

Ottave e quinte parallele. Considerazioni in margine a un antico divieto

Luigi Lera

«Le quinte, le ottave di seguito: proibito. Perché? I movimenti paralleli condannati e il sacrosanto “movimento contrario” beatificato. E in onore di che cosa?» Forse il ventunenne Debussy faceva benissimo ad esprimersi così crudamente di fronte agli allievi della classe di composizione di Delibes: ne aveva abbastanza dell'aria che tirava nel Conservatorio di Parigi, della sua ottusa disciplina e di un insegnamento fatto solo di sottomissione a divieti misteriosi.

A voler essere sinceri, i suoi poveri insegnanti di composizione non avevano neppure tante possibilità di venire incontro alle esigenze del loro giovane ed insofferente allievo: anche se avessero voluto, non avrebbero certamente potuto offrire alcuna risposta convincente alle sue domande. Che cosa ne sapevano, loro, del perché le ottave e le quinte sono proibite nel contrappunto e nell'armonia? Anche noi, che pure viviamo a distanza di oltre un secolo, corriamo il rischio di restare in imbarazzo a proposito di questo argomento. Anzi, dal momento che la questione è ormai stata sollevata, se proprio dobbiamo dire le cose come stanno neppure noi abbiamo ancora la minima idea di quali siano stati i motivi per cui le ottave e le quinte, dirette oppure nascoste, sono state bandite dal contrappunto.

Cento e più anni di ricerca musicologica non ci hanno aiutato a veder chiaro a questo proposito: se vogliamo qualche lume riguardo alla ragion d'essere di questi tassativi divieti, il tentativo di risolvere la questione più completo e più vicino a noi è ancora quello, risalente addirittura al 1911, di Schönberg. Nel suo *Harmonielehre*¹ egli tenta di dare una ragione storica a tutte le restrizioni concernenti i moti paralleli: il suo intento è lodevole, ma la sua opinione è di parte perché egli ritiene fin dall'inizio che quelle limitazioni alla libertà del compositore siano in sostanza errate ed ingiuste. I divieti sarebbero stati tutti causati da decisioni sbagliate prese in passato a causa dell'ottusità dei trattatisti e dei didatti: dalla ricostruzione storica del teorico viennese emergono così una serie di motivazioni volutamente fragili, che hanno con tutta evidenza un fondamento assai dubbio nelle reali esigenze di condotta delle parti e di buona sonorità.

— Per quanto riguarda le ottave parallele, il divieto sarebbe scaturito dalla paura di far perdere alle parti la loro indipendenza. Una preoccupazione che Schönberg si affrettava subito a bollare come assurda ed eccessiva, ma che non esita a presentare come plausibile: la pedanteria dei didatti, egli lascia capire, è notoriamente incapace di restare nei limiti consigliati dal buonsenso.

— Per quanto riguarda le quinte, il divieto nascerebbe

da una reazione di rigetto verso la pratica compositiva medievale. Quando si è smesso di scrivere per quinte parallele, argomenta l'autore, la tecnica polifonica ha dovuto ribaltare i suoi più solidi fondamenti: se il suo principio regolatore era stato quello del moto retto, ha dovuto adattarsi a rivolgersi nella direzione opposta privilegiando il moto contrario. In questo clima di rivoluzione gli insegnanti hanno ceduto ad una comprensibile reazione umana: nell'intento di favorire la novità del momento hanno finito per proibire drasticamente i due tipi più rappresentativi di moto retto parallelo.

Erano trascorsi soltanto tre decenni dai tempi degli ardori giovanili di Debussy. Il vagheggiamento di una libertà totalmente priva di regole era una naturale reazione ad una prassi didattica accademica e ammuffita; non c'era nessuno che sapesse fornire agli studenti i motivi funzionali di quei divieti e nessuno che potesse spiegare in che modo una restrizione ben motivata potenzia l'ispirazione invece di avvilirla. Non possiamo biasimare Schönberg per aver buttato alle ortiche ogni forma di imposizione, anche se sappiamo che la sua personale vicenda artistica avrebbe finito per condurlo a formulare un sistema compositivo ancor più rigido di quello che aveva voluto lasciarsi alle spalle; in ogni caso, anche se le cause prime che stanno alla radice di tutte le proibizioni a tutt'oggi ci sfuggono ancora, dobbiamo almeno riconoscere che gli argomenti dell'*Harmonielehre* ci appaiono alquanto fragili dal punto di vista storico, contrappuntistico e spesso anche logico.

