

Carlo Serra

Tempo musicale e polifonia in due studi per pianola di Conlon Nancarrow

Introduzione: il configurarsi del tema oppositivo nel concetto di ritmo

Ad ogni incontro con un brano musicale, la nostra attenzione è attratta da una pluralità di elementi, che fanno capo agli aspetti storico- formali, percettivi, materici, affettivi, simbolici, che lo investono. In particolare, nell'analisi di un brano, il sovrapporsi di tali stratificazioni rischia di farci perdere di vista l'aspetto progettuale del brano, quelle componenti costruttive, che come un nucleo primitivo, informano di sé il senso di quella specifica composizione; eppure, solo ponendo il problema del senso, possiamo accedere alla dimensione del pensiero musicale, che fissa i portati concettuali di un brano, e dà ragione del suo statuto formale ed espressivo.

Nel caso della musica di Conlon Nancarrow, il tema ossessivo attorno a cui ruota la progettualità costruttiva è certamente isolabile nel concetto di stratificazione ritmica, tesaurizzata in senso polifonico. Dopo le belle esegesi di James Tenney, questo problema appare scontato. E così, prima di avviare una breve ricerca attorno a due studi per pianola del compositore americano, vorremmo intrattenerci su una breve discussione per quello che intendiamo con l'espressione stratificazione ritmica: ad un primo sguardo, il problema è molto semplice.

Per stratificazione ritmica potremmo intendere semplicemente quell'antichissimo procedimento musicale per cui vari ritmi si sovrappongono, mettendo capo ad anelli più o meno complessi in cui linee melodiche, più o meno elementari, sono sollecitate attraverso pulsazioni ritmiche e relazioni metriche variabili. Naturalmente, potremmo insistere sulle caratteristiche astratte, e modulari, che emergono immediatamente non appena si cominci a girare attorno al tema del ritmo: il riferimento si fa avvertire con particolare intensità nell'ambito della mediazione fra opposizioni legate al contrapporsi di schemi basati su rapporti di durata che si diversifichino sensibilmente fra loro. E ad esso, potremmo meccanicamente associare delle strutture temporali, di cui l'ascoltatore dovrebbe fare, astrattamente, esperienza sensibile: esiste una letteratura ormai sconfinata, che vorrebbe allontanare il problema del ritmo da quello di un'ineffabile temporalità musicale, ed i bei contributi di Jonathan Kramer¹, ne offrono, ad esempio, un esempio notevole.

La scorciatoia si rivelerebbe, purtroppo, di corto respiro. Saremmo infatti costretti ad operare una serie di sostituzioni attraverso sinonimi, dando in fondo ad intendere che stratificazione ritmica è lo stesso d'opposizione, e in tal modo manterremmo un intollerabile tasso d'ambiguità rispetto a quanto andiamo dicendo, avvolgendoci in quella dialettica circolare in cui spesso si smarrisce l'analisi musicale, che a volte ci sembra tanto puntuale rispetto a fattori descrittivi decisamente astratta quanto vaga sui contenuti di quello che va cercando nel brano musicale, confondendo volentieri strumenti e fini. Potremmo riproporre la questione dall'inizio, e chiederci che significato possa avere il termine opposizione all'interno di un contesto ritmico. Cosa si intende quando si osserva che due ritmi si oppongono? Il tema, a dire il vero, è molto antico² e va molto oltre l'ambito delle riflessioni musicali. Si pensi al problema della definizione formale di ῥυθμός inteso come disposizione dinamica delle parti contrapposta al concetto di schema, di modularità, di figura fissata in modo definitivo. Nella filosofia atomistica il termine ῥυθμός si lega al problema della traiettoria degli atomi e alla loro reciproca configurazione, che varia secondo le modalità del

¹ Jonathan D. Kramer, *The Time of Music*, New York, Schirmer, 1988.

² Una discussione più elaborata di tale concetto è stata presentata nel mio libro *Intendere l'armonia degli opposti*, CUEM, Milano 2002, dedicato alla componente musicale nei frammenti eraclitei.

loro congiungersi in figura: da tale uso nascerebbe un riferimento alla proporzione e alla figura proporzionata.

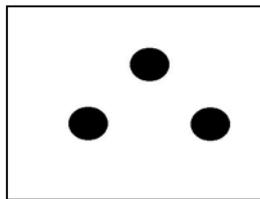
In un suo saggio famoso, Benveniste osservava che per cogliere fino in fondo il significato del termine, dobbiamo prestare attenzione alla desinenza $\theta\mu\acute{o}\varsigma$, che applicata alle parole astratte, implica un riferimento al modo in cui una nozione viene a realizzarsi: se $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$ si riferisce all'atto del disporre, $\theta\epsilon\sigma\mu\acute{o}\varsigma$ indica la specifica disposizione delle parti.

Scrive Benveniste, «[...] $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ [...] designa la forma nell'attimo in cui è assunta da ciò che si muove, è mobile, fluido, la forma di ciò che non ha consistenza organica: si addice al pattern di un elemento fluido...a un peplo che si dispone a piacimento, alla particolare disposizione del carattere e dell'umore³».

Siamo sul piano della figurazione che è preliminare a quello di figura, sulla soglia del costituirsi della forma, più che su quello della forma già data.

Prendiamo un esempio tratto dal mondo della percezione visiva, può esserci utile per cercare di dar ragione del rapporto intero - parti attraverso il concetto di $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$. Se dobbiamo fare riferimento alla dimensione delle disposizioni delle parti, per pensare al costituirsi della forma di un intero, immaginiamo tre punti luminosi, che si dispongano in una configurazione caratteristica.

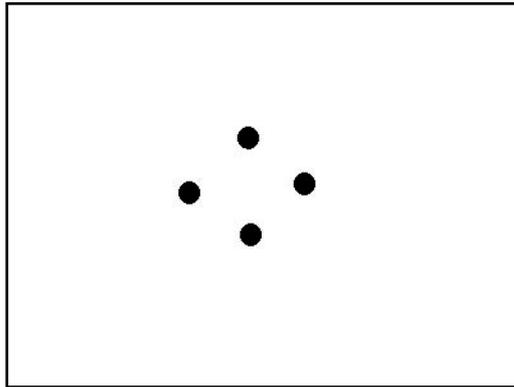
Nessuno avrebbe dubbi nel riconoscere in questa figura gli estremi di una figura triangolare: ma in questa struttura, che ha certamente pregnanti caratteri geometrici, anche se non abbiamo, ad esempio, tracciato lati, elementi caratteristici nella definizione delle proprietà continue dello spazio geometrico. Siamo comunque su una soglia, rispetto alla quale si va configurando una forma definita, colta, per così dire, nel suo farsi.



Perché mai Benveniste sottolinea con tanta accuratezza il carattere mobile, fluido di tale concetto? Non è tutto così chiaro? A ben vedere, l'insistenza sulla nozione di forma distintiva che non si lascia ossificare nella determinatezza dello $\sigma\chi\eta\mu\alpha$, dovrebbe trovare un fondamento nel processo d'acquisizione della forma tra una fase ancora sottoposta a mutamento ed un momento in cui l'individuazione si realizzi a pieno. Guardando ad una configurazione appena più complessa, incontriamo subito problemi che ci fanno cogliere il significato della distinzione appena proposta.

Potremmo riconoscere nella disposizione spaziale dei quattro punti un quadrilatero, ma alla stessa stregua potremmo individuare gli estremi di una croce. Non riusciamo a sciogliere le ambiguità di una struttura tanto semplice, e di conseguenza a prendere una decisione. Il problema non si sposterebbe neppure se dicessimo, in modo peraltro corretto, che esso va ridotto alla ricerca di un modo per guardare alla struttura, portandola a chiara decifrazione. Saremmo infatti costretti a riconoscere che quel configurarsi non è ancora il prender forma, il $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ della figurazione. Basterebbe enfatizzare alcune tendenze interne alla raffigurazione, collocando un punto al centro della figura per rafforzare il richiamo ad una croce oppure connettendo una fila di punti tra loro creando la traccia di un lato ed uscire dall'ambiguità iniziale.

³ Émile Benveniste, «La notion du "rythme" dans son expression linguistique», *Journal de Psychologie*, 1951, oggi in Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique generale* Gallimard, Parigi, 1966, (*Problemi di linguistica generale*, (trad. italiana di M. Vittoria Giuliani, Il Saggiatore, 1971, p.396.)



Emerge così un livello di raffigurazione della struttura caratterizzato da grande fluidità, che fa oscillare fra due rappresentazioni possibili, che entrano in conflitto tra loro. Potremmo naturalmente investire di forti vettori immaginativi la presenza simultanea delle due figure nella forma ambigua, o intenderle come complementari. Nella figura si presentano opposizioni: nel momento in cui tracciamo i punti sul centro o lungo un lato, si presenta invece un nuovo modo di cogliere la raffigurazione di quell'intero. Solo in questo senso il ῥυθμός andrà a coincidere con lo σχῆμα. In questo senso il ritmo è un primo passo per trattenere la forma: il ῥυθμός orienta il divenire della forma su un terreno che precede, non solo cronologicamente l'avvento della determinazione della forma, della struttura, su cui tracciamo la figura (σχῆμα): ῥυθμός e σχῆμα sono momenti complementari nella strutturazione della forma, e muovendoci lungo questa dorsale non dovremmo stupirci se, nel passaggio da evento a schema, vediamo venirci incontro la nozione di numero, come strumento che traduce e sigilla le relazioni strutturali che presiedono al prender corpo di una struttura ritmica.

In un processo di analisi strutturale, potremmo cercare di saturare le ambiguità della figurazione di proprietà che li possono porre in opposizione tra loro, come mostra l'esempio sopra indicato, tratto dalla psicologia della forma⁴. L'inquieta mobilità del ῥυθμός, la sua tendenza ad animarsi verso lo σχῆμα, trascina con sé inclinazioni di senso latente, lambendo come un'ombra il costituirsi della forma⁵. Il problema ha una ricaduta anche sul terreno della pratica compositiva.

§ 1 Strato ritmico e costituzione della forma

Il motivo del nostro interesse nei confronti del lavoro di Nancarrow si incentra sulle relazioni che connettono la forma allo schema, al loro confliggere, e sulla mediazione del conflitto mediante numero e ritmo. Gli studi di Nancarrow qui analizzati sono esemplificazioni dei problemi che agitano le relazioni fra stratificazione nel ritmo, intesa come presenza simultanea delle forme, e deformazione ritmica, vista come quella modificazione della morfologia delle linee melodiche attraverso cui viene costruito il tessuto polifonico di un canone. In altri termini, in Nancarrow si elabora un pensiero musicale che tocca tutti i costituenti elementari del rapporto fra tempo e polifonia.

Conlon Nancarrow (Texarkana, 1912 (Arkansas) - Città del Messico, 1997) rappresenta ancora oggi la figura di un compositore isolato e scarsamente noto, per quanto la sua produzione abbia

⁴ Cfr. Gaetano Kanisza, *Grammatica del vedere*, 1980 Il Mulino, Bologna, p.13

⁵ Il concetto di stratificazione attorno a ruota il discorso ermeneutico di James Tenney andrebbe riportato all'interno di questa dialettica oppositiva per guadagnare pregnanza descrittiva.

goduto, oltreoceano, dell'attenzione di tre notevoli musicologi: James Tenney, che ne ha analizzato l'opera in riferimento all'ambito percettivo⁶, Philip Carlsen, che ha dedicato una densa analisi a cinque studi per pianola meccanica⁷ ed infine di Kyle Gann⁸, che su Nancarrow ha scritto un'esauriente monografia. A dire il vero, già nel 1955⁹ Elliot Carter segnalava la combinazione di quattro piani ritmici nel primo studio per pianola di Nancarrow, analizzando le basi della musica americana ed, in tempi recenti, musicisti estremamente lontani fra loro, quali Gyorgy Ligeti e Frank Zappa hanno dichiarato un incondizionato apprezzamento per la sua opera.

Certamente, nel presentare questo personaggio, l'attenzione cade su una peculiarità compositiva che lo rende unico nel panorama del '900: egli ha composto soprattutto brani per pianola meccanica, strumento usato anche da Hindemith, Strawinskij e Antheil in modo meno sistematico, e lo ha fatto per elaborare una colossale glossa al tema del ritmo.

I motivi dell'isolamento sono molti, a partire dalla decisione presa nel 1940 di andarsene a vivere in Messico, di fronte all'atteggiamento sospettoso di funzionari del governo americano, che guardavano con diffidenza alla militanza politica di Nancarrow, militanza politica che lo aveva condotto a partecipare con la Brigata Lincoln alla Guerra di Spagna contro il governo fascista di Francisco Franco nel 1937.

Come abbiamo già detto, parlare di Nancarrow significa entrare nel vivo di un'opera dedicata ossessivamente al tema del ritmo, strettamente connesso all'elaborazione di un linguaggio polifonico che elabora fondo il modello del canone, esplorato nei duri anni di studio (1933 - 1936) con Roger Sessions, a sua volta molto interessato ai raggruppamenti ritmici irregolari nella tessitura contrappuntistiche¹⁰

In una intervista del 1989 allo stesso Kyle Gann, Nancarrow ricorda che la tecnica polifonica imparata da Sessions, tecnica rigorosamente legata a Fux (basata su un'idea del contrappunto assai tarda), si era limitata alla condotta delle voci. Gli aspetti armonici sembrano passare in secondo piano:

«Sono sempre stato interessato alla condotta della voce. Questo è quanto ho imparato. Non ho ancora un senso armonico, dal punto di vista dell'armonia in quanto tale...I suoni che risuonano verticalmente sono qualcosa cui tu devi pensare, ma non ho mai stimato che fossero qualcosa come armonia...Vi è un momento delicato, in cui devi fare una scelta fra una cattiva combinazione di suoni, cattiva nel senso classico, o sacrificare tutto questo ad una buona condotta delle voci. E, può darsi che l'abbia imparato lì, la cosa davvero importante è la condotta delle voci»¹¹.

