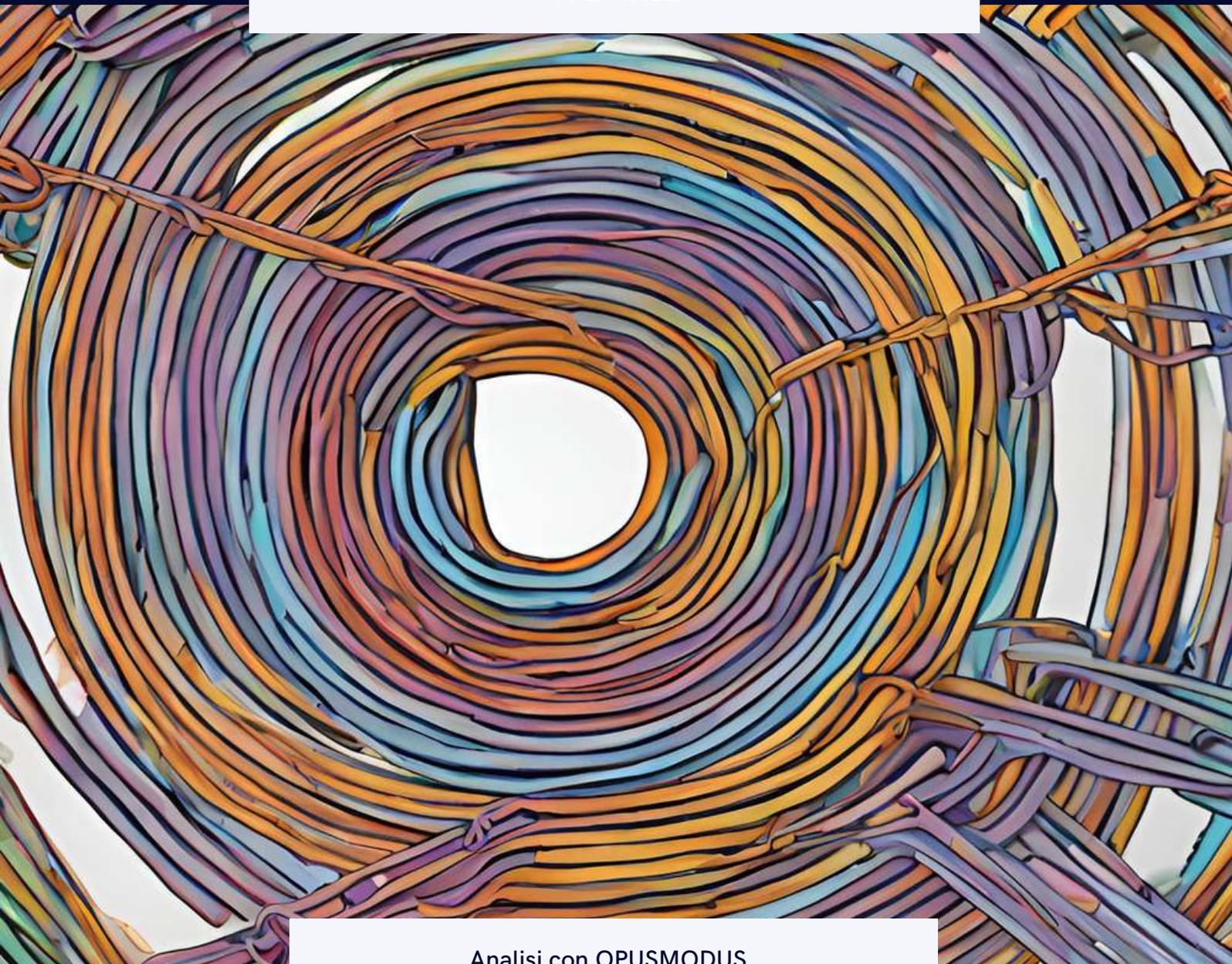


anno 2 // n. 2 // luglio 2024

auditoriumM

SPECIALE

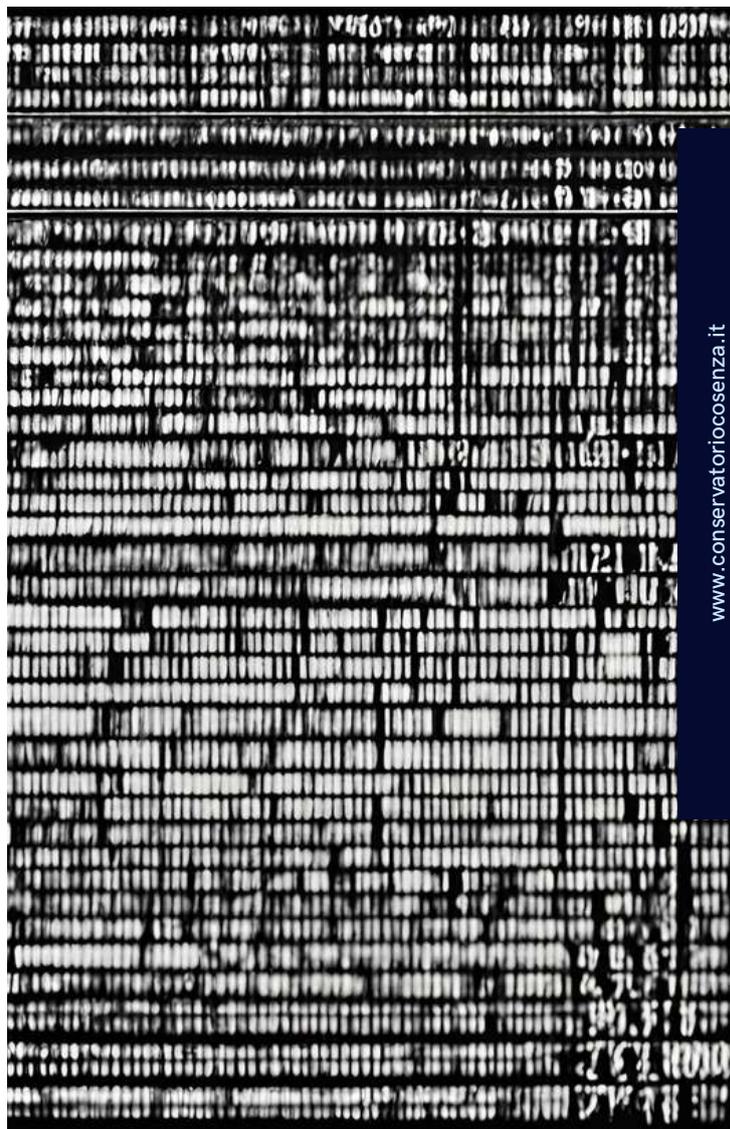


Analisi con OPUSMODUS

INNOCENZO COSIMO DE GAUDIO-ALESSANDRO MEACCI



ISSN 2974-9360



www.conservatoriocosenza.it

auditoriumM

Rivista del Conservatorio di Musica "Stanislao Giacomantonio" di Cosenza

Speciale II, 2024

ISSN 2974-9360

Registrazione presso il Tribunale di Cosenza

Registro Generale n° 2973/2023

Registro Stampa N° 2/23

DIRETTORE RESPONSABILE FRANCESCO PERRI

Caporedattore Olga Laudonia

Comitato editoriale Michele Bosio, Emanuele Cardì

Innocenzo Cosimo De Gaudio – Alessandro Meacci

Analisi di due repertori “formulaici” con il sistema Opusmodus

Premessa

«Opusmodus è un sistema esperto per la composizione e l’analisi della musica sviluppato in Common Lisp»,¹ appartiene alla categoria dei CAAC (*Computer Assisted Analysis and Composition*), pensata per assistere il musicista nella scrittura e nell’analisi della musica.