— Per le ottave, suona assurdo parlare della paura di perdita di indipendenza delle parti. Che cosa si sarebbe potuto dire di fronte a tutti i tipi di movimento obbligato presenti nell'armonia? Perché i didatti del passato non avrebbero dovuto considerare come potenziali perdite di indipendenza il reciproco allontanamento tra sensibile e controsensibile oppure la risoluzione di un ritardo? Se nessuno ha mai sentito il bisogno di vietare queste combinazioni vuol dire che le ottave e le quinte rappresentavano in qualche modo un pericolo assai più grave.

— La motivazione che dovrebbe spiegare il divieto delle quinte è altrettanto assurda. Si è mai vista una scuola che rinuncia a codificare ed insegnare lo stile del passato? Una tradizione didattica che vieta espressamente tutte le acquisizioni stilistiche ed i capolavori che sono patrimonio della sua storia anche recente? Schönberg si immagina una antica età primitiva, grottescamente limitata al moto retto e alla rozza sonorità delle quinte, cui sarebbe trionfalmente seguita la nuova età della libera

consonanza: questa visione è ancora imbevuta di quell'evoluzionismo di marca darwiniana che ha influenzato così vivacemente l'arte dei primi due decenni del nostro secolo. Se il teorico viennese non può far altro che confessare candidamente² la propria totale ignoranza in materia di storia della musica, noi oggi siamo in una condizione ben diversa: abbiamo sotto gli occhi tutti gli scritti dei teorici medievali, e mai nessuno di loro dà adito neppure al più larvato sospetto di volersi porre in antagonismo con la prassi compositiva dei decenni precedenti; abbiamo sotto gli occhi le musiche di quei tempi, e mai ci è dato di cogliere neppure l'idea di un rivoluzionario e traumatico cambio di stile orientato nel senso voluto da Schönberg.

La vecchia visione evoluzionistica della nascita della polifonia è comunque ancora viva nella storiografia attuale: la si ritrova in qualunque manuale ad uso degli studenti,³ così che il musicista medio rimane sempre con il dubbio irrisolto di come è possibile che dall'*organum* costruito rigorosamente per ottave e quinte parallele si sia passati alla soluzione opposta del moto contrario e del divieto delle ottave e quinte. Il quesito ha una risposta tanto elementare quanto sorprendente: in realtà *nessun compositore medievale si è mai neppure lontanamente sognato di scrivere musica per intervalli paralleli, né per ottave né per quinte*. La questione richiede forse qualche spiegazione dettagliata; sarà tuttavia più saggio rimandare ad un prossimo futuro gli opportuni chiarimenti per non allontanarci troppo dal nostro tema principale.

Quello che davvero è importante, se vogliamo affrontare con successo la questione delle ottave e delle quinte, è avere chiaro in testa quello che vogliamo trovare senza farci fuorviare dal miraggio di traguardi alternativi. Prima di trinciare giudizi di merito in campo artistico, vogliamo arrivare a capire quali motivazioni funzionali ha avuto, perché certamente ne ha avute, il divieto di fare le ottave e le quinte. Abbiamo già detto che non ne abbiamo la minima idea; proviamo tuttavia a formulare la nostra domanda in maniera diversa. Che cosa sarebbe successo se il divieto non fosse mai stato imposto? In altre parole, *se le ottave e le quinte non fossero mai state proibite, la musica sarebbe stata diversa?* A prima vista la risposta è affermativa: una conduzione disinvolta delle parti avrebbe portato con sé raddoppi e sonorità inedite; le melodie sarebbero state libere da costrizioni ed avrebbero finito per assumere un tono ed un colore completamente differente da quello che conosciamo. In fondo Debussy e Schönberg non hanno fatto altro che portare avanti, ciascuno nella propria direzione, proprio questa ipotesi: si può dire che entrambi abbiano voluto dimostrare che il divieto era effettivamente privo di reali motivazioni artistiche. D'altra parte, tuttavia, la loro personale vicenda può anche non provare nulla: conosciamo a sufficienza la storia e la geografia della musica per avere imparato che qualsiasi modo di combinare le note, anche il più strano, possiede *a priori* le capacità potenziali di dare buoni risultati. A differenza dei nostri due autori noi non abbiamo alcun interesse a verificare la fattibilità di qualche stile musicale alternativo: se anche qualcuno potesse dirci con certezza come sareb-

