

I concetti originari di musica vocale e di musica strumentale differiscono profondamente tra loro. L'impulso strumentale non è melodia nel senso che non è "melodico", bensì è un movimento agile delle mani che, a quanto pare, ricade sotto il controllo di un centro cerebrale completamente diverso da quello che presiede alla melodia vocale. Nel complesso, la musica strumentale, a eccezione della rudimentale percussione ritmica, è perlopiù uno sfoggio vistoso, rapido e brillante di virtuosismo. A differenza delle melodie vocali, chiare e distinte, esso consiste di figure e di rapidi passaggi che sovente riportano l'ascoltatore alle classificazioni settecentesche. Il moto rapido non è soltanto un mezzo in vista di un fine musicale, ma quasi fine a sé stesso, secondo una connessione stabile con le dita, con i polsi, con l'intero corpo: la forza inventiva di un percussionista, ad esempio, dipende dalla natura e in particolare dalla posizione del tamburo durante la percussione, e di conseguenza dalla posizione delle mani e dal percorso che esse compiono nel percuotere lo strumento. Un percussionista che tenga il tamburo tra le gambe come un cavallo a dondolo, suona ritmi diversi da quelli che otterrebbe stringendo il tamburo sotto l'ascella o tenendolo orizzontale davanti al ventre.

Di conseguenza, l'espressione vocale e quella strumentale di una tribù non costituiscono mai un'unità stilistica, ma danno vita a due forme artistiche distinte.

Nondimeno, gli inizi della musica strumentale in qualche modo ci riconducono alle primitive melodie vocali a intervallo unico. Questi modelli a intervallo unico si ritrovano nel contrasto maschio-femmina dei due tubi o delle due assicelle che formano i rudimentali xilofoni melanesiani. Stranamente, la musica a intervallo di prima è stata preservata per tutto il tempo fino alla comparsa degli xilofoni più sofisticati. L'*amadinda* ugandese, per esempio, è suonato da tre uomini, di cui uno è collocato di fronte agli altri due; e mentre due di essi eseguono le loro parti complicate, il terzo suona soltanto i due tasti più alti, distinti tra di loro soltanto di un tono circa.¹⁹⁹

Lo stesso avviene nelle regioni negre del Madagascar. Gli xilofoni dei Sakalava, che vivono nella parte occidentale dell'isola, consistono in un numero inconsueto di assi slegate che una donna dispone tra le gambe aperte. Una seconda donna, seduta a formare un angolo retto con la prima, batte soltanto due

delle assicelle, mentre la terza e la prima disegnano la melodia vera e propria.²⁰⁰

Anche gli *zanza* (vedi più oltre) dell'Africa centrale seguono lo schema di una parte vocale a intervallo di prima e in una tonalità alta. In un brano eseguito dai Batwa dell'Urundi interno, trascritto da Rose Brandel, il primo dei tre *zanza* che partecipano all'esecuzione non suona altre note che *la-si*, a eccezione di un unico *sol*.²⁰¹

Ancora un'altra forma elementare di musica strumentale è quella costituita da passaggi semplici, simili a scale, tra vicino e vicino, tra un'assicella e l'altra, tra un tasto e l'altro, tra un foro e l'altro.

6. Ritmo e forma

Ritmo e forma sono i due fattori che organizzano la melodia. Essi frenano e dividono il suo flusso secondo schemi ricorrenti; ne controllano la tensione e la distensione, e creano un equilibrio tra norma e libertà.

I concetti di ritmo e forma si intrecciano e non possono essere rigorosamente separati; il ritmo è una qualità formale così come la forma è una qualità ritmica. Ma nella terminologia corrente si parla di forma quando si intende esaminare l'organizzazione di un intero brano o movimento, e di ritmo quando analizziamo un frammento limitato che si percepisce e si ricorda facilmente.

Il ritmo ha un'origine extramusicale.

La melodia non dipende necessariamente dal ritmo: al pari del canto di molti uccelli, essa può fare a meno di modelli rigidi e ricorrenti. Il canto assolo primitivo ne è una conferma; in molti casi "ci è difficile scorgere un principio o uno schema vincolante nel senso in cui lo si intende in Occidente, eccettuato uno sporadico accento emozionale, e l'alternanza, sempre irregolare, di tensione e distensione".²⁰²

L'introduzione del ritmo è dovuta a noi stessi, al nostro corpo e alla nostra mente. Platone attribuisce alle voci una struttura melodica o, come la chiamavano i Greci, *harmonia*; ma riconduceva il ritmo al movimento cosciente dei corpi. Abbiamo visto un'analoga contrapposizione in un passo del retore romano Marco Fabio Quintiliano. Quasi duemila anni più tardi, il sociologo ed economista Karl Bücher (morto nel 1930) affermava

nel suo *Arbeit und Rhythmus*, più volte ristampato, che fondamentalmente il ritmo non è una qualità intrinseca della musica né della poesia, ma soltanto del movimento del corpo. La struttura ritmica dei versi e delle melodie, di conseguenza, è semplicemente trasmessa dal corpo in movimento, sebbene, si potrebbe aggiungere, da un corpo coscientemente in movimento, sotto il saldo controllo della mente.

Il ritmo nasce dall'uomo come un'esigenza psicofisica che si sviluppa lentamente. Dal punto di vista fisiologico consiste nell'impulso a rendere uguali e regolari movimenti quali camminare, danzare, correre o remare. I fattori psicologici consistono nella spontaneità e nello slancio consapevoli dovuti alla maggiore fluidità e omogeneità del movimento. Questo spiega il bisogno, che spesso avvertiamo in modo irresistibile, di conferire una stessa uniformità ad ogni serie di atti e movimenti, che possono essere automatizzati e sottratti alla modifica intenzionale (il che esclude il normale discorso, e inoltre tutti quegli atti che richiedono un'attenta e vigile concentrazione da parte di chi li compie).

Per quanti si interessano di problemi ritmici, il più familiare veicolo di ritmo regolare potrebbe essere la poesia. Ma in senso stretto, metronomico, il ritmo poetico soffocherebbe i versi in una scansione senz'anima, senza senso e antipoetica. Ogni versificazione dipende da una respirazione inconscia nella quale singole sillabe subiscono allungamenti e abbreviazioni che hanno un proprio significato. In quanto arte della parola, essa richiede una libertà in cui sia gli accenti che i metri non sono mai semplicemente accennati.

