

## Colori al clavicembalo

di *Tiziana Canfori* ✉

(Conservatorio di Musica Niccolò Paganini, Genova)

The concept of "color" is invoked in music from the simplest pieces and is initially related to the range of intensity. Then it perfects itself in the ability to create a more complex relationship between elements such as timbre, style of writing, breath and articulation of language, acoustics of space. The palette becomes rich and complex. Among the instruments, the harpsichord is an extraordinary testing ground for musical colours, particularly in the French repertoire.

Keywords: Harpsichord, François Couperin, Girolamo Frescobaldi, Baroque style, Inégalité

---

Una pagina di musica stampata o manoscritta tende a regalarci una piacevole sensazione grafica, ma generalmente non contiene colori. Al contrario, un ascolto musicale ci regala anche sensazioni di colore molto forti. Basta pensare a Wagner, Mahler, Strauss, Debussy, Puccini... Se il tardo Ottocento e il Novecento hanno regalato esplicitamente la gioia delle sinestesie, il bisogno di dipingere in musica non è certo novità recente; sarà utile però distinguere fra l'intento musicale di richiamare un'immagine complessa come un quadro o un racconto, oppure la capacità più astratta di ricavare la sensazione di un colore dal timbro o dal fraseggio su un singolo strumento. Il viaggio richiede un'indagine sottile, con qualche possibile sorpresa.

Nella nostra tradizione colta, la musica è scritta su carta e si tramanda anche attraverso l'occhio. La vista, la carta, la tela: sensi e supporti simili per arti diverse come musica, disegno, fotografia... Torniamo quindi a considerare una pagina di musica manoscritta o stampata e vedremo la musica dalla parte del musicista, di colui che la riceve attraverso l'occhio e la trasforma in suono. Sarà solo l'inizio di un viaggio che ci porta altrove, ma è un buon punto di partenza.

Ripercorrendo il passato, vedremo che la parola “colore” prende significati diversi, a cominciare da una piccola sorpresa: a volte il pigmento è stato davvero utilizzato con un significato preciso, colorando piccole note rosse in mezzo a quelle nere.

Nei secoli XIV, XV e XVI nascono due usi del colore, il primo dei quali è inteso proprio come pigmento dell'inchiostro: sottolinea, nella notazione mensurale, la suddivisione binaria, quindi imperfetta, di alcune note, oppure un'emiolia<sup>1</sup>. In questo caso la testa delle note era colorata in rosso.

Nei mottetti del XIV e XV secolo, nell'isoritmia, il *color* è tipico della voce del tenor ed è una ripetizione di sequenze melodiche (talee) sostenuta da una struttura a valori più lunghi. Cominciano in quell'epoca i problemi di sovrapposizione di voci. Il *color* è quindi elemento ritmico, ma anche melodico. È il periodo dell'Ars Nova, di Guillaume de Machaut e Philippe de Vitry, non a caso francesi, come vedremo più avanti<sup>2</sup>.

Contemporaneamente nasce una concezione più astratta ed espressiva delle sensazioni cromatiche. Nel XIV e XV secolo, si usava il termine "colore" per riferirsi alla bellezza della scala cromatica nell'ambito della *musica ficta* che, trasportando segmenti musicali al di fuori dell'esacordo tradizionale, cominciava a estendere sia le scale, sia le possibilità di modulazione attraverso intervalli “imperfetti”, che venivano sottolineati con colori<sup>3</sup>.

Dal sec. XVI al XVIII il colore perde ogni pigmento concreto per diventare solo una possibile definizione della musica percepita e viene attribuito all'ornamentazione espressiva, che nel XIX secolo diventerà la *coloratura* e sarà legato a uno specifico registro di soprano belcantistico.

---

<sup>1</sup> L'emiolia è un espediente metrico ed espressivo che consiste in un mutamento della scansione ritmica: da due unità metriche ternarie a tre unità metriche binarie. L'esempio più immediato è il passaggio da un 6/8 a un 3/4: entrambi contengono 6 ottavi della stessa lunghezza, ma nel primo caso sono 3+3 e nel secondo sono 2+2+2. L'espediente è semplice, ma di grande effetto nella musica di ogni epoca, dal tardo Medio Evo a oggi, soprattutto quando le due scansioni si presentano sovrapposte.

<sup>2</sup> Robert Donington, Peter Wright, *Coloration*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, II ed., a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, London, Macmillan Publishers, 2001.

<sup>3</sup> Ernest H. Sanders, Mark Lindley, *Color*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, II ed., cit.

Consideriamo ora il rapporto concreto con lo strumento e partiamo da una realtà semplice e moderna, alla portata di chiunque abbia un piccolo pianista a casa.

La dinamica musicale è una delle prime cose che si insegnano ai bambini: appena ottenuta una minima capacità tecnica, il maestro chiede “fammi sentire i colori” e con questo intende il rispetto delle parole *piano, forte, crescendo, diminuendo, sforzato...* che sono scritte sulla parte. Un elaborato controllo delle mani permette una differenza dinamica e timbrica che risponde, o almeno tenta di rispondere, ai segni scritti. È bene chiarire che, contrariamente alla pratica medievale e rinascimentale, nulla viene mai colorato sullo spartito, che è sempre rigorosamente in bianco e nero. Nella lettura complessa i colori sarebbero in effetti una difficoltà in più per l’occhio e vengono riservati alla didattica per i piccolissimi o come aiuto nei casi di dislessia.

Teniamo d’occhio il giovane pianista di questo esempio, perché sarà lui la nostra guida nel mondo dei colori, aprendoci la porta sul mondo delle tastiere.