be stata la musica senza le ottave e le quinte proibite, in questo momento non ci importerebbe nulla di saperlo perché abbiamo altri interessi. Il nostro oggetto di studio è qualcosa di ben documentato, vale a dire la musica della nostra storia ed i suoi meccanismi funzionali: come accade in una equazione matematica, il risultato delle nostre ricerche è già noto fin dalla partenza e non possiamo permetterci di perderlo di vista.

Proviamo allora a rispondere alla nostra prima domanda in maniera diversa: potremmo dire che, se veramente nel passato questi divieti erano scaturiti da una precisa serie di motivazioni funzionali, con la loro abolizione sarebbero subito sorti quei fantomatici problemi - di tessitura, o di condotta strumentale, o di chissà cosa altro - che i divieti stessi avevano voluto esorcizzare. Sarebbe allora scattato un meccanismo di compensazione: la musica sarebbe rimasta uguale a quella che è realmente esistita e i didatti, fermo restando il nostro tassativo obbligo di non nominare neppure gli intervalli incriminati, avrebbero formulato qualche altro divieto sostitutivo. Come fa un padre che impone alla figlia di tornare a casa entro mezzanotte: in realtà egli non ha nulla contro la mezzanotte. Tutti sappiamo che lui teme ben altro, ma troviamo naturale che non lo dica in termini espliciti e che ricorra ad una ingiunzione più generica e vaga. Il nostro problema è simile ma orientato nella direzione opposta, perché nel corso della storia nessuno ha mai imposto il silenzio a proposito delle quinte e delle ottave; stando così le cose, non ci resta che riformulare di conseguenza la nostra ipotesi di ricerca. Possiamo ripartire da questa constatazione: se gli antichi didatti hanno ritenuto opportuno di esprimersi tramite quei divieti, può apparire legittimo il sospetto che proprio quei divieti apparentemente così poco motivati possano essere stati dettati per sintetizzare in termini generali qualcosa d'altro.

Poniamo l'ipotesi che il divieto delle ottave e delle quinte abbia avuto davvero una lunga e precisa serie di motivazioni nella conduzione delle parti e nella tecnica contrappuntistica; può essere successo che gli antichi maestri, dopo aver capito che era impossibile fare un unico fascio di tante regole e prepararne una sintesi che fosse abbastanza comprensibile per gli allievi principianti, abbiano preferito lasciare agli addetti ai lavori la conoscenza delle vere motivazioni e si siano espressi sbrigativamente proprio sotto forma del divieto di fare le ottave e le quinte. Se così fosse, non dovrebbe essere troppo difficile cercare di scoprire cosa essi hanno voluto celare dietro il velo dei divieti: basterebbe ripercorrere il loro cammino compiendo l'operazione inversa.

Supponiamo che non sia mai esistito alcun divieto di fare le ottave e le quinte. Quali regole alternative dovremmo elaborare per far sì che la musica rimanga esattamente quella che ci è stata trasmessa dalla storia?

Stiamo tentando un'impresa difficile, quella di parlare delle ottave e delle quinte proibite senza nominarle mai; naturalmente, non possediamo le centinaia di risposte giuste che sarebbero necessarie per spiegare tutte le forme compositive che si sono succedute nella storia fino dai tempi di Notre-Dame. Siamo in grado di pro-

porre qualche soluzione soltanto se ci limitiamo al campo più elementare dell'armonia a quattro parti e alla disposizione a parti strette.

