

Carlo Serra

Terminologia tecnica e riappropriazione concettuale: le polifonie medievali come laboratorio compositivo

1. Introduzione

Cominciamo da un'osservazione banale e apparentemente innocua: nome e forma sono indicatori essenziali per la definizione dell'oggetto musicale e tale relazione è tanto più interessante, quanto più è disattesa. Un esempio? Prendiamo l'espressione *Sinfonia*, un termine che nel suo indicare oggetti diversi (un modo del consuonare, una specifica forma che si evolve fra tonalità e modalità, infine un nome feticcio per indicare le avventure della forma sonata dall'inizio dell'epoca tonale fino a oggi) si fa contenitore di idee ben distanti fra loro, pur mantenendo un'identità nel puntare verso calchi formali che, nella modernità, tendono a cancellarsi.

Per un compositore come Gustav Mahler, una composizione come la *Terza Sinfonia*, con l'imprevedibilità interna dei suoi movimenti e dei suoi programmi, è, al tempo stesso, forma musicale e canto dell'epifania del mondo. Lasciandoci alle spalle gli inutili adornismi che ne hanno opacizzato la lettura, se andiamo a leggere la struttura del suo Primo Tempo, troveremo che laddove il programma si evolve verso l'evocazione delle immagini cosmologiche (*Nascita del mondo dalla pietra*, *Marcia funebre*, *Cori dionisiaci*, marce tirolesi comprese), potremo agevolmente rintracciare le suture formali che ne collegano lo sviluppo allo schema di una forma sonata, come ha mostrato, con particolare perspicuità, C. Floros, sulle tracce di P. Becker¹. I nomi poetici si collocano all'interno di ardue transizioni formali e tale sovrapposizione, che trova la propria radice nel programma poetico della sinfonia, non ha nulla di ingenuamente

descrittivo perché anima e chiarisce il senso dei materiali musicali utilizzati, ne marca le funzioni. È significativo che una simile prassi si faccia avvertire con particolare intensità nel momento in cui l'architettura della forma sonata, e della sinfonia, entra in una fase di metamorfosi, in cui il linguaggio tonale perde caratteristiche funzionali, la forma si dilata, gli organici si ampliano all'inseguimento di paesaggi sonori sempre più complessi. Quest'esuberanza dei materiali spinge i compositori a ricorrere a un serie di supporti immaginativi, collocati aldilà dell'architettura formale dell'oggetto stesso, nel caso di Mahler, per continuare il nostro esempio, la poesia tedesca e la filosofia della musica di Schopenhauer. L'uso dell'espressione *Sinfonia* coglie l'esigenza formale di riconduzione dell'opera verso un modello, che va deformandosi e i nomi indicano l'emergere di una diversa consapevolezza formale, un nodo intricato, che chiede di essere interrogato contemporaneamente su più livelli.

La ricerca di calchi formali, o la loro progressiva cancellazione, due facce dello stesso fenomeno, spinge ancora oggi ad arricchire con nuovi sensi i titoli dei brani, che spesso si fanno evocativi, con un'intimità che rasenta il lirismo, in un tentativo di nascondere o evocare le intelaiature formali che stanno dentro alla musica, o, al contrario, si riducono a titolazioni secche (*Studio, Concerto, Sinfonia, Quartetto*), per indicare la problematicità della nozione di identità formale dei modelli. Questo dibattersi fra atmosfera e struttura lascia emergere una dimensione narratologica che si condensa a tematiche compositive, spesso volte alla ricerca della definizione dei propri criteri costruttivi.

La produzione teorica che attraversa il mondo della composizione, le semplificazioni e le confusioni che vi si affastellano con ricchezza e fecondità, raccontano una vicenda che non sembra aver molto a che fare con l'estetica musicale, presa com'è dalla poetica dell'organizzazione dei materiali, nel momento in cui i modelli formali consolidati, come si diceva una volta e purtroppo si pensa tutt'ora, iniziano a venir meno: è difficile non sorridere, pensando che a questa dissoluzione, che dura da più di un secolo, va ormai affiancandosi un'immensa letteratura specialista sulle prassi compositive, sulle stesure successive, sui modelli compositivi, sulle ipotesi poetiche

costruite *ad hoc*, insomma su quel mix di filologia musicale, archivistica e filosofia della musica che chiamiamo novecentismo. La prima, parzialissima, conclusione a cui ci porta il tema dei titoli è piuttosto semplice: i temi della deformazione dei modelli, della modificazione delle poetiche del suono ruotano *tutti* attorno a categorie estetiche, che nessuno ha più il coraggio di chiamare con il loro nome: vorremmo andare a cercarle, dietro ai nomi dei contenitori che le sfigurano. In questo contesto, gli sporadici riferimenti a prassi medievali e tardo-medievali, possono suggerirci qualcosa di interessante.

2. Cosa si nasconde dietro al nome

In un simile contesto diventa interessante il recupero della terminologia arcaica, legata all'antico mondo delle pratiche polifoniche, che si insegue in una parte consistente della letteratura musicale contemporanea: non mancano testimonianze esplicite, come accade per le frequenti dichiarazioni rilasciate da Steve Reich sull'influsso della polifonia francese all'interno del suo lavoro di strutturazione ritmico - spaziale delle voci, significativamente affiancate al recupero di formule ritmiche centroafricane o derivanti dal *Gamelan* balinese, influssi suggeriti per visualizzare modelli capaci di esprimere le regole che sostengono la condotta stratificata delle pulsazioni su quella tipologia di musica.

Un influsso antico e un influsso extraeuropeo si confondono, per evocare la descrizione di una struttura formale e soprattutto dei rapporti fra forme polifoniche, durate che le sottendono e movimento spaziale, con un salto che colloca i nuclei ispirativi della composizione dentro e fuori la tradizione. Dentro e fuori, diremmo che il problema sta proprio qui: non si propone un feticcio della storicità o della sua necessità interna, ma si cercano modelli esplicativi per prassi compositive, estrapolando parole da contesti teorici dati.

È una trasformazione importante, spesso poco avvertita anche dalla critica musicale, che si limita a prenderne atto, eppure ha un senso profondo che non si celebri più quella ricerca disperata di una forma di continuità fra avanguardia e storicità, come accadeva per i grandi

maestri dell'espressionismo, tesi a mostrare una coerenza storica fra la radicalità delle loro proposte e il senso di coerenza di un'evoluzione storico - provvidenzialistico della forma, quasi che tutta l'evoluzione della storia non potesse che aggrapparsi ai rapporti contenutistici fissati dalla serie dodecafonica. Quella visione riemerge, ogni tanto, nelle dichiarazioni di un sommo compositore come Boulez, che vede la categoria di progresso come immanente allo sviluppo della storia, con evidenti forzature che trovano la propria radice, ancora una volta, nella sua poetica compositiva, ma l'atteggiamento oggi sembra cambiato: spesso si tratta di andare a riprendere frammenti di teoria e forme stilistiche, per farli propri, come accadeva, con differenti indici di consapevolezza, in Hindemith o in Stravinsky.

Più che di eclettismo, come spesso si dice a sproposito, siamo di fronte a un'operazione di consapevole decontestualizzazione, che aspira alla presa di un oggetto teorico fuggente, operando per contrasti, in cui la nozione di logica compositiva è presa con grande serietà, partendo da frammenti di materiale, più che da quadri teorici. Una ricerca che, muovendo da fatti locali, punta a una grammatica generale, in grado di rileggere e trasporre procedure teoriche, cercandole anche al di fuori dei contesti tradizionali. Così inteso, l'al di fuori diventa una forma di appartenenza, un al di dentro, che si riscrive, allargando di nuovo il senso del proprio radicamento a una tradizione. Spesso non si parla più nemmeno di forme, ma si punta al nome del compositore, per indicare direttamente una prassi compositiva, che funga da filtro e cerniera per la propria.

Vi è una citazione di Ligeti, che, per la sua obliqua perspicuità, si presta bene a esser posta ad apertura della nostra discussione:

Mi capita spesso di sedermi al piano e di mettermi ad improvvisare. A volte dalle posizioni delle mani sulla tastiera nascono nuove idee ... Una cosa originale, che non è mai stata fatta da altri compositori sono invece gli strati sonori intessuti fra loro. Oppure il mio tentativo di creare una situazione statica, in cui i movimenti si annullino reciprocamente. Questo lo si può apprendere bene da Johannes Ockeghem. Le sue strutture sonore non raggiungono mai un culmine, ma sono un

*continuo fluire. Insomma, non sempre, ma il più delle volte lo stimolo a comporre viene da fantasie sonore.*²

Guardiamo al contenuto compositivo: una situazione statica è pensata come scontro di forze, come conflitto vettoriale fra strati ritmici, che annullano la direzione del movimento, ma non il movimento stesso: ci si muove senza trovare una direzionalità, che non sia la riproposizione del movimento nella stasi blocco sonoro, come un oggetto fermo, su cui scorrono sfumature cromatiche.