La condotta orizzontale delle voci è la condizione di possibilità della costruzione ritmica. Le regole dell'armonia debbono essere indebolite per permettere alla voce di muoversi in un meccanismo che ha il valore di una costruzione polifonica dissonante, una costruzione in cui la condotta di ogni singola voce è quella di uno strato nell'elaborazione di un grande edificio, dove le

⁶ James Tenney, Conlon Nancarrow's Studies for player piano, in *Conlon Nancarrow selected studies for Player Piano*, Soundings 4 ed. Peter Garland, pp.41 -64, Berkeley, Soundings Press, 1977. Cfr. dello stesso autore anche la introduzione e l'analisi degli studi presente nel cofanetto: *Conlon Nancarrow: Studies for Player Piano*, Wergo, 1988, 1991-2000, dove l'analisi musicale permette all'autore di elaborare una teoria della percezione ritmica utilizzando spunti già presenti nel suo *Meta + Hodos e Meta meta + Hodos*, Fog Peak Music, Oakland, 1988.

⁷ Philipp, Carlsen.: *The player piano music of Conlon Nancarrow. an analysis of selected studies*, I.S.A.M., Monograph.n.26, Institute for studies in American Music, Brooklyn, 1988.

⁸ Kyle Gann, *The Music of Conlon Nancarrow*, Cambridge University Press, 1995.

⁹ «The Rhythmic bases of American Music», *The Score*, 12, June 1955. Una traduzione di Sonia Bergamasco è reperibile nel numero monografico dedicato a Elliot Carter de *I Quaderni della Civica Scuola di Musica*, 12, Aprile 1986, Milano, pp. 15 - 19.

¹⁰ Elliot Carter, «Le basi ritmiche della musica americana» *I Quaderni della Civica Scuola di Musica*, 12, Aprile 1986, Milano, pp. 17.

¹¹ Kyle Gann, *The Music of Conlon Nancarrow*, Cambridge University Press, 1995, p.39.

parti si agganciano fra di loro, sacrificando alla linearità del movimento la dimensione della fusione consonante. La libertà polifonica prende consistenza grazie alla possibilità di aggancio ritmico, che si deve riverberare nella morfologia di un libero *movimento* delle voci *nello* spazio musicale, disancorandole dall'omioritmia o dal vincolo funzionalista. La forma è stratificazione, movimento simultaneo, non solo integrazione armoniosa delle parti.

Siamo sollecitati a studiare la musica di Nancarrow partendo dal tema della funzione della stratificazione temporale, nell'elaborazione di un edificio polifonico che possa farsi carico della condotta di linee melodiche che, secondo rapporti complessi, possano mutare continuamente. L'utilizzo della categoria di mutamento implica un immediato riferimento a quella di permanenza, di identità: potremmo allora chiederci cosa muti nello snocciolarsi delle linee melodiche all'interno della forma canone, e della deformazione ritmica del profilo melodico.

Un'indicazione ci giunge dallo stesso Nancarrow, che ha utilizzato, a più riprese, l'espressione *dissonanza temporale*. Su un piano intuitivo, il termine sembra adombrare un fenomeno di aggregazione e di intreccio fra voci sostenute da strutture ritmiche differenziate, che entrino in un conflitto tra di loro, conflitto che separa, allontana qualcosa in modo *irreversibile*. Quel conflitto sembra turbare la stessa attenzione dell'ascoltatore, che viene trascinato in più direzioni, entrando in contatto con linee il cui andamento allude a strati temporali diversi che nel loro rapporto mettono capo ad un'architettura unitaria.

Ma tutte queste espressioni ci sembrano pervase da notevoli equivocità: l'espressione "dissonanza temporale" ci sconcerta, per quanto si possa avere un oscuro coglimento del suo significato. Il termine dissonanza sembra, infatti, riportarci alla *grammatica delle altezze*, alla dimensione dell'analisi intervallare. Rimaniamo perplessi di fronte all'idea che fenomeni temporali quali il ritmo possano essere dissonanti, e cogliamo un implicito riferimento all'idea di una tematizzazione di una sorta di dimensione intermedia fra spazio e tempo, cui questo concetto sembrerebbe alludere. Ci troviamo in imbarazzo di fronte ad un'espressione che tende a mettere in comune ambiti che distingueremmo immediatamente: che senso a riferirsi a problematiche spaziali, di solito collegate all'individuazione di unità discrete per definire una stratificazione temporale?

La radice del problema giace nella interpretazione della teoria degli armonici che il compositore e teorico Henry Cowell (1897 - 1965) nel suo saggio teorico *New Musical Resources* pubblicato nel 1930 ma elaborato per una decina d'anni tra il 1919 ed il 1929. Il punto di partenza dell'analisi di Cowell è il tentativo di dar ragione dell'allargamento dei materiali compositivi effettuato dalla musica a lui contemporanea. Per questo motivo, egli va costruendo una serie di elaborazioni sui portati della tradizione musicale europea, allargandone i confini ed introducendo nuovi materiali sul piano armonico e tonale, teorizza l'uso di materiali compositivi quali i clusters, le strutture politonali all'interno di un ampliamento del concetto di costruzione accordale.

Uno degli aspetti più interessanti è proprio la teoria del ritmo, che nasce dall'esigenza di sovrapporre unità che derivino per scomposizione da una singola unità ritmica: partendo ad esempio, come ha osservato Kyle Gann¹², dalla suddivisione di una di una nota in cinque, sei e sette parti uguali, e facendo suonare le pulsazioni derivate dalla scomposizione di quell'intero tutte assieme.

La ricerca sembra mettere insieme due operazioni, che andrebbero, di principio, distinte: da un lato, abbiamo la misurazione di una totalità chiusa, l'individuazione delle sottounità, secondo una serie di operazioni matematiche essenziali per la suddivisione astratta di un intero, dall'altro invece la valorizzazione musicale operata dalla scansione dei sottoritmi, dall'esibizione contemporanea delle sottoparti dell'intero di partenza.

Infatti, nello scomporre un suono in varie unità di scansione, diverse tra di loro, e nel riproporre quell'intero attraverso la sovrapposizione contemporanea delle sue sottoparti, non ci limitiamo ad una semplice operazione di misurazione, che pure, in questo contesto ha una sua originalità giustificata anche dall'emergere di problemi notazionali. Nel sovrapporre le parti si propone una *nuova* scansione, intimamente differenziata in grazia dei diversi fattori utilizzati nella suddivisione

¹² Kyle Gann, *The Music of Conlon Nancarrow*, Cambridge University Press, 1995, p. 1.

tutto - parte di quell'intero di partenza. Vogliamo proporre una serie di schemi di durate che si accavallino l'uno sull'altro, quasi a mostrare l'infinita varietà delle possibili stratificazioni di quell'intero. Stiamo quindi animando musicalmente una suddivisione, trasformando un'operazione matematica in una formalizzazione musicale dell'*incrocio* fra anelli ritmici.

§ 2 Interpretazione ritmica dei rapporti intervallari

Nell'elaborare queste teorie, Cowell mantiene una posizione particolarmente problematica: egli si propone di allargare l'utilizzo dei materiali compositivi della tradizione occidentale, e sul piano compositivo, ciò trova un riferimento negli aspetti timbrici e materici del suono musicale, secondo una direzione che caratterizza le sue ricerche nell'ambito della composizione musicale e dell'etnomusicologia (egli studiò Etnomusicologia a Berlino con Hornbostel).

Al tempo stesso, il testo presenta una ripresentazione della teoria degli armonici, che ha aspetti di notevole originalità, in particolare proprio nell'elaborazione di una teoria del ritmo musicale basata su una interpretazione dell'ordine delle frequenze presenti nella serie degli armonici (*New Musical Resources*, Part Two: Rythm pp.45 -108). La sezione relativa al concetto di ritmo, distinta in tre sezioni relative a tempo, metro e dinamiche merita un approfondimento diretto per comprendere meglio il punto di partenza delle ricerche ritmiche di Nancarrow. Per Cowell, il ritmo è l'impulso motorio che sostiene un suono musicale¹³: la formulazione è così precisa e radicale da dar l'impressione che la nozione di suono entri in una dialettica di tipo generativo con una visione puntuale della nozione di durata: il suono musicale nasce da un nucleo temporale, un suono assai breve sul piano della durata, che brucia immediatamente l'istante del suo manifestarsi, e che è condizione di possibilità dello stesso concetto di altezza. Cowell osserva che, anche quando si presenti un singolo suono, esso ha durata, accento e velocità determinata, il che implica che nel suono musicale si manifesti in modo incisivo soprattutto un *impulso* ritmico.

Suono è sinonimo di movimento vettoriale e di articolazione temporale: due suoni che si susseguono alludono, fin dall'inizio, a stratificazioni temporali distinte: il concetto di durata va riportato alla nozione di colpo, di ictus, un'espressione in cui dovremmo intravedere l'idea di un *taglio*, di un morso che spezza la continuità nel flusso temporale, e comincia ad organizzarlo secondo una propria trama. Ogni relazione fra altezze va pensata all'interno di una griglia di rapporti che metta in gioco la tematica della *transizione* temporale. Il motore ritmico accorda le fasi tra di loro, oppure le mette in un regime di opposizioni, di vuoti e di pieni che non possono trovare un bilanciamento nell'inseguirsi dei singoli strati polifonici, e nei loro *spasmi*.

Se altezza e frequenza ritmica sono così essenzialmente intrecciate fin dall'enunciazione del singolo suono, all'interno della griglia relazionale è necessario poter spiegare la natura del ritmo attraverso quei caratteri connessi alla componente fisica che determina l'identità della *frequenza* di ogni singolo suono, affidandosi all'interpretazione fisica del fenomeno degli armonici.

Lo scopo finale è elaborare sistemi ordinati di armonia e contrappunto che abbiano applicazione sul terreno del ritmo, da poter integrare ad una trattazione sistematica delle relazioni fra armonia e contrappunto nell'ambito delle *altezze*. La componente fisica del suono torna ad essere via d'accesso all'analisi delle componenti temporali legate alla musica. Ogni suono musicale, per il semplice fatto di risuonare su frequenze determinate, è qualcosa che irrompe nel tempo come punto in movimento, elemento pronto ad essere integrato in una architettura razionale, prima componente di un modulo le cui regole grammaticali trovano la loro radice nella natura matematica delle relazioni acustiche.

Prendendo come base l'emissione degli armonici, Cowell propone uno schema caratteristico: alla base sta il risuonare della nota fondamentale, poi, secondo l'ordine d'emissione degli armonici,

¹³ Henry Cowell, *New Musical Resources*. With notes and an accompanying essay by David Nichols, Cambridge University Press, 1996, pp.45 e sgg. Per quanto esista una traduzione italiana del testo Henry Cowell, *Nuove risorse musicali*, prefazione di Gianfranco Vinay, traduzione dall'inglese di Melinda Mele, Milano, Ricordi, Lucca, L.I.M. 1998, per motivi di coerenza sintattica terminologica ho preferito tradurre da solo i passi citati, per i quali rimando direttamente all'edizione inglese.

ottava, quinta, quarta, terza. Viene così isolato un algoritmo caratteristico, un sistema di proporzioni che sono poi quelle della tradizione ramista, che in questo contesto mutano di significato.

«In un secondo, le vibrazioni della fondamentale sono uguali a sedici, quelle dell'ottava il doppio (32), quelle delle quinte 48, e così via. »

Nello stesso intervallo di tempo, una nota vibra sedici volte, il secondo membro della serie due per sedici, il terzo (quinta) tre per sedici e così via. Nell'accordo Sol Do Mi i suoni musicali vibrano nella proporzione di 48, 64 e 80 frequenze al secondo: il che implica, osserva Cowell, che Sol vibra tre volte, Do quattro volte, Mi cinque volte. L'accordo in posizione fondamentale viene interpretato come un processo, come un ciclo ritmico di frequenze in cui le vibrazioni, pur iniziando e finendo nello stesso momento, non coincidono mai.

Nel ciclo, i periodi sono in conflitto tra loro, la sfasatura ha la medesima pregnanza del riallineamento: ed il ciclo diviene anche unità di misura delle relazioni ritmiche tra le altezze stesse. Le lunghezze relative alle vibrazioni nel complesso accordale possono così diventare un *modulo*, in cui delle unità iniziano a vibrare nel medesimo istante, si separano e si riuniscono in un punto stabilito: la processualità, che determina le relazioni ritmiche fra i suoni, dura *mentre* le note risuonano assieme.

Armonico Tempo	Intervallo	Tono	Periodo relativo alla vibrazione
5	Terza	Mi	[16] [16] [16] [16] [16] = 80
4	Quarta	Do	[16] [16] [16] [16] = 64
3	Quinta	Sol	[16] [16] [16] = 48
2	Ottava	Do	[16] [16] = 32
1	Fondamentale	Do	[16] = 16

E' evidente che l'interpretazione dell'invilupparsi delle frequenze, per sua natura basata su una forte suggestione discretistica trova il suo fondamento nel *ventre vibrante dell'onda sonora*. Ciò che salva l'ambito ritmico dal caos, osserva Cowell è la *periodicità*, ossia il fatto che ad intervalli regolari, i suoni tornano a coincidere: l'accordo è anzitutto inviluppo di frequenze, oggetto ciclico e poliritmico. Le unità elementari del ritmo sono , in sostanza, raggruppamenti, di cui si deve dar ragione per scomposizione.

Se il punto di partenza della teoria di Cowell è tradizionale, prendendo egli le mosse dalla teoria degli armonici di Rameau, assai originale appare il tentativo di proiettare tale prospettiva all'interno dell'interpretazione del ritmo: vedere la compattezza dell'accordo nel riallineamento delle frequenze significa stabilire un'interpretazione del suono musicale come evento processuale, e lavorare sull'altezza intesa come semplice impulso ritmico, come punto in movimento o, se si preferisce, come colpo, unità di misura del ciclo stesso.