Se è un musicista sensibile, scoprirà presto che dietro un *pianissimo* c’è una tavolozza di emozioni che permette di descrivere uno stato d’animo più sottile e profondo, attraverso il respiro, il legato, la qualità del “tocco”, il controllo dei silenzi. Potrà innamorarsi del colore narrativo di Schumann, della malinconia di Chopin e poi di quella meno evidente ma ugualmente profonda di Mozart, descriverà le stagioni con Čiaikovskji, fino ad innamorarsi del suono di Debussy e di quel mondo astratto in cui il colore dà forma, oltrepassando le norme del disegno e dell’armonia. Imparerà che nella sua gestione di questa tavolozza sta la possibilità di esprimere la sua personale e unica interpretazione di un brano, riconoscibile fra mille.

Cosa succede però se il processo di scoperta si rivolge al passato? Se le dita cercano un clavicembalo invece del pianoforte?

Se il piccolo pianista dell’esempio precedente avesse un insegnante che non ha esperienza degli strumenti antichi, probabilmente si sentirebbe dire che il clavicembalo era uno strumento incapace di dinamica, perché insensibile alla pressione; al massimo gli si concede la ricchezza di due tastiere per fare il

*piano* e il *forte*, come richiesto in alcuni brani di Bach. Il repertorio cembalistico potrebbe così apparire un terreno di pratica digitale, dove il massimo della libertà è nell'interpretazione degli abbellimenti (funestati però dall'affanno di riferirsi alle regole di una schematica "prassi esecutiva") e il massimo della soddisfazione è nella padronanza di una polifonia vertiginosa o nel virtuosismo delle agilità. Questo atteggiamento è ben simboleggiato dal binomio "Bach e Scarlatti", sempre presente nei programmi degli esami di pianoforte, ma non sempre amato: i pianisti meno giovani ricordano sicuramente i 24 Preludi e Fughe del *Clavicembalo ben Temperato* da preparare per essere eseguiti a estrazione nel glorioso esame di VIII anno del vecchio ordinamento. Più che la scoperta di mondi nuovi, diventava spesso la convivenza con un incubo...

Per rendere più saporito l'assaggio di queste pagine intervenivano poi i revisori, per esempio Bruno Mugellini (1871-1912) o Alfredo Casella (1883-1947), aggiungendo in stampa una selva di consigli espressivi per l'esecutore: forcelle di *crescendo* e *diminuendo*, *rallentando*, legature aggiunte, abbellimenti interpretati e misurati, frequenti espressioni come "legatissimo", "marcato", "espressivo", "con perfetta uguaglianza di suono". Con tutto il rispetto verso l'intento di questi studiosi, leggere una pagina di Bach in loro compagnia assomiglia all'esperienza di fare scuola guida con un istruttore troppo apprensivo, che previene e consiglia ogni mossa. Il contrario esatto della sensazione che si ha aprendo un manoscritto o una stampa barocca, che muove da regole condivise non scritte e permette a chiunque di scegliere sulla tavolozza i colori più adeguati; basta imparare a muoversi e attrezzarsi con il pensiero giusto.

Nella musica antica le indicazioni dinamiche sullo spartito sono molto rare e la scrittura è limpida, il che ha alimentato subdolamente l'idea che quel repertorio avesse una dinamica meno espansa e colorata di quella moderna. È attraverso lo studio della musica antica e degli strumenti originali che l'editoria musicale è riuscita oggi a tornare alla pulizia e a salvaguardare l'espressività senza appesantire la pagina. Una prassi esecutiva rinfrescata dallo

studio ha riportato la scrittura al rapporto con lo strumento e ha tolto alla musica antica la patina di “oggetto da specialisti”. L’esempio del clavicembalo è emblematico. Ricordiamo solo alcuni nomi di un percorso di scoperta: Wanda Landowska (1870-1959), Ruggero Gerlin (1899-1983), Huguette Dreyfus (1928-2016), Kenneth Gilbert (1931-2020), Gustav Leonhardt (1928-2012), Emilia Fadini (1930-2021), Scott Ross (1951-1989) e oggi Ottavio Dantone (1960), Enrico Baiano (1960), Christophe Rousset (1961), Jean Rondeau (1991).

Aprire oggi un’edizione critica di musica antica vuol dire trovarsi davanti solo il necessario, con una pagina pulita, senza spiegazioni sovrapposte. Come in antico, una tavola di abbellimenti o degli avvertimenti al lettore possono aprire il volume, ma poi, condivisi i codici generali, ci si trova da soli. Da soli con lo strumento.

È proprio la conoscenza profonda dello strumento, nel nostro caso a partire dalle tastiere del clavicembalo, dell’organo, del clavicordo e poi del fortepiano, che permette una sfida espressiva. Lontano da intenti didascalici, il rapporto con lo strumento è per noi oggi, come per i compositori antichi, motivo di gioia e d’indagine, che non nega le possibili criticità e le trasforma invece in forza, ben oltre lo scopo didattico che i vecchi programmi riconoscevano a questi autori.

### **Alla ricerca delle sfumature: il sistema di pizzicamento, l’elasticità**

La scoperta maggiore di questa raffinatezza di tocco sta nell’intuizione che dove non possiamo giocare sulla forza possiamo giocare sul tempo e sul rapporto tra gli elementi.

Il meccanismo a pizzico, anche se abbiamo riconosciuto che resta uguale nella meccanica che guida il cembalo, ha una particolarità: concede di avvertire sotto al dito l’elasticità della corda. Il plettro si flette e la corda si alza elasticamente, ben diversamente dal pianoforte, dove il martello può colpire

a diversa velocità e quindi con forza diversa, ma il contatto resta un momento velocissimo.

Le corde del pianoforte inoltre hanno una tensione tale, permessa da un telaio in ghisa che ha abbandonato la sensibilità del legno, che appaiono al dito come una lastra da incidere, più che come uno strumento da suonare con le dita sulle corde.