La fantasia sonora va a cercare un modello nella polifonia di Ockeghem, nei canoni mensurali del grande franco fiammingo, dove l'uso di valori proporzionali che aumentano o diminuiscono l'articolazione interna alla condotta delle voci dà luogo all'idea di una deformazione della figura, che si offre all'ascoltatore in diversi gradi di densità e testuralità materica. L'uso del termine *fantasia* ha valore teorico, facendo corpo con la capacità di evocare immagini che permettano di illuminare il senso di un costrutto formale (è l'antica idea di *phantasia* aristotelica): esso non passa attraverso una dichiarazione poetica, ma si appoggia tutto su un riferimento implicito a un'altra *pratica* musicale. In questo senso l'immagine delle mani che cercano sulla tastiera, che scovano un progetto immergendosi nei materiali, ha forte suggestione.

La pratica compositiva è quello che il nome Ockeghem nasconde e la forma di tale nascondimento trova la propria radice in una dialettica interna alla concezione del materiale musicale, in uno spostamento di prospettiva. Se nella polifonia di Ockeghem la dilatazione dell'evento si fa colore drammaturgico, e registro retorico, che dilata il senso architettonico della forma canonica, per i due compositori la stasi non è immobilità, ma contemplazione dello slabbramento di una forma nel tempo. Ma l'analogia prende nel compositore ungherese una direzione che il fiammingo non sente che accidentalmente e prepara una strategia compositiva che va alla ricerca spasmodica del gioco materico, muovendo dalla curva polifonica alla grana materiale del segno che l'ha tracciata. Così, se per i due compositori la stasi apre su un panorama attraversato da strutture ambigue, da eventi che sembrano prendere una direzione e invece galleggiano nel nulla, da scompaginamenti formali fatti di false partenze e di rapporti ritmici

basati su valori proporzionali di segno opposto, che si elidono uno nell'altro, il senso delle prassi è lontanissimo.

Nell' *Ockeghem* letto da Ligeti si blocca l'immagine tipica della ritmica gregoriana legata all'evocazione della coreuticità nel movimento, come motore interno della polifonia musicale, in grado di far danzare il tempo, mentre lo sviluppo polifonico si congela in un teatro del gesto, dall'esito meta-musicale. La ricerca di Ligeti, come spesso accade, con esiti molto più direzionati in Bartók, punta alla materia del suono, respira nella contemplazione di una massa di suono congelata, ma fluida, un po' come accade quando guardiamo la superficie della pietra nelle mosse trasparenze dell'acqua che scorre e ci incantiamo di fronte al muoversi delle superfici e dei colori di un paesaggio che immaginavamo statico.

Il processo sonoro si dà nella sedimentazione dei ritmi che la abitano, si aggrega e scompone, portandoci dal gesto alla stratificazione. Il tempo si è fatto, paradossalmente materia, blocco policromatico a cui giriamo intorno, o in cui cadiamo dentro. La pausa, che in *Ockeghem* si dilatava attraverso il contrapporsi degli andamenti, e delle durate dei suoni, ora è concettualmente a un passo dal silenzio, diremmo anzi che dilaga nel proliferare del movimento degli strati sonori, che continuano a far accadere figurazioni.

La scansione sembra vuota, si scandisce senza riuscire a portare avanti il tempo, perché il moltiplicarsi delle articolazioni, crea un gorgo: l'incubo di ogni docente universitario che teme di perdere il filo durante le proprie lezioni, si è fatto categoria estetica. In modo più colto: la musica segue una direzione opposta alle forme metriche pensate dalla ritmica agostiniana, in una sorta di regressione dalla forma, all'inizio della materia. Il richiamo all'antico è così tutto riassorbito dalla *procedura in atto*: osserviamo che in questo contesto la figurazione ha preso il luogo del riferimento terminologico, puntando direttamente verso un'altra prassi compositiva, particolarmente rifinita, che diventa però un modello primitivo in grado di rispondere agli appelli della fantasia sonora³.

La polifonia antica viene così pensata all'insegna di un paradosso, la procedura compositiva del moderno, le sue parole sono state decontestualizzate e, in grazia di questi slittamenti di significato,

offrono un approdo espressivo al problema del tempo musicale, suggerendo che sia possibile fare un viaggio all'indietro, verso possibilità musicali non esplorate, verso un lato nascosto di una tradizione, in quelle terre di confine oltre le quali gli stessi concetti che costituiscono la base della tradizione ritmica (pulsazione e direzionalità) subiscono un radicale ripensamento: vorremmo definire questa mossa compositiva un *procedimento di rifluidificazione teorica*, o, se vogliamo usare un termine logoro quanto si vuole, ma efficace, un *gioco linguistico*. L'opera di Grisey rappresenta un notevole modello di questi ripensamenti fra ritmo e matericità, fra pulsazione esplicita e movimento ritmico sollecitato da un colore timbrico. Sono forme di discontinuità radicale, perché riarticolano il senso di un oggetto o di una forma, cancellandone volutamente l'unità strutturale.

Il richiamo all'antico serve per costruire un tessuto di regole di secondo grado, partendo da situazioni teoriche limite (il perdersi della distinzione fra pausa e silenzio mediante un rovesciarsi dei rapporti proporzionali fra durate, o attraverso la contrapposizione di flussi sonori o di schemi ritmici, il sovrapporsi di eventi musicali che hanno senso opposto, usando le stesse cellule ritmiche), all'interno del vocabolario di una tradizione teorica. Caos e silenzio mostrano così singolari affinità musicali⁴, mentre Ligeti assume la veste di un *Cantor*, esploratore dei nessi teorici che legano la forma musicale alla costituzione del senso dell'esperienza.

L'oggetto musicale si è fatto ambiguo e perciò ancora più attraente: la disarticolazione delle strutture temporali che lo costituiscono, ce lo mostra come una colata materia, la cui densità non riesce a raffreddarsi. Il concetto stesso di oggetto, e di opera, entra in fibrillazione, rimanendo, al tempo stesso, chiusa e in metamorfosi: da qui il senso estetico di una degradazione delle categorie tradizionali, facendole saltare dall'interno. Un intero pensiero sull'identità di oggetto e processo si consolida nella pratica musicale, la continuità dei nessi strutturali viene confermata dal paradosso del loro venir meno: cercare qui una nozione di storicità ci sembra equivoco, perché una storicità così intesa diventerebbe una categoria talmente ampia, da colorarsi di derive psicologistiche.

Come si sarà notato, materia e tempo si sono singolarmente intrecciate. Prendiamo ora un altro esempio, che ci parli dello spazio: la polifonia antica, in particolare durante l'*Ars Nova*, si avvale di un procedimento ritmico melodico, che si chiama *hochetus*. L'espressione deriva da un atteggiamento gestuale, il singhiozzare (*hoquet* nella lingua francese): con l'*hochetus* si spezza la linea melodica che sostiene la composizione fra varie voci, interrompendola, creando un effetto che in termini moderni, chiameremmo di *sincope*. La linea melodica, spezzata, si fa incalzante, le voci si alternano in rapida successione, aggrappandosi al frammento, ricollocandone la pregnanza temporale e percussiva.

La frantumazione spaziale si lega a un evento temporale: al frammentarsi della nota dell'una, corrispondono spesso pause nell'altra voce in un moltiplicarsi dei rapporti ritmici, costruito su rapporti proporzionali piuttosto precisi, che intensifica lo spessore drammatico del frammento intonato. La lacuna interna alla melodia, spezzandola, la fa passare dal pieno al vuoto: quest'aspetto ci fa comprendere un carattere interno a quella prassi compositiva, perché il frammento melodico è pensato spazialmente come curva o segmento, secondo la teoria antica, un intero che si fa spazio spezzato da un artificio temporale, che cade sulla tessitura della linea vocale.

La frammentazione della melodia nelle sue parti è uno degli atti costitutivi della scrittura di Anton von Webern e di un'ingente massa di compositori novecenteschi, come segnalava con finezza G. Maselli già nel 1982 nel suo *Lessico musicale*⁵: sarebbe facilissimo cadere in un equivoco e concluderne che Webern riprende un procedimento *in continuità* con la tradizione medievale, mettendo fra parentesi quanto tale recupero sia interno a una teoria affatto diversa, ma che condivide con l'*Ars Nova* l'idea di una valorizzazione fonetica della segmentazione melodica. La semplice constatazione che la ripresa della pratica abbia reso consistenza anche in contesti non dodecafonici, dove la frantumazione temporale muoverà verso una scomposizione coloristica degli strati della linea vocale, impedisce di presupporre linee evolutive nascoste chissà dove, nelle pieghe opache della storia della musica: sarebbe un buon esempio, come dicono gli inglesi, di come si vada a cercare una tempesta in una tazza di té.