Ma il campo centrale del ritmo è la musica. Cantare e suonare sono serie di atti, come è evidente; in una certa misura questi atti possono dirsi automatici, e tra l'altro possiedono un alto grado di spontaneità sia in quanto causa che in quanto effetto del ritmo. Di conseguenza, anche la musica più primitiva tende a unità regolari di tempo, o *chromoi protoi*, anche se non sempre nel senso del ticchettio di un metronomo. Tale irresistibile regolarità si ripercuote sull'uomo, suo artefice, e, attraverso la sua mente, sui suoi muscoli. La tribù primitiva dei Vedda, che abitano l'interno di Ceylon, ci consente di osservare da vicino l'origine di quest'azione reciproca; infatti essi accompagnano i loro canti con un leggero ondeggiamento del tronco o con un movimento misurato di un alluce.²⁰³ Inutile dire poi

che anche le danze rientrano nel campo di questa reazione cinetica.

Ben presto si sviluppa l'esigenza di fare del movimento del corpo un fondamento della musica: i muscoli non accompagnano più silenziosamente i movimenti, ma ora sono usati per produrre un rumore e, successivamente, per accrescere mediante il rumore l'uniformità e l'efficacia della melodia. Da quest'azione reciproca, l'umanità è passata in seguito a un movimento corporeo sonoro e udibile, che fosse il percuotere le natiche o il torace o i fianchi, battere il piede in terra o battere le mani, attività queste di cui le ultime due sono ancora comuni nei canti popolari occidentali oltre che in quelli infantili. A un livello superiore, la percussione degli arti o del corpo si presta a prolungamenti e a strumenti sostitutivi naturali o artificiali che ne intensificano il risultato. Le innumerevoli varietà di nacchere e raganelle, di batacchi e di tavolette, di bastoni per battere il tempo e di sonagli ricavati dalle zucche, costituiscono appunto dei prolungamenti delle mani, dei piedi o del tronco.

Il ritmo, che in musica, come nella poesia e nella danza, è un'organizzazione del tempo, si basa sulla nozione precisa delle unità temporali, divise da intervalli uguali e che si ripetono continuamente come nel ticchettio monotono di un orologio. Questo battito uniforme e molto rapido si ritrova sovente nella percussione, quando si battono le mani, si scuote un sonaglio o si suona il tamburo, così come lo si ritrova nel canto, oppure in un tempo del tutto indipendente; esso costituisce "un sottofondo inesorabile, matematico del canto".²⁰⁴ Si può discutere se tale ritmo, in quanto esperienza estetica, richieda o meno una trasformazione di pulsazioni puramente meccaniche secondo schemi caratteristici e stimolanti. Ma nel nostro campo non si può non accettare la qualità ritmica di qualunque cadenza, sia pure della massima semplicità.

L'organizzazione ritmica secondo schemi determinati — in musica come in poesia — assume essenzialmente tre forme diverse, che si sovrappongono variamente.

Una forma del ritmo — non la più antica — è puramente numerica. Essa consiste nel contare e nel ripetere continuamente un certo numero di unità temporali (o numeri diversi secondo una disposizione caratteristica), indipendentemente dall'accento o dal metro, sebbene queste ultime qualità possano essere pre-


senti, o almeno accennate. Come dimostrerò in questo paragrafo, tale ritmo matematico è comune in Estremo Oriente. L'Occidente conosce il principio del conteggio dell'endecasillabo, cioè del verso a undici sillabe della poesia italiana, usato da Dante e, in campo musicale, nel canto popolare russo.²⁰⁵ Nel mondo primitivo, il ritmo numerico ha un ruolo secondario.

Un'altra forma di ritmo si fonda su accenti reali o appena accennati; esso raggruppa una serie di cadenze separate da intervalli uguali accentuando la prima di due o più di esse. Questa è la forma più comune del moderno "tempo" occidentale con i suoi 2/4, 3/4, 4/4:

.....
 x . x . x . x . x . x . x
 x . . x . . x . . x . . x
 x . . . x . . . x . . . x

Legati, sincopati, terzine, accenti incrociati possono modificare il tempo fondamentale come l'aggiunta delle spezie modifica i sapori: possono inoltre verificarsi inserzioni episodiche di ritmi differenti, per amor di contrasto. Ma il "tempo" puro e semplice si può sempre riconoscere e può essere facilmente marcato con una bacchetta: la maggior parte della musica occidentale si basa su cadenze uguali.

Nella musica primitiva prevale il ritmo di 2/4 o binario, a meno che qualche sillaba in sovrappiù nel testo lo estenda fino a farne un tempo ternario. In tutta l'Asia orientale i ritmi di 2/4 e 4/4 si escludono quasi reciprocamente; può spiegarlo il fatto che il battito del piede umano ha due tempi. Questi due ritmi dominano nell'Estremo Oriente, e soltanto in Corea si usano qualche volta i tre tempi.


I ritmi binari, con  come nucleo, svolgono un ruolo fondamentale nella musica caratteristica dei bambini e delle donne. La loro lunghezza normale è di otto tempi ogni misura, molto spesso di 4+4.²⁰⁶

I ritmi quinari sono un'eccezione. Tra i Kwakiutl dello stretto di Nootka, i quasi-iniziati della "Società dei Passeri" percuotono le lastre sonore poste fuori dell'edificio adibito alle danze "in un ritmo che consta di cinque parti, detto 'una battuta nel mezzo'".²⁰⁷ Chi scrive è Franz Boas che aveva familiarità con la musica e le cui affermazioni dobbiamo accettare come esatte. Vi sono evidentemente cinque tempi in quella che si può chiamare

misura; e secondo il termine usato dagli indigeni posto tra virgolette, questo tempo quinario sembra sia, agli occhi dei Kwakiutl, un ritmo irregolare. Incidentalmente diremo che i vicini dei Kwakiutl; i Nootka e i Bellacoola,²⁰⁸ hanno anch'essi delle canzoni accompagnate dal tamburo nel più rigoroso tempo di 5/8,²⁰⁹ il che confermerebbe quanto riferito a proposito dei Kwakiutl.