Fra sensazioni diverse e sfumature di “tocco”, resta che gli strumenti a tastiera sono quelli in cui si gioca al massimo la partita fra macchina e sentimento, esigendo sempre un livello elaboratissimo di capacità di astrazione e di suggestione. L'interprete è filtro fra un meccanismo di grande efficienza e le emozioni che sente e vuole trasmettere. Questo processo è raffinato nel clavicembalo e particolarmente nell'area francese, a cui adesso ci dedicheremo.

### **Il clavicembalo strumento povero?**

In un certo senso sì: il pizzicamento impedisce di raccogliere ed amplificare la dinamica data dall'energia dell'esecutore. Che lo si percuota gentilmente o furibondamente, il cembalo emette sempre la stessa intensità di suono, ben diversamente dal pianoforte, ma anche da tutti i fiati, gli archi, le chitarre, le arpe, le marimbe, i vibrafoni, le fisarmoniche e ovviamente le voci.

Piccola digressione su una terza tastiera: l'organo. Anche nell'organo il suono esce sempre con la stessa intensità. Il colore si è cercato aggiungendo e sovrapponendo i ripieni e creando registri con timbri diversi, spesso molto caratteristici come i flauti, le ance, il cromorno, persino la *voce umana*... A partire dall'Ottocento l'uso delle casse espressive e del graduatore rende possibile aprire delle griglie che diffondono o intrappolano il suono attraverso l'uso di un pedale, permettendo effetti di *crescendo*.

Nel cembalo questo arricchimento per sovrapposizione esiste, ma in modo assai ridotto: generalmente i registri utilizzabili sono essenzialmente uno o

due 8 *piedi*, un 4 *piedi* e in alcuni casi un 16 *piedi*<sup>4</sup>. Molta della letteratura vive tranquillamente su una semplice alternanza dei due 8, da soli o accoppiati. Come colore particolare si inserisce il registro del *liuto*, dove le vibrazioni della corda vengono fermate da un tassello di pelle, che rende il suono attenuato.

Fra le tastiere è interessantissimo il clavicordo, che permette effettivamente non solo di modulare l'intensità della pressione, poiché la tangente è una sorta di antenato del martello, ma anche di ottenere un particolarissimo effetto di *vibrato*, proprio perché la tangente rimane a contatto con la corda e può quindi variarne lievemente la tensione.

Nelle mani di Bach, per esempio, organo, cembalo e clavicordo erano esperienze quotidiane e diverse.

I grandi compositori per clavicembalo non ignoravano le virtù dello strumento, ma ne conoscevano benissimo anche i difetti. Ecco cosa scrive François Couperin nell'introduzione a *L'Art de toucher le clavecin* (1716): «Les sons du clavecin étant décidés, chacun en particulier; et par consequent ne pouvant être enflés, ny diminués: il à paru presqu'insoutenable, jusqu'à présent, qu'on put donner de L'âme à cèt instrument»<sup>5</sup>.

Credo che qualsiasi cembalista e compositore del Sei-Settecento conoscesse perfettamente questa piccola vergogna del clavicembalo di essere uno strumento senza dinamica. Quelli bravi lo trasformavano in un punto di forza e attraverso una particolare sensibilità nel governo della tastiera e nell'ascolto del suono sapevano suscitare colori meravigliosi. Ne andavano talmente fieri

---

<sup>4</sup> Il registro di "8 piedi" si riferisce al registro organistico le cui canne hanno misura di 8 piedi ed equivale all'altezza dei suoni del pianoforte moderno, con il La a 440 Hz. Il "4 piedi" fa intervenire corde all'ottava superiore, il "16 piedi" quelle dell'ottava sotto. Il clavicembalo aumenta i suoi timbri e la sua intensità con una sovrapposizione di registri in ottava, quindi di intervalli perfetti. Poiché gli intervalli perfetti non creano battimenti, l'aggiunta di colore è relativa: il colore del temperamento si ottiene nel rapporto tra le quinte, in sede di accordatura, non nella sovrapposizione di registri.

<sup>5</sup> «Poiché i suoni del clavicembalo sono determinati, ciascuno singolarmente, e di conseguenza non potendo essere gonfiati o diminuiti, è sembrato fino ad oggi insostenibile che si potesse dare un'anima a questo strumento». François Couperin, *L'Art de toucher le clavecin*, Parigi, 1716. In edizione moderna, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1933/1961, p. 14. Di questa edizione si mantengono tutte le caratteristiche ortografiche, anche dove il francese moderno richiederebbe diversi caratteri o accenti.

che i colori hanno cominciato ad entrare nel repertorio, come suggestioni e a volte proprio nei titoli.

### **Perché scegliere i colori francesi**

Grandi indagatori del rapporto fra logica e sentimento, gli autori francesi per clavicembalo del XVII e XVIII secolo fanno del colore il centro della loro ricerca. Sono gli unici a voler superare l'ovvietà di titoli come *Toccata*, *Fantasia*, *Ricercare*, per dare alle composizioni nomi suggestivi e a volte arditi. L'intenzione descrittiva (la stessa che animerà poi il pianismo di Debussy) tocca i ritratti di persone, elementi naturali, sentimenti, macchine e anche colori. La parola del titolo entra in relazione stretta con il suono.

Suggestione fondamentale è quella legata al tempo, inteso non solo come velocità d'esecuzione, ma più riccamente come tempo di vibrazione della corda e micro-rapporto fra gli elementi. La lunghezza della vibrazione va ascoltata, nello strumento, sia per coglierne a fondo il timbro, sia per giudicarne la profondità.