Lo stesso Cowell aveva inventato uno strumento costituito da due sirene intonate secondo un rapporto costante: rallentando la frequenza del rapporto, portandola al di sotto della soglia di

sessanta cicli al secondo, le vibrazioni che determinano l'altezza rallentano sempre di più, ed il suono musicale diventa un impulso ritmico. Viene così garantito un passaggio da suono musicale a impulso, che scandisce il tempo. Va quindi rilevato che, nel proporre tale analogia, Cowell orienta la sua ricerca in direzione di una schematizzazione della temporalità, in cui il ripetersi dei colpi determinato dal rallentamento delle frequenze mette capo ad una schematizzazione¹⁴ del decorso temporale. Le relazioni fra altezze e strutture ritmiche sono dunque relazioni di tipo *modulare*. In questo senso, intervallo musicale ed impulso ritmico rappresentano il medesimo fenomeno all'interno di due modelli che le interpretano ora come frequenza della nota che risuona, ora come rarefazione della frequenza che incarna rapporti ritmici: un intervallo di quinta (2/3), adeguatamente rallentato, diventa un incrocio ritmico di tre contro due.

Prendiamo ora due melodie che si muovano parallelamente l'una all'altra: la prima annotata in semibreve e la seconda in minime. Se l'intervallo temporale relativo ad ogni nota venisse indicato dai colpi di una bacchetta, i colpi relativi alla seconda melodia occorrerebbero a velocità doppia di quelli della prima.

Se accelerassimo la velocità, mantenendo uguali i rapporti, troveremmo che le vibrazioni della seconda si collocherebbero rispetto a quelle della prima in un intervallo d'ottava: un rapporto temporale si trasformerebbe così in un intervallo musicale.

La possibilità d'essere computati matematicamente, fonda delle relazioni armoniche in cui l'elemento spaziale si fonde con quello temporale. Spesso, commentando Cowell, si insiste sul problema della velocità e della sua rarefazione per passare da un dominio ad un altro.

Ci sembra però che se sul piano fenomenologico, sia innegabile che l'esperimento sul rallentamento delle frequenze conduce dal suono all'impulso, l'aspetto di suddivisione matematica sia quello predominante: è la scomposizione legata al numero che permette di stabilire relazioni isomorfe fra articolazione dell'intervallo spaziale e formazione dell'intreccio ritmico. La matematica, per Cowell sembra permettere che si possano porre in relazione componenti diverse del suono musicale, in grazia dell'individuazione di un modello che le interpreta e le misura allo stesso modo.

La posizione di tale problema è originale perché guarda al suono come ad un indivisibile, dotato di possibilità di interpretazioni grammaticali che trovano il loro fondamento nella possibilità di tradurre matematicamente le relazioni fra suoni.

La relazione essenziale con il numero impone tensione analitica a quelle procedure di scomposizione che permettano un'analisi isomorfa dei fattori temporali ed intervallari per conquistare nuovi territori relativi all'espressione ritmica.

Tutti questi fattori trovano la loro radice nella struttura fisica del suono musicale e quindi non sarebbe fuori luogo riportare la posizione di Cowell all'interno di una sorta di naturalismo mediato dalla matematica, il che darebbe ragione anche della continuità fra i portati teorici della riflessione di Cowell e quella di Cage, che non esiterà a riproporre un'interpretazione filosofica del concetto di silenzio come sorta di soglia dell'attentività, a partire da un'esperienza di fisica acustica, quella della camera anecoica.

Si potrebbe sviluppare ulteriormente il nostro esame sulle feconde analisi di Cowell, anche per quanto riguarda il metro, ma preferiamo riferirci ad un ultimo aspetto che ha influenzato Nancarrow, quello relativo al rapporto fra intervalli, accordi e strutture poliritmiche.

Naturalmente l'idea di periodicità domina completamente su tutti gli aspetti analitici del ritmo. Per Cowell l'individuazione delle componenti del ciclo ritmico si riverbera sulle altezze, sulle dinamiche, e su tutte le componenti che strutturano un brano musicale, è il vero materiale di costruzione del compositore: ci si muove all'interno di differenziazioni che permettano un riallineamento fra gli impulsi.

¹⁴ Giovanni Piana *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano, 1991, pp. 166 -167.

§ 3 Problemi connessi alla individuazione dell'unità di misura nel ciclo ritmico

Il discorso di Cowell mira così ad individuare un sistema di suddivisione ritmica che abbia la medesima compattezza di quello relativo all'analisi degli intervalli musicali. Spia di tale atteggiamento è il modo con cui egli introduce la tematica della suddivisione dell'unità ritmica. Il paragrafo dedicato al tempo¹⁵ si apre infatti osservando che l'unità di misura del tempo musicale o della durata è la nota intera, che può essere suddivisa in quarti, ottavi sedicesimi e così via oppure combinando tali sottounità in vere e proprie figure ritmiche che caratterizzino il profilo formale di una composizione.

La ricerca delle unità di misura è centrale per comprendere l'atteggiamento analitico di Cowell: ciò che va ricercato è un modo di suddividere la nota intera in sottounità¹⁶ che possano presentarsi simultaneamente o successivamente. Ovviamente, osserva Cowell, il metodo ha dei limiti. I valori ottenuti dalla scomposizione della nota in sotto unità (metà, quarti ottavi, sedicesimi) deve rimanere equivalente alla lunghezza dell'unità presa come riferimento.

I resti vengono pensati come equivalenti ritmici alle note: insomma, è necessario che rimanga intatta la possibilità di suddividere in parti uguali l'intero da cui si è partiti. Siamo nell'ambito di quelle relazioni fra interi che corrispondono alle operazioni di massimo comun divisore e minimo comune multiplo.

La strutturazione matematica impone vincoli consistenti: immaginiamo, osserva Cowell che forse riconosceva questo problema nella notazione musicale di Ives, di dover introdurre in una composizione musicale¹⁷ un'intera misura di lunghezza normale divisa in tre note *d'uguale lunghezza*: dovremo ricorrere al rozzo espediente di scrivere il numero 3 sulle tre minime che riempiono consecutivamente la battuta.

Siamo di fronte ad una discrepanza, quelle note andrebbero intese come note di un altro valore, rendendo la scrittura musicale approssimativa. Ma la questione toccata dal problema notazionale è più complessa. Ritorniamo al nostro intervallo di quinta, ossia al rapporto 2/3.

Traducendolo in rapporti temporali, abbiamo una misura di tre note uguali che si appoggia su di una di due note (emiola). Naturalmente, possiamo costruire un sistema in grado di sviluppare le analogie matematiche fra anelli ritmici e consonanze: ad una terza maggiore corrisponderà un rapporto di cinque note contro quattro, ad una terza minore un rapporto di sei note contro cinque, e così via.

Se desiderassimo, continua Cowell, combinare battute in 2 o 4 , 5 o 3 pulsazioni per battuta, ci troveremmo di fronte a tre sistemi temporali paralleli, che corrispondono alla velocità di vibrazione di una semplice consonanza armonica. Il direttore di un simile trio, dando una pulsazione specifica per ogni misura, potrebbe condurre assieme tutte le voci; *per quanto riguarda la battuta, non importa quale suddivisione temporale venga inclusa, esse inizierebbero e finirebbero allo stesso istante.*

¹⁵ Henry Cowell, *New Musical Resources*. With notes and an accompanying essay by David Nichols, Cambridge University Press, 1996, p. 49. Per una incisiva analisi delle relazioni fra Cowell e Nancarrow, cfr. Kyle Gann, *The Music of Conlon Nancarrow*, Cambridge University Press, 1995, pp 5 - 8

¹⁶ Kyle Gann, *The Music of Conlon Nancarrow*, Cambridge University Press, 1995, p.7, da cui è tratta l'immagine.

¹⁷ Henry Cowell, *New Musical Resources*, with notes and an accompanying essay by David Nichols, Cambridge University Press, 1996, pp. 49 - 50.

Lo scopo di Cowell è costruire un sistema di divisioni ritmiche in cui ogni singola durata derivi da una suddivisione della durata fondamentale: i diagrammi che abbiamo visto attribuiscono simultaneità temporali, ovvero intrecci ritmici, alle triadi, basate su di un tempo fondamentale, rappresentato da quattro o otto note per battuta. Siamo nell'alveo di una teoria che vuol dar ragione della presenza di tempi diversi in simultaneità, le cui scansioni siano rette dalle medesime leggi che regolano le relazioni intervallari: si avrà quindi consonanza e dissonanza temporale a seconda degli intrecci ritmici che verranno scelti partendo dall'individuazione di relazioni intervallari determinate¹⁸.

Basterà infatti ricorrere a strutture temporali basate su incroci di tipo dissonante, per ottenere sistemi temporali paralleli in cui ritmi oppositivi sostengano strutture intervallari dissonanti.

Si tratta dell'individuazione di una logica di tipo combinatorio in cui l'elemento spaziale garantisce coerenza a quello temporale. Il nucleo del ragionamento teorico di Cowell si appoggia sull'*individuazione di cicli ritmici* che frantumano l'unità temporale del brano in segmenti, in grado di congiungersi sotto forme di periodi: siamo di fronte ad una interpretazione che sul piano macroscopico propone una tipicizzazione caratteristicamente discreta del pulsare del ritmo, pensato come *sommatoria* di fasi che abbiano in sé un senso compiuto, in grazia della loro relazione isomorfa¹⁹ con la struttura intervallare.

Nella pratica compositiva di Nancarrow vi è però un'altra linfa, legata all'ambito delle ricerche sul ritmo presenti nel *Sacre*, ove ricorre un'istanza opposta a quella di Cowell, ovvero l'elemento additivo, quella presenza simultanea di piccole unità ritmiche di valore irregolare, che sottintendono linee melodiche specifiche, connesse tra di loro da progressioni *metriche* irregolari²⁰ quali 3/8, 5/8, 7/8 e così via.. Naturalmente, qui ci si colloca su un piano molto lontano da quello delle analisi di Van Den Toorn, che individua correttamente dei cicli anche nel *Sacre*. Si tratta di una contrapposizione che, aldilà della sua artificiosità, tende a portare in primo piano la natura

¹⁸ L'immagine è tratta dal saggio di Kyle Gann.

¹⁹ E' appena il caso che, sul piano logico, tale isomorfismo è garantito dall'esistenza di un modello matematico che traduce i due sistemi: le analogie metodologiche ci conducono inevitabilmente ad un confronto con la teoria elaborata da Schillinger, ma non è questa sede per analizzare quella teoria della modularità.

²⁰ Kyle, Gann, Op. cit., p.7

schematica del processo ritmico come rilascio e contrazione, puntando l'indice sulle mancata saturazione, o risoluzione, del gruppo di colpi nella transizione.

Convergono così, nella musica di Nancarrow, due delle grandi tradizioni ritmiche del 900, che sono poi i portati del tradizionale dibattito sul ritmo, riaccesi all'inizio del 'secolo, complice la temperie culturale del bergsonismo, persino negli studi della musica gregoriana: il conflitto fra momento additivo e momento analitico. Naturalmente, alle spalle delle due teorie stanno pesanti opzioni filosofiche, che affronteremo dopo aver discusso di alcuni aspetti prettamente musicali.

§ 4 *Studi per pianola: considerazioni generali*

Nell'analizzare due studi per pianola meccanica: dobbiamo subito dare indicazioni di tipo terminologico. Il titolo studio implica un riferimento ad una procedura di tipo esemplaristico, ovvero la costruzione di un brano che vada sviscerando tutte le possibilità costruttive connesse ad un numero limitato di idee musicali. Il lavoro sul ritmo implica anche un ripensamento sulla tematica dell'armonia, del timbro e del comportamento polifonico delle varie stratificazioni determinate dal movimento parallelo di voci che possono muoversi a velocità diversa.

Vi è poi un secondo aspetto caratteristico, la scelta dello strumento musicale: perché mai un compositore decide di utilizzare per le proprie ricerche la pianola meccanica? La risposta è semplice: per la affidabilità notazionale e per l'oggettiva impossibilità esecutiva di tali musiche. Suddivisioni ritmiche di tal genere pongono notevoli problemi di ordine esecutivo, tanto che già Cowell proponeva nel suo saggio di ricorrere a strumenti precisi come la pianola meccanica per poterle eseguire. Nancarrow farà su questa istanza, che in Cowell rimane esclusivamente teorica, e comporrà quasi esclusivamente per pianola per molti anni.

La pianola meccanica ebbe grande diffusione all'inizio del secolo come strumento di riproduzione sonora attraverso rulli di carta perforati. Nancarrow ne possedeva una in casa e raccontava che da bambino rimaneva incantato di fronte ad uno strumento in grado di produrre musica da solo. Lo strumento ha certamente limiti quali l'intonazione fissa, l'omogeneità timbrica, il numero limitato di dinamiche. Nancarrow ne è ben consapevole e non ha esitato, in un'occasione a trattare la pianola (Studio numero 30) con l'inserimento di oggetti, per ottenerne la variabilità timbrica e d'altezze del piano preparato di Cage.

Ma tale esperimento è rimasto isolato: alla stessa stregua, è stato spesso rilevato che l'uso delle dinamiche della pianola da parte di Nancarrow è a terrazze, secondo il modello clavicembalistico. Alla fine, sembra che il lavoro più sistematico sui due strumenti da lui utilizzati sia stata l'incapsulatura dei martelletti con metallo o pelle e metallo, per ottenere una timbratura pianistica più brillante, in grado di dar maggior rilievo alle trasparenze del gioco polifonico tra le parti.