Gli accenti posti sul primo o sul secondo tempo della melodia (*downbeat* e *upbeat*, rispettivamente) nella musica primitiva non hanno certamente la stessa rilevanza che è loro attribuita nell'Occidente moderno. La stragrande maggioranza dei brani inizia con l'accentuazione sulla prima battuta, mentre non è ancora possibile un'analisi di quelle civiltà in cui ricorre l'accentuazione sulla seconda. La situazione presenta parallelismi sorprendenti con la musica primitiva europea, in cui non ci sono esempi di prime battute accentate antecedenti al quattordicesimo secolo.²¹⁰

Le battute binarie sono occasionalmente soggette all'"alterazione metrica"; la prima di due note presumibilmente equivalenti è leggermente allungata a scapito dell'altra, proprio come avveniva nella musica europea, fino al diciottesimo secolo.²¹¹

L'alterazione metrica può essere invertita, accorciando le note "buone", accentate, e allungando quelle "cattive", non accentate. Il cosiddetto *snap* (schiocco), tipico di certe melodie scozzesi, in cui la seconda nota si ritrae, per così dire, dalla prima, è comune tra gli Indiani d'America e i Siberiani, negli stili cosiddetti "rombanti". È comune anche nella musica folklorica ungherese. L'alterazione appare talvolta nella forma del metro greco anfibrachico, cioè "corto su entrambi i lati", come in .

In complesso, presso gli Indiani e le popolazioni siberiane, come presso quelle della Norvegia e in altra musica popolare, sono particolarmente radicati questi ritmi ardui, punteggiati o doppiamente punteggiati, di qualunque genere.

Il termine "metrico", usato in questi ultimi capoversi, ci introduce al terzo tipo di schema ritmico.

I vocabeli "metrico" e "metro" troppo facilmente sono vittime di una terminologia imprecisa e irresponsabile, in cui sono usati senza la minima giustificazione per designare misure tra due barre (come "metro" di 3/4) e "tempo", cioè ritmo accen-

tuativo. Un $4/4$ o un $3/4$ sono "tempi" perché obbediscono a una "segnatura di tempo"; al contrario, il metro appartiene solo a uno schema caratteristico formato di note più lunghe e più brevi. Le più lunghe superano un battito o più; le più brevi lo dividono in metà, terzi ecc. Il piede metrico della antica poesia greca (e della musica vocale), con i suoi trochei e giambi, dattili e anapesti, spondei e peonii, ne fornisce un tipico esempio. Ma mentre in Grecia, almeno in teoria, ogni sillaba breve aveva la lunghezza di un'unità di tempo, o battito, e la lunga aveva la lunghezza di due di esse, in altri paesi, come l'India antica e moderna, si attribuiscono alla nota lunga da due a sette unità, e ci si sente autorizzati ad assegnare alla nota più breve più di un'unità, se necessario, come ad esempio nello schema dattilico di $7+2+1$ unità. Ambiguità questa che si ripresenta successivamente nella musica medievale europea sotto forma di *longa perfecta* e *imperfecta*, e di *brevis altera* e *recta*, di cui le prime due misurano rispettivamente tre e due brevi, le seconde due rispettivamente tre e due semibreve.

Il metro, pur essendo spesso divisibile per due o per tre come un ritmo accentuativo divisivo, come nel caso del dattilo greco (lunga-breve-breve) o del *molossos* (lunga-lunga-lunga), è per principio "aggiuntivo". Viene descritto, spesso esclusivamente, come la somma di quantità differenti di unità di tempo, come $2+3$, $2+4$, $3+4$, $3+3+2$, o $2+2+1+1$. Tali schemi metrici si trovano abbastanza frequentemente negli accompagnamenti a percussione. Nell'arcipelago polinesiano delle Caroline, ad esempio, la percussione ha talvolta ritmi che procedono in parti uguali di $1+2$ o $1+3$, cioè in metro giambico.²¹² I migliori esempi di musica india ci sono offerti dai Nootka della regione di Vancouver.

Fuori dall'India e dal Medio Oriente, il paese in cui questi metri aggiuntivi hanno più importanza è l'Africa Bantu. Gli Zulu hanno un metro di $9+7$,²¹³ come in:

$$x \dots x \dots + x \dots x \dots$$

Più frequente, e d'interesse storico maggiore, è lo schema comune di $7+5=12$; dodici unità di tempo sono raggruppate come segue:

$$x \dots x \dots + x \dots x \dots$$

Il $7+5$ ricorre nei metri poetici arabi di sette e cinque unità

di tempo, e nella strana cesura degli esametri latini, come nell'*Eneide* di Virgilio:

Arma virumque cano / Troiae qui primus ab oris



o, inversamente,

Infandum regina iubes / renovare dolorem



Si presenta anche nella musica dell'Estremo Oriente. In Giappone si fa distinzione tra le poesie della forma *haiku*, con tre versi di cinque, sette e cinque sillabe rispettivamente, e della forma *tanka*, con cinque, sette, cinque, sette, sette sillabe.²¹⁴ Nella musica cinese, la combinazione di cinque e sette tempi appare laddove il testo segue un'altra organizzazione:

ESEMPIO 27²¹⁵



Questi parallelismi sorprendenti congiungono il Giappone con l'Africa Bantu; ma mi sembra prematuro tentarne ora una spiegazione.

Il battito delle mani o del tamburo, restando piuttosto indipendenti dalla melodia eseguita dal cantante, dal ritmo e dalle modificazioni del tempo, ripete gli schemi più e più volte, anche se il loro battito cade tra due sillabe del testo.

In Africa predomina tra l'altro il metro onnipresente di $3+3+2$:

$$x \dots x \dots x \dots \quad x \dots x \dots x \dots$$

(nel quale gli elementi si possono scambiare tra loro, come in $3+2+3$ o $2+3+3$).

Il *fascinating rhythm* — come nel titolo di un pezzo pianistico

di Gershwin — riveste un ruolo chiave in quasi tutti i capitoli della storia della musica, dall'Oriente fino al nostro ventesimo secolo, con il suo hot jazz e il suo charleston.

Qualunque sia il ritmo, la percussione raramente inizia insieme alla musica vocale, ma entra qualche nota dopo il cantante, oppure lo precede.

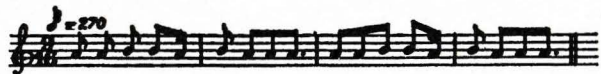
Tutti gli schemi descritti sono tuttavia sviluppi tardivi; e se esitiamo a ricondurli alla musica orientale, perché svolgono un ruolo di primo piano anche in quella africana, dovremmo renderci conto che in questo caso come in altri, il Sudan e l'Africa Bantu fanno parte del mondo orientale piuttosto che di quello primitivo.