Sarebbe più interessante osservare che un nuovo contesto teorico ed espressivo ha riplasmato la nozione di *hochetus*, per dar ragione di un'esigenza *tecnica*, tutta interna alla costituzione di un oggetto musicale e di un effetto, che si sedimenta facendosi forma grammaticale in prassi compositive percorse da un'idea di organicità musicale molto lontana dal mondo delle polifonie dell'*Ars Nova*, un aspetto che si riverbera anche nei giochi fra pausa e silenzio che caratterizzano la scrittura del grande compositore austriaco, legato a una concezione armonico matematica della natura.

Nella fantasia sonora, per usare la bella immagine con cui si concludeva la nostra citazione, il passaggio dimensionale è essenziale, per cogliere il mutamento e il rovesciarsi delle regole costruttive quando una figura compositiva, che ha valore di evento, si fa *struttura*: procedimento e regola, posti in contesti così diversi, assumono consistenza grammaticale quasi opposta, rispetto al calco antico, parlandoci di una lacuna che si ricondensa. Il richiamo allo spettralismo, all'idea di oggetto - processo, in cui il frammento sonoro, lo strato disperso si rifluidifica in una linea, lavorando contemporaneamente sullo spessore timbrico e sulla fibrillazione ritmica, trova qui buona sostanza e mostra come, per vie diverse, si operi attraverso trapianti teorici, che avrebbero fatto la gioia dei cultori del piano d'immanenza pensato da Deleuze.

La prassi compositiva viene assunta come formulazione di un approccio primitivo ed esemplarista, verso *tutta* la materia sonora, riattualizzando il senso di una pratica, in un contesto dove quel gesto non ha più il valore locale di un effetto poetico all'interno di un brano polifonico, ma diventa elemento strutturale della scrittura e delle strategie interne di un brano.

La teoria cerca i nomi per definire il campo ontologico in cui collocare le regole dei giochi che ne articolano la grammatica: in quei nomi non vi è nessuna nostalgia per l'oggettualità perduta, nessuna melanconia metafisica per il corrompersi dell'oggetto musicale, o della parola, ma un nuovo modo di raccontare i legami che stringono assieme le fibre dell'oggetto sonoro. Il ricorso alla terminologia antica mostra la produttività di un'idea, che aspira a essere collegata alle regole di una grammatica generale, in cui la trasversalità del concetto

diventa l'indice del modificarsi di un campo e i problemi interni di una teoria che va sviluppandosi in polifonia con una pratica compositiva: ancora una volta, un tema estetico per definizione.

3. Poetica delle parentele

Ma cosa rende così interessanti paesaggi concettuali dove il ciclo o la frammentazione si sostituiscono alla linearità, velando la percezione delle strutture ritmiche e la ripetizione che le sostiene, di nuovi colori? A dire il vero, la perspicuità di queste metamorfosi concettuali, che si proiettano dalla pratica compositiva locale verso il pensiero di una grammatica universale dei suoni, era stata agitata dalla riflessione etnomusicologica già nel 1993, nel penetrante saggio di S. Arom, dall'evocativo titolo *Su alcune impreviste parentele fra le polifonie medievali e africane*⁶. Arom, che aveva già individuato nella concezione discretistica del ritmo elaborata da G. Bachelard un metodo concettuale da applicare all'analisi delle forme di stratificazione ritmica, in questo testo elabora una lunga riflessione sulle analogie fra musica africana⁷ e modelli della polifonia medievale, ma ancor più sulle motivazioni che ne sostengono l'utilizzo. Il saggio è particolarmente interessante, perché tocca dall'interno nuclei strategici della riflessione teorica, e compositiva, dello stesso Ligeti, che si avvarrà delle ricerche di Arom e della musica di Conlon Nancarrow nell'elaborazione del primo volume dei suoi *Studi* per pianoforte. Un testo che è diventato dunque una sorta di diaframma culturale, che fa valere il proprio peso anche in termini di metodologia d'analisi musicale. D'altra parte, la stessa parola *Studio* indica ancora una posizione esemplarista rispetto a tempo e suono, e una via poetica verso la contemplazione della dialettica forma - strato sonoro, in una direzione che è, al tempo stesso, filosofica e musicale⁸.

Nel testo vi sono taciti presupposti, che vanno svelati: M. Agamennone, nel bel testo che apre il volume sulle polifonie viventi, lo spiega bene, osservando che un ripensamento della nozione di polifonia nasce quando:

sembra suscitare un nuovo interesse l'antica prospettiva di valutare le testimonianze polifoniche del passato (medievali e

rinascimentali) comparandole con le fonti sonore delle polifonie viventi ... si tenta di reinterpretare le fonti e i codici scritti sulla base della nuova consapevolezza emersa progressivamente intorno alle modalità (sociali, culturali, performative ecc.) della polifonia di tradizione orale. Infatti acquisita la certezza che i documenti scritti non rappresentano, di per sé soli, la prassi musicale coeva, ma ne costituiscono soltanto una momentanea fissazione, e spesso eccezionale, di alcuni suoi tratti, si fa strada la convinzione che gli stessi documenti scritti vadano ricollegati in un orizzonte più ampio e reinterpretati ricostruendone i probabili modi esecutivi e percettivi; in relazione a questi aspetti, naturalmente, le polifonie viventi rappresentano un modello pulsante, che può essere indagato efficacemente, proprio allo scopo di suggerire alcune informazioni che né i codici pergamenei, né i trattati antichi riescono a fornire.⁹

Se le polifonie viventi sono un modello pulsante per lo studio dell'antico è perché le forme polifoniche si radicano su un terreno *interno* alla pratica musicale, perché al loro interno vediamo agitarsi regole che verranno fissate in forme scritte allo stato elementare, che non significa semplice o originario, ma capaci di assumere il ruolo di oggetti di pensiero, di sistemi concettuali complessi, che si fanno pratica musicale.

Una simile posizione promette esiti notevoli, perché si fa incisiva solo se si accetta che esista, aldilà delle frammentazioni delle singole musiche, delle varie forme locali, dei differenti criteri stilistici ed estetici, della imprevedibile ricchezza organologica, intonativa e rituale, una logica del musicale, una sua specificità strutturale, che permetta una transizione fra questi oggetti, come fra oggetti diversi di un medesimo pensiero. Non si cercano universali musicali che possano valere aldilà delle differenze, ma si postula implicitamente che forme musicali lontane nello spazio e nel tempo possano dialogare tra loro, perché tutte attraversate dal fascio di un'unica concettualità.

Chi lavora con i suoni, in epoche e regioni diverse, subisce vincoli legati alle proprietà materiali della sostanza sonora, che è la stessa per tutti, per quanto diversamente orientata; e allora le tradizioni si guardano, dialogano, in forza del loro oggetto specifico, a cui

guarderanno secondo intenti diversi. In fondo qui si avverte, in un contesto lontano, quel respiro teorico che la prima fenomenologia mostrava nella ricerca di regole generali fra musiche diverse, secondo il modello di una musicologia comparata che tanto deve alle riflessioni di Stumpf. I possibili montaggi della materia sonora sono, al tempo stesso, contributi teorici e quei montaggi mettono sempre in questione il problema del tempo, vero marcatore ontologico dell'oggetto musicale.

Il contributo di Arom pone il fuoco delle parentele fra musica medievale e polifonie africane proprio sul terreno del tempo, sulla grammatica temporale che sostiene l'architettura sonora dei brani. Le tecniche polifoniche africane sono caratterizzate dall'essere musiche misurate, basate su rapporti di proporzionalità fra le durate dei suoni: esse rimandano implicitamente alla danza, secondo un'indicazione che ha significativi punti di contatto con la ritmica gregoriana.

La polifonia africana, la condotta parallela di due o più voci si basa su un andamento periodico fisso, che ha alla sua base una pulsazione regolare, su cui si appoggiano quei rapporti proporzionali che dominano l'inquadramento periodico degli eventi ritmici. A questo primo livello di complessità se ne aggiunge un altro: lo stesso ordine di articolazione degli eventi ritmici all'interno dell'organizzazione periodica è basata sugli stessi rapporti matematici e quindi le reiterazioni delle figure ritmiche obbediscono anch'esse a un rigido sistema proporzionale.

Una stratificazione costruita secondo criteri proporzionali crea forme ritmiche estremamente complesse, perché, al loro interno, i rapporti che reggono le figurazioni ritmiche possono essere utilizzati per dar forma a figurazioni contrometriche, che si oppongono con la stessa forza ai ritmi proporzionali di base. Nasce così un modello ritmico di accesa ambiguità, perché la polifonia africana ama contrapporre fra loro diverse matrici ritmiche che si muovono simultaneamente, creando, scrive Arom,

*un forte sentimento di incertezza, un senso di ambiguità che dura quanto dura la musica e cessa quand'essa finisce.*¹⁰

Entriamo in un terreno misto, dove piano del concetto, pratica compositiva e pensiero espressivo rivendicano una forte valenza costruttiva, muovendosi assieme nell'elaborazione di un pensiero profondo sul tempo: si aprono le stesse regioni su cui prendono forma le tecniche musicali di Ligeti o Nancarrow e in esse ricorrono, diversamente intesi, quei fenomeni di sincope, che caratterizzano l'*hochetus*. In un processo dove articolazione logica, procedura numerica e forma sensibile si intrecciano fra loro, prende forma questa strana triangolazione, su cui si muove il problema delle parentele, fra elaboratissime forme arcaiche, modelli medievali e ricerca di parametri costruttivi interni alla musica moderna.