Uno dei problemi caratteristici nell'elaborazione di forme polifoniche in cui ogni voce si muova a ritmo diverso è trovare un sistema notazionale che permetta di non dover porre continuamente barrette per connettere le voci ogni poche battute. Kann osserva che la soluzione di Nancarrow ci riporta in quella corrispondenza elaborata da Cowell tra ritmo e intervallo: egli usava lunghe strisce di carta su cui veniva individuato un tempo di riferimento. Ognuna di queste sagome, che funzionano come veri e propri stampi (*template*), viene identificata con un'altezza specifica, come accadeva per i periodi individuati da Cowell. Gli stampi adottati per lo studio 42 sono indicati nella partitura come Si bem, Mi, Re, Do, Sol, Si Bem e indicano dei tempi sovrapposti che corrispondono a 7 :10:9:8:12:14.18.

In altre parole, Nancarrow deve selezionare dall'inizio non tanto un set di relazioni temporali su cui dovrà operare, come si è spesso scritto, ma un sistema coordinato di rapporti: essi costituiscono l'intelaiatura del brano, intelaiatura che fa avvertire il suo peso anche nel trattamento delle altezze.

«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.»

I passaggi successivi di questa pratica mensuralistica emergono nella stesura della partitura per rullo, che spesso è più dettagliata della partitura finale: esso riporta fedelmente tutte le modifiche successive determinate dall'aggiustamento degli ingranaggi ritmici. Per questo motivo, per analizzare la musica di Nancarrow non bastano le partiture, ma si dovrebbe andare a cercare i rulli. Il che rende le analisi di queste musiche assai problematiche.

Notiamo una scelta stilistica d'assoluta consapevolezza: Nancarrow ricorre a modelli tradizionali, il canone proporzionale che vengono però completamente piegati ad una ricerca spregiudicata delle possibilità offerte dall'alterazione ritmica (alcuni abbastanza tradizionali quali la dialettica elastica fra accelerando e rallentando o la sovrapposizioni fra ritmi diversi, altri meno come accelerazione e decelerazione contemporanea di diversi canoni isoritmici e così via ²¹).

Per quanto ci riguarda, vorremmo attirare l'attenzione su due studi non seguendo tanto l'ordine di composizione dei brani ma i problemi concettuali che essi propongono. A partire dalla caratterizzazione del suono del pianoforte come strumento a percussione.

§ 5 Studio per pianola numero 19 : conduzione polifonica delle stratificazioni ritmiche

Cominciamo con lo studio 19, studio già analizzato almeno due volte, tanto da Gann che da Carlsen, alle cui analisi facciamo riferimento. Si tratta di una breve composizione contrappuntistica, un canone, basata sulla contrapposizione di voci che si muovono a velocità diverse. La forma del canone consiste tradizionalmente nel far iniziare una melodia da sola parte (antecedente) e di farla seguire, dopo un intervallo di tempo, da una diversa parte che imita rigorosamente, anche partendo da una nota diversa, il disegno melodico della parte che ha iniziato, e così via.

Il recupero della tecnica isoritmica, tipica del mottetto del tredicesimo secolo, si fa evidente: con il termine isoritmia si indica infatti la tecnica compositiva in cui si ripresenta identica la struttura ritmica di una frase musicale in sezioni successive, anche se con note della melodia mutate. Ricordiamo che nell'isoritmia si distingueva fra *talea*, ovvero il modulo ritmico costante, ed il *color*, ossia la melodia che ad esso veniva adattata.

Il procedimento isoritmico si configura come lo strumento che determina la struttura formale dell'intera composizione. Al tempo stesso, tale tecnica sembra qui confrontarsi con un procedimento polifonico, quello del canone proporzionale, in cui le voci debbono eseguire una melodia data secondo diverse proporzioni.

Lo studio 19 ha esattamente la forma di un canone a tre voci, all'undicesima. In particolare, questo studio fa parte di un gruppo che Nancarrow voleva originariamente raggruppare sotto il titolo di *Seven Canonic Studies*, dando ad intendere che la raccolta comprendeva una serie di variazioni formali su di unico tema.

Lo stratificarsi delle voci è pensato come una lacerazione, che fa perdere equilibrio al movimento, che ne spezza temporaneamente la deriva simmetrica. La forma che sembrava chiudersi, si riapre, come nelle ambigue figurazioni oppositive che vedevamo prendere consistenza nell'esempio delle configurazioni per punti all'inizio del saggio: Nancarrow costruisce tutta un'estetica della decomposizione ritmica dell'oggetto sonoro, in cui il modificarsi delle forme, il loro sciogliersi sotto il peso dell'articolazione poliritmica, che le smembra dall'interno, si trasforma in un'esplorazione del terreno di costituzione del suono, inteso come intero, punto discreto di tipo pianistico e non come fibra sonora microtonale.

²¹ Inviato al saggio di Gann (pp.3 - 7), che enumera in 26 casi notevoli gli aspetti di sperimentazione di Nancarrow.

L'elemento comune a questi studi è determinata, secondo Gann che ha lungamente intervistato Nancarrow, dalle sovrapposizioni ritmiche di una formula matematica:

n - 1, n, n+1

Il gruppo di studi²², nello specifico, si originano dalla combinazione di quattro schemi ritmici:

$$3 + 4 + 5 + 4 = 16$$

$$4 + 5 + 6 + 5 = 20$$

$$5 + 6 + 7 + 6 = 24$$

$$6 + 7 + 8 + 7 = 28$$

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 28²³. Un'altra osservazione importante di Gann è che 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 ad un numero costante, e, dato che Nancarrow sottolinea le coincidenze fra moduli con accordi il cui numero di note indica il numero di pattern ritmico coinvolto, il sistema si avvale di una varietà testurale in una forma che articola il ritmo più ampio a partire dal momento della sovrapposizione armonica. Ma l'armonia qui si strappa, si lacera immediatamente, perché quel contatto fra le voci è l'inizio di un nuovo snodo di dissonanza ritmica, di alterazione rispetto al punto d'appoggio.

L'aspetto più importante del lavoro di moltiplicazione e scomposizione modulare è la costruzione di un linguaggio ritmico unificato, in cui i motivi continuano ad essere riconoscibili, anche nelle forme più sintetiche e imprevedibili.

Si delinea il tema della *metamorfosi*, intesa come *regolarità nella deformazione*: le linee melodiche che costituiscono il canone vengono modificate, contratti 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. Il modello evolutivo trova la propria radice in una sorta di organicità spazializzata. L'individuazione di rapporti fra attacchi della voce così lavoro sui sottomultipli del valore di base giocate dalla relazione proporzionale fra le durate: in questo modo ogni voce può transitare da un modulo ritmico ad un altro, sotto forma additiva. L'identità melodica, i rapporti fra altezze, determinano infatti la possibilità di muoversi additivamente tra le sezioni individuate dai rapporti definiti negli accordi interpretati come rapporti ritmici. Addizione e scomposizione vengono così messi in relazione, *senza* mediazioni metriche, e si modificano a vicenda.

Nel canone dello studio 19 viene mantenuta un'esatta imitazione di timbro e altezza, quasi fino alla fine. Nancarrow usa le tre voci, con l'accorgimento di rallentare contemporaneamente la seconda e la terza, di modo che tutte e tre si incontrino sullo stesso punto. Il rapporto ritmico che intreccia le tre voci è 12/15/20. I limiti della proporzione sono 3, 4, 5: 12 . 15 è uguale a 4 : 5, 12:20 è uguale a 3 :5, mentre 15 . 20 è uguale a 3 /4.

Le indicazioni metronomiche sono eloquenti: la prima voce è segnata a 144, la seconda a 180 e la terza a 240. Con il progredire del brano, le voci più veloci, che sono entrate più tardi, vengono gradualmente rallentate, e si fanno raggiungere da quelle più lente, fino a raggiungere un allineamento fra le entrate grazie a cui le tre voci arrivano alle battute finali contemporaneamente. Kyle Gann propone di utilizzare alcune categorie descrittive per dar ragione delle relazioni fra

²² Kyle Gann, *Op. cit.*, pp. 114 - 115.

²³ *Idem*, p.115. Le relazioni fra queste formule e i procedimenti elaborati dall'antico pitagorismo, sono notevoli.

struttura polifonica e stratificazione ritmica negli studi: egli propone di chiamare punto di convergenza il momento infinitesimale in cui tutte le linee polifoniche hanno raggiunto i medesimi punti nel materiale che stanno suonando.

Emergono a questo punto molte forme di simmetria, all'interno del brano, anzitutto nella scelta dei registri pianistici. La tastiera del pianoforte viene suddivisa in 3 segmenti che si sovrappongono per quattro ottave: l'estensione della prima voce va dal Si più grave al Si della quarta ottava, l'estensione della seconda dal Mi della seconda ottava a quello della quarta (si tratta di un'estensione simmetrica che ha il suo punto medio nella nota centrale della tastiera di Nancarrow, cioè il Mi dell'ottava centrale o quarta), e quella della terza si estende dal La della terza ottava fino all'ultima nota del pianoforte, che è il La della settima ottava.

Si potrebbe essere tentati di ridurre tutto il lavoro compositivo alle interazioni fra rapporti ritmici lo stesso Nancarrow intende la linea melodica come una *gruccia* che ha lo scopo di realizzare determinate idee temporali²⁴. Ciò è certamente possibile, ed assorbe gran parte delle analisi degli autori cui ci siamo appoggiati.

Tuttavia, in questo modo rischiamo di perdere per strada quel problema dell'opposizione, che abbiamo visto come determinante per cogliere l'aspetto strutturale, oppositivo, legato al riconoscimento del ritmo: il nostro sforzo si concentrerà su un tema più modesto, ossia definire *come* le relazioni temporali si riverberino all'interno della *gruccia* stessa..

§ 6 Gruce da deformare

Per entrare nel vivo di questo problema premettiamo un'osservazione. I continui richiami al linguaggio tonale che ritroviamo nella letteratura critica su Nancarrow sono assai equivoci, perché le relazioni tonali vengono inquadrare in un pensiero ritmico per cui la configurazione armonica è solo colore, esattamente come lo è la relazione ritmica. L'uso dell'intervallo di undicesima, cioè di un'ottava più una quarta permette così di disporre di tutte le note della tastiera e di dividerla simmetricamente. Tali divisioni alludono ad una strutturazione sistematica dello spazio musicale dell'ottava e delle unità temporali che organizzano ogni singola voce.

Ogni voce risulta così composta da quattro parti, quattro canoni isoritmici che obbediscono alle proporzioni viste prime: Ogni voce è perciò stratificazione di 4 linee.: alto, soprano, tenore e basso.

Ogni modulo isoritmico consiste di quattro note, che obbediscono al principio ritmico $n - 1, n, n+1$, a parte la linea dell'alto. La durata da nota a nota si incrementi o diminuisca di un ottavo (o croma) per volta. Le strette relazioni che congiungono ritmi ad altezze si riverberano sull'organizzazione del brano, analizzata con puntiglio da Carlsen: il ritmo cui obbedisce ogni singola voce è in realtà il prodotto di quattro modelli isoritmici, uno per ogni ottava che caratterizza l'estensione del movimento delle voci.

Per esigenze di trasparenza, Carlsen propone di denominarle soprano, alto, tenore e basso, anche se voci del canone rimangono 3. In questo modo, dato che la stratificazione ritmica fa sì che ogni voce possa essere scomposta in quattro strati, lo sforzo di coordinamento è quello di organizzare quattro linee per ogni voce.

Al modulo ritmico per il soprano, le durate saranno, come già sappiamo, $3 + 4 + 5 + 4$, per l'alto $5 + 6 + 5 + 4$, per il tenore $5 + 6 + 7 + 6$, per il basso $6 + 7 + 8 + 7$

Nella sua analisi, Carlsen ricostruisce le prime battute, proponendo dapprima la voce e poi gli strati ritmici che la compongono: soprano ($3 + 4 + 5 + 4$), alto ($5 + 6 + 5 + 4$), tenore ($5 + 6 + 7 + 6$), basso ($6 + 7 + 8 + 7$). Il motivo è caratterizzato dal fatto di essere costituito da spezzoni che si ampliano progressivamente attraverso l'aggiunta di nuove altezze, inserite solo dopo che il modulo è stato proiettato su ottave diverse. La sequenza è Do diesis Re diesis Mi Do Diesis Re diesis Fa diesis Re nat Do diesis. Seguendo questo andamento, vista la partenza simultanea sul Do diesis, i quattro

²⁴ Philipp, Carlsen, *The player piano music of Conlon Nancarrow. an analysis of selected studies*, I.S.A.M., Monograph.n.26, Institute for studies in American Music, Brooklyn, 1988, p. 19.

moduli potranno suonare una nota simultaneamente solo dopo 336 ottavi²⁵, nel punto cioè in cui lo studio finisce, con un escamotage per il modulo ritmico dell'alto.

Un'altra particolarità è che *tutte* le linee ritmiche eseguono la medesima melodia, ma che la strutturazione del modello adottato per i rapporti fra patterns ritmici impone delle differenziazioni: solo nel modulo del soprano, che è il più veloce, viene eseguita **tutta** la melodia: gli altri moduli non possono esprimere tutte le note del soprano. Alto: Do diesis Re diesis Do diesis Re diesis Fa diesis Re nat, Basso : Do diesis Re diesis Do diesis Re diesis. Si assiste insomma ad una *rarefazione* della curva melodica legata al decremento della velocità.

The image shows a musical score with four staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and a fifth staff labeled 'RESULTANT'. Each staff has a rhythmic pattern written above it: Soprano (3+4+5+4), Alto (5+6+5+4), Tenor (5+6+7+6), and Bass (6+7+8+7). The notes are written in a rhythmic sequence, with the Soprano staff having the most notes and the Bass staff having the fewest. The 'RESULTANT' staff shows the combined effect of these patterns, with notes that are more widely spaced than in the individual parts.