Nelle regioni circostanti l'Africa Bantu, il ritmo aggiuntivo prevale nei paesi islamici e in India, e non soltanto nella musica d'arte, ma anche nel canto popolare. Nell'India sudorientale anche i bambini cantano le loro canzoni in rapide unità di $4+3=7$ (vedi esempio N. 1). La maggior parte dei brani musicali turchi seguono una misura di $9/8$, con combinazioni di $3/4+3/8$; i tre ottavi non formano qui una terzina, come in

♪♪♪♪♪, ma tre mezzi quarti precisi, come in ♪♪♪♪. ; altri brani turchi sono in sette ottavi: ♪♪♪. , o in cinque ottavi: ♪♪. .

Al quadro che abbiamo appena delineato vanno aggiunti i complessi metri dell'Europa sudorientale:

ESEMPIO 28²¹⁶



con un numero di unità fino a 21, presenti nella musica bulgara, macedone,²¹⁷ rumena e ungherese.

Qui, come altrove, ci si pone la difficile questione: questa musica folklorica deriva dalla musica d'arte, o viceversa? Ne ho discusso in una mia opera precedente, senza però giungere a una soluzione convincente.²¹⁸ La questione in sé potrebbe esser dovuta ai tre concetti che predominano nelle concezioni dell'Occidente moderno. Nella nostra civiltà, i due mondi dell'arte e della musica popolare sono rigidamente separati. La musica d'arte, cioè il prodotto di un lavoro a tavolino compiuto da uomini d'intelletto e di educazione sistematici, ha ben poco in comune con le melodie popolari "illetterate". Questa frattura

quasi non esiste in Oriente. In tutti gli strati sociali, la musica è praticamente priva di scrittura e non intellettuale, dal momento che le regole sono imposte dalla tradizione, a corte come nel villaggio. L'Oriente maomettano è caratteristico sotto questo aspetto: i cantanti più esperti e più stimati di musica "d'arte" eseguono i loro brani regolarmente non nelle sale da concerto ma nei caffè della città e per un pubblico davvero misto, fatto di *effendi* non meno che di gente comune, e la musica che offrono all'ascolto è di livello elevatissimo. In molti casi la musica che tendiamo a definire popolare è invece musica tribale e rurale, e appartiene a una delle minoranze etniche che spesso preservano lo stile melodico più arcaico.

Ma sorge un'altra questione: esiste forse una legge, o almeno un principio, che determini la crescita o il cambiamento di ritmo? Il ritmo caratteristico di una certa civiltà tende a divenire più semplice e più regolare, o al contrario va verso una maggiore complessità?

Vediamo qualche esempio.

In certe comunità indiane d'America sembra che le canzoni "moderne" abbiano un ritmo più regolare (e una gamma più ristretta) delle canzoni "antiche".²¹⁹ Non c'è ragione di dubitare di quest'affermazione, ma va detto che il contrasto tra antico e recente, nella memoria personale di un uomo primitivo, è troppo irrilevante di fronte a tradizioni vecchie di decine di migliaia d'anni. È consigliabile astenersi dal generalizzare, tanto più se pensiamo che le canzoni moderne possono essere facilmente influenzate dai motivi provenienti dall'America bianca.

Ad ogni modo, una rigidità ritmica crescente si riscontra anche in altre regioni. Il ritmo dello stile arcaico indiano delle cantilene vediche era un ritmo libero; ma nello sviluppo più recente di quello stile, a partire circa dal 400 a.C., prevalgono metri uniformi e strutture regolari.²²⁰

Forse non dovremmo trarre i nostri esempi dal mondo primitivo od orientale, ma piuttosto dall'Occidente, il cui sviluppo storico ci è familiare fin nei minimi particolari per la sequenza dei suoi cicli.

Nell'antichità greco-romana, Plutarco parla del quadro composito formato dai ritmi dell'antica musica ellenica, specialmente nel settore strumentale. In seguito, egli scrive, i maestri abbandonarono questi ritmi complessi per tornare a privilegiare l'a-

spetto melodico. Egli individua un contrasto tra i due gruppi di compositori, gli antichi "ritmofili" e i posteriori "melofili". L'affermazione è molto chiara, ma è difficile darne un'interpretazione, dal momento che non conosciamo a fondo né il periodo cui Plutarco si riferiva, né la situazione in campo musicale.

Nel Medioevo, il fatto ritmico più rilevante fu il passaggio dai modi razionali e limitati del tredicesimo secolo alla più incredibile complessità della musica intorno al 1400. Il tramonto glorioso dell'età medievale ebbe le caratteristiche tipiche della fine di un ciclo. Il nascente Rinascimento, che scardinò ogni eccesso, nell'interesse di un'austera semplicità, non rappresentò altro che l'inizio di un nuovo ciclo.

Nel nostro secolo assistiamo alla crisi del 1910, quando i 4/4 e i 3/4 uniformi del diciottesimo e diciannovesimo secolo lasciarono il posto quasi d'improvviso alla ricchezza ritmica del jazz e delle partiture di Stravinsky e di Bartók. Questo grande cambiamento in senso rivoluzionario contraddiceva quanto sembrava dimostrato fin dal 1400, e cioè il fatto che la semplicità ritmica dovesse contraddistinguere la fine di un ciclo mentre la complessità segnava l'inizio di una nuova fase.

L'uscita da questa situazione confusa ce la indica il mutamento del ruolo e del carattere del ritmo. Intorno al 1400, il ritmo era il veicolo principale della complessità tipica della fase che si stava chiudendo. Intorno al 1910, le caratteristiche di complessità andarono a investire il colore dell'armonia e dell'orchestrazione. Il ritmo, alquanto impoverito sotto il loro impatto, doveva iniziare un nuovo ciclo in una libertà primitiva, che non era sofisticazione, ma la forza elementare di una nuova fase che si apriva. Da tutto ciò risulta chiaro che non esiste, e non può esistere, una regola generale che determini la direzione in cui si muove o meno la forma ritmica.²²¹

Regola e libertà ritmica non sono affatto stadi di sviluppo. Spesso, la stessa civiltà le usa l'una accanto all'altra, persino nello stesso brano, ad esempio con libertà nel canto e regolarità nell'accompagnamento strumentale.