— Prima regola. Più che altro si tratta di una traccia, una piccola similitudine che potrebbe aiutarci a mettere a fuoco i termini della questione. Scrivere a quattro parti è qualcosa di analogo a giocare una partita di Bridge: come le carte da gioco, **le singole funzioni armoniche non possono essere assegnate contemporaneamente a due parti diverse**. Se un giocatore ha il Fante di Fiori, non è possibile che la stessa carta sia in mano anche al suo compagno o al suo avversario: in una qualsiasi concatenazione, il compositore deve scegliere quale funzione assegnare a ciascuna parte e comportarsi di conseguenza. Ecco una mano di gioco composta da tre turni:

do —si— do
 mi —re— mi (oppure mi—fa —mi)
 sol—sol—sol (non al Basso)
 do —re —do (al Basso anche do—SOL—do)

In questo semplice procedimento I-V-I ciascuna voce può scegliere il movimento che preferisce, a patto di attenersi esclusivamente alle sue implicazioni. Il Basso da un lato è sfavorito, perché non può scegliere la carta della dominante, ma d'altra parte ha la possibilità di far valere il doppio la sua quarta opzione scegliendo tra la nota di volta ed il collegamento delle fondamentali. Si provi, adesso, a scrivere la stessa successione I-V-I *barando*, vale a dire mescolando le carte tra un turno e l'altro, confondendo tra loro le funzioni, oppure assegnando la stessa funzione a due parti differenti, oppure ancora distribuendo suoni non compresi nel mazzo. Il risultato sarà sempre lo stesso: nella nostra immaginaria partita a carte, ogni volta che una concatenazione è scorretta salteranno fuori le ottave e le quinte parallele. Non sembra tanto inverosimile pensare che un allievo principiante possa fare fatica a cogliere pienamente il senso del meccanismo della concatenazione con tutte le sue implicazioni: ecco perché gli insegnanti del passato potrebbero aver deciso di metterlo in guardia lasciando di proposito in ombra i veri termini del problema e imponendo sinteticamente di evitare gli intervalli paralleli. Quando è troppo difficile avere a che fare con la causa, è più facile puntare il dito contro l'effetto.

— Seconda regola. Potremo percorrere questa strada soltanto a patto di non attribuirle tanto valore dal punto di vista storico, perché il divieto delle ottave è ben più antico; in compenso, la seconda regola che dovremo inventarci è molto orecchiabile, semplice ed efficace dal punto di vista didattico. Portiamoci dunque nel Sei e Settecento e immaginiamo il nostro cembalista impegnato a concertare e dirigere un melodramma: un occhio va alla sua parte, cifrata con il basso continuo, un occhio va alla scena dove il cantante sta eseguendo un'aria oppure un recitativo accompagnato; poi bisogna dare uno sguardo anche al resto dell'orchestra, fare un cenno ai macchinisti quando è l'ora di un cambiamento, sorvegliare le candele, tenere sotto controllo il teatro ed il

pubblico ed infine essere pronti a qualunque emergenza. Non gli rimane molto tempo per guardare le sue mani che corrono sulla tastiera: ecco perché gli diventa indispensabile realizzare l'armonia tenendo almeno la mano destra ben ferma sul cembalo, possibilmente senza alzare mai le cinque dita tutte insieme. Il problema si risolve cercando di mantenere le armonie della destra entro l'intervallo di ottava: il cembalista sa che se volesse suonare una qualsiasi nota al di sopra oppure al di sotto di questa posizione dovrebbe per forza sollevare la mano e perdere il contatto con la tastiera. Le sue esigenze si concretano in questa formulazione: **quando nella mano destra compare un'ottava, l'accordo precedente e l'accordo seguente devono essere compresi all'interno di questa ottava**.