È impossibile non avvertire questa sensibilità alle lunghezze come un'affinità con la lingua francese, che trova negli appoggi e nelle sfumature un colore del tutto particolare. Gli accenti del francese, anche quelli del verso alessandrino, sono lunghezze, più che accenti d'intensità. Non stupisce che proprio gli autori francesi abbiano scritto e suonato amplificando questa ricerca sui tempi. La parola francese vive di sfumature di sottile interpretazione e di scie di suono che poco hanno della limpidezza che per esempio distingue l'italiano. Non stupisce che questa ricerca emozionale trovi uno spazio di analisi esplicito in autori come François Couperin più che in Scarlatti. Con questo non si vuole certo dire che l'italiano non sia espressivo, ma solo che risponde a stimoli e ad accenti diversi.

Vediamo per esempio un alessandrino di Pierre de Ronsard, XVI secolo:

Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Pierre de Ronsard, *Sonnets pour Hélène*, Paris, 1578, Sonnet. n. 43.

Oppure alcuni versi della famosa *Correspondances* di Claude Baudelaire (1857):

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent<sup>7</sup>.

Cambiano le epoche, ma la lingua mantiene una caratteristica di elasticità che gioca molto sulle scie di suono, direi sull'ombra delle parole che resta dopo il significato. La pronuncia francese deve conservare chiarezza in particolari minuscoli come il colore delle nasali e l'eco delle vocali fantasma, soprattutto a fine parola, capaci, se non espresse bene, di cambiarne il senso. Un controllo dei colori, si potrebbe dire, che sostiene il significato e lo amplifica attraverso le sfumature. Leggendo ad alta voce questi versi ci si accorge di quanto possano essere influenzati dal tempo, cioè da un appoggio maggiore su certe vocali e su certe consonanti più o meno sonore.

La lunghezza delle vibrazioni è evidentemente un parametro importante della prosodia e della musica francese. È questa l'arma, il bacio del principe azzurro che sveglia il clavicembalo e lo fa cantare.

Se l'accento viene dalle lunghezze, ecco esprimersi nella musica francese un vento di grande libertà, che trova nuovi strumenti espressivi, per esempio l'*inégalité*, vera bandiera degli autori più raffinati: le note possono essere scritte uguali, ma vanno appoggiate con lunghezze diverse, generalmente allungata la prima e resa più leggera la seconda. Le *notes inégales* non sono mai segnate e non sono descrivibili con la notazione corrente: sono un modo di camminare, rendendo i passi diversi e viventi.

Scrive François Couperin: «Il y a selon moy dans notre facon d'écrire la musique, des deffauts qui se raportent à la manière d'écrire notre langue. C'est que nous écrivons diffèremment de ce que nous èxècutons; ce qui fait

---

<sup>7</sup> Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, 1857.

que les étrangers jouent notre musique moins bien que nous ne fesons la leur»<sup>8</sup>.

Fra le ineguaglianze ci sono diverse sfumature, ma bisogna ricordare che l'incedere ineguale è anche nella tradizione italiana (il ritmo corta-lunga, al contrario della francese, è detto tradizionalmente "ritmo lombardo"). Ne troviamo cenno anche nei famosi avvertimenti al lettore del primo volume di *Toccate* di Frescobaldi (1615), vera guida ancora oggi nella complessa scrittura del primo barocco, segnata da una notevole libertà di esecuzione e dalla ricerca di uno stile *affettuoso*: « Trovandosi alcun passo di crome e di semicrome insieme a tutte due le mani, portar si dee non troppo veloce; e quella che farà le semicrome dovrà farle alquanto puntate, cioè non la prima, ma la seconda sia col punto; e così tutte l'una no e l'altra sì»<sup>9</sup>.

Per addentrarsi nella ricerca timbrica legata alla libertà del ritmo, in Italia è meglio fermarsi al primo Barocco, alla scrittura nervosa di Frescobaldi e di Monteverdi. Lo stile più tipico della musica italiana, soprattutto nel Settecento, è infatti quello misurato.

Torniamo quindi a quella palestra formidabile di colori che è la musica francese e ai suoi strumenti, perché ovviamente una cultura che alimenta una ricerca raffinata ha bisogno di uno strumento raffinato.

Il clavicembalo francese ha la sua apoteosi nella prima metà del Settecento ed è uno strumento a due tastiere, con estensione variabile intorno alle 5 ottave, dotato di due 8 piedi, un 4 piedi e un *jeu de luth* sulla seconda tastiera. Campioni di questo periodo sono i costruttori della famiglia Blanchet (sec.

---

<sup>8</sup> «Ci sono secondo me, nel nostro modo di scrivere la musica, degli aspetti negativi che sono in rapporto col modo di scrivere la nostra lingua. Succede che noi scriviamo in modo differente da come eseguiamo; questo produce il fatto che gli stranieri eseguono la nostra musica meno bene di quanto noi non suoniamo la loro». François Couperin, *L'art de toucher le clavecin*, cit., p. 23.

<sup>9</sup> Girolamo Frescobaldi, *Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo*, Libro primo, Roma, 1615. Le *Toccate* sono oggi reperibili in due edizioni splendide, l'una a cura di Étienne Darbellay per l'editore Suvini Zerboni (Milano, 1977) e l'altra a cura di Kenneth Gilbert per Zanibon (Padova, 1979).

XVII e XVIII), Pascal Taskin (1723-1793), Jean-Henry Hemsch (1700-1769), per citare solo i più famosi<sup>10</sup>.

Il cembalo francese del pieno Settecento presenta sonorità tonde e bassi profondi, capaci di sostenere e amalgamare l'ambiente sonoro del brano. Ascoltare e soprattutto suonare questi strumenti mette in contatto con un'individualità forte: nasce un dialogo fra interprete e strumento che è basato molto sui tempi di ascolto di quello che lo strumento racconta con le sue risonanze.

La corda pizzicata dal plettro entra in vibrazione in modo esplosivo, ma occorre un tempo, molto breve ma significativo, perché la vibrazione si stabilizzi e si arrotondi acusticamente nella cassa e nell'ambiente: un ascolto attento della personalità dello strumento permette quindi di utilizzare al massimo lo sviluppo della risonanza.