§ 7 Deformazione ritmica e continuità melodica: il problema dell'individuazione

Per mantenere la pregnanza della linea melodica, Nancarrow deve organizzare il brano in modo che le voci più basse perdano progressivamente delle note, rarefacendo a loro volta la loro linea melodica. In tal modo, le note che caratterizzano i patterns ritmici dei moduli più lenti selezioneranno note che appartengono sempre alla linea del soprano, di modo che si preservi l'uniformità e la riconoscibilità del modulo melodico. Si tratta di un procedimento in cui è essenziale creare delle discontinuità nella linea melodica, modificandone i rapporti di durata interna, di ingrandirne o rarefarne gli intervalli.

Questo procedimento tocca una serie di temi filosofici, che Gaston Bachelard²⁶ sviluppa sul tema della ritmoanalisi: il vero oggetto di questo testo è una critica al bergsonismo che mira a rivalutare l'interferire di continuità e discretezza nella vita della coscienza, discussione che passa appunto attraverso l'analisi del ritmo. L'elogio del ritmo inteso quale elogio della discontinuità è uno spunto che tocca quelle componenti filosofiche messe in gioco dai procedimenti di Nancarrow. Ovviamente non è il caso di dilungarsi in una discussione relativa al problema della coscienza in

²⁵ In realtà Carlsen nota che il numero di ottavi che ospitano i moduli di soprano, tenore e basso è rispettivamente 16, 24 e 28, che sono tutti fattori di 336, mentre quella dell'alto è 20.

²⁶ Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, Boivin, Paris, 1936. Una traduzione italiana del settimo capitolo e di altre sezioni de *La dialectique de la durée* (pp. 129 - 151) è recentemente apparsa, ad opera di Manuele Bellini, su *Materiali di Estetica*, 2, Milano, Cuem, Marzo 2000, pp. 69 - 89 sotto il titolo di Elementi per una Ritmoanalisi. Ad essa rinviamo per una prima ricognizione dei temi dell'opera.

Bergson, ci interessa concentrarci sulla dialettica del riconoscimento della figura, che si appoggia immediatamente ad una dialettica fra continuità e discretezza, in cui la continuità appare il prodotto d'una attività di coscienza che satura le discontinuità dei dati che le pervengono.

Bachelard, osserva che se la musica dà una impressione di pienezza e continuità, ciò accade perché essa suggerisce l'idea di una fusione degli elementi che la costituiscono, al sentimento di una fusione di elementi discreti che colano in un'unica esperienza d'ascolto, legata all'attività di una coscienza che mette assieme fasi discrete: l'idea di flusso temporale, di continuità nel tempo, è un'illusione, come è un'illusione quella della sua omogeneità.

La coscienza collega i discreti in modo continuo, vi è un'attività incessante nel ridurre a qualcosa di unitario unità differenziate. Nel caso dell'ascolto di una melodia, l'anima unisce le parti di un discreto, che viene visto come un intero omogeneo.

L'impressione di continuità melodica nasce proprio dalla possibilità di *riconoscere* la melodia come intero. L'anima unisce le parti di una melodia, che altrimenti sarebbe un semplice conglomerato di altezze. La neutralizzazione del discreto passa attraverso il *riconoscimento* del tema musicale da parte della coscienza. In questo modo si dà quella continuità melodica che permette il raggruppamento delle altezze in una struttura continua.

In altri termini, l'identità di un complesso differenziato come l'unità melodica passa attraverso l'individuazione degli elementi comuni determinati da un fenomeno iterativo, ossia la ripetizione dell'unità ritmica che la sostiene: la continuità nasce dal raggruppamento e la melodia *dura*, perché *ricomincia*, ogni volta che viene individuata o riconosciuta.

Ora, per Bachelard la melodia gioca dialetticamente con stessa, *si perde per ritrovarsi*. Se la sua continuità non è originaria, e nasce per composizione, meglio per compensazione, di unità discrete attraverso l'individuazione unitaria dei diversi momenti del flusso temporale che la sostiene, identità e continuità sono l'una la condizione dell'altra in quanto costituenti una *figurazione* ritmica.

Le deformazioni delle linee melodiche operate da Nancarrow, allo scopo di mantenere l'allineamento polifonico tra le voci sembra obbedire alla medesima logica.

Ne consegue che nella pratica compositiva che caratterizza questo gruppo di composizioni, se la melodia è figura ritmica su cui poter operare attraverso i parametri numerici, ciò accade perché la melodia stessa viene elaborata in vista delle deformazioni che potrà subire. Le melodie vengono pensate come elementi di costruzione in grado di mantenere un'identità nella deformazione. L'intensità di una altezza che determina la durata di una nota, il colpo forte o debole che ad essa si associa, ossia la valenza ritmica e discreta di un suono o di una serie di suoni che conduce al riconoscimento di una struttura unitaria qual è la melodia.

In questa prospettiva, il problema del riconoscimento è messo inconsapevolmente in gioco ogni volta che ripetiamo l'affermazione, apparentemente ovvia, secondo cui la sequenza melodica è uno *schema* che poggia interamente sulle relazioni fra durate.

Lo schema fra durate va colto processualmente, viene catturato come un dinamismo, che si staticizza attraverso la ripetizione del modulo che ne permette il riconoscimento. L'elaborazione delle linee melodiche nella pratica compositiva testimoniata dallo *Studio 19* gioca proprio sulla differenza fra evento e schema, fra gioco polifonico e regolamentazione dello schema.

Possiamo così comprendere meglio il motivo per cui Nancarrow sostiene che nel suo lavoro compositivo il primo momento è legato all'individuazione delle *taleae*, cioè dei rapporti ritmici: attraverso l'assegnazione del pattern ad un'ottava si ottiene una prima forma di strutturazione testurale del brano.

Tuttavia, il problema è complesso, e proprio la discussione bachelardiana ne illumina aspetti pregnanti. Bachelard, infatti, osserva che il problema della misurazione musicale propone molte ambiguità. Prendendo le mosse da un problema notazionale, ossia l'uso delle stanghette per isolare le battute, e facendo proprie, con una certa dose di spregiudicatezza, alcune osservazioni di Maurice Emmanuel²⁷, egli accentua la distinzione fra scansione del tempo e misurazione, osservando che la stanghetta, il metronomo, nel loro riferirsi al tempo come unità di riferimento cronometrica,

²⁷ Maurice Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, Renuard, Paris, 1911, I Livre, pp.253 e sgg.

assoluta, non riescono a dare articolazione ritmica al brano, ma fungono solo come semplici *indicatori* dello scorrere del tempo, non hanno possibilità articolatorie. Si tratta di una decisa sottolineatura della distinzione fra misura e scansione che caratterizza il problema del ritmo nella *Filosofia della Musica*, cui abbiamo già fatto cenno.

Quelle possibilità prendono forma, al contrario, nell'intersecarsi dei ritmi all'interno della battuta, ovvero sulle relazioni ritmiche intese come proporzioni. La continuità nello scorrere della musica o della melodia è solo apparente: essa nasce come il prodotto di incessante incrociarsi di componenti discrete. E le stesse linee vivono in questo costante incrociarsi di elementi discreti, e la gruccia temporale su cui lavora Nancarrow, che sostiene in fondo la linea melodica, obbedisce ad una legge per cui, come scrive Bachelard stesso:

«[...] *la relazione temporale che dà ritmo ad una figura accoglie molte deformazioni* ²⁸.»

Si chiariscono così le modalità ,attraverso cui il gesto iniziale di Nancarrow, con cui vengono fissate le relazioni fra rapporti ritmici, si riverberano sulla morfologia della linea melodica e sulla sua capacità di accettare deformazioni attraverso la sottrazione di altezze che garantisce alle varie voci o alle varie stratificazioni temporali che giocano fra di loro di incontrarsi su alcuni punti del percorso polifonico del canone. Se la gruccia è rigida, l'asse che la sostiene dev'essere elastico, effettuare delle compensazioni. Ma in Nancarrow quell'asse è stato predeterminato da un serie di rapporti aritmetici di tipo ricorsivo, da cui è facile trarre i sottomultipli, che presiedono alle aree di contatto nello stratificarsi dei movimenti differenziati delle voci.

Gli ingranaggi che regolano l'inseguirsi delle voci nel canone passeranno così attraverso la marcatura del profilo melodico, la caratterizzazione degli elementi che garantiscono alla melodia riconoscibilità in quelle alterazioni che ne modificano i tratti per condensazione o rarefazione. E proprio nella contrapposizione fra rarefazione e dilatazione delle altezze che costituiscono la linea melodica che rintracciamo il tema del riconoscimento fra strutture che si oppongono sul piano immaginativo. Naturalmente, in queste analisi non abbiamo bisogno di appoggiarci a considerazioni sulla pregnanza della linea melodica, costruendo un insieme di considerazioni che ci metterebbero sulla strada di una interpretazione del problema del riconoscimento nei termini, sempre pregevoli, di una psicologia della forma, ma possiamo analizzare l'ossatura della gruccia, che si riverbera fatalmente sulla condotta della linea melodica.

La linea melodica dello studio è così caratterizzata da un andamento diatonico, cui non mancano elementi che alludono ad uno sviluppo cromatico: il centro tonale oscilla attorno al Mi maggiore: il Mi funge da nota di riferimento, con la dominante Si. Nella elaborazione melodica Nancarrow si avvale soprattutto di intervalli di quarta ascendente, quasi a riproporre la spazialità del tetracordo. Gli intervalli di quarta ascendente vengono talvolta riempiti con un motivo di cinque note: Si Mi La Do Fa oppure Si Mi La Do diesis Fa diesis. Alle volte questo percorso melodico, di andamento discreto, viene ammorbidito con cromatismi oppure alterato con l'aggiunta di nuove altezze: si tratta di quel lavoro sul concetto di color, che rende più trasparente la caratterizzazione delle parti nello sviluppo polifonico del brano, proponendo appunto lo stesso elemento attraverso scorci prospettici diversi.

Colpisce l'uso di un motivo di terza minore diviso in un passo e mezzo (Do diesis Re Diesis Mi Do diesis, oppure Fa diesis, Re Do diesis Si oppure elaborato con salti ed inversioni melodiche: Mi Sol Fa diesis Mi Re diesis Mi oppure Re Nat Fa Nat. Mi Re Do Diesis Fa diesis o ancora Do diesis Fa diesis mi mi bemolle Re infine Re Bemolle La bemolle Sol bemolle Fa Fa diesis mi Re Diesis Do diesis. Assieme alla centralità del Mi viene esibito un costante ritorno sul Do Diesis, la prima nota del canone: la presenza di questa nota offre notevoli problemi analitici per quanto riguarda il piano tonale complessivo del brano e indica ancora di più quanto sia ambigua la nozione di tonalità nel nostro compositore. Per quanto concerne lo statuto dell'armonia nello studio 19, siamo di fronte ad un continuo cangiare del rapporto di terza che oscilla da maggiore a minore in modo continuo: il

²⁸ Gaston Bachelard, «Elementi per una Ritmoanalisi», *Materiali di Estetica*, 2, Milano, Cuem, Marzo 2000, p.76.

carattere eminentemente polifonico della scrittura impone che le frizioni armoniche dissonanti tendano comunque ad essere assorbite nell'andamento puntiforme delle terze.

Ma l'aspetto fondamentale sono le relazioni fra pattern ritmico e movimento armonico: più esattamente sul fatto che Nancarrow costruisce le sue trame armoniche, sulle intersezioni che collegano le rarefazioni, i silenzi che devono cadere nella condotta delle voci. Il procedimento si avvale di strumenti tradizionali, con una sorta di scompaginamento della tessitura accordale delle terze minori e maggiori nello spazio orizzontale definito dall'andamento polifonico. Una trattazione a parte meriterebbe poi la cadenza finale, con la sua chiusura sulla nota Fa diesis, ma non possiamo occuparcene qui ²⁹. Quello che ci stava a cuore era riproporre la consapevole dialettica fra continuo e discreto relativa alla riconoscibilità della linea melodica.

§ 8 *Studio 36: simmetria fra matericità e polifonia*

Lo studio 36 è brano assai complesso, che non visiteremo in tutti i dettagli. Ci interessa infatti un tema nell'ambito di questo brano, ossia il passaggio dalla polifonia di voci a quella che Gann chiama la polifonia delle masse sonore, fino al ritorno, dalla matericità alla discretezza del canone a quattro voci. Questa prospettiva ci permette di sviluppare una rapida riflessione sulla doppia natura dei suoni percussivi, che rimanda al rapporto fra suono ed evento e al tempo stesso di sollevare qualche osservazione sul tema dell'avvento della continuità nell'universo discretistico elaborato con tanta cura dal compositore americano.

Come osserva Piana nell'opera citata, il suono percussivo è caratterizzato da una doppiezza ineludibile: da un lato, esso riconduce all'idea di concrezione sonora, matericità, dall'altro, in grazia della loro concretezza, i suoni percussivi possono essere intesi come suoni rappresentativi di una trama astrattamente temporale. Ora, che questo problema possa emergere nell'analisi di un suono per sua natura percussivo, ma discreto, qual è quello della pianola, è fatto che ci interessa molto.

Bisogna infatti individuare un modo per far perdere discretezza ed incrementare matericità ai suoni di quello strumento. Nancarrow utilizza il glissando. Il glissando è una grande immagine della continuità timbrica, ma anche della fusione ritmica, di una struttura talmente veloce da non poter più essere articolata, che si muove come un'onda lungo una tastiera. E lo studio 36 è proprio una narrazione del passaggio da discreto a continuo, e di un ritorno dalla continuità alla discretezza.

Anche per questo brano, possiamo affidarci alle analisi incrociate di Gann e di Carlsen. Lo studio 36 è un canone, stavolta di un canone a quattro voci, cui corrisponde un intreccio ritmico espresso dal rapporto fra 4 velocità: 17:18:19:20 (17 contro 18 contro 19 contro 20).