La libertà ritmica dipende talvolta dal sesso di chi canta. A Pur, nelle Caroline occidentali, i canti femminili sono rapsodici, mentre quelli maschili sono rigidamente ritmati.²²² Non esistono regole generali; al contrario, quando si è osservata questa differenza tra i comportamenti dei due sessi, gli uomini solitamente

sono più liberi, mentre la chiarezza e il rigore contraddistinguono i canti delle donne, che eseguono i loro lavori regolari, ritmici, quali cullare i bambini, impastare, macinare, pestare, seminare e tessere.²²³ Nei villaggi Vogul della Siberia nordoccidentale, ad esempio, gli uomini, che eseguono gran parte dei canti, nelle loro melodie mantengono una libertà ritmica e di struttura, mentre le donne suddividono i loro motivi in versi, strofe semplici e regolari, secondo uno schema già descritto.²²⁴

I modelli ritmici universali, ben noti e assai in voga nell'Europa medievale, non sono assenti dalla musica primitiva. Tali forme evolute di organizzazione ritmica si evidenziano anche nell'"isoritmo", che troviamo nel repertorio dei Menominee e di altri Indiani d'America, e altrove, così come durante l'età gotica, in Francia, nelle opere di Machaut e di Dufay. Lì, in concomitanza con un impulso ritmico più pressante che non le esigenze melodiche, uno schema metrico caratteristico, poniamo di quattro misure, viene imposto non a un accompagnamento percussivo, bensì alla melodia stessa. Se essa ha una ampiezza di dodici misure, ad esempio, la "schematizzazione" la divide in tre gruppi con la stessa sequenza di minime, quarti e ottavi, indipendentemente dall'andamento ascendente e discendente del profilo melodico.

"Le misure 5 e 9, pur melodicamente differenti, hanno esattamente la stessa organizzazione metrica della misura 1. Le misure 6 e 10 seguono rigidamente lo schema metrico della misura 2, e così via, per le misure 7 e 11 come la 3, 8 e 12 come la 4."²²⁵

Nella mia opera già citata, insieme a questa descrizione figura un esempio di musica dei Menominee, che vivono a ovest del lago Michigan. Altri esempi sono offerti dagli Arapaho delle Grandi Pianure.²²⁶

"Isoritmo" è però un termine piuttosto pericoloso. Se accettiamo l'esempio degli Indiani Comanche, da Nettl definito isoritmico perché ogni misura è costruita in base allo stesso breve schema, dovremo necessariamente chiamare isoritmico ognuno degli innumerevoli schemi ricorrenti, come i metri greci e i modi dell'età gotica, i *rāga* indiani e la marcia di Radetzky. Nessuno se la sentirebbe. Tutti gli schemi metrici appena menzionati — il termine greco di "polipodie" potrebbe servire a identificarli tutti — costituiscono uno stimolo motorio vigoroso e immediato. Diversamente avviene per l'isoritmia medievale, i cui

schemi, per la maggior parte, non colpiscono il nostro senso ritmico; e in molti casi dobbiamo analizzare a fondo la partitura per giungere a una diagnosi di isoritmia. Ma a prescindere dallo stimolo motorio e dalla percettibilità immediata, tale schema ritmico passa dal ritmo in senso stretto a un'articolazione unificante, cioè a un fatto di struttura. Credo sarebbe preferibile non confondere i due tipi: un eccesso di semplificazione non può che essere effetto di una distorsione.

Prima di abbandonare la complessa questione del ritmo, soffermiamoci per un'ultima visione d'insieme.

Gli stili del ritmo, insieme con le famiglie degli strumenti, sono inseriti in alcune aree ben distinte. La prima, quasi senza eccezioni, è costituita dall'Asia orientale, con un tempo monotono e regolare di 4/4. La seconda area, con metri aggiuntivi più ricchi e complessi, è l'enorme regione che va dall'India all'Africa nera, attraverso il Medio e il vicino Oriente. La Grecia antica presenta un'interessante commistione di questi tipi ritmici contrastanti; ha ritmi aggiuntivi fino ai metri epitritici di 3+4 unità, dono dell'Oriente, la cui musica ha largamente influenzato quella greca; ma ha anche una netta tendenza binaria in molti metri e nelle loro combinazioni; tendenza dovuta probabilmente alla concezione dell'arte greca della danza, considerata terreno comune per la musica, la poesia e la danza stessa.

L'Europa dell'antichità pone una quantità sorprendente di problemi. Non vi è traccia di percussione, il che dà luogo a forti sospetti che il ritmo vi svolgesse un ruolo secondario. Una conferma di questa convinzione si può trovare nel fatto che il campo centrale della musica medievale, cioè il canto gregoriano della Chiesa cattolica, a dispetto della supervisione alquanto rigida da parte delle autorità ecclesiastiche, perse la sua tradizione isoritmica in capo a un paio di secoli, divenendo aritmico già nell'undicesimo secolo. Intorno al 1300, Johannes de Grocheo affermò esplicitamente che nessuna melodia monofonica — compresi i corali gregoriani, così come le canzoni dei *troubadours*, dei *trouvères* e dei *Minnesinger* — fu mai misurata con precisione.²²⁷

Questa mancanza di precisione del tutto intenzionale deve aver trattenuto le notazioni più antiche dall'indicare valori metrici; sia i neumi sia la scrittura del canto gregoriano, che da

quella origina, ne erano privi: e persino la "notazione mensurale", sviluppata nel tredicesimo secolo per attribuire quei valori ai simboli del canto gregoriano, lottò per quasi trecento anni prima che fosse possibile esprimere quei valori in forma chiara e priva di ambiguità. La lotta del rigore contro la ritmizzazione libera giunse fino almeno al Rinascimento: la polifonia italo-fiamminga, sebbene rigorosamente formalizzata, mostra però due tendenze in conflitto tra loro: da una parte, lo stretto vincolo dell'unità di tempo sotto forma di *tactus*, cioè del battito delle mani, e nei suoi aumenti e diminuzioni sotto il nome assai significativo di *proportiones*; dall'altra parte, una melodia dal fluire libero in tutte le sue parti vocali senza accenti divisi da spazi uguali né schemi aggiuntivi regolari. Questa contraddizione lascia l'autore moderno incerto sul come inserire le linee divisorie delle battute. Soltanto con il declino della polifonia, dopo il 1600, e quindi forse con le danze di società, importantissime nel diciassettesimo secolo, il semplice ritmo di quattro quarti e di tre quarti riportò una vittoria definitiva.