Gli autori francesi ci esortano ad ascoltare a fondo il suono che le nostre dita stanno creando, facendo tesoro del colore nato dalla sapienza dei tempi: l'incastro degli accordi arpeggiati, l'ineguaglianza, la disposizione dei numerosi abbellimenti, fino ai segni precisi di *Suspension*, *Cessation* e *Aspiration*, che troviamo codificati in François Couperin e Jean-Philippe Rameau. La spiegazione di Couperin è decisamente suggestiva:

L'impression sensible que je propose, doit son effet à La céssatiom; et à la suspension des sons, faites à propos; et selon les caractères qu'exigent les chants des préludes, et des pièces. Ces deux agréments par leur opposition, Laissent L'oreille indéterminée: en sorte que dans Les occassions ou les intruments à archet enflent leurs sons, La suspension de ceux du clavecin semble (par un effet contraire) retracer à L'oreille la chose souhaitée. [...]

Quant à L'effet-sensible de L'aspiration il faut détacher la note, sur laquelle elle est posée, moins vivement dans les choses tendres, et lentes, que dans celles qui sont légères, et rapides.

---

<sup>10</sup> Frank Hubbard, William Dowd, *Reconstructing the Harpsichord: The Surviving Instruments of the Blanchet Workshop*, (pref. Gustav Leonhardt), Hillsdale, NY, Pendragon Press, coll. « The historical harpsichord » (n° 1), 1984.

A L'égard de la suspension elle n'est gueres usitée que dans les morceaux tendres et lents. Le silence qui précède la note sur laquelle elle est marquée doit être réglé par le goût de la personne qui exécute<sup>11</sup>.

Gli autori coniano una fitta serie di segni espressivi, di cui sono talmente fieri da racchiuderli in complesse *Tables d'ornements* che pongono all'inizio dei loro libri, in modo che l'effetto non venga mai tradito da un esecutore superficiale.

È sempre Couperin però che ci apre le orecchie e il cuore verso la raffinatezza del tocco (*le toucher*), vera chiave della preziosità di questa musica. È lui che ci parla di «faire parler les touches», far parlare i tasti, e poco più avanti scrive: «La Douceur du Toucher dépend encore de tenir ses doigts le plus près des touches qu'il est possible. Il est sensé de croire (L'experience à part), qu'une main qui tombe de hault donne un coup plus sec, que sy elle touchoit de prés: et que la plume tire un son plus dur de la corde»<sup>12</sup>.

La musica francese cammina su un affascinante doppio binario: da una parte l'ordine estremo delle tavole di abbellimenti, che appaiono come codici, ogni volta da imparare prima di affrontare il pezzo; dall'altra il richiamo all'ascolto dello strumento, alla libertà del suono e a un'*allure* che è gusto puro e piena libertà dell'esecutore. Inserito nel tempo, il passo della musica francese è elegante e personale, inconfondibile e legato indissolubilmente a quel "bon goût" che ogni autore richiama, alla fine delle sue meticolose spiegazioni, come guida delle nostre azioni.

---

<sup>11</sup> «L'impressione sensibile che propongo deve il suo effetto alla *cessation* e alla *suspension* dei suoni, fatte intenzionalmente e secondo il carattere che richiedono le caratteristiche cantabili dei preludi e dei brani. Questi due abbellimenti, per opposizione, lasciano l'orecchio indeterminato, in modo che nei casi in cui gli strumenti ad arco gonfiano i loro suoni, la sospensione di quelli del clavicembalo sembra (per un effetto contrario) richiamare all'orecchio l'effetto sperato. [...] Quanto all'effetto sensibile dell'*aspiration*, bisogna staccare la nota sulla quale è posta meno velocemente nelle cose tenere e lente piuttosto che in quelle leggere e veloci. In confronto alla *suspension*, non è molto usata se non nei brani teneri e lenti. Il silenzio che precede la nota su cui è segnata deve essere regolato dal gusto dell'esecutore». François Couperin, *L'Art de toucher le clavecin*, cit., pp. 14 e 15.

<sup>12</sup> «La dolcezza del tocco dipende ancora dal tenere le dita il più vicino possibile ai tasti. È sensato credere (a parte l'esperienza) che una mano che cade dall'alto dia un colpo più secco che se suonasse da vicino, e che la penna susciti un suono più duro dalla corda». François Couperin, *L'art de toucher le clavecin*, cit., p. 12

Ogni musica cammina, ma quella francese fa dello stile della camminata un vero capolavoro di forme e colori. Va detto per inciso che molto del colore musicale nasce anche dal temperamento, quindi dall'accordatura dello strumento. Il difficile rapporto fra armonia ed espressività, fra logica matematica e sentimento, fra temperamento e gusto viene portato in rilievo anche da Jean Jacques Rousseau nella voce "Harmonie" e "Composition" con cui collabora all'*Encyclopédie*. Altri interventi musicali nel *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, del 1742, che si occupa di calligrafia musicale, e nell'*Émile ou De l'éducation* (1762)<sup>13</sup>.

Nota la sua querelle con Rameau sul primato dell'armonia e della melodia. Riportiamo qui un solo passaggio:

L'Harmonie est une cause purement physique ; l'impression qu'elle produit reste dans le même ordre; les accords ne peuvent qu'imprimer aux nerfs un ébranlement passager et stérile. [...] Les plus beaux accords, ainsi que les plus belles couleurs, peuvent porter aux sens une impression agréable et rien de plus. Mais les accents de la voix passent jusqu'à l'âme ; car ils sont l'expression naturelle des passions, et en les peignant ils les excitent. C'est par eux que la Musique devient oratoire, éloquente, imitative, ils en forment le langage ; c'est par eux qu'elle peint à l'imagination les objets, qu'elle porte au cœur les sentiments<sup>14</sup>.