Se è quasi stucchevole osservare che ogni forma d'ascolto gioca con il piano della percezione, vale comunque la pena di osservare che l'intensificazione dell'ambiguità nel riconoscimento della condotta ritmica è la costante che lega tra loro ambiti lontani, con tutto il declinarsi delle loro profonde differenze espressive. E allora, cosa accade giocando la carta di quella che vorremmo chiamare una *poetica delle parentele*? La rete di riferimenti che incrociano pratiche musicali così lontane apre le categorie descrittive a una forma di fluidificazione dei concetti, in cui le nozioni base di una cultura che non si avvale di scrittura divengono la via d'accesso alla comprensione delle nozioni ritmiche occidentali, fissate nella teoria canonica del ritmo. I pensieri musicali vengono colti all'atto della loro costituzione, aprendosi a una descrittiva in cui i nomi fissano unità in movimento, in un processo di neutralizzazione che si disegna grazie alla dialettica infraculturale fra pratiche.

La riplasmazione del discorso teorico su concetti strutturali ridimensiona, ad esempio, quel tema cardine della concezione ritmica, quale è la nozione di *battuta*, su cui il ventesimo secolo ha fatto fiorire un'imponente produzione teorica, ricca e sofferta. Domande sulla possibilità di trascrizione di ritmi complessi, o su quanto essi vengano traditi dalla scrittura vengono accantonate, come viene sospesa la ricerca di espedienti atti a definire non tanto uno schema di durate congelato in figure, ma una struttura pulsante di sovrapposizioni ritmiche, temi che vengono ora ripensati all'interno di una poetica esecutiva: si ricorre alla teoria per osservare una pratica in atto,

fissando un terreno plastico, che cerca di muoversi dal piano locale al concetto generale.

Assumendo come punto di partenza, la pulsazione, questo ingombrante piano intermedio può essere messo fra parentesi perché la nozione di *battuta*, come unità di misura della scansione, rimanda proprio all'idea di *tactus*, di pulsazione ritmica naturale, che è l'unità di base della ritmica antica, pensata aldilà del piano della scrittura, quindi senza l'ausilio della battuta. Le polifonie africane si avvarranno così di periodicità costituite da un numero costante di pulsazioni equidistanti fra loro. Conviene dare la parola ad Arom:

In questo possiamo cogliere un primo tipo di procedimento per la determinazione di simmetrie ottenute mediante translazione in blocco di precisi periodi. Inoltre ogni periodo ha un suo carattere essenzialmente simmetrico, in quanto il numero di pulsazioni che lo costituiscono è sempre un numero divisibile per due. Talvolta anche più volte divisibile per due (multiplo di due). Pertanto un piccolo periodo basato su 12 tempi, può essere segmentato in due sistemi di 6, a loro volta divisibili ciascuno in due sistemi di 3 tempi.

Nelle musiche dell'Africa centrale la simmetria degli ordini metrici è spezzata ricorrentemente dalla articolazione della sostanza ritmica che su quella stessa simmetria si innesta. Queste rotture della simmetria procedono tutte da un effettivo contro-principio di contra-metricità. L'articolazione ritmica è infatti contrametrica laddove l'occorrere di accentuazioni o di mutazioni di timbro è essenzialmente effettuata in contrattempo.¹¹

Ecco una macchina ritmica che produce un oggetto sonoro in cui si lavora per blocchi simmetrici generati da una pulsazione originaria, che diventa principio architettonico e principio di dissipazione della figura, a seconda di come venga collocata la periodicità nei periodi ritmici che sostengono lo scorrere del brano musicale. L'idea di stratificazione ritmica pensata da Ligeti qui prende uno spessore ancora più deciso, perché non si tratta solo di contrapporre strati sonori basati su valori inversamente proporzionali, ma di costruire da

un piano dove possibilità di proliferazione del ciclo ritmico o suo arresto, vengono decisi solo dalla localizzazione dei principi di metricità e contrometricità. Ma se le cose stanno così, la polifonia africana diventa immediatamente una macchina logica, attraverso cui rileggere i nessi strutturali della musica antica, uno strumento dialettico, per sottolineare tutte le differenze e i punti di contatto, che operano nei vari livelli di densità ritmica.

Tutte le nozioni cardine della teoria musicale occidentale sono ora all'opera, come accade implicitamente per la stessa distinzione fra tempo forte e tempo debole, l'essenza della battuta musicale, ma esse hanno preso un'altra consistenza, si sono tutte fluidificate nello scorrere delle pulsazioni e dei valori che le regolano. Che quest'aspetto venga taciuto da Arom rende la sua teoria ancora più interessante, ma che vi sia un nesso interno, possiamo mostrarlo senza sforzo. Quel piano intuitivo che presiede alla costruzione del ciclo matematico, basato su un numero intero di pulsazioni, qualcosa che ha stretta analogia con le pratiche mensuralistiche pensate dai teorici del XIII secolo, come scrive Arom, trova risonanza anche nel modo di procedere di un compositore come Conlon Nancarrow, che, abituato a lavorare su pianole meccaniche, illustra così il proprio metodo compositivo:

Quando mi dedico a queste forme basate su complessi multitempo, prendo un rullo vergine, e sapendo già in anticipo quanto dovrà essere lungo il brano, e quali saranno le proporzioni, riporto queste proporzioni lungo tutto il rullo, con il valore più piccolo (ossia l'unità di misura o la nota più breve) di cui penso di aver bisogno per il brano. Quindi prendo la lunghezza della carta da partitura, da qui a qui, e faccio defluire sul rullo quella lunghezza, prendo un foglio di carta da partitura, e ci trascrivo tutte queste cose. E solo dopo scrivo il pezzo. Fino a questo momento, non c'è il pezzo, solo relazioni tra tempi.¹²

Vi è, naturalmente, una profonda differenza fra costruire con la scrittura o con un grafico quel contenitore algoritmico che funga da modello preparatorio per la costruzione dei rapporti proporzionali che sosterranno lo scheletro capace di sostenere un brano musicale e

batterlo concretamente appesi a una pulsazione, una differenza che, talvolta, la sublimata scrittura di Arom, presa dal tema dell'esattezza del modello ritmico, tende un poco a mettere tra parentesi, con conseguenze teoriche non indifferenti, ma l'analogia teorica è profonda. Si lavora per campiture, disegni, delimitazione di confini, che implicano naturalmente una differenza profonda nella concezione del numero e del ritmo, ma il tema della trasformazione di un intero temporale in una collezione di funzioni rimane il medesimo.

D'altra parte, se il brano musicale è pensato come schema basato su un rapporto proporzionale fra durate, lo stesso concetto di forma viene a indebolirsi e verrebbe voglia di riprendere l'istanza metodologica di Varèse, quasi in dialogo con l'idea di ritmicità discontinua di Bachelard, dicendo che quel concetto si riduce alla densità degli eventi. La formulazione va naturalmente presa con le pinze e riportata al contesto della musica contemporanea, perché nel mondo africano le forme hanno nomi precisi e ben caratterizzanti, ma è interessante che si possa arrivare a nessi strutturali di questa complessità, aprendoci all'idea di un'unica concettualità, che affronti in grande la grammatica della musica: mantenere questa riserva non significa dunque fare passi indietro sul cammino appena tracciato, ma riconoscere la centralità degli aspetti semantico - rituali della musica, ma ci ripromettiamo di tornare su questo punto a chiusura del saggio.

4. Pulsazione e foneticità

Il mensuralismo è il tema che incombe sulla rimodellizzazione concettuale di Arom. Se nelle musiche africane la periodicità si basa su un numero intero di pulsazioni, quelle polifonie trovano un rispecchiamento sulla nozione di pulsazione che attraversa la polifonia tardo-medievale, dal XII al XIV secolo, un *tactus* regolare, che regola il tempo e che farà da sfondo ai conflitti ritmici che esploderanno nel secondo Trecento a opera di compositori come Suzoy, Galot o Ciconia:

per fare un esempio, si pensi al virelai a tre voci Sus un fontaine del detto Ciconia, un pezzo in cui il tenor e il contratenor altus adottano una misura binaria che si divide in

*ternaria, conflittualmente con la parte del superius, che presenta una divisione ternaria, binaria, e ancora binaria.*¹³

Il pensiero di tali parallelismi potrebbe disturbarci non poco, ma l'idea è concettualmente giusta: operiamo analogie metodologiche solo per comprendere come le regole locali, legate a una secolare teoria del ritmo, pur essendo profondamente diverse, per quanto attiene la sostanza del pezzo trovino, attraverso il procedimento mensuralista un modo simile per portare a rappresentazione la struttura reticolare del tempo, per immergerla, o immergerci dentro, le proprie forme canoniche.