Qualche esempio:



Si provi ad osservare sistematicamente questa regola e la quasi totalità delle ottave, dirette o nascoste, semplicemente non esisteranno più; si provi a violarla ed il risultato sarà sempre lo stesso, ottave e quinte parallele dappertutto.

Questa seconda regola è talmente solida che riesce a mantenere tutta la sua validità nonostante debba tollerare un paio di eccezioni:



In questi casi, contrariamente a quanto potrebbe sembrare, la mano destra non ha bisogno di sollevarsi dalla tastiera: si avvale infatti di una forma dimenticata di passaggio del dito, con l'anulare che ruota al di sopra del mignolo. La didattica pianistica, tutta presa dai vari tipi di passaggio del pollice, non si ricorda mai di dedicare un capitolletto a questo importante accorgimento. Per il primo dei due casi sopra citati i nostri insegnanti di composizione consigliano spesso di usare la triade del settimo grado, oppure evitano di far aprire l'ottava ricorrendo a raddoppi forzosi: ci pare tuttavia che queste soluzioni non portino a combinazioni molto riuscite dal punto di vista stilistico e che non abbiano un sufficiente riscontro nelle opere dei maestri del passato.

— Terza regola. Proveremo adesso a cercare un precetto che impedisca di scrivere le quinte dirette; dovremo portarci in una direzione un poco differente, ma lo sfondo delle nostre argomentazioni non varierà di molto. Data una qualsiasi triade, in qualunque tipo di concatenazione i potenziali suoni comuni verso qualsiasi altro

accordo sono la fondamentale e la quinta; nell'accordo del Do questa facoltà sarà affidata al DO oppure al SOL. In altre parole: se la concatenazione offre la possibilità di tenere almeno un suono comune, questo dovrà essere necessariamente uno dei due. Anche la medianta può svolgere la funzione di suono comune, ma dal momento che si trova a distanza di terza sia dal DO che dal SOL ne consegue che il MI non potrà mai svolgere la funzione di suono comune da solo: dovrà sempre accompagnarsi a uno dei due suoni predetti. Risulta allora evidente, per converso, che se si vuole arrivare sull'accordo del Do spostando sia il Do che il Sol sarà impossibile realizzare la concatenazione osservando il suono comune. Negli spazi stretti della nostra disposizione a quattro parti, se il Do e il Sol si muovessero insieme il più delle volte finirebbero proprio per creare un moto parallelo: se invece ci si porta sull'accordo del Do nel modo più naturale e musicale, vale a dire tenendo fermo il suono comune, si crea sempre un moto obliquo perché una delle due note è fatalmente obbligata a restare ferma. Questa osservazione è valida in cinque casi su sette, vale a dire quando una qualsiasi nota del basso si muove per terza, quarta, quinta oppure sesta. Quella che diviene la nostra terza regola rischia di apparire ovvia come l'acqua calda, ma cancella per intero ogni possibilità di fare le quinte dirette: **quando si effettua una concatenazione muovendo il basso di almeno una terza, è obbligatorio mantenere fermi nelle stesse parti i suoni comuni.**

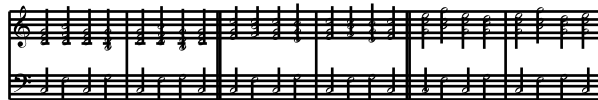
— Quarta regola. Si tratta del completamento della precedente: la concatenazione senza il suono comune si presenta infatti negli altri due casi, vale a dire ogni volta che il basso si muove per grado congiunto con accordi perfetti. Il caso più frequente ed emblematico non si trova sul primo grado, ma tra il quarto e il quinto.



I nostri manuali scolastici sono tassativi a questo proposito: se si vuole concatenare correttamente il quarto grado al quinto bisogna muoversi per moto contrario rispetto al basso. Esiste una ragione, ci chiediamo, che giustifichi questo tono così imperioso? Altroché, rispondono i manuali: il moto contrario è indispensabile per evitare le ottave e le quinte parallele. Ecco che siamo tornati da capo: perché bisogna evitare proprio queste ottave e queste quinte? Troveremo la risposta soltanto quando avremo tolto gli occhi dal problema, vale a dire quando avremo lasciato da parte le ottave e le quinte: se proviamo a valutare soltanto gli effetti della concatenazione, appare subito chiaro che se ci ostiniamo a muovere le parti per moto parallelo il gioco delle successive note comuni non ci permetterà più di tornare alla posizione di partenza.