Per Rousseau il primato è nella melodia, particolarmente quella vocale, legata quindi alla parola, ma utilizza il termine "couleur" per gli accordi.

Gli autori principali per un discorso sui colori al clavicembalo sono Louis Couperin (1626-1661), Jean-Henri D'Anglebert (1629-1691), François Couperin (1668-1733), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Jean-Baptiste-Antoine

---

<sup>13</sup> Si veda a questo proposito Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Duchesne, 1768.

<sup>14</sup> «L'armonia è una causa puramente fisica; l'impressione che produce resta nello stesso campo; gli accordi non possono che imprimere ai nervi uno sconvolgimento passeggero e sterile. [...] Gli accordi più belli, così come i più bei colori, possono recare ai sensi un'impressione piacevole e nulla più. Ma gli accenti della voce raggiungono l'anima, poiché sono l'espressione naturale delle passioni, e dipingendole le eccitano. È attraverso di essi che la Musica diventa arte oratoria eloquente e imitativa; ne formano il linguaggio. È per mezzo loro che essa dipinge all'immaginazione gli oggetti e porta al cuore i sentimenti».

Jean-Jacques Rousseau, *Examen de deux principes avancés par Monsieur Rameau dans sa brochure intitulée 'Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie'*, 1755, pubblicato postumo nel III vol. delle *Oeuvres postumes de Jean Jacques Rousseau*, Genève, 1781, vol. VIII.

Forqueray (1699-1782), Pancrace Royer (1705-1755), Jacques Duphly (1715-15 luglio 1789), Claude Bénigne Balbastre (1724-1799). Si va scrivendo e meditando febbrilmente sul clavicembalo dall'inizio del Barocco fino alla Rivoluzione Francese, fino all'inizio di quell'Ottocento che vedrà scomparire lo strumento per un secolo intero.

Gli autori indagano le possibilità cromatiche dello strumento con piena libertà, che traspare anche dai titoli dei brani: non sono più forme musicali (sonata, toccata, fantasia, canone, fuga...) ma si vestono di nomi di persone, ritratti, stati d'animo. La forma della Suite, molto amata, permette di accompagnare le danze canoniche come allemanda, corrente, sarabanda e giga con titoli suggestivi e di inventare nuovi inserimenti. Nascono così i 27 *Ordres* di François Couperin e le *Pièces de clavecin* di Jean-Philippe Rameau.

La forma del *Tombeau*, già presente in Louis Couperin, apre la strada a una gamma espressiva di toni scuri e malinconici che ricorda da vicino la viola da gamba, strumento sempre amato dai cembalisti per la sua voce intensa, timbrata, capace di parlare, oltre che di cantare. Fra la viola da gamba e il cembalo c'è un'affinità di linguaggio, che ispira i compositori cembalisti all'imitazione e alla trascrizione, come avviene ancora a fine Settecento con Jean-Baptiste Forqueray.

Jean-Henri D'Anglebert scrive brani già arricchiti da titoli suggestivi: oltre alle *Variations sur les folies d'Espagne*, il *Tombeau de Mr de Chambonnières*, l'*Ouverture de la Mascarade*, la *Sarabande Dieu des Enfers*, il *Menuet Dans nos bois*, anche brani da Lully che richiamano personaggi mitologici e persone di corte.

È però con François Couperin che il panorama di titoli suggestivi si arricchisce vistosamente, comprendendo ritratti di persone reali e personaggi di fantasia (*L'Arlequine*, *Les Blondes / Les Brunnes*, *La Boufonne*, *La Fleurie ou la tendre Nanette*, *Les Moissonneurs*, *La Marche des Gris-vêtus*, *Les Fastes de la grande et ancienne Mxnstrxndxsx*), stati d'animo e momenti di vita (*La Convalescente*, *La Dangereuse*, *La Diligente*, *La Distrainte*), feste e quadri nella natura (*Les Bacchanales*, *Les Gondoles de Délos*, *Les Guirlandes*, *Les plaisirs*

de Saint Germain en Laye, *Le Point du jour*) fino a veri piccoli ritratti di fiori e insetti (*Les Lis naissants, Les Vergers fleuris, Les Abeilles, Le Moucheron, Les Papillons*). Non mancano infine delicati e divertenti ritratti di oggetti meccanici (*Les petits Moulins à Vent, Le Tic-Toc-Choc ou Les Maillotins, le Reveil-matin*) e brani enigmatici e affascinanti come *Les Barricades mystérieuses*.

### ***Les Folies Françaises***

In molti brani il clavicembalo si rende capace di evocare luci e tinte diverse, ma Couperin ci lascia una composizione che esplicitamente si richiama ai colori e che si trova nel XIII Ordre: *Les Folies Françaises ou Les Dominos*.

Qui la teoria degli affetti diventa teoria dei colori, con alcuni esiti scontati e altri sorprendenti. Si tratta di dodici brevissimi brani che costituiscono un ideale corteo mascherato. Nell'uso francese, ad ogni costume (domino) si addece un sentimento e un colore. Siamo nella stessa atmosfera che si crea nella "Carte du Tendre" di M.elle de Scudéry, in cui la mappa dei luoghi descrive i sentimenti, e i sentimenti disegnano itinerari immaginari<sup>15</sup>.