L’interfaccia grafica interattiva contribuisce a definire, inoltre, uno spazio di lavoro flessibile e immediatamente accessibile. In altre parole, ciò che a suo tempo l’IRCAM definì «Composing Continuum», auspicandone la realizzazione. Al di là dell’interfaccia grafica interattiva, Opusmodus (d’ora in avanti OM) dispone di un proprio sistema notazionale simbolico-alfanumerico (OMN, *Opusmodus Music Notation*) nel quale convertire (e dal quale riconvertire) tutta la complessa semiografia musicale, articolazioni e segni di espressione compresi.

Il lavoro con OM consiste, nella fase prodromica, nella stesura di un testo-codice (c.d. *listato di programma*) in cui un materiale di partenza, musicale o comunque sonoro, è sviluppato (o analizzato, a seconda) attraverso una libreria di oltre mille funzioni, delle quali duecento costituiscono lo *Standard Package del LISP* (il linguaggio con cui è stato sviluppato OM). Le ben ottocento restanti funzioni disponibili sono, invece, specifiche del sistema. Oltre alla restituzione degli elaborati in notazione tradizionale, esportabile in *Music.XML*, OM dispone, infine, di un ricco e potente pacchetto di rappresentazioni grafiche che consente di esplicitare rapidamente e in modo intuitivo i risultati raggiunti *in itinere*.

Il campo d’indagine

In questo articolo riferiremo degli esiti dell’applicazione di OM a due repertori non scritti:

- 1) i *Vjersh* delle comunità albanofone della Calabria;²
- 2) gli *Holler* afroamericani, considerati l’anello mancante fra l’Africa e il Blues.

Seppur molto diversi per provenienza, struttura e formalizzazione (canti strofici e afferenti al *multipart singing* i primi; canti vocali monodici gli altri), hanno in comune l’essere elaborati in virtù della presenza di un sistema pedagogico aurale (trasmissione orale, da bocca a orecchio), dell’utilizzo di scale modali e suoni “non temperati” e, soprattutto, dall’essere articolati e sviluppati mediante raffinate

¹ GIOMMONI, Marco – PODRAZIK, Janusz, *Fondamenti di Composizione con Opusmodus*, Treviso, Diastema, 2021, p. 32.

² «Vjersh: verso, rima, poesia, canto, stornello, canzone», cfr. GIORDANO, Emanuele, *Dizionario degli albanesi d’Italia*, Bari, Paoline, 1963.

tecniche di [ri]composizione formulare e grande dimestichezza nella *macro* e *micro* variazione estemporanea.

Vincenzo Caporaletti riunisce nella grande famiglia delle musiche audiotattili:

[...] quelle in cui da parte dei musicisti prevale una modalità cognitiva/formativa che chiamo, con un neologismo, “audiotattile”: il jazz, il rock, le musiche pop, world, ecc. Ma anche le musiche tradizionali (distinte però dalle prime da ulteriori criteri). Queste, a loro volta, si differenziano dalla musica cosiddetta “classica”, dove agisce un altro tipo di cognitività che definisco “visiva”. Questa classificazione è il risultato di una prospettiva interpretativa che pone l’accento sui modi di concettualizzare, percepire e fare musica, anziché basarsi, come si fa di solito, sulle differenze formali ed esteriori tra musiche.³

Se l’utilizzo del termine “estemporizzazione” in luogo di “improvvisazione” rigetta una serie di significati negativi coagulatisi sul secondo termine, anche nell’uso comune, tentare di descrivere in maniera efficace gli impalpabili processi compositivi/realizzativi, che si attivano nell’*hic et nunc* della *performance*, non è impresa agevole. Tant’è che, in questo articolo, ci limiteremo a far riferimento e mutuare concetti, definizioni e metodologie già esperite, relative a diverse e dibattute teorie e approcci metodologici, adattandoli, ove possibile, a un’indagine analitica condotta con un applicativo “neutro”, che riteniamo utile anche per la verifica di precedenti ipotesi di studio, verificate con metodi e tecniche analitiche “tradizionali”.

Di due illustri studiosi americani Milman Parry e Albert B. Lord mutuiamo, per esempio, concetti e terminologie d’indagine applicati nella celeberrima ricerca sulla [ri]composizione del canto epico orale, per tentare di ricostruire, far emergere i “codici” compositivi (melodici e verbali) sottesi a ogni specifica occasione performativa dell’auralità arcaica.