La forma, così com'è definita all'inizio di questo paragrafo, è il fluire organizzato di un brano musicale nel suo complesso.²²⁸

L'analisi della forma dev'essere preceduta da una costatazione generale: praticamente tutte le forme che si riscontrano nella musica popolare primitiva e orientale sono di portata alquanto limitata. Anche un negro africano, peraltro dotato per qualsiasi espressione musicale, sia vocale che strumentale, può suonare la stessa frase per un giorno intero o un'intera settimana, se gli piace, senza mai dar segno di stanchezza.

Gli studiosi hanno attribuito questo difetto alla mentalità ancora poco evoluta, e questo ragionamento contiene senz'altro alcuni dati positivi; gli uccelli vanno raramente al di là dell'unico richiamo appartenente alla loro specie, e i bambini fanno sfoggio di un'insistenza irritante nel ripetere continuamente un frammento di melodia. Ma il ragionamento non si può certamente applicare alla musica complessa delle civiltà orientali più avanzate che, nonostante le affermazioni degli evoluzionisti hegeliani, non si può certo liquidare parlando di infanzia dell'umanità. La crescita delle forme musicali che si osserva in Europa a partire dal diciassettesimo secolo sembrerebbe legata alla crescente separazione tra musica, vita sociale ed esigenze extramusicali. I contenuti, le misure e le forme hanno subito un

mutamento evidente quando la musica è divenuta indipendente e quando un pubblico attento e amante delle elaborazioni artistiche ha cominciato a frequentare sale da concerto e teatri d'opera.

Può essere d'aiuto considerare le idee di Radin a proposito del conflitto tra l'uomo d'azione e il pensatore, di cui il primo, *l'homo faber*, tra i primitivi si incontra assai più frequentemente. "Il suo ritmo mentale è caratterizzato da un'esigenza di ripetizione infinita dello stesso evento o, nel migliore dei casi, di eventi che sono tutti sullo stesso livello. Per lui cambiamento significa essenzialmente una trasformazione brusca. La monotonia non gli fa paura."²²⁹

Come gli utensili e le suppellettili di manifattura antica sono spesso decorati con una modesta fila di trattini uguali e ricorrenti, senza alcuna esigenza estetica di variazione, gran parte della musica primitiva non è che una semplice serie di piccoli insiemi di note.²³⁰ Bisogna ammettere, comunque, che in quest'analogia vi è un difetto, in quanto gli ornamenti visibili sono facilmente assunti nel loro complesso, mentre gli ornamenti musicali si odono singolarmente, uno dopo l'altro.

Gli esempi abbondano; i Pigmoidi della Nuova Guinea centrale ripetono con insistenza due note distanti tra loro una quarta (l'esempio è tratto da Kunst):²³¹

ESEMPIO 29



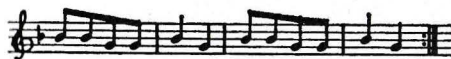
e altrettanto fanno le bambine esquimesi²³² (vedi esempio 15). I Botocudos, una popolazione autenticamente paleolitica del Brasile orientale, possono cantare anche sette volte, senz'alcuna variazione, un gruppo di quattro note: *sol fa sol fa*, ripetendo quindi l'intervallo di seconda *sol-fa* non meno di quattordici volte.²³³ In una registrazione che si trova al Musée de l'Homme di Parigi, un coro femminile di Lifou, una delle Isole Loyalty, nella Polinesia sudoccidentale, ripetono venti volte un piccolo motivo di quattro note;²³⁴ H. A. Junod udì delle canzoni ritmate dei Baronga, formate da due o tre misure, ripetute dieci, venti, cinquanta volte di seguito;²³⁵ le donne Lagu della Nuova Guinea settentrionale ripetono senza fine una brevissima melodia

di cinque battute. Infine, uno stregone della tribù dei Taulipang, nel Brasile settentrionale, insiste inesorabile su un motivo composto da un rapido trillo con una nota sostenuta più alta di un semitono, il tutto in un frenetico *accelerando*.²³⁶

Quest'ultimo esempio ci porta a considerare un'altra probabile causa di alcuni casi di brevità e ripetizione primitive. La ricorrenza incessante e snervante di una stessa percezione sensoriale che non è più importante di per sé, ci colpisce, anzi ci intossica in due modi opposti, come uno stimolo potente o viceversa come un narcotico. Tale rimozione della libera volontà umana, che può indebolire, se non uccidere, è appropriata alle culture il cui orientamento integralmente magico assegna a gran parte della loro musica il ruolo di perdita momentanea della personalità e dello stato normale. Esempi largamente conosciuti sono la trance e l'estasi dei dervisci e di altre confraternite mao-mettane sotto l'impulso del monotono musicale e delle letture coraniche.

La ripetizione semplice, qualunque ne sia la causa e l'origine, si riscontra in molte parti del mondo e anche nel canto popolare europeo, come dimostra il seguente motivo rumeno (da Riegler-Dinu):

ESEMPIO 30



Con questo, ci troviamo davanti ad alcuni parallelismi notevoli tra le strutture primitive e le forme secolari del Medioevo europeo.²³⁷

In primo luogo, la forma ripetitiva appare nell'epica medievale del cosiddetto "tipo di litania": ogni verso del testo è cantato sulla medesima melodia: *la-la-la...*²³⁸

Le danze degli spiriti degli Indiani "delle Pianure" o Indiani Buffalo, come quelle degli Algonquin e dei Sioux, rappresentano uno stadio ulteriore: "Ogni frase viene ripetuta due volte." Questo schema a coppie, o "progressione a coppie", come l'ha definita George Herzog,²³⁹ è noto anche agli storici della musica occidentale; esso forma il *lai*, o *sequence* (come *la-la si-si do-do*) tanto spesso impiegato nel Medioevo gotico.