Data una triade, ad esempio quella del primo grado in

Do, i suoi suoni comuni portano a una sola precisa posizione di ciascun accordo del tono. Possiamo limitarci ad illustrare soltanto quelli del quarto e del quinto grado: se durante la concatenazione tra questi due accordi non si osserva il moto discendente, il risultato sarà quello di finire sulle posizioni che sono pertinenti ad una diversa altezza del circuito armonico.



Un circuito armonico che non rispetta i suoni comuni non torna mai spontaneamente alla posizione di partenza; se l'allievo tenta di riportarsi a tutti i costi all'altezza primitiva, prima o poi sarà costretto a rinunciare ad un suono comune e finirà per incappare nelle ottave e nelle quinte parallele. Tenere sotto controllo l'escursione in altezza delle singole parti è una necessità vitale, soprattutto per la musica antica in cui le tessiture utili delle voci e degli strumenti sono ancora piuttosto limitate. Il quarto e il quinto grado forniscono da soli la giustificazione per la nostra quarta regola, che ricalca in tutto e per tutto la prescrizione che troviamo già scritta nei manuali: **quando si effettua una concatenazione muovendo il basso per intervalli di seconda, è obbligatorio far muovere le tre voci superiori per moto contrario rispetto al Basso.**

— Quinta regola. Cercare un motivo unico dei divieti che riguardano le ottave e le quinte nascoste è molto più arduo, perché probabilmente i didatti del passato hanno tentato di sintetizzare in questo modo il resto delle combinazioni errate che compaiono nei quattro punti precedenti; ci riferiamo in primo luogo a quei casi in cui l'allievo riesce nonostante tutto ad evitare l'intervallo diretto. Sarà forse utile osservare che i teorici, per primi, sono assolutamente in disaccordo a questo proposito: quello che l'uno vieta l'altro concede, quello che per l'uno è aberrante per l'altro è addirittura consigliabile. Una simile quantità di opinioni discordi potrebbe forse essere sintetizzata in questo modo: in presenza di ottave e quinte nascoste è necessario valutare con attenzione il contesto della concatenazione. Se nel collegamento tra i due accordi esiste la possibilità di mantenere fermo almeno un suono comune, anche in una parte diversa dalle due che sono in relazione sospetta, è probabile che gli intervalli incriminati possano essere in qualche misura tollerati; il caso più frequente è quello in cui l'allievo è chiamato a fare la scelta tra due suoni comuni alternativi. In termini più espliciti, **se si riesce a mantenere fermo almeno un suono comune le relazioni nascoste troveranno sempre qualche teorico pronto a giustificarle.**

In nome del suono comune si potrebbero difendere perfino alcune quinte dirette, soprattutto quelle che non investono il meccanismo funzionale della concatenazio-

ne. Gli esempi più emblematici si vengono a formare sulla settima del secondo grado in seguito a un collegamento di rivolti oppure a un ritardo. In Do maggiore:



Il primo caso è già stato proposto, seppure in forma meno completa e in un contesto del tutto differente, da Schönberg:⁴ il secondo sembra subire una palese ingiustizia dal momento che la risoluzione del ritardo è ampiamente concessa quando il Tenore sale al Fa, vale a dire in presenza della triade del quarto grado che esprime una tensione armonica molto inferiore. Se al posto delle note reali il secondo grado presentasse le loro varianti cromatiche (LA bem. nel primo caso, FA diesis e RE diesis nel secondo) si potrebbero trovare molti teorici disposti a tollerare queste concatenazioni: se la seconda quinta è diminuita il divieto si dimostra subito più elastico. Esiste una speciale concessione a questo proposito, nata per permettere la realizzazione della settima di dominante sotto forma di accordo di passaggio:



inizialmente limitata alla funzione cadenzale e al solo senso discendente, ha assunto col tempo un significato più generale. Fino al Quattrocento, quando il meccanismo della cadenza funzionava in tutt'altro modo, i teorici ammettevano come legittima la successione inversa, quella che va dalla quinta diminuita alla quinta giusta.⁵