Ecco quindi in dettaglio la tavolozza delle *Folies*, con i suoi titoli e sottotitoli. Ogni brano è lungo 16 battute e la tonalità è si minore:

#### **1. *La Virginité – sous le Domino couleur d'invisible***

Un delicato tempo ternario di minuetto, con l'indicazione "Gracieusement" e un prezioso tessuto di abbellimenti, sostenuto da un basso che

---

<sup>15</sup> La "Carte du Tendre" si presenta come una vera carta geografica, ma in realtà rappresenta un viaggio nei sentimenti. Si trova nel romanzo *Clélie* (1654-1660) di Madeleine de Scudéry (1607-1701), che appartiene pienamente allo stile barocco e "prezioso" francese. Disegnata dalla protagonista, la carta presenta un paesaggio immaginario, che vuole essere "una rappresentazione topografica e allegorica della condotta e della pratica amorosa". Si tratta di trovare un percorso fra la città di "Nuova amicizia" e le diverse forme di "Tenerezza", mete finali del viaggio sentimentale. Un cammino ideale guidato dalle emozioni, ma anche dalla prudenza e dalla pazienza, permetterà di raggiungere la meta senza cadere nei precipizi dell'"Orgoglio", annegare nel "Mare dell'Inimicizia" o nel "Lago dell'Indifferenza", o ancora perdersi nelle "Terre Sconosciute". La carta, come il romanzo, ebbe grande successo e divenne un gioco da salotto molto gradito, che si prestava anche a conversazioni sui sentimenti, sulla libertà dell'individuo, sulla vita sociale.

non perde profondità grazie alle note tenute. Un incedere elegante, fresco, ingenuo, che potrebbe però celare un piccolo sorriso ironico.

**2. *La Pudeur* – sous le Domino couleur de rose**

“Tendrement”, scrive Couperin per questo brano ancora delicato, dove le due mani intrecciano un tenue dialogo. L’ornamentazione, come in tutti i brani più sottili, è fittamente intrecciata fra le due mani. I primi due brani si prestano ad essere suonati su un solo registro di 8 piedi.

**3. *L’Ardeur* – sous le Domino incarnat**

Qui il clima cambia e sotto l’indicazione “Animé” appare un ritmo puntato scritto (non più una *inégalité*, ma un vero puntato deciso), dall’incedere fiero, che passa da una mano all’altra. *L’incarnat* è un colore che sta fra il rosa e il rosso-arancio.

**4. *L’Espérance* – sous le Domino vert**

In tempo ternario di 9/8, si sviluppa una specie di discorso, quasi di cicaleggio fra le due mani, che commentano lo stesso breve inciso, a volte rispondendosi, a volte procedendo insieme e in parallelo. L’indicazione di Couperin è “Gayement”.

**5. *La Fidélité* – sous le Domino bleu**

Torna una forma di puntato, ma “Afectueusement” e in notazione bianca, che suggerisce un sentimento saldo, ma gentile.

**6. *La Persévérance* – sous le Domino gris de lin**

Uno splendido colore, che in italiano chiamiamo “gridellino”, una tinta sfuggente tra grigio, rosa, lilla o viola pallido. Il brano scorre “Tendrement, sans lenteur”, alternando le *inégalité* con grande sapienza ed eleganza.

**7. *La Langueur* – sous le Domino violet**

Benché il colore qui sia piuttosto definito, il brano ci interroga invece sull’essenza di uno stato d’animo molto difficile da definire. Il tempo marcato in chiave è un ironico 1/2 e l’indicazione è “Également”, in notazione bianca. Le mani procedono perfettamente parallele, ma con un dialogo di abbellimenti che sembra volersi ribellare al peso di un passo fin troppo regolare.

**8. *La Coquetterie* – sous différents Dominos**

Grande vivacità di colori per un brano che si annuncia “Gayement” e alterna il 6/8 al 3/8 e i gruppi regolari con le terzine. Uno scambio vivace fra le due mani, che trovano velocissimi cambi di luce alternando fulmineamente i sentimenti gioiosi con quelli più teneri. Dei bagliori, direi, capaci di descrivere un meccanismo di seduzione.

**9. *Les Vieux Galants et les Trésorières Surannées* – sous des Dominos Pourpres et feuilles mortes**

Alla porpora seriosa e quasi sacra delle toghe si mescola l'allusione alle foglie morte di una vecchiaia pomposa, ma non felice: l'ironia di Couperin esce alla grande in un brano teatrale, dove il ritmo puntato prende realmente l'incedere zoppicante di un vecchio col bastone e i frammenti melodici che si rispondono fra la zona acuta e quella bassa della tastiera intessono un dialogo che ha il sapore della distanza fra le speranze e la dura realtà. Un brano che scorre come un discorso in una riunione di persone importanti, o presunte tali. L'indicazione “Gravement” aumenta il senso ironico di questa piccola perla.

**10. *Les Coucous bénévoles* – sous les Dominos jaunes**

Il brano, senza indicazione agogica se non le parole “Cocou cocou” sopra le note che descrivono il richiamo di questo uccello, spesso imitato in musica, si presenta come un piccolo interludio leggero e spiritoso. Qui il colore sembra una lama di luce e di semplicità, come un passaggio di Papageno prima di cadere in un sentimento complesso come la gelosia taciturna.

**11. *La Jalousie Taciturne* – sous le Domino gris de Maure**

A mio parere, è questo il frammento più straordinario delle *Folies*. Improvvisamente la tessitura si sposta nella zona bassa della tastiera, sotto il do centrale: la notazione bianca, un'indicazione “Lentement er mesuré” e le due mani quasi intrecciate danno il segno di un malessere, di un pensiero irrisolto e viscerale. Splendido anche il colore: il grigio piatto della farfalla notturna che i francesi chiamano *maure* e noi *falena*.

**12. *La Frénésie ou le Désespoir* – sous le Domino noir**

La fine delle *Folies* è piuttosto semplice: una scarica di semicrome spesso parallele fra le due mani, con un'andatura “Très vite”, brevi passaggi cromatici, dà un senso di disordine in cui le mani si rincorrono senza una meta precisa, fino a una conclusione secca. Una finestra sulla

disperazione ci catapulta fuori da questo labirinto di sentimenti e di colori. Il corteo dei costumi non può che spegnersi nel nero.