In un'evoluzione di questo *lai* medievale, la danza di corte

strumentale detta *estampie*, la frase musicale è ripetuta in modo più flessibile; anziché un rigido *la-la si-si do-do*, alla mezza cadenza (*overt*) del primo verso faceva riscontro un *clos*, cioè una cadenza intera, nel secondo verso di ogni coppia.²⁴⁰

Questo principio è conosciuto nel più antico documento musicale che sia stato conservato. Il primo verso e la sua ripetizione erano appaiati, ma con finali differenti; la prima volta, la voce indugiava su una nota non terminale, che teneva in sospenso l'ascoltatore; la seconda volta, raggiungeva subito il finale realizzando così una conclusione soddisfacente. "In termini tecnici, la prima frase terminava su una semi-cadenza, e la seconda frase su una cadenza intera (...) Unendo due frasi con distinzione cadenzale, per formare quello che la teoria musicale chiama *periodo*, i popoli primitivi al più basso livello culturale avevano creato il più fertile degli schemi musicali strutturali, la forma del *lied*."²⁴¹

Gli esempi più antichi sono relativi a livelli arcaici come quelli della musica Vedda o patagonica.²⁴² In seguito ne troveremo nelle liturgie degli Ebrei orientali, ad esempio la canzone del Mar Rosso, ispirata alla *Genesi*, 14:30, nella versione yemenita.²⁴³

L'iterazione si può inoltre arricchire ripetendo un breve motivo su una tonalità differente: una pratica esemplificata nella *Danza della pioggia* degli Indiani Navaho:²⁴⁴

ESEMPIO 31



Nella terminologia occidentale, questo tipo di iterazione "spostata", come la chiameremo qui, sarebbe una "sequenza". Ma per chiarezza, ci sembra più giusto evitare un termine tanto ambiguo, che definisce anche il *lai* e ancora un'altra forma musicale strettamente connessa, che appartiene alla Chiesa cattolica.

Il capitolo del mio *Our Musical Heritage* che tratta delle forme medievali, dopo la litanìa e il *lai* esamina il rondò, o *rondeau*, o "tipo di ritornello", caratterizzato dalla partecipazione di un solista e di un coro: "Un solista cantava le strofe, o stanze, e il coro dei danzatori rispondeva con il ritornello."²⁴⁵ Nella musica primitiva, l'alternanza regolare di un coro in ri-

sposta a un "verso" cantato assolo è largamente diffusa. È piuttosto naturale, e pertanto si presenta in tutti i continenti e gli arcipelaghi, ma nell'Africa nera è più viva che in qualsiasi altra area.

È ora il turno della forma di *strofa* o *stanza*, nella quale i versi hanno melodie differenti. A Dobu, nel Pacifico occidentale, i versi si susseguono secondo uno di questi due schemi:

ABCA ADEFC

oppure

ABA CDEA

o anche secondo disposizioni diverse.²⁴⁶ A, ripetuto agli inizi e spesso anche alla fine delle strofe, serve da ritornello, e ci introduce al successivo tipo di struttura.

Il ritornello può assumere varie forme. Nella più semplice, la stessa melodia del verso "v" si alterna stabilmente con il ritornello "R", come in:

v R v R v R ...

Altrove, i versi hanno melodie differenti in alternanza con un ritornello che non varia, come nella ben nota forma del rondò strumentale occidentale:

R a R b R c R ...

da ripetere tutte le volte che è necessario.²⁴⁷

Il coro che risponde esegue spesso passi di danza, talvolta canta sillabe senza senso od occasionalmente canta con un tempo più veloce.²⁴⁸

H. A. Junod ci indica in un diagramma il modo di eseguire le risposte in uso presso la Baia di Delagoa, nell'Africa sudorientale.²⁴⁹ L'intero apparato scenico è semicircolare: i danzatori si muovono in silenzio in un semicerchio esterno; un altro semicerchio interno è formato dalle fanciulle che cantano il ritornello e sottolineano il ritmo battendo le mani; il solista, tra i due semicerchi, danza e canta i versi del testo; e il centro comune di questi tre semicerchi è costituito dal suonatore di tamburo che conduce lo schema ritmico.

Talvolta il coro nella sua risposta introduce due note senza però interferire con la linea del solista, come spesso accade nelle passioni, nelle cantate e negli oratori che conosciamo. In Africa,

i cori responsoriali si susseguono tanto rapidamente che il solista e il coro giungono quasi a un conflitto in una polifonia a due parti nella quale i brevi motivi per quarte del coro fungono da *ostinato* (vedi oltre), come in certi mottetti francesi del tredicesimo secolo. Tale polifonia a due parti è pienamente esplicita nei canti ugandesi.²⁵⁰

Mentre il *responsorio* è l'alternanza di un solista che conduce il canto, e di un coro che risponde, si definisce *antifona* l'alternanza (e talvolta il confluire) di due semicori.²⁵¹ Le due forme principali di antifona sono: 1) verso per verso il secondo coro ripete la melodia del primo; 2) i versi sono cantati alternativamente da un coro — dispari dal primo e pari dal secondo — anche se talvolta essi confluiscono in un coro solo.

Le forme a risposta, responsorio e antifona, sono connesse intimamente e spesso esclusivamente con la danza collettiva. Ma occasionalmente tale rapporto si interrompe; quando ciò avviene, la musica sembra sopravvivere mentre la danza si disperde. Ciò accade sia nelle società primitive²⁵² che in Occidente; dai *rondeaux* musicali del Medioevo fino alle pavane, alle sarabande, alle correnti e ai minuetti dei tempi più recenti, che non hanno più nessun rapporto con la danza.

La ripetizione costante spesso sfida la pazienza dei cantanti e degli ascoltatori, anche se segue uno schema alternante. Per rompere la tediosa uniformità, il rimedio più naturale è la forma a *variazione*; la melodia o il tema è ripetuto in versione modificata, abbastanza diversa da tener desto l'interesse ma abbastanza simile da sembrare familiare e quindi dare un'impressione di unità a chi canta. Essendo al tempo stesso una resa fedele e una libera improvvisazione, la variazione è effettivamente uno dei principi formali più antichi e più persistenti; è onnipresente senza interruzioni dai canti più antichi fino alla musica occidentale del ventesimo secolo.

Le variazioni possono seguire l'originale nell'andamento e nella misura; ma possono anche essere flessibili e subire espansioni o contrazioni.

Per dare un esempio di variazione allo stadio iniziale e nella sua maturità, la cosa migliore è di porre i cambiamenti condizionati dalle parole, tipici dei tempi più antichi, sullo stesso piano delle elaborazioni libere della musica strumentale più recente. I cambiamenti condizionati dal testo si presentano ogni volta

che due versi del testo hanno un numero diverso di sillabe. Il tipo primitivo di variazione non è quasi mai concepito consapevolmente, e i suoi valori estetici sono tutt'al più un punto di partenza per elaborazioni successive e piene d'inventiva condotte su un tema dato.