Nancarrow, Ligeti, Ciconia diventano solo modalità per estrinsecare una poetica delle parentele, che attinge la propria concettualità nella radice del far musica, in quel battere il tempo, che lo fa scorrere, scindendone, come una rete di canali, il flusso, per riportarlo tutto intero verso l'unità della propria portata. E questo è così vero che tutte queste forme, sul piano dell'ascolto, creano quel senso di ambiguità, di scomposizione delle pulsazioni, che sembrano quasi invitare l'ascoltatore a perdersi dentro, per potersi ritrovare solo quando il silenzio riporta a scorrere in modo indifferente la massa del tempo. I nomi diversi coprono un comune convergere del pensiero sulla struttura logica dell'oggetto, mentre la diacronicità del riferimento – Africa, Novecento, Medioevo – permette di fare una sorta di salto all'indietro, verso le condizioni di possibilità dell'oggetto stesso. Si passerà così dal piano della poetica delle parentele al mondo delle analogie fra procedimenti compositivi.

Nello scavare contemporaneamente tra due orizzonti storici e nel sottolinearne puntualmente differenze e analogie strutturali, la ricerca di Arom rileggerà il tema della tessitura vocale, delle condotte parallele tra le voci nelle due tradizioni, per entrare nel merito dei procedimenti compositivi e delle forme analogiche che ne collegano le relazioni strutturali: non possiamo che invitare il lettore a entrare con curiosità in questa calibratissima rivisitazione del comparativismo che, facendoci volgere lo sguardo all'indietro, indica bene alcuni degli snodi essenziali della ricerca ritmica nella musica che va dal secondo dopoguerra fino a oggi, imponendoci linguaggi descrittivi e gerarchie concettuali di cui non sappiamo più dar ragione.

Lo spirito di tale ricerca forse sta tutto nella citazione di A. Schaeffner che apre questo bellissimo saggio, in cui si osserva che la differenza fra musiche di tradizione orale e musica scritta non è legata a ciò che l'una o l'altra non ha, quanto piuttosto a ciò che l'una possiede e che l'altra *più* non ha. Il rapporto fra forme orali e forme scritte della polifonia è così una differenza solo di grado evolutivo, di evoluzione da forme comuni, che passano per problemi che possono essere spiegati in forma parallela, ferme restando le osservazioni e i limiti legati alle specificità stilistiche, organologiche, che distinguono due oggetti così lontani nello spazio e nel tempo.

Sul piano procedurale, il canto per moto parallelo offre un altro esempio di questo laboratorio del ripensamento concettuale. La quasi totalità delle lingue africane sono lingue a toni: per ogni vocale sono a disposizione una o più altezze intonative e una stessa sillaba, pronunciata con intonazioni su altezze diverse, può assumere differenti significati: perché le parole di un canto risultino intelleggibili, sarà necessario rispettare il profilo tonale dell'intonazione parlata e questo spiega il carattere sillabico di questi canti. Dall'aspetto fonetico - musicale di questa fusione fra forma del suono e intelleggibilità del testo deriva una conseguenza ricca di significato: a ogni vocale che nella lingua parlata risulta connotata da un tono definito, corrisponde nel canto una sola nota di altezza definita, mentre a una vocale caratterizzata da un tono modulato, si affiancherà non solo un suono, ma un intero contorno melodico, delineato da una rapida successione di toni diversi.

Chi conosca la polifonia medievale coglie subito dove miri questa analogia: ogni aggiunta nel canto di suoni gratuiti, spiega Arom, privi cioè di un valore prettamente linguistico, contrasta con la piena intelleggibilità del testo e viene evitata. Il problema del melisma, degli abbellimenti vocali che arricchiscono la condotta vocale nel medioevo, trova qui un suo doppio. *Melisma* è la tecnica di cambiare la nota di una singola sillaba del testo mentre la si canta e attorno all'area semantica messa in gioco da tale pratica giocano concetti come fusione di suono, abbellimento, scivolamento sulla vocale, rafforzamento del gesto, mimesi, evocazione del fisiognomico, richiamo al continuo musicale e alla dislocazione nella sfumatura.

Nella musica africana il melisma viene messo al bando per quel tipo di canto che deve dare informazioni a distanza, nel medioevo viene discussa la sua potenza semantica e questa discussione lascia traccia anche nella conduzione ritmica del canto. Nelle polifonie africane, il moto parallelo permette a due voci di pronunciare simultaneamente le stesse parole, rispettando la schema tonale della lingua, per favorire l'intelligibilità del messaggio.

Il tema sembra dare le ali ad Arom, che ci regala uno dei momenti concettualmente più avvincenti del saggio: questo tema, infatti, si intreccia all'origine dell'evoluzione delle forme di canto nelle polifonie medievale. L'evoluzione da organo parallelo a *discanto* fino al *conductus*, che sono al centro di un'evoluzione del canto medievale che si stende per almeno quattrocento anni, diventano il filtro concettuale attraverso cui rileggere il problema dell'intelligibilità del testo nelle polifonie africane, fondendo tra loro una calibratissima discussione sul rapporto formale che lega la stratificazione della forma ritmica all'intelligibilità di un testo e una concettualizzazione di pratiche compositive non scritte.

Nella prima polifonia le voci cantano ritmicamente *punctum contra punctum* (nota contro nota): l'*organo parallelo* è una tecnica di canto, originariamente a due voci, in cui una melodia gregoriana veniva sovrapposta a se stessa su un intervallo di quinta o di quarta, creando una fusione consonante fra le due voci, che iniziavano e terminavano la melodia in unisono. La voce aggiunta sostiene da sotto la linea melodica, rafforzando l'intelligibilità della melodia e del testo. Il senso di questo parallelismo si rovescia nel *discanto*, in cui si adotta un controcanto nella linea superiore a quella melodica: in questo modo il peso musicale della situazione si rovescia, perché l'ornamentazione della melodia si sovrappone alla linea principale, muovendosi spesso per moto contrario e acquistando un'evidenza, che contrasta con quella della linea principale.

Il *conductus* è ancora una condotta a due o più voci, in cui la melodia principale è una composizione originale, per musica e testo, laddove *organum* e *discanto* amplificavano una melodia preesistente: esso è omoritmico e omofonico. Si tratta, come si vede bene, di un movimento progressivo verso la trasparenza del testo, che affonda le

proprie radici nella musica del Duecento e del Trecento (Arom parla anche dell'origine di forme quali *conductus* e *copula*, strutture contrappuntistiche che, come l'*hochetus*, trovano la propria radice nella musica del Duecento). Una simile ricostruzione non implica, naturalmente, che lo sviluppo della polifonia medievale vada legato esclusivamente al tema dell'immediata comprensione della linea vocale; essa è subordinata al tema del rapporto fra melodia e ornamentazione, fra testualità e sviluppo polifonico delle linee nel mondo africano.

Il senso del parallelismo giunge all'assimilazione della simmetrie interne all'abbellimento vocale antico al procedimento contrappuntistico offerto dagli xilofoni africani, in cui si determina, scrive Arom, una distribuzione di valori delle parti di una delle due mani, in rapporto a quelli eseguiti nell'altra. L'isometria rimane leggibile tra le pieghe dei parallelismi della poliritmia, ma il tema della trasparenza acquista visibilità nella condotta polifonica delle voci interne alle polifonie africane, dove la voce ritenuta principale non subisce alterazioni, mentre la conduzione di quelle che la armonizzano deve operare su uno stock di intervalli limitato, ci vien da dire, dal *ductus* melodico della melodia tracciata da quella.

Che cosa mostra tutto questo? Perché usare un termine antico, per descrivere un fenomeno tanto lontano, avvicinando pratiche compositive apparentemente eteronome? Potremmo ostentare un facile scetticismo nell'apertura di parallelismi parentali fra culture, è il caso di dirlo, sideralmente lontane. La musica dei pigmei, ci spiega Arom, condivide due *horrores*: l'orrore del silenzio e l'orrore dell'unisono. Simili *horrores* fanno parte del patrimonio di credenze di molte altre culture che vivono nelle foreste, abituate alla condivisione di un paesaggio sonoro a terrazze, multistratificato: la dimensione dell'ascolto in cui vivono queste comunità intende spesso la voce della natura come un prender forma nelle interferenze fra figura e sfondo¹⁴, in un mondo in cui il canto degli uccelli, i versi degli animali e lo stesso rumore si fanno polifonia e corrispondenza semantica. Le polifonie medievali vivono canoni orrorifici diversi: l'evoluzione della forma del *Mottetto*, ad esempio, mostra una relativa indifferenza all'intelligibilità del testo, mentre le varie tecniche di

canto cui abbiamo fatto cenno, muovono dall'unisono e spesso si chiudono nell'unisono. E, d'altra parte, spesso la musica di Ligeti scompone l'unisono, lo fa fibrillare sino alla ramificazione, frantuma l'identità del suono sino alla dissipazione atmosferica, mentre i canoni pianistici di Nancarrow possono portare dalla linea al materico, dal vuoto al pieno e così via. Il problema è che in tutti questi giochi espressivi, in tutte queste costellazioni di senso, in cui principi concettuali e assiomatizzazioni estetiche operano su materiali sonori, si chiariscono le strutture profonde che operano nel materiale sonoro, si rafforzano quelle che vorremmo chiamare le legalità interne della materia, che rispondono in modo diverso alle sollecitazioni compositive.