Per quanto riguarda le voci, alla voce più bassa è affidata la velocità più lenta, e al salire del registro, salgono proporzionalmente le velocità. Avremo così una distribuzione simmetrica delle voci sulla tastiera, in cui le voci vengono rallentate ed accelerate per arrivare ad un punto di convergenza: ma stavolta il brano *non* giungerà a conclusione quando le parti si incontreranno su quel punto di convergenza.. Infatti, le quattro voci raggiungono il punto di convergenza grazie all'uso di glissando, che fanno raggiungere la nota più alta delle rispettive tessiture, dando la sensazione di uno *stringersi ad imbuto* verso l'alto della dimensione della spazialità, in una ascesa vertiginosa verso le regioni acute. Ad enfatizzare il senso di scorrimento partecipano anche le componenti legate alla scansione ritmica: ogni nota estrema della tessitura viene ribattuta intensificandone la velocità.

Esistono molte forme di simmetria interna al brano, che Gann rintraccia ³⁰ con grande bravura. Nel tentativo di spiegare il linguaggio di Nancarrow, egli ricorre a categorie descrittive che vorrebbe dar ragione della condotta polifonica delle parti all'interno di poliritmie complesse: una di queste categorie è denominata *echo distance* ed indica semplicemente l'intervallo tra un evento in

²⁹ Su questo tema e sulle osservazioni precedenti rimandiamo ancora a Philipp, Carlsen *The player piano music of Conlon Nancarrow. an analysis of selected studies*, I.S.A.M., Monograph.n.26, Institute for studies in American Music, Brooklyn, 1988, pp. 16 -17.

³⁰ Kyle Gann, *The Music of Conlon Nancarrow*, Cambridge University Press, 1995, pp.188 - 192.

una voce e la ricorrenza corrispondente in un'altra voce.. In un canone in cui il punto di convergenza di tutte le voci sia a metà, l'echo distance decrescerà passo dopo passo all'avvicinarsi al punto di convergenza, raggiungerà lo zero nel punto di convergenza, e quindi crescerà sempre di più allontanandosene.

Per quanto attiene il rapporto fra tempo e melodia, la lunghezza del motivo coincide con l'echo distance: in altri termini, il tema viene eseguito per intero prima che entri la seconda voce. Il tema appare 4 volte in ogni voce, due volte prima dell'allineamento di tutte le voci, due volte dopo. La seconda occorrenza del tema nel registro del basso (1.01 nella voce più bassa) cade esattamente a metà tra l'inizio del brano ed il punto di convergenza di tutte le voci, espresso in minime, cioè a velocità doppia rispetto alla prima enunciazione.

Dato che siamo in un punto medio, l'echo distance sarà esattamente la metà di quanto non fosse all'inizio: e dato che il tema corre a velocità doppia nel registro più grave, questa ricapitolazione mantiene le *stesse relazioni temporali* dell'inizio. In altre parole l'intera sezione iniziale viene ripetuta al doppio della velocità, un tritono più in alto. Tutta la condotta delle voci rispetta regole simmetriche, a parte alcune eccezioni legate a quella che abbiamo definito l'esplosione testurale.



Lo studio inizia con tale tema: nel motivo emergono le quinte di un accordo di settima maggiore, un accordo da cui vengono generate altre melodie nello studio. Dobbiamo notare subito la funzione ritmica dell'acciacatura: è un prodromo della dialettica fra continuo e discreto, che nel nostro brano si sviluppa metamorficamente in una trasformazione testurale che va dalla nota punto al glissando e viceversa, chiudendo così un vero e proprio ciclo.

Si tratta di un gesto iniziale, che propone, in miniatura, la poetica compositiva che informa di sé tutta la pagina. L'acciacatura che si appoggia sulla semibreve ha una forte caratterizzazione ritmica che sembra alludere ad una sorta di movimento precedente, che si attenua appoggiandosi sulla nota lunga. L'idea di rimbalzo, suggerita da quest'immagine sembra recuperare il significato originale del verbo *acciaccare*, ossia schiacciare violentemente un oggetto contro un altro, come se una sorta di movimento precedente trovi una nuova organizzazione nell'andamento melodico che propone la

successione delle durate delle prime cinque note, che nel procedere della linea melodica diventano l'una la metà del valore della precedente, fino alla sosta sulla semibreve ripetuta 2 volte

La valorizzazione dell'idea di *abbellimento* sembra adombrare, con il suo presentarsi, lo sviluppo della prima parte del brano, ove l'idea di intensificazione del valore ritmico, nel rispetto del pattern di partenza, porta ad una vera e propria disintegrazione della linea polifonica attraverso la scompaginazione prodotta dall'irrompere di glissando che si fanno sempre più ampi. E' evidente l'accentuazione della dimensione *gestuale* di questa musica, che passa attraverso l'individuazione di topiche ben riconoscibili, come appunto la relazione fra le durate delle note che aprono il tema. (Si - Do). Dal punto di vista orizzontale, l'accordo di settima maggiore rappresenta gli intervalli di imitazione fra le 4 voci: decima maggiore, decima minore, decima maggiore. Il motivo viene esibito per intero e rimbalza da una voce all'altra. Facendo entrare le voci ad una distanza di una decima maggiore, una decima minore ed ancora una decima maggiore, il canone viene ambientato armonicamente all'interno di una settima maggiore. In altri termini, quelle relazioni fra terza minore e terza maggiore, che tanto facevano sentire il loro influsso nel canone precedente, vengono nuovamente confermate e garantiscono unità all'intreccio spaziale delle voci e nella articolazione interna. L'elaborazione di questa forma di trasparenza iniziale del brano tenderà ad opacizzarsi sensibilmente nel suo sviluppo, ma non si cancellerà mai. Gann nota correttamente che le piccole inflessioni cromatiche del tema ricordano nettamente le figurazioni di un pianista jazz (Art Tatum), fatto probabile, visto che Nancarrow praticò attivamente quella musica negli anni '30 e che la flessuosità dei disegni cromatici che ornano i temi sono frequenti nell'elaborazione delle linee melodiche del pianista afroamericano. Il gioco polifonico si avvale del ricorso a triadi maggiori e minori arpeggiate, che danno unità all'utilizzo di piccoli frammenti tratti dal tema, incisi che fanno capo ad elementi puntiformi, a degli *staccato* o a note sostenute, che vengono collegati tra di loro attraverso le terze oppure mediante frammenti di scale cromatiche in sessantaduesimi.

Questo materiale, osserva Gann, viene utilizzato attraverso un *intensificarsi* delle durate delle figure per progressiva sostituzione (dal quattro quarti agli ottavi in circa trecento battute) dapprima attraverso la presentazione di triadi maggiori in posizione fondamentale, arpeggiate in senso ascendente che passano da una voce all'altra in modo vorticoso.

Emerge anche la figura di un piccolo *cantus firmus*, lambito dalla liquefazione temporale delle voci. Successivamente le frasi accordali vengono sovrapposte contemporaneamente su più voci, fino al momento in cui tutte le voci convergono su una sola nota.

Da questo momento, cambia radicalmente il movimento spaziale, che comincia a scendere inarrestabilmente. Al movimento ascensionale, corrisponde un movimento discendente attraverso rivolti delle triadi maggiori, arpeggiate in senso discendente. Tutto quello che prima stava salendo, osserva Gann, comincia a scendere in modo inarrestabile come se ci si trovasse di fronte ad un riflesso in uno specchio.

Nella prima parte del brano, quindi, Nancarrow costruisce una architettura testurale in cui elementi caratterizzati da forte discretezza (gli *staccato*, i *ribattuti* e così via) cominciano a venire fusi assieme in piccole strutture che alludono ad una delle grandi immagini della continuità musicale, il glissando. Sembra quasi che la componente testurale cominci a modificarsi, a fondersi assieme in grazia del continuo cromatico.

Al suono come colpo, come scansione puntuale, che è in fondo un'immagine in cui si esprime l'essenza dell'accadere, comincia a sostituirsi l'immagine del flusso, della continuità in cui si cancella ogni distinzione: l'irrompere del glissante. La discretezza della struttura melodica comincia venir cancellata, assieme alla potenza della scansione, quell'unità che tiene insieme l'architettura misurata delle funzioni temporali, che viene sommersa dalla temporalità informe del glissando, a sua volta puro accadere. Tuttavia, tali generalizzazioni colgono solo in parte il pensiero musicale che vediamo incarnarsi nello studio 36. Esiste infatti una precisa geometria dell'innesto del glissando, un metodo che garantisce, aldilà della liquefazione determinata dall'irrompere delle figure del continuo, una ricomposizione dell'ordine perduto attraverso la decantazione degli elementi continui.

Insomma, il problema è che la dialettica fra continuo e discreto, meglio ancora la metamorfosi dei punti sonori in segmenti glissanti sempre più ampi che conducono al megaglissando cromatico, che attraverserà come una linea le regioni sonore di pertinenza delle singole voci unificandone i punti sonori come farebbe una retta geometrica, esige un'accorta preparazione.

Il rapporto fra rapporti di velocità fra voci, relazioni ritmiche, glissando e punto di convergenza è decisivo per determinare il momento in cui il megaglissando cromatico che coprirà sessantasette note della tastiera in un secondo. In quel momento, ogni profilo melodico viene perso, e tutte le linee vengono a fondersi tra di loro: ogni elemento connesso all'individuazione, si scioglie nella vorticosità linearità del movimento accelerato.

Vi sono delle architetture da rispettare: anche se il glissando cancella le differenziazioni interne, esso deve essere collocato nei punti giusti. Come osserva Gann, farlo partire troppo vicino al punto di convergenza significherebbe, sovrapporlo agli altri glissando nelle voci più basse, sottraendogli pregnanza. Farlo partire troppo lontano rispetto al punto di convergenza significa creare un buco fra il megaglissando e i glissando che lo anticipano e lo seguono. Per ottenere il giusto effetto, Nancarrow deve quindi collocare dei glissando più piccoli in punti specifici nell'estensione di ogni voce, di modo che il quarto glissando nel registro basso possa immediatamente precedere il terzo nel registro del tenore, il secondo nel registro dell'alto, ed il primo nel registro della voce principale. Nancarrow deve così fare un calcolo fra i rapporti temporali. Per tenere insieme questi eventi all'interno del canone, Nancarrow ritarda il secondo glissando nella voce più bassa di una misura, il terzo di due, il quarto di tre, e così via fino ad ottanta, settantasette, settantaquattro misure prima del punto di convergenza: a questo punto, moltiplicherà queste distanze per i rapporti temporali 17:18, 17:19 e 17:20 per collocare ogni glissando nella misura corrispondente della voce più bassa. In questo modo, Nancarrow sa esattamente quale sarà la distanza di ogni glissando rispetto al punto di convergenza definito dal rapporto 17:18:19:20 che determinava la struttura temporale del canone e gli incroci tra le voci. Carlsen analizza l'estensione dei glissando: il primo glissando ascendente presentato al basso, copre una decima minore da Si a Re. Poco dopo, il basso fa partire un secondo glissando da LA diesis a Re, poco prima che il suo primo glissando venga imitato dal tenore (da Re diesis a Fa diesis) e così via, fino a dare all'ascoltatore il senso di una progressione inevitabile, di un climax ascendente che esploderà a sessantasette note al secondo.

The image shows a musical score at the top with the annotation "(BEGINNING OF BASS VOICE)". Below the score is a diagram consisting of several horizontal dotted lines representing the pitch contours of different voices. An arrow points from the beginning of the bass voice line in the score to a specific point on the diagram, where a cluster of dotted lines is circled. This diagram illustrates the complex, overlapping glissando patterns that create a sense of inevitable upward progression.

Esemplificazione grafica su rullo del megaglissando ascendente

Il grafico, tratto dal libro di Carlsen propone il carattere discreto della rappresentazione di una linea attraverso punti che rappresentano singole note. L'analogia fra glissando e linea viene rafforzata se pensiamo che i punti tracciati sul rullo non vengono colti come nell'immagine, in cui appaiono ancora come elementi atomici della retta: il rullo, di fatto, è in movimento e quei punti vengono colti nella mobilità che traccia, sotto ai nostri occhi, una linea. Il movimento circolare del rullo per pianola diventa così una metafora del ῥυθμός, del movimento che traccia la figura passando dalla discrezza, dal carattere puntuale, disgregato della singola nota alla continuità della retta, ossia della fusione fra suoni che vengono intesi come qualcosa di unitario. Qualcosa di simile accade in quei giochi grafici in cui siamo costretti a tracciare in un disegno seguendo un percorso di punti. Vi è un momento in cui la struttura diventa riconoscibile ed emerge la figura: torna così quel carattere di dialettica fra evento e schema che sembra caratterizzare l'essenza del ritmo

L'impressionante megaglissando ascendente della prima parte troverà un *analogon* in un nuovo canone fra glissando ascendenti nella seconda parte del brano, che culminerà in un megaglissando ascendente di 74 note da Do a Do diesis nella tessitura opposta, seguito da un megaglissando discendente di 80 note.



Il momento in cui tutte le voci si incontrano sul punto di convergenza, attraverso cui passa l'asse di simmetria del brano, è sorprendente: mentre ci si avvicina al punto di convergenza, si fanno avanti una serie di arpeggi e glissando più piccoli, sorta di miniaturizzazione del megaglissando ascendente: quando l'*echo distance*, osserva Gann, è ristretta a meno di una battuta, ogni glissando viene riproposto nella voce successiva. tutte e quattro le voci si estendono in linea continua

attraverso glissando sul loro registro più alto. Il climax consiste in brevi glissando di trenta note al secondo in tutte e quattro le voci, due per misura, che terminano tutte sulla stessa nota, che è la più alta in ogni tessitura.