Le variazioni di tipo più elaborato sono suonate da uno strumento tipico ed esclusivo dell'Africa nera, noto generalmente come *zanza*. Premuto contro il torace del suonatore, esso consiste in una piccola cassa di risonanza, generalmente di legno, sulla quale sono sistemate una serie di *rattam*, cioè di lamine di ferro accordate con cura e strettamente unite nelle loro estremità inferiori, cosicché quelle superiori, leggermente piegate, vibrano liberamente quando sono pizzicate con i pollici. Ha ragione A. M. Jones quando sente "qualcosa di distensivo e di riposante nella reiterazione costante di un breve pezzo di bella musica, mentre ogni possibile monotonia è scongiurata dalle sfumature deliziose, aeree e leggere, prodotte dalle lievi variazioni".²⁵³

Detto per inciso, è sconcertante come, nella moderna letteratura musicologica tedesca, uno strumento tanto raffinato e virtuosistico sia definito con pochi riguardi, *Klimper*. Il neologismo è quanto mai inadeguato, poiché deriva dal verbo *klimpern*, "strimpellare", carico di connotazioni fortemente negative, che allude a un uso sbadato e incompetente della tastiera. Ma neppure Jones, che scrive con tanto entusiasmo di questo piccolo strumento, può istituire un termine di paragone con la sua terminologia. I nomignoli pieni di disprezzo e spesso di cinismo, che i vecchi viaggiatori o coloni affibbiavano agli strumenti, sono ormai sconfessati; e l'appellativo scorretto di "piano Kafir", ora caduto in disuso, è stato per lungo tempo motivo di risate per gli studiosi. Nessuna immaginazione, neanche la più sbrigliata, potrebbe accostare questo delicato strumento tascabile ai nostri pianoforti, né per il suono né per la struttura. Infine, *Kafir* non è che il nome arbitrariamente attribuito a un minuscolo gruppo umano tra i milioni di Bantu che suonano il *zanza* nel territorio sconfinato che spazia dai 10° N ai 25° S, attraverso tutta l'Africa, vale a dire un'estensione pari a quella dell'intero continente nordamericano.

Oltre a tutte le forme seriali o aggiuntive, ma con meno frequenza, la musica africana conosce le strutture *da capo*, o ABA.

La Polinesia ci fornisce alcuni begli esempi in cui, a metà di un brano, si trova un passaggio contrastante, in un tempo anch'esso contrastante.²⁵⁴

La rarità di questi schemi ABA è facilmente comprensibile. Tutte le altre forme di musica primitiva sono aperte, aggiuntive, ripetitive, che si tratti della semplice serializzazione di alcuni gruppi di note o dei più elaborati *lais, estampies, Lieder, rondeaux*, responsori, antifone o variazioni. ABA è l'unica forma che non consente l'aggiunta illimitata di gruppi simili. Si tratta di una configurazione simmetrica, chiusa e indipendente, superiore alle forme ripetitive.

Nel complesso, le nostre conoscenze della forma primitiva sono più che limitate. Le registrazioni fonografiche, nostre fonti principali, sono eccessivamente brevi, per ragioni sia economiche sia tecniche. Spesso non sappiamo neppure che cosa venga prima e che cosa dopo; e la facciata di un disco, o, peggio, la singola banda di una facciata rappresenta tutt'al più un campione, piuttosto che una struttura completa.²⁵⁵ Non si può dubitare che il canto quasi incessante che si esegue durante feste che durano un giorno o una notte intera spesso assumono forme composite, derivate da movimenti coerenti anche se contrastanti. In un precedente paragrafo ho menzionato una cantata ugandese che descrive una partita di caccia; la cantata è senz'altro una forma composita; e il ciclo della cerimonia Hako, eseguita dagli Indiani Pawnee, è stato pubblicato in un'opera importante più di cinquant'anni fa.²⁵⁶

Ma è lecito dubitare se questi aggregati siano forme nel senso che il termine riveste in questo capitolo. Parliamo certamente di una forma sinfonica, che abbraccia, come una sovrastruttura, tutti i quattro movimenti nei loro cambiamenti di tonalità, di ritmo e d'umore. Ma questo schema generale è una pallida figurazione se messo a confronto con i singoli tipi, quali la forma di sonata del primo movimento, le variazioni dell'adagio, lo schema ABA dello scherzo, e la forma di rondò dell'ultimo movimento. Una cerimonia primitiva che duri tutta una notte raramente muta le forme brevi e lineari delle componenti che la costituiscono. Neppure le complesse liturgie del Venerdì santo o del giorno dell'Espiazione costituiscono vere e proprie forme musicali.

Capitolo 3

In cammino: crescita, personalità, arte

La musica antica, descritta nei paragrafi precedenti, non ha nessuna pretesa di originaria purezza. L'antropologia moderna ci insegna che di per sé "ogni elemento culturale è essenzialmente una gamma di variazioni". Ciò contribuisce "in modo considerevole alla flessibilità delle culture e alla loro capacità di subire numerosi mutamenti e pressioni senza mai disgregarsi del tutto".¹

Al di là di tale innata capacità di cambiamento, non si può parlare della musica antica senza considerare l'acquisizione di elementi più tardi o estranei. Ma vi sono due tipi di melodie (di cui abbiamo trattato nel cap. 2, §§ 1 e 2) che rimangono assai vicini all'ideale di purezza incontaminata: le melodie "a picco", in uno stadio di organizzazione primitiva, e le melodie a intervallo unico, basate su motivi esigui e ripetuti all'infinito. Vi sono esempi di questi due tipi, in tutti i continenti e in tutte le isole tra un continente e l'altro. Sebbene se ne trovino sopravvivenze in molte delle civiltà più avanzate, non si rischia di generalizzare eccessivamente se si afferma che tutte le culture più antiche partecipano di questi stili e non di altri. Ciò non può essere conseguenza della diffusione e dell'influenza esercitata da gruppi diversi. Una tale diffusione presupporrebbe un cosmopolitismo intercontinentale su scala mondiale nell'età paleolitica, e un isolamento susseguente nell'età mesolitica o neolitica. Ma ciò è privo di senso. La musica antica era certamente una qualità generalizzata, innata, necessaria dell'uomo paleolitico.