Nell’*epos* non vige il *copyright*

Negli anni Trenta del Novecento, Parry e Lord trascorsero lunghi periodi di studio fra popoli che allora erano ancora denominati “Slavi del Sud”. In quelle culture di frontiera perdura, ancora oggi, una copiosa tradizione di esperti cantori epici illetterati.⁴ Il *focus* della ricerca di Parry e Lord, eminenti grecisti, non era la musica, bensì un tentativo di risolvere e chiarire l’annosa e spinosa “Questione Omerica”, che vedeva contrapposti sostenitori di diverse teorie: Separatisti *vs* Unitaristi; Omero (e la paternità assegnatagli da una lunga tradizione di studi antecedenti) *vs* Sapienza orale, collettiva, basata su una cognitività aurale, trascritta solo a posteriori in un testo cristallizzato in una forma definitiva, mediante la tecnologia della scrittura.

Dallo studio di quella tradizione orale, tramandata “da bocca a orecchio” dagli antichi aedi, emerse un copioso *set* di mnemotecnica e una grande abilità compositiva/esecutiva, fondata sulla rielaborazione estemporanea, nel senso di [re]invenzione, sulla base di caratteristiche ricorrenti nel codice collettivo,

³ CAPORALETTI, Vincenzo, *Toccare la musica*, intervista a Vincenzo Caporaletti pubblicata in «Musica Jazz» (novembre 2022), [<https://www.musicajazz.it/intervista-vincenzo-caporaletti/>].

⁴ Cfr. <https://youtu.be/yKBIQqn9aB0>.

di formule e cellule stereotipe, epiteti e *cliché*, per [ri]dar vita a temi epici e mitici.⁵ Probabilmente con un procedere (e una tecnica compositiva/esecutiva) molto simile a quelle che diedero vita ai due monumentali poemi epici della Storia dell'umanità: *Iliade* e *Odissea* che, non dimentichiamolo, erano cantati (e non scritti).

I poemi arcaici dell'antichità e gli autori (!?!), che ancora oggi leggiamo, nascono e vivono immersi in una cultura orale e performativa, che attingerà solo dopo molti secoli alla scrittura. L'inconsueta sequenza di punti interrogativi intercalati da un esclamativo simboleggia e introduce a una differenza sostanziale fra le creazioni della musica *culta* e quelle dell'oralità. Le prime sono sempre inequivocabilmente riferibili a un vero e proprio autore, cui si attribuisce indiscutibilmente (e se ne tutela) la paternità. Nelle culture musicali aurali, neo-aurali e "miste" (musica tradizionale, jazz, pop, rock, compresi), al contrario, l'attribuzione può essere "controversa" e dibattuta, specie se in assenza di una formalizzazione scritta o incisa, registrata e legalmente "tutelata". Citiamo, solo a titolo di eclatante esempio, l'aspra *querelle* registrata fra Jelly Roll Morton (autocelebratosi quale "inventore del jazz") e il semianalfabeta Nick La Rocca, proprio per problemi di *copyright* relativi alla celeberrima *Tiger Rag*. A sua difesa, La Rocca portò quale "prova" della sua buona fede il proprio personale "bagaglio della memoria", costituito da una serie di *motivi vaganti* (melodie e frammenti di melodie molto note e diffuse) che si erano sedimentate e cristallizzate nella sua memoria sin dall'infanzia e che, nella New Orleans di quel periodo, si eseguivano e fruivano in ritualità diffusissime, che costituivano un patrimonio/serbatoio sonoro collettivo.

A maggior ragione, in contesti di oralità primaria, ogni singola *performance*, per esempio di canto epico/narrativo, si concretizza nella creazione estemporanea di un singolo cantore, quale prodotto di una dimensione cognitiva collettiva aurale, che non ha bisogno di far ricorso alla scrittura per condividere e [ri]creare un *corpus* di miti e narrazioni, per (e nella) comunità di cui fa parte, con la quale condivide un codice compositivo/fruitivo *supraindividuale*. Il possedere