L'*identità* di suono e della costellazione di concetti che vi ruota attorno si specificano ancora di più, lasciando l'immagine dell'eclettismo solo ai lettori superficiali delle tassonomie concettuali: così, si apriranno nuovi problemi teorici quando si passerà dall'isocronia della pulsazione all'idea di *ictus*, quel colpo che spezza la continuità del tempo e lo fa muovere secondo il senso interno delle sue emergenze, imponendo una nuova circolarità al tempo battuto. Tutto il tema della fonetica, pur appoggiandosi al problema semantico, si confronta in modo silente con tale passaggio e con le interferenze che esso porta alla luce nella conduzione del parallelismo delle linee vocali. Non possiamo trattenerci su quello che diventa l'*hochetus* nella tradizione africana, ma invitiamo i nostri lettori a leggere quanto scrive Arom e a ripensare a quanto abbiamo detto rispetto al contemporaneo. La polifonia tra procedimenti compositivi e sviluppi locali non dovrebbe velare il fatto che l'identità del concetto dialoga con i campi d'applicazione in cui interviene, e che in tutti questi contesti siamo costretti a ripensare tali temi all'interno di pratiche esemplaristiche, che prendono forma all'interno di specifici procedimenti compositivi: pratica e teoria si illuminano a vicenda, in una chiarificazione grammaticale dell'applicazione di una regola. Ma quali sono i presupposti di queste applicazioni?

5. Le metamorfosi di *Talea e Color*

Abbiamo insistito sul fatto che, nel saggio di Arom, i parallelismi fra pratiche musicali permettono una sorta di ridefinizione dei concetti musicali, a partire dal modello che la musica di tradizione esplicita sul piano esemplaristico che le è proprio. Quest'aspetto ha conseguenze notevoli, che vorremmo ora prospettare in modo chiaro. Trattando del contrappunto ritmico, il nostro autore sente il bisogno di riavvicinarsi al mondo dell'*Ars Nova*, per illustrare la pratica della razionalizzazione delle durate. La citazione è lunga, ma va riportata per intero:

Secondo Apel un compositore che scrive un mottetto isoritmico comincia anzitutto col contare il numero delle note della cantilena gregoriana o della cellula melismatica che ha scelto come base per la creazione del suo brano. Pertanto, in presenza di una sequenza melodica – ovvero di un color – dell'ampiezza di 20 note, è possibile utilizzare una sequenza ritmica – ovvero una talea – di cinque note ripetibili quattro volte, ovvero di quattro note cinque volte ripetibili. Immaginiamo una melodia (color) di venti note e una talea ritmica di sei o di dodici unità di durata: a tre ripetizioni della melodia ($3 \times 20 = 60$ note) potranno corrispondere dieci taleae costituite da sei unità di durata, oppure cinque taleae da dodici.

Un procedimento matematico - numerico di questo genere è seguito anche in Africa, in scala ridotta, ma con realizzazioni spesso rigorosissime. L'esempio cui ora mi rifaccio ci viene dalla musica dei pigmei Aka. Si può verificare il principio – in modo particolare nei rapporti trattenuti tra musica vocale e blocco poliritmico – in un brano polifonico accompagnato da tre tamburi e barre percosse l'una contro l'altra. Il ciclo del canto è basato su trentasei valori minimali, quello dei primi due tamburi su dodici, quello del terzo tamburo su tre, e infine quello delle barre su 24. Fra il ciclo periodo del canto e quello dei due primi tamburi si stabilisce un rapporto di 1/3, fra il ciclo del canto e quello del terzo tamburo un rapporto di 1/12. Fra il ciclo del canto e quello della barre un rapporto di 1/1,5. Occorrono quindi almeno due cicli di canto ($36 \times 2 = 72$) e tre

cicli delle due barre ($24 \times 3 = 72$) per ottenere una ricomposizione totale delle parti. Il ciclo totale (72), più grande del più grande dei periodi componenti, determina pertanto la presenza di quel che io ho chiamato macroperiodo. L'intera architettura temporale si trova ad essere così fondata su proporzioni esatte tra valori distribuiti tra le parti.¹⁵

Il fissarsi di questi rapporti, secondo Arom, indica la costituzione di un modello, una rappresentazione sia sonora, sia semplificata di un'entità musicale, un modello minimale che determina il valore dell'oggetto musicale, in termini storici e assiologici. Forma della scrittura e modello mnemonico possono così dialogare; una conclusione notevole, che noi vorremmo sviluppare in un'altra direzione.

Il primo dubbio che ci prende, è legato alla nozione di macchina compositiva: abbiamo detto che rileggere le procedure polifoniche attraverso un'immersione nel mondo delle pratiche, è certamente un metodo interno alla poetica delle parentele, che adombra più di un contatto con lo strutturalismo: vi è un oggetto consolidato, dotato di relazioni interne invariante e da qui possiamo tentare di muovere dei parallelismi, che ci riportino a un pensiero generale sulla struttura stessa. Ma è proprio il senso di queste relazioni a mutare significativamente nel parallelo tra mottetto isoritmico e polifonia Aka, perché la nozione di numero presupposta dalle due polifonie è intrinsecamente diversa. La polifonia medievale usa uno strumento formale assai evoluto già sviluppato in direzione di una forma di tipo astrattivo: la raffinatissima operazione di matematica Aka, al contrario, non allude a una nozione di numero astratta e ricorsiva, tanto che viene fissata come modello musicale di tipo mnemonico. È la qualità della nozione di numero e di base a cambiar di senso; quella ritualizzazione lo mostra in modo pieno. Vi è poi un lato architettonico - compositivo, che mantiene una propria coerenza e una presa intuitiva, ma è indispensabile cogliere la differenza di grado, fra i due modelli aritmetici¹⁶ pensati dalle bellissime forme musicali che sollecitano Arom.

Osserviamo che la circolarità del macroperiodo torna, in molte forme, anche nella musica contemporanea, perché *Talea* e *Color*

offrono la possibilità di far concretere una forma melodica assieme alla struttura ritmica che la sostiene e se la procedura fa parte delle procedure compositive tradizionali, essa diventa un potente criterio esplicativo delle varie forme di serializzazione, che si inseguono nella musica novecentesca: compositori ben diversi tra loro, quali Berg e Messiaen, ricorrono a questi procedimenti, alle volte inconsapevolmente, come accade per *Liturgie de cristal* tratta dal *Quatuor pour la fin du temps* (1940 - 1941), dove tale pratica viene impiegata per opacizzare una linearità ritmica troppo accentuata, creando continue ripetizioni interne e lacune che sembrano guidare il processo musicale verso una temporalità sospesa, non direzionata. Non è certo casuale che Messiaen senta il bisogno di dire che quel procedimento è stato *trovato*, non riprodotto come calco di un modello. Lavorando con questo strumento, dunque, si possono fare cose diverse, perché commisurare una forma melodica a un ciclo ritmico permette di lavorare sulle architetture temporali con una buona dose di libertà. Tutto ciò mostra che vi è un'esuberanza dello strumento rispetto alla definizione, ma l'apertura di tali possibilità non toglie nulla alla distanza proposta sopra: è chiaro che un procedimento compositivo si muove su un piano intuitivo e che alcune regole si trovano nelle cose, ma è anche possibile che il compositore opti per una sorta di intellettualizzazione della prassi compositiva. Si tratta ora di fissare la forma di questo legame possibile, di coglierne almeno un orizzonte applicativo.