Il viaggio nel clavicembalo francese non può ignorare Jean-Philippe Rameau e le sue splendide *Pièces de clavecin*, dove trovano posto sia la descrizione di animali vivaci e ridicoli come *La Poule*, sia brani di grande raffinatezza come *L'Entretien des Muses* o la piccola e perfetta *Musette en rondeau* della *Suite* in mi minore.

Anche negli autori seguenti, che arrivano fino alla Rivoluzione, la ricerca nei colori del clavicembalo non si arresta: *La Sylva* e *Le Carillon de Passy* di Forqueray, trascritti dalla viola da gamba, mostrano una ricca tavolozza, così come i ritratti di Jacques Duphly e Claude Balbastre, o le girandole luminose del *Vertigo* di Royer.

## **I colori del clavicembalo in Chopin e oltre**

Se abbiamo fatto esperienza della tavolozza del clavicembalo francese, non è difficile riconoscere questi colori nella sapienza delle risonanze e soprattutto delle ineguaglianze anche nel pianoforte romantico di Chopin: recitativi, cadenze, gruppi irregolari, incastri ritmici, *rubato* sono nelle mani del compositore come un'eredità acquisita.

Sarà più facile anche comprendere le ricerche fatte in questo repertorio da Ravel e Debussy: i *Préludes* di quest'ultimo appaiono materiale di ricerca nei colori del pianoforte quanto i brani degli *Ordres* di Couperin, mentre il *Tombeau de Couperin* (1917) di Ravel è una riflessione esplicita su quella scrittura. Il richiamo ai titoli, scritti prima o dopo la musica, è per entrambi un gioco immaginativo e un suggerimento per dipingere suonando.

A questa ricchezza si ispirano anche autori come Respighi, Wolf-Ferrari o Richard Strauss, che proprio a Couperin dedica un brano orchestrale di grande vivacità e raffinatezza: la *Suite per orchestra su temi di Couperin* (1923).

Anche Stravinskij, nel secondo movimento della *Sonata* per pianoforte (1924), ci restituisce una profonda riflessione sul fraseggio antico e sul suo valore cromatico: il brano viene infatti eseguito con ottimi risultati anche al clavicembalo.

È probabilmente per la capacità descrittiva che molti compositori contemporanei hanno ripreso a scrivere per questo strumento: fra le composizioni più importanti, il *Continuum* (1968) di György Ligeti gioca su fasce di colore con mutamenti di vibrazione quasi impercettibili, mentre la *Passacaglia ungherese* (1978) dello stesso autore fonde la forma antica con il sapore della musica popolare.

*Carillons pour les heures du jour et de la nuit* (1960) di Maurice Ohana riprende il gioco antico sul suono del carillon trovando sulla tastiera effetti cangianti.

Fra gli autori di oggi, uno dei più interessanti e capaci di interpretare lo stile francese è Carlo Galante, che nel suo *Petit Ordre* (2001), chiaro omaggio a François Couperin, sa unire i giochi della poliritmia al respiro della luce, che esce come aria e colore dalla cassa dello strumento. Suo anche un interessante concerto per due clavicembali e archi, *I tempi di Dafne* (2012).

Il colore sembra, fin dai tempi più antichi, invadere ogni elemento dello strumento: alla sobrietà intensa e monocolora del pianoforte, il clavicembalo contrappone casse e coperchi coloratissimi, con ori, motti scritti e tavole dipinte. Un tempo questo arricchimento dello strumento era certamente anche segno di potere e ricchezza, ma resta il fatto che incontrare un clavicembalo rimane, ancora oggi, un'esperienza di colore per l'orecchio, per le dita e per l'occhio.

### **Nota bibliografica**

DONINGTON Robert, WRIGHT Peter, *Coloration*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, II ed., London, Macmillan Publishers, 2001.

COUPERIN François, *L'Art de toucher le clavecin*, Parigi, 1716.

FRESCOBALDI Girolamo, *Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo*, Libro primo, Roma, 1615.

HUBBARD Frank, DOWD William, *Reconstructing the Harpsichord: The Surviving Instruments of the Blanchet Workshop*, (pref. Gustav Leonhardt), Hillsdale, NY, Pendragon Press, coll. « The historical harpsichord » (n° 1), 1984.

BAUMONT Olivier, *Couperin, le musicien des rois*, Paris, Gallimard, 1998.

MATHIS Thierry, *Le clavecin en France aux XVII et XVIII siècles: découvertes organologiques et nouvelles techniques de l'interprétation*, Éditions Delatour France, 2020.

### **Link suggeriti per un primo ascolto**

F. Couperin, *L'art de toucher le clavecin*, Gustav Leonhardt:

<https://youtu.be/uqtv371isgk>

F. Couperin, *XIII Ordre*, Scott Ross:

<https://youtu.be/wPvmYoKgJLE>

F. Couperin, *Les Barricades Misterieuses*, Jean Rondeau & Thomas Dunford:

<https://youtu.be/DzoFKG7ITRg>

J. Ph. Rameau, *La Livri*, Trevor Pinnock:

<https://youtu.be/t5VBaN8M0vA>

A. Forqueray, *La Sylva*, Jean Rondeau & Thomas Dunford:

[https://youtu.be/\\_yC6bGPk0U](https://youtu.be/_yC6bGPk0U)

Joseph-Nicolas-Pancrace Royer, *Vertigo*, Jean Rondeau:

<https://youtu.be/DzxIMfUzqIM>

Maurice Ohana, *Carillons pour les heures du jour et de la nuit*:

<https://youtu.be/oCCWN-l3gro>

Carlo Galante, *L'astrolabe*, Luca Quintavalle:

<https://youtu.be/TXCQW6NCI8A>

---

Questo lavoro è fornito con la licenza  
[Creative Commons Attribuzione 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

