cui parlavamo sopra (o della “voce infinita” del *Filebo*). Ammettiamo che il

segno colga qualcosa dell'oggetto da rappresentare, esso non potrà mai tradurlo nella sua totalità. Ma allora potremmo fare a meno dei segni, se essi sono strumenti così inadeguati al loro scopo? La risposta è negativa, dato che il movimento stesso della conoscenza è un processo semantico, cioè ha originariamente a che fare col segno. E che sussistenza avrebbe l'oggetto che non si traducesse in segno? Certo, il punto di partenza della tradizione occidentale è la prospettiva platonico-aristotelico-metafisica della auto-sussistenza dell'*οὐσία* (*ousia*). Con il tramonto della metafisica siamo costretti a capovolgere questa impostazione; bisogna porre il momento della trascrizione come primario e fondativo rispetto all'oggetto stesso.

La musica per sua stessa essenza è povera di significato, è intrinsecamente mancante di concetto; da qui deriva il necessario e urgente bisogno di *altro*, del dialogo e confronto con l'extra-musicale. Ecco il paradosso di cui è intessuto ogni possibile discorso sulla musica: essa non si può scrivere, non si può rappresentare, eppure bisogna scriverla e rappresentarla se vogliamo trasmetterla e se vogliamo che ci sia una scienza della musica, un sapere musicale. Non è un caso che la terminologia musicale, come abbiamo dimostrato, debba prendere a prestito le sue parole, e che senza metafora della musica non potremmo, letteralmente, dire nulla.

Ecco dunque la domanda all'origine di questa breve riflessione sulla musica: da dove partire per formulare un discorso autenticamente filosofico sulla musica e sul suono? Noi crediamo che il punto di partenza ineludibile sia nella ostentazione visiva dell'esperienza sonora, nella scrittura che permette un sapere della musica. La metafisica per secoli parte da quello che Roland Barthes chiamava “Il pregiudizio trascrizionista”, ossia pensare alla scrittura musicale come “trascrizione” del fenomeno musicale. «Ha credito, presso i linguisti, quello che si deve propriamente definire un mito della scrittura: vale a dire ch'essa non è che un procedimento adottato per “catturare, fissare il linguaggio articolato, fuggitivo nella sua essenza”; forti di questo pregiudizio trascrizionista, i linguisti possono poi affermare che “il codice scritto è secondario per rapporto al codice orale che è la lingua”; [...]. Ma si circoscrive così, in modo inammissibile, il fenomeno: la scrittura oltrepassa largamente e, per così dire, statutariamente, non solo il linguaggio orale, ma il linguaggio in quanto tale».¹³

Barthes sintetizza in modo mirabile l'atteggiamento post-metafisico e antiplatonico nei confronti della scrittura. Solo a partire da un capovolgimento gerarchico fra notazione e notato possiamo attingere a un vero sapere. Il concetto stesso di oralità è possibile solo grazie alla sua scrittura. Il grafo è all'origine del fenomeno sonoro. Mostrare quanto la scrittura musicale sia debitrice della scrittura alfabetica e delle strategie grafiche di volta in volta da essa messe in atto significa innanzitutto riconoscere che la nostra idea di musica si muove entro le regole imposte dal segno grafico. Sono le regole dettate dal grafo, è la rete di relazioni intessuta dalla scrittura sul supporto a “creare” letteralmente il corrispondente fenomeno sonoro. Non avremmo un suono “alto” o “basso” senza una sua visualizzazione spaziale, non avremmo la polifonia senza la sovrapposizione di *puncta*, non potremmo disporre di valori ritmici senza l'alternanza di note bianche e nere, ecc.

Eppure ricadremmo nello stesso errore se pensassimo che, data priorità ontologica al segno grafico, la musica di nuovo si identifichi con questo.

La musica come tale non esiste. Chiediamoci ancora una volta cosa sia musica: il corrispettivo sonoro degli strani movimenti del musicista che maneggia oggetti (gli strumenti musicali) secondo una pratica millenaria? La somma delle vibrazioni di corpi elastici? L'insieme dei fenomeni fisici espressi in frequenze, durate e intensità misurabili? Il ricordo, la

¹³ R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, trad. it., Torino, Einaudi, 1999, p. 26.

traccia mnestica che rimane nella mente dell'ascoltatore? Le parole che commentano l'esecuzione musicale? Gli scritti dei musicografi, le indagini dei musicologi? L'evento musicale è tutto questo, senza una gerarchia. Ognuna di queste figure (il musicista, la vibrazione, la memoria, ecc.) è una raffigurazione, una trasmutazione dell'evento musicale in altro da sé. Ma un altro da sé che definisce e circoscrive il sé, dato che l'in sé del fenomeno musicale è letteralmente niente.

Le raffigurazioni non sono l'evento stesso. L'evento, la musica, il suono, migrano continuamente nell'altro da sé. Migrano grazie alla transattività di forme visive, e questo è il debito che abbiamo nei confronti della scrittura musicale.

Giornaledistoria.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 2036-4938.

Tutti i contenuti pubblicati in questa rivista sono Copyright degli autori e, laddove non diversamente specificato, sono rilasciati con licenza Creative Commons: [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Per ogni utilizzo dei contenuti al di fuori dei termini della licenza si prega di contattare l'autore e/o la Redazione, al seguente indirizzo email: redazione.giornaledistoria@gmail.com