Un'indicazione ci arriva delle straordinarie polifonie meccaniche di Nancarrow¹⁷ che usa *talea* e *color* in modo particolarmente originale nel canone 19, una breve composizione contrappuntistica basata sulla contrapposizione di voci mosse a velocità diverse. La forma del canone consiste tradizionalmente nel far iniziare una melodia da una sola parte (antecedente) e di farla seguire, dopo un intervallo di tempo, da una diversa parte che ne imita rigorosamente il disegno melodico. Il procedimento isoritmico si configura, come già sappiamo, come lo strumento che determina la struttura formale dell'intera composizione. L'aspetto di meccanicità cui facevamo cenno è interno a una pratica esecutiva che si avvale della pianola, ma Nancarrow ha bisogno di matrici e modelli matematici elementari, per

costruire macroperiodi che deformino la linea melodica attraverso accelerazioni e rallentamenti ben percepibili. L'elemento comune agli studi polifonici sarà così determinato dalle sovrapposizioni ritmiche di una formula matematica: $n - 1, n, n + 1$

Il modulo ritmico determina la struttura degli studi: lo studio 19, ad esempio, usa per ogni voce del canone 336 ottavi: 336 è il minimo comune multiplo fra 16, 24 e 28^{18} . Ogni modulo ritmico contiene sempre attacchi fra gruppi di sedici, venti, ventiquattro e ventotto ottavi: così il numero di attacchi all'interno di ogni periodo (lunghezza) individuato, ammonterà approssimativamente a un numero costante. L'individuazione di rapporti fra attacchi della voce opera così sui sottomultipli del valore di base selezionati attraverso la relazione proporzionale fra le durate: in questo modo ogni voce può transitare da un modulo ritmico a un altro, sotto forma additiva. L'aspetto più importante del lavoro di moltiplicazione e scomposizione modulare è la costruzione di un linguaggio ritmico unificato, in cui i motivi continuino a essere riconoscibili, anche nelle forme più sintetiche e imprevedibili.

Si delinea, ancora una volta, il tema della *metamorfosi*, intesa come *regolarità nella deformazione*: le linee melodiche che costituiscono il canone vengono modificate, contratte o dilatate in un quadro che si modifica al loro trasformarsi, in una concezione elastica della temporalità, dove le relazioni fra altezze funzionano come *marcatori* ritmici. Emerge così, dove meno ce lo aspetteremmo un modello evolutivo che trova la propria radice in un'idea di organicità, comune alla ricerca africana e a quella dell'*Ars Nova*. *Talea e Color* vengono così ridefiniti nel contesto di una strategia compositiva che mira a una dissonanza ritmica, a una rottura di quell'organicità di base, su cui venivano commisurate le pulsazioni. Si tratta di un espediente espressivo lontano da quello pensato nel modello *Aka*, e anche questo è, naturalmente, più che legittimo e il mutare del senso interno del problema dell'uso di *Talea e Color* potremmo trovarlo in Ligeti, o in Messiaen, ricorrendo naturalmente a tecniche compositive diverse. Ancora una volta, dietro al nome avvertiamo l'idea di una rielaborazione teorica di una nozione, a partire dalla riplasmazione del materiale musicale. Ingrandiamo o diminuiamo lo spessore e l'aspetto

delle linee melodiche, riproducendo una possibile forma di ritorno dell'identico, o aprendo alla via dell'evento nuovo, deformando i materiali secondo una regola, che vede nell'addensamento ritmico o nella dilatazione dei tempi la possibilità di mutare dell'interno le proprietà di salienza dell'oggetto sonoro, l'articolazione dei suoi nessi strutturali, e il piano delle attese percettive messo in gioco dal riconoscimento delle figure musicali.

Tali giochi espressivi si appoggiano sull'idea di trasformare le polifonie medievali in un vero e proprio laboratorio compositivo. Nell'introduzione abbiamo detto, con una punta d'ironia, che il problema dei titoli riconduceva a categorie estetiche: l'uso emblematico di *Talea* e *Color*, per prassi compositive in cui la cellula melodica si fonde alla durata che la sostiene e ne subisce le sottili modificazioni, lo mostra con una certa chiarezza. Il piano concettuale è chiaro, mutano solo le regole di campo, che attorno all'interferenza di tali indici spazio-temporali cercano contenuti espressivi, appoggiandosi ai materiali, che quelle prassi compositive, circolarmente, presuppongono. Parlare di *Talea* e *Color* significa dare degli indici a prassi deformative, che giocano linguisticamente con le forme di percezione dei processi temporali e il loro radicamento nella continuità dello sviluppo lineare: se il compositore lavora sulla deformazione di cellule che provengono da un tema ma che si decontestualizzano sempre di più, arrivando a modificarsi e ad assumere un carattere proprio, antico tema goethiano che trova eco anche in un celebre titolo beethoveniano, l'aver almeno una griglia dei possibili schemi ritmico melodici, permette una pianificazione più accurata del lavoro. In Africa come a Darmstadt.

Prima di congedarci da un saggio così denso, vorremmo sviluppare un'ultima considerazione. Le geniali ricerche dell'autore e le sue registrazioni, sono diventate una linfa non solo per l'avanguardia musicale, da Berio al minimalismo, ma hanno esteso la loro suggestione dal jazz alla pop music: la forza delle pratiche polifoniche, la loro polivalenza, ha così ritrovato la propria radice in una identità che guida forme diverse del pensiero musicale, che, scavando attorno alle condizioni di esistenza di quei cicli ritmico-melodici, li ripropongono in forme proprie, esibendo ciascuna un

diverso punto di vista su un oggetto, che, per quanto trasformato e, a volte, sfigurato, mantiene la propria riconoscibilità¹⁹.

Il contributo sulle parentele è di dimensione assolutamente contenuta, il suo tono è sempre attento a circoscrivere accuratamente l'orlo dei problemi, per evitare le consuete trappole terminologiche che le analisi ritmiche portano con sé, ma non possiamo non avvertire un certo disagio nell'osservare che l'approccio del grande africanista sembra spesso attenuare la dimensione sociale della musica e il gioco espressivo che la connette a una dimensione semantico - espressiva. Il fatto, ad esempio, che la ciclicità ritmica della musica africana dia origine a un'organizzazione in grado di sostenere una danza, o che la stessa nozione di canto assuma identità se, e solo se, è in grado di sostenere l'atto rituale del danzare assieme, è appena accennato, come è accennato quasi di sfuggita che solo coloro che sono in grado di riconoscere musiche basate su reiterazioni regolari di figure calibrate nel tempo, come scrive lo stesso Arom, potranno dominarle o usarle come cifra sociale. La scelta è certamente legata agli intenti formali che agitano il saggio, ma si esibisce sempre una certa reticenza ad andare a indagare il significato rituale e segreto delle pratiche ritmiche, connesse a forme semantiche ben caratterizzate.

Allo stesso modo vengono trattate le polifonie medievali: Arom non si sofferma mai sui registri retorici o espressivi, legati ai giochi polifonici, che hanno sempre a che fare con la messa in scena di un testo poetico. Tale pudore è certamente indice di una cautela metodologica, tutta presa a difendere la musica dalle riduzioni sociologizzanti che ne semplificano la ricezione, o ne appiattiscono i significati rispetto a modelli antropologici, come accade per alcuni presupposti sociometrici che operano nelle pur bellissime *Cantometrics* di Alan Lomax, o nella povertà analitica della filosofia della musica di matrice adorniana, tutta presa ad appiattare musica e socialità sugli schematismi di un hegelismo assai impoverito, e, per molti versi, inutilmente risentito.

Una simile timidezza, tuttavia, è anche un limite, perché non ci permette di cogliere il senso profondo delle riscritture ritmiche medievali o rinascimentali e non ci permette di dominare con sicurezza i contesti sociali che sostengono la polifonia africana. Così,

il tagliente approccio di Arom ci chiude in un mondo che sta fra la pura forma, la sua evoluzione genetica (spiegare una pratica con l'altra) e la strategia compositiva, riportata nei limiti strutturali della sua articolazione proporzionale. Tali aspetti risultano attenuati anche nella sua opera maggiore, anche se in quel contesto risultano molto più a fuoco.

Forzando la mano, possiamo volgerci verso un'identità di temi percettivi, ma non entriamo mai dentro al piano dell'espressione. I concetti musicali vengono talvolta isolati in questo contesto, che li depura di molti aspetti legati alla dimensione del sensibile, presupposta come una forma neutra del ricettivo: ci viene dato molto, moltissimo, ma il rischio di un approccio di tipo formalistico si rivela particolarmente forte e questo non perché il formalismo non abbia molto da insegnarci, ma per il semplice motivo che gli intrecci ritmici hanno anche un significato interno a una pratica sociale, o religiosa, che ricade dentro alla loro struttura, aldilà del piano dell'intelligibilità del significato. A costo di sembrare banali, vorremmo osservare che una semantica musicale dovrà pur parlar di qualcosa: d'altra parte, la ricerca della trasparenza del testo fra strati polifonici non può ridursi esclusivamente a una coordinata del piano comunicativo, così come un intreccio polifonico attorno a una parola dovrà pur avere un valore espressivo, un valore espressivo che verrà vincolato a codici più ampi, ma che non può essere eluso.