Superato il punto di convergenza, Nancarrow deve diminuire il numero di note che appaiono nei glissando cromatici, in modo che le quattro note, *connesse ancora in una settimana*, possano diventare sempre più udibili e riconoscibili: si tratta di ritornare dal flusso al colpo: per la riduzione Nancarrow si avvale di un sistema matematico: fa precedere la nota immediatamente precedente (do diesis) alla più alta in ogni voce da un glissando di sette note, le due successive (do diesis do) da glissando di sei note, le ultime tre da glissando di cinque, le ultime quattro da glissando di quattro, e così fino a quando non risuoneranno solo le otto note alte. La progressione prende forma in ognuno dei diversi tempi delle quattro voci. Il primo glissante contiene otto note, poi ve ne sono due di sette, tre di sei, quattro di cinque, sei di tre, sette di due e otto di una nota, prima di impressionante arpeggio finale che alterna terze maggiori a terze minori, organizzate temporalmente per risuonare in modo continuo attraverso tutte le voci. Carlsen illustra così il meccanismo: la nota più alta è il Re, perciò il do diesis, che è la nota che lo precede immediatamente, verrà anticipato da un glissando di sette note Re Sol Sol Diesis la la diesis Si Do.

Nella riduzione successiva, le note che verranno precedute dal glissando saranno Do Nat. e Do diesis, e così via: il piano polifonico si scioglie, porta dall'alterazione della struttura al suo riplasmarsi attraverso il lavoro sul singolo suono che si flusso destabilizzante, macchia. L'effetto è sorprendente per lo stesso Nancarrow, che afferma di apprezzarlo, ma di non averlo minimamente previsto. Il musicologo spiega il fenomeno osservando che in quel passaggio le quattro voci arrivano sul punto di convergenza con glissandi cromatici che arrivano alle note più alte dei loro registri: Si bem (3) Re (5) Fa (6) e La (7): dato che ogni nota viene ripetuta a velocità molto elevata, e nella voce più lenta le note volano ad una media di 340 al minuto, più di 5 al secondo, si generano dei suoni supplementari con frequenza pari a cinquanta o sessanta Hertz. La fusione di questi suoni aggiuntivi crea un'aura testurale di grande effetto, anche perché in tale contesto percettivo diventa impossibile distinguere non solo un singolo elemento, ma l'articolazione della linea, che si fa gorgo.

Quanto diciamo è certamente vero, ma non soddisfa fino in fondo sul piano dell'analisi delle motivazioni profonde del pensiero compositivo: il problema infatti dell'alonatura sonora, che, pur derivando da un fattore fisico legato alla risonanza, si colloca sul piano del timbro, in una direzione che ci riporta al problema di Cowell: la trasformazione dell'altezza in colpo, colpo che qui assume consistenza granulare.

L'alonatura da una parte riporta nell'alveo del ritmo di quel movimento fra evento (il colpo) e schema (il modulo), che informa il suono pianistico dei velocissimi ribattuti della pianola, che per riverbero sollevano l'ombra della matericità del suono, l'avvento del timbro e dell'incerta intonazione persino su quel modello di discretezza che è la tastiera della pianola stessa. E in questa dialettica fra megaglissando e colpo, ciò che emerge non è soltanto la velocità, ma il materico che ad esso s'accompagna. Il tema oppositivo del ritmo, fra struttura incompleta e possibili figurazione, in direzione di un assetto possibile, rimanda proprio al pensiero bachelardiano, a quel suo sguardo indiscreto verso il costituirsi della materia ritmica nella discretezza, a partire dalla continuità: il precipitato materico di quei ribattuti velocissimi, ripropone quella componente discreta che Bachelard³¹, nel testo citato, definiva come una

«penombra acustica che non interviene nell'aritmetica esatta del ritmo».

Il discreto ha riportato verso il continuo, l'ombra metamorfica della continuità nel suono si solleva incessantemente dalla strutturazione articolata della polifonia.

Siamo vicini ad un'immagine antica, quella del fuoco, della scintilla, dell'incandescenza che rende evanescente la forma, ma questo sorprendente episodio è stato pianificato in ogni particolare. E concludendo la nostra piccola ricognizione di superficie tra due studi di Nancarrow, non

³¹ Gaston Bachelard, *Op. cit.* p.76.

possiamo trattenerci dal sottolineare come l'ombra dell'improvvisazione, fautrice di eventi imprevedibili anche nell'ambito di strutture pianificate in modo tanto pignolo, riporti la musica su di un piano che è quello dell'ontologia, l'ontologia dell'altezza e dell'intervallo. La risonanza del suono si è interamente trasformata in una sonorità granulare, ove riverbera il continuo picchiare del colpo. E' un grande momento, vorremmo dire un grande gesto sonoro, che non ha però il carattere della volontarietà.

Ma tutte queste relazioni, queste esplosioni di paradossi legate allo scintillio del suono percussivo, alla mimesis della frequenza attraverso l'accelerazione della pulsazione, sembrano riportarci al punto di partenza delle ricerche di Cowell. Una discretezza che ritrova una dialettica della continuità, come accadeva per *Continuum* di Ligeti. Il suono discreto diventa così puro trascolorare, in una dialettica della matericità che incontriamo dove meno avremmo pensato di trovarla.

Appendice. Figura e deformazione nello Studio 45 a per pianola meccanica

Il *Boogie - Woogie* ha un singolare destino: sorto all'inizio del novecento come stile pianistico derivato dal blues³², costruito su un basso ostinato eseguito dalla mano sinistra, che si muove attraverso scale ed arpeggi, è caratterizzato da un andamento ritmico piuttosto veloce, ondulatorio: tale caratteristica ha spinto un artista come Mondrian a vedervi l'incarnazione del modello ritmico di un ritmo aperto, che non si chiude all'interno dell'individuazione di un nucleo melodico, ma che si ripete rinnovandosi costantemente. L'emergere di increspature melodiche che riportano al blues, all'interno di un contesto pianistico percussivo, trasforma la struttura melodica in una microvariazione tematica, che funge da semplice cesura, che collega figurazioni ritmiche che garantiscono la continuità nello scorrimento del brano.

Dovremmo parlare così di una vera e propria polverizzazione della funzione melodica, che si trasforma in segnatura ritmica: per questo motivo la melodia del Boogie-Woogie emerge spesso per frammenti, per piccoli gruppi accordali, incapsulata nella struttura ritmica e travolta nella componente della scansione. Questa caratteristica spingeva Fats Waller, un pianista che Nancarrow conosceva bene (assieme a Earl Hines e Art Tatum la cui influenza emerge nei cromatismi alla mano sinistra di molti temi blues di Nancarrow) a sostenere, con pungente ironia, che il Boogie Woogie andava considerato come "due battute di assolutamente nulla", una struttura che non si evolve, ma ripete un andamento dei bassi il cui la melodia è poco più di un mozzicone, non elaborabile sul piano tematico.

Una forma simile non poteva non attrarre l'attenzione del nostro compositore e Nancarrow è ricorso al *Boogie Woogie* in due composizioni, che sono state composte con un intervallo di 35 anni l'una dall'altra: il gruppo di studi 3 (ABCDE) composti attorno al 1950, ed il gruppo di studi 45 (ABC). Se nel primo gruppo di studi vi è un insistito ricorso alla formula dell'ostinato, negli studi 45 si ricorre ad una formula che può ricordare un ostinato, quella breve formula melodica generalmente affidata ad una voce più bassa, che si contrappone al movimento delle altre voci, ripetendosi. Ma la struttura di Nancarrow è un gruppo melodico, che ha il sapore dell'ostinato che accompagna un boogie woogie. Nancarrow costruisce allora una matrice, che egli chiama *ritmo spastico*³³: siamo di fronte alla deformazione di una forma, che viene evocata attraverso la propria disarticolazione.

Lo studio 45, composto nel 1986 su commissione di Betty Freeman, nasce come brano in sei movimenti, basato sullo spasmo di un solo modulo ritmico, scomposto secondo tre moduli. Composto come unico brano, esso verrà diviso in tre parti 45a,b,c, mentre due ampie sezioni verranno scorperate in due studi a sé, 46 e 47 perché l'eccessiva lunghezza del brano rischiava di metterne in ombra la portata

³² Traggo da Piero Scaruffi alcune informazioni sul Boogie Woogie, che rappresenta una forma di blues urbano. Il boogie-woogie (intraducibile, probabilmente "ballo dei boschi", ma "boogie" voleva anche dire "rapporto sessuale") nacque in Louisiana, nella Piney Woods, area che nei primi anni del Novecento era soggetta a un drastico processo di disboscamento e di modernizzazione. Nasce quindi in ambiente rurale, all'interno del luogo di ritrovo della comunità, antesignano del bar dove si sviluppa la vita moderna secondo Mondrian.

Nei cantieri ferroviari; e in ogni cantiere il luogo di intrattenimento era rappresentato da un baraccone o da un tendone denominato "barrelhouse", nel quale si suonava una forma ballabile del Blues rurale. Analogamente all'usanza dei saloon, lo strumento predominante era il piano, che i suonatori ambulanti adattavano alle proprie tradizioni poliritmiche. La barrelhouse, è un luogo rumorosissimo, le dinamiche del Boogie sono spesso connesse al forte ed al fortissimo. La densità degli eventi sonori e la velocità dell'esecuzione tendevano a coprire il problema intonativo, trasformando il blues in una struttura ritmica incrociata. Il ritmo rimanda ad una dimensione mimetica: nello sferragliare di questo pianismo si evoca una forma di macchinismo, lo sferragliare del treno a vapore, che verrà, a sua volta rivisitato, nelle sue forme tecnologiche più evolute, dalla scrittura di Honegger.

Il barrelhouse si diffuse negli altri stati del Sud, e negli anni Venti anche nelle città del Nord, seguendo le rotte dell'emigrazione. A Chicago, nel 1938, il *Boogie Woogie* si fa genere, la versione per bianchi, fantasiosa e istrionica, del barrelhouse, uno stile pianistico basato su un basso ostinato tenuto dalla mano sinistra nella tipica struttura cadenzale di accordi Blues (I/IV-I/V-I) e sulle improvvisazioni della mano destra, che si muove su ambiti melodici prosciugati ed espressivi, in una raffinata rettificazione della curvatura melodica, che corre in parallelo alle riaperture dell'articolazione ritmica, che non poteva non affascinare Nancarrow.

³³ Kyle Gann, *Op. Cit.*, p. 256.

strutturale. Il 45 a inizia rievocando la linea di basso di un ostinato che ha le caratteristiche di una melodia blues attraverso cui emerge la forma ritmica del *Boogie Woogie*. Esso presenta una serie di interessanti irregolarità: anzitutto, l'accompagnamento pianistico del *Boogie Woogie* copre una sola ottave del pianoforte, mentre il sobbalzare dell'ostinato ritmico di questo brano si muove su due.

Il color dal sapore blues, e la struttura ritmica stratificata che vengono avvitati fra loro nel ripetersi del talea. La terminologia usata da Gann rimanda consapevolmente al mottetto isoritmico del dodicesimo secolo: in generale i mottetti isoritmici si avvalgono di unico modulo ritmico, talea, che si ripete per tutto il brano. Talea significa paletto, gancio: in senso extramusicale, il termine evoca un piolo, munito all'estremità superiore di un uncino di ferro. Si usava in guerra per conficcarlo al suolo e fermare la cavalleria nemica, generando un ciclo di cadute. Esso evoca l'immagine di una struttura ritmica, che frena l'irrompere di un evento che travolge, che vincola proteggendo, e che si oppone alla dispersione del flusso temporale, destrutturandolo dall'interno: nello stesso tempo, anch'esso è una grucciona, una struttura d'appoggio rigida, protettiva.

La struttura melodica governata ritmicamente da talea è il color. Talea è quindi un modo per formulare un tenor, la melodia gregoriana su cui si snodava l'intera composizione, secondo uno schema ritmico continuamente ripetuto. Il color viene successivamente a designare la medesima melodia, eseguita contemporaneamente (almeno due volte) con valori ritmici diversi. Nancarrow insiste molto sul fatto che quando talea e color contengono un numero di note diverse, deve avviarsi un processo di sincronizzazione ritmica, per riportarli in parallelo. In un mottetto che ha talea di cinque note e color di 14, la melodia si ripeterà identica a sé stessa solo dopo settanta note, quattordici ripetizioni del talea, e cinque del color. In questo modo, osserva Nancarrow in un'intervista trascritta da Gann³⁴, i due elementi principali della melodia, ritmo ed altezza, vengono disgiunti e si può lavorare dissociando dall'interno il ritmo dalla melodia, ottenendo una disarticolazione che dovrà compattarsi dopo un ciclo ritmico.

Ora, nel nostro brano, Talea è una strana struttura ritmica di 15 note, derivate dall'accostamento di un mazzetto di sagome ritmiche poste in una proporzione che ne impedisca una trascrizione in termini tradizionali. Si può tentare di raggruppare gli elementi della matrice ritmica, anche perché i valori delle prime due durate con il punto sommate alle tre che seguono suggeriscono un'equivalenza, in una struttura ritmica dove la sesta, l'ottava, e l'undicesima nota sono sensibilmente più brevi delle altre. Ma se proviamo a tradurre la sequenza, ci rendiamo conto di un problema interno ad ogni analisi sul ritmo: il poter scomporre la durata ritmica ordinatamente nelle sue componenti non implica che si possa passare da quella scomposizione ad una struttura.

Tale problema spinge un filosofo come Aristosseno ad aprire la sua trattazione sul ritmo osservando che la divisibilità non basta ancora a dar ragione dei ritmizzabili, ma che ci vuole anche una forma che possa tradurre quella relazione in un evento riconoscibile e ben scandibile, che significa poi con un inizio e con una fine. Gann osserva a ragione che la funzione dell'ottavo e del quarto finale rispetto agli ottavi puntati dall'inizio, non è conclusiva, e così gli andamenti sono percepibilmente diversi, dando luogo ad una struttura incompleta, che non si chiude, ma scivola, cade sulla propria conclusione, per riaprirsi: l'alterazione del ritmo mediante lo spasmo, porta ad un limite in cui il gesto espressivo travalica la scrittura musicale. Si tratta di un aspetto non nuovo, naturalmente, ma che in questa forma rotazionale, e fortemente pragmatica, basata sulla perforazione del rullo, prende quasi una valenza esemplare: la scrittura indica con chiarezza la direzione di un problema che è l'interprete, in questo caso il compositore, a dover risolvere. Diamo ora un'occhiata al brano.