Una prima, provvisoria conclusione: ottave e quinte dovrebbero essere un aiuto, e non una croce, per lo studente. Funzionano come spie luminose, sono soltanto un possibile sintomo di una cattiva concatenazione; di fronte a una relazione proibita, l'allievo dovrebbe imparare a chiedersi: "quale è l'errore che ha generato questa ottava o questa quinta?" L'errore non risiede mai nell'ottava e nella quinta, ma sta sempre nel cattivo collegamento tra due accordi e soprattutto nel mancato rispetto del suono comune.

Le nostre affermazioni non rendono ancora giustizia alle capacità dei didatti del passato. Le regole che abbiamo messo in evidenza si potrebbero ricavare facilmente

anche rileggendo con occhi diversi i loro manuali di armonia: per quale motivo essi avranno sentito il bisogno di esprimersi ugualmente attraverso i divieti delle ottave e delle quinte? La risposta è che le nostre osservazioni sono di utilità immediata soltanto per l'armonia a parti strette, dove le tre voci superiori sono tutte sotto il controllo diretto della stessa mano e non si scavalcano mai; a parti late o nell'intreccio dei contrappunti floridi a più voci perdono subito tutta la loro immediatezza. Se in questi casi le esigenze di linearità e di stabilità nel flusso armonico rimangono assolutamente identiche, è probabile che le regole sulle ottave e sulle quinte siano state concepite per ottenere gli stessi risultati che noi abbiamo trovato in condizioni più favorevoli; i tanto esecrati divieti concentrano l'attenzione sul moto reciproco delle parti piuttosto che sul meccanismo della concatenazione, ma in un contesto dove il contrappunto la fa ancora da padrone non hanno davvero la possibilità di comportarsi diversamente.

Poter cominciare lo studio della composizione dall'armonia a parti strette, senza cimentarci fin dall'inizio in complesse strutture contrappuntistiche, può essere considerata una nostra fortuna nei confronti delle generazioni passate; compensa in parte l'irrimediabile perdita della viva tradizione stilistica dei tempi andati. Diciamolo senza mezzi termini: quando si scrive a parti strette, vale a dire quando si studia l'armonia complementare, parlare di ottave e quinte proibite non ha davvero alcun senso. Possiamo facilmente costruirci una serie di regole alternative che sono tanto più utili e chiare. I divieti hanno le loro motivazioni funzionali in contesti che sono molto più complessi e difficili da decifrare: soltanto chi progredisce nello studio della composizione dovrebbe cominciare a pensare in termini di ottave e quinte proibite. A quel punto, si suppone che egli abbia già un'idea precisa di che cosa è l'armonia e di come funziona il meccanismo della concatenazione. ■

NOTE

¹ Trad. it. *Manuale di Armonia*, Milano 1963, pp. 74-88.

² *ivi*, p. 81, nota 1.

³ Senza andare tanto lontano, si veda l'*Introduzione* scritta da Luigi Rognoni alla citata edizione del *Manuale* di Schönberg, pp. XVI-XX.

⁴ *Harmonielehre*, op. cit., p. 80, es. 22d; il teorico viennese fa notare che la copertura data dalla terza inferiore potrebbe far giustificare le quinte dirette in analogia con quanto accade per le quarte parallele.

⁵ Philippe Verdelot, mottetto *Infirmi-tatem nostram*. Citato da Pietro Aaron, *Lucidario in musica*, Venezia, Girolamo Scotto 1545, fol. 7v; cfr. KAROL BERGER, *Musica ficta. Theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge u. p. 1987, pp. 101-103, che tuttavia non comprende del tutto l'importante testimonianza di Ramos de Pareja.