Su questo terreno Arom non entra troppo volentieri ma c'è di più: spesso ci siamo trovati a parlare di regole, ma le regole di una forma d'ascolto trovano il proprio radicamento nel quadro generale offerto dall'organizzazione della scena percettiva. È proprio perché troviamo un'organizzazione interna a quella scena, ad esempio una continuità temporale fra contenuto e dimensione temporale, che fa sì che l'identità di un suono si confermi tra passato, presente e futuro nell'ascolto, che nelle poliritmie vengono fatti saltare quei criteri d'ordine. E così, dall'Africa all'*Ars Antiqua*, da Machaut a Nancarrow si costruiscono curvature temporali che presuppongono la linearità dello scorrimento del tempo, si fanno muovere voci, lavorando sulla tessitura polifonica che le circonda, per mantenere un'intelligibilità che superi il conflitto fra figura e sfondo, e per farlo, si ricorre a forme

contrappuntistiche specifiche, che arrivano fino alla messa in questione dell'identità del singolo punto ritmico o della fibra interna a un singolo suono. In tutti questi esempi, tuttavia, il piano di un ordine interno alla percezione, di un senso che sostenga la scena percettiva e che conduca allo smarrimento quando la scena cambia viene sempre postulato, ma mai organicamente disteso. Ma dove accade, e rispetto a cosa nasce un senso di attesa o di perdita della pulsazione? La prudenza ha fiato corto, sarebbe più sportivo riconoscere che vi è una regolarità sempre presupposta che accompagna il decorso delle scene percettive, e che ogni teoria ritmica trova fondamento in questo terreno fenomenologico, che verrà poi trasvalutato nelle singole dialettiche espressive, che muovono differenti orizzonti culturali.

L'articolazione ritmica ha una logica che nasce dalla ripetizione di *patterns*, comunque presupposti, in nome dell'evocazione di una regolarità che potrà essere disattesa, all'interno di un progetto espressivo, come accade per le relazioni polifoniche fra Africa, medioevo e musica moderna. L'uso di concettualizzazioni come *Talea* e *Color* è indice di un'esigenza tutta teorica, immaginare un qualche modello che permetta di leggere il rapporto intero - parte, così arduo a definirsi in termini temporali, sotto la sollecitazione di una angolatura compositiva: a ben vedere, avvertiamo il riemergere del tema antico dell'intenzionalità e della motivazione. Le immagini suggerite da *Talea* e *Color* aprono un taglio prospettico, per poter rileggere i rapporti fra strutturazione spaziale della melodia e articolazione dei suoi sostegni ritmici. In questo modo, perdendo il riferimento alla forma chiusa del canone, quelle relazioni vanno a scavare direttamente sul terreno dei rapporti costitutivi del suono, catturandone l'emergere ora come punto ritmico, ora come fonema vocale. La nozione da un lato sembra indebolirsi, dall'altro si fa molto più generale, andando a cercare un terreno d'incontro con le forme percettive dell'ascolto e le loro regole di aggregazione strutturale: sotto ai nostri occhi si disegna una motivazione profonda e un disegno teorico ampio, che sembra tuttavia percorso e disatteso dallo stesso Arom, impegnato a praticarne un uso bastardo, fra teoria e sensibilità, senza esplicitarne la forza concettuale.

È l'ultimo paradosso, ma forse anche il meno comprensibile: dilatando le parentele fino al moderno, come accade nella teoria ritmica che sostiene il pensiero di Arom²⁰, il paesaggio cambia, perché nella loro circolarità contemporaneo, medievale e antico diventano figurazioni che si sfaldano e si riaggregano all'interno di una procedura compositiva, che continua ad appellarsi a un piano simbolico - percettivo presupposto, che nel testo di Arom non viene mai chiaramente esplicitato. In ultima analisi, alla fine della lettura di un saggio così bello e profondo non riusciamo a capire davvero dove vada radicandosi il senso della poetica delle parentele e quest'aspetto un po' perplime: ma forse l'apparente circolarità di questa situazione mostra solo che i tempi per una riapertura del confronto fra estetica ed etnomusicologia sono davvero maturi e che le due discipline, incontrandosi, possono solo riscoprire quel tassello di senso, che le lega fin dalle loro origini. O, per dirla in un modo più secco, questa paura dell'esplicitazione mostra solo che è arrivato il momento di lasciarsi alle spalle le critiche sospettose che il decostruzionismo di Derrida, con tutti i suoi innegabili meriti, ha inutilmente disseminato nella (falsa) coscienza di molti studiosi.

Note

- 1 C. Floros, *Gustav Mahler, vol. 1: Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*. Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1987, pp. 82 e sgg.
- 2 György Ligeti a colloquio con Eckhard Roelcke, *Lei sogna a colori?* trad. it. di A. Peroni, Alet, Padova 2004, p. 189.
- 3 Su questo tema, cfr. A. Morresi, *György Ligeti; Études pour piano, premier livre. Le fonti e i procedimenti compositivi*, EDT, Torino 2003. In particolare il primo capitolo, dal titolo *Le fonti d'ispirazione*, pp. 1-33.
- 4 Cfr. il commento a Ligeti che offre G. Piana nel suo *Barlumi per una filosofia della musica*, 2007, pp. 353-354: del testo non vi è edizione a stampa, esso esiste solo in formato digitale, scaricabile dall'archivio di G. Piana presso il

sito *Spazio Filosofico* http://www.filosofia.unimi.it/piana/barlumi/barlumi_idx.htm.

- 5 G. Maselli, *Lessico musicale*, Rizzoli, Milano 1982.
- 6 M. Agamennone (a cura), *Polifonie, procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione a più voci*, Il cardo, Venezia 1996, pp. 163-179.
- 7 S. Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, SELAF, Paris 1985.
- 8 Su questo tema, cfr. S. A. Taylor, *Chopin, Pygmies and Tempo Fugue: Ligeti's "Automne a Varsovie"*, "Music Theory Online" 3.3 (1997), <http://mt0.societymusictheory.org/issues/mt0.97.3.3/mt0.97.3.3.taylor.html>. La citazione ad apertura di saggio, tratta da Ligeti che sottolinea le suggestioni legate alla stratificazione africana fra pulsazione di base, appena avvertita, e ambiguità metrica, costruita su periodi simmetrici e asimmetrici, è il miglior commento al peso che la speculazione teorica di Arom e Bachelard esercitano su tale problema.
- 9 M. Agamennone, *Le polifonie viventi*, in Id. (a cura), *Polifonie, procedimenti ... cit.*, pp. 31-32.
- 10 S. Arom, *Su alcune impreviste parentele fra le polifonie medievali e africane*, in M. Agamennone (a cura), *Polifonie, procedimenti ... cit.*, p. 166.
- 11 *Ibidem*.
- 12 K. Gann, *The Music of Conlon Nancarrow*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, pp. 30-31.
- 13 S. Arom, *Su alcune impreviste parentele ... cit.*, p. 168.
- 14 Sarebbe ridondante riaprire qui questo discorso, sviluppato esemplarmente dallo studio sull'immaginario acustico ed estetico della cultura kaluli da S. Fled, *Suono e sentimento*, Il Saggiatore, Milano 2009.
- 15 S. Arom, *Su alcune impreviste parentele ... cit.*, p. 175.

- 16 Il senso di queste considerazioni si lega al problema della costruzione iterativa del concetto di numero, elaborata in G. Piana, *Numero e figura. Idee per un'epistemologia della ripetizione*, Cuem, Milano 1999, oggi reperibile su *Spazio Filosofico*: <http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/numero/numidx.htm>. Su tale tema vedi anche M. Ascher, *Ethnomathematics. A multicultural point of view, of Mathematical ideas*, Chapman & Hall/CRC, Washington 1991.
- 17 Riprendo qui una sezione di un saggio su Nancarrow pubblicato su "De Musica" (2008) dal titolo *Ritmo e polifonia in due studi per pianola di Conlon Nancarrow*.
- 18 K. Gann, *op. cit.*, p. 115. Le relazioni fra queste formule e i procedimenti elaborati dall'antico pitagorismo, sono notevoli.
- 19 L'ascoltatore incredulo potrà farne esperienza diretta, partendo da *A-ronne* di Berio, per passare ad Herbie Hancock o Giorgio Gaber, fino agli *Studi* di Ligeti, alle pagine di Reich e alle mille forme d'ispirazione che le polifonie africane hanno suggerito. Non si tratta di guardare all'artisticità di tali forme artistiche, distinguendo un registro alto e uno basso, compito che lasciamo ai moralisti di turno, ma di prendere atto che esistono pratiche compositive, il cui senso della trasversalità non sembra trovare limite nell'identità dell'oggetto. Nel loro scavalcare il terreno bolso della sociologia della musica, le procedure di valorizzazione e ripensamento sul materiale svolte da Berio negli anni Sessanta hanno insegnato, e continuano a insegnare, moltissimo: del resto, oggi accade qualcosa di simile nelle molteplici riletture che attraversano il vasto arcipelago della produzione medievale, sacra o profana.
- 20 Vedi ancora la discussione sviluppata da G. Piana, *Barlumi ... cit.*, pp. 353-366.