In apertura del 45 talea si presenta ad una tale velocità da suggerire lo spasmo e da attribuire un forte senso di instabilità all'insieme, che si pone in una forma di completarità con l'ortogonalità astratta di Mondrian o degli studi per pianola 3. Il color è costruito con 192 note, che eseguono una scala blues, che fornisce anche il materiale per il glissando finali. La scala è Sol - La diesis - Si - Do - Mi - Mi diesis - Fa diesis. La progressione che segue la linea dei bassi è Do Fa Re Sol, un tipico giro di Boogie woogie. Color e talea si incontreranno dopo 960 note, perché il minimo comune multiplo fra 15 e 192 è 960. La progressione Do Fa Re Sol si presenta otto volte creando, otto sezioni.

Nella prima ascoltiamo solo il basso ostinato del blues. Secondo James Tenney³⁵ l'irregolarità ritmica produce uno strano effetto percettivo, in cui le due ottave su cui scorre il flusso ostinato del boogie, secondo la formula quarto , secondo quinto primo, giro classico del *Boogie*, vengono segregate fra di loro

³⁴ *Ibidem*, p. 257.

³⁵ Cfr. le belle note di presentazione di Tenney a *Conlon Nancarrow Studies for Player Piano*, WERGO, 6907 2, pp. 52 - 53.

in modo assai netto sul piano percettivo, mostrando una coesione interna molto forte rispetto al flusso che vorrebbe unificarle. Questo accade forse per l'esitazione, che traccia il movimento dei bassi in modo discontinuo, secondo due raggruppamenti caratteristici, mentre non riusciamo a concordare sull'idea che questa diversa aggregazione strutturale crei, come scrive sempre Tenney, la sensazione di una stratificazione polifonica. Non si tratta di due voci, ma solo di un raggruppamento particolarmente forte, che fa valere al suo interno regole di chiusura pronunciate, grazie alla natura timbrica della pianola e al mancato scorrimento continuo fra le due fasi del movimento, che risulta appunto, come dice Nancarrow, da un avvistamento.

La direzionalità e la scansione dell'accompagnamento rimangono così distinti in modo profondo dall'attacco del tasto nella presentazione delle melodie affidate alla mano destra: quest'effetto timbrico permane molto marcato ed isola in modo netto tutto quello che accade al di sopra della linea del basso boogie. Emerge così una dialettica d'attacco, basata sull'accentuazione con cui i moduli ritmici della mano destra replicano al movimento iterato dei bassi della sinistra. Nella seconda sezione Nancarrow utilizza dei frammenti melodici basati su un motivo ritmico in decelerazione, che si alterna a glissando, che si chiude su delle terze ripetute. E' chiaro che qui la terza dà solo colore, non vi sono strutture armoniche in senso stretto, ma l'aspetto espressivo di questa tensione crea un vero e proprio senso di vertigine, facendoci perdere ogni aggancio ad una pulsazione lineare.

Nella terza sezione appare una melodia in ottave, che riprende l'inciso ritmico melodico della seconda sezione. E' il primo gesto che rimanda ad un elemento di carattere improvvisatorio. Potrebbe trattarsi, come spesso accade in Nancarrow, della ricostruzione di un gesto d'improvvisazione pianistica ispirato ai brandelli di struttura melodica che appaiono nel *Boogie Woogie*. Rimane una melodia che richiama un gesto improvvisatorio, ma l'improvvisazione in questo contesto non ha nulla di gioioso, e viene bruscamente interrotta. Il carattere improvvisatorio emerge anche dalla fioritura che circonda la melodia che si sviluppa anche nella sezione 7, letteralmente attraversata da gruppi di arpeggi di otto note, che salgono e scendono: essi precorrono i glissando finali su cui il brano sembra interrompersi.

Vi è una chiara intenzione espressiva, non lasciare il tempo neppure per uno smozzicone di canto, per far respirare l'ascoltatore: lo spiazzamento percettivo è potente, mentre nella sezione quattro le dinamiche trapassano subito al piano e finalmente una melodia in ottavi e ottavi puntati si alterna ad un motivo costruito su una terza minore.

Nella quinta sezione emergono glissando costruiti sulla scala di blues che portano ad un gruppo di terze, che sfociano in una melodia costruita su una terza minore.

Nella sesta sezione, comincia ad emergere in modo più chiaro il rimando alla componente polifonica, che per altro si insegue per tutta la composizione: l'indicazione dinamica è un brusco subito forte dall'ostinato comincia ad emergere un canone a due parti, basato su una melodia molto simile a quella emersa nella sezione 4. Nancarrow potrebbe chiudere il canone su un punto di convergenza, sul finale del talea degli ostinato, ma lo evita, lo colloca una nota *prima*, dando un ulteriore senso di scivolamento e spiazzamento ritmico. La conclusione evitata e che cade prima della chiusura dell'ostinato crea un effetto di caduta rovinosa, travolta dall'inizio repentino della sezione 7 in cui torna la melodia della sezione tre, riorchestrata in ottave nel registro medio.

Ma qui la melodia è coperta da un ribattuto di terze, che Gann, con acume, definisce da effetto Morse: ancora una volta non ci viene lasciato il tempo di fermarci sull'oggetto, perché un'azione di disturbo legato ad una pulsazione chiara come quella del ribattuto, si appoggia sull'andamento spastico del ritmo. L'interruzione ritmica viene proposta otto volte, prima che nella sezione finale, la sezione otto, questo ribattere cominci ad entrare in dialettica con un'altra immagine, questa volta di natura continua un glissato di quindici note che si contrappone al ribattuto e scioglie il finale del pezzo in un climax continuo di glissando, come dice Nancarrow. Ora i glissando appaiono lungo tutto il tessuto sonoro e lo sconquassano da cima a fondo. La dimensione puntiforme si scioglie nella colata.

Quando tutta la tessitura si è sciolta, potremmo chiederci se abbiamo assistito alla rievocazione di una danza, come il richiamo al *Boogie Woogie* ci permetterebbe di pensare. Sarebbe difficile pensare ad una dimensione coreutica, più facile pensare all'inseguirsi dei gesti deformati che sostengono una danza, gesti che vengono lanciati nel flusso, nel non distinguibile e che perdono di significato, in un gioco che sembra voler contrapporre due forme di configurazione sonora, caratterizzate dall'eccesso: lo spasmo, che contorce, il glissando, che cancella ogni disegno, rimandando al totale cromatico.

L'effetto finale, che contrappone la linearità del glissato allo spasmo è immagine di una temporalità che gioca con punti di riferimento ordinario e li capovolge. Il multitempo è quindi evento gestuale ed allude ad un'unità che non tornerà più. Il brano sembra voler chiudere la partita con il ritmo, attraverso

una geniale disarticolazione delle sue componenti. Il riferimento al multitempo qui prende uno spessore teorico particolarmente marcato: non si tratta di sommare metri diversi, ma di spaccare il flusso del tempo attraverso delle forme continue, che intervengano dentro alla materia stessa del suono. Ancora una volta, la riflessione sul ritmo che sembra tesa ad una programmatica sublimazione della materia sonora, intrappolata da un tessuto di rapporti matematici, che individuano la rete di che sostiene la griglia degli andamenti che la anima.

Ogni possibile articolazione della griglia, calcolata a tavolino, cattura uno strato temporale, che si appoggia sull'individuazione di un minimo comun divisore fra le durate (nota o unità di misura che sia), che diventa misura di un pulsare che sostiene anelli ritmici a complessità crescente che diventano gli snodi dell'articolazione del brano muovendone le linee secondo andamenti diversi che agiscono contemporaneamente.

Se il lavoro del compositore consiste nel trovare forme che possano sostenere, strato dopo strato, le possibilità articolatorie del brano e se la forma del canone risulta perspicua per dar corpo a questi intrecci, poiché nel canone le singole linee voci possono procedere secondo strutture ritmiche individuali ed esistono regole che ne determinano rigorosamente lo sviluppo orizzontale e l'organizzazione del loro intreccio, il risultato del reticolo fra durate produce effetti paradossali, di totale disarticolazione di una materia sonora discreta, ma Nancarrow non ne fa parola.

In un brano basato sulla stratificazione di ritmi diversi, mediante una griglia di rapporti di pulsazione, avviene sempre un fenomeno caratteristico: nella condotta ritmica delle singole voci l'appoggiarsi del metro, o se preferite l'emergere del colpo che ne determina l'andamento, perde immediatamente di pregnanza, perché gli andamenti hanno diversa densità e questo comporta una divaricazione nella struttura, divaricazione in cui ogni voce sembra muoversi metricamente per conto proprio, mentre la struttura ritmica che la sostiene, il *chronos protos* di aristossenica memoria, che risulta riferimento di base delle andature ritmiche non è più avvertibile sul piano metrico. Inoltre, rispetto a questo regime di accavallamento delle pulsazioni Nancarrow ama sottoporre le voci a brusche accelerazioni che sembrano sbriciolare i riferimenti a pulsazioni di base. Poco ci tranquillizza sapere che, con questo metodo, gli strati potranno riallinearsi tra di loro dopo un macroperiodo periodo, pari al prodotto dei numeratori delle proporzioni: prima che abbia luogo la convergenza, un riallineamento fra gli strati nel compattarsi in un parallelismo ritmico, molte combinazioni intermedie mettono contemporaneamente in sovrapposizione gli strati che scorrono, individuando sezioni temporali in cui le voci si avvicinano per un breve tratto, marciano parallele, per potersi poi nuovamente separare.

Tutte le procedure deformanti vengono costruite per creare una dialettica fra punti di convergenza interni, legati al momento infinitesimale in cui tutte le voci si riallineano nel brano, per poi separarsi in attesa della conclusione del ciclo ritmico e scambio temporale, un artificio attraverso cui Nancarrow frena le linee melodiche che scorrono più veloci attribuendogli improvvisamente un andamento più lento oppure accelera le linee che si muovono lentamente, attraverso un raddoppiarsi o un triplicarsi della pulsazione di base. L'inseguimento tra le linee assume così un andamento da inseguimento e frenata, che deforma la linea melodica stessa, la stende e la comprime, contorcendola. Le immagini che andiamo evocando ricordano certamente quelle di un incubo, quasi sardonico: l'espressività di questa musica oscilla volutamente fra il riso luciferino ed un senso di oppressione, a cui l'ascoltatore è volutamente esposto, attraverso la trasparenza esemplare del procedimento.

Nancarrow ci insegna così che il concetto di multitemporalità significa semplicemente catturare la costituzione ritmica della musica esibendone contemporaneamente i livelli di costituzione. Non vi è spazio per una esibizione delle regolarità della forma, comunque presupposte come regola di costruzione: la forma ora vive proprio nel sovrapporsi degli strati che ne deformano il profilo. Emerge quindi un atteggiamento formalista, in cui le regole sono usate contro se stesse, e riporta ad una valorizzazione del concetto di deformazione, rispetto al modello del canone. Per questo motivo le strutture accordali di Nancarrow vanno generalmente lette non nella loro valenza verticale, ma in orizzontale: i raggruppamenti accordali si muovono seguendo un ordine melodico, un disporsi nello spazio di quattro voci che devastano un ordito melodico (qui si fa sentire la lezione di Ives).

Attraverso lo spostamento del metro e l'artificio del rallentando e dell'accelerando gli antecedenti (le melodie che entrano per prime) dei canoni di Nancarrow vengono inseguiti dal rattrappimento o dall'espansione dei conseguenti, in un gioco che ha come effetto un primo sfiguramento del profilo melodico del canone stesso: tuttavia, come ogni buona deformazione mostra in trasparenza, nelle sue accentuazioni caricaturali, il calco del modello d'origine, il canone di Nancarrow mantiene tutte le proporzioni dei canoni classici, a dispetto della follia ritmica che vuol liquefarne le forme. Lo stesso

glissato, la liquefazione della linea melodica, prende la funzione di un gesto che rimanda allo stretto. Il meccanismo dello scorrimento parallelo porta ad una disarticolazione del tessuto sonoro, accentuato dal conflitto fra pulsazione ritmica del valore di base e scontrarsi continuo fra componenti metriche, individuate per ogni sezione della durata, che il calcolo matematico elaborato a tavolino ha comunque messo in gioco.

L'integrarsi di questi fattori genera una situazione paradossale: il metro dovrebbe neutralizzarsi nella molteplicità dei riferimenti incrociati determinati dalla sovrapposizioni tra voci, ma la struttura temporale che sostiene le linee musicali che risuonano concretamente nella polifonia di Nancarrow, enfatizza l'emergere di una serie di colpi che cadono nel vuoto, dopo aver dato corpo a sequenze discrete ben avvertibili: le linee melodiche, sollecitate dall'attrito prodotto dal convergere dei rapporti costruiti dal compositore, mimano una deformazione della loro linearità del loro ductus, deformazione apparente, perché la convergenza definita dalle relazioni fra valori ed il parallelismo cui essa tende, rimane illusoria fino a quando le relazioni fra i fattori che strutturano i rapporti fra durate non si sono esaurite.

Il quadro espressivo che ne risulta porta alla nostra attenzione una riflessione sulla deformazione della figura: il mondo espressivo della musica di Nancarrow entra a pieno titolo nell'ambito dell'ironico, del grottesco, dell'orribile, e del ludico in piena consonanza con un atteggiamento da fine polifonista, e da autentico formalista che verifica la validità di un ordine, mettendolo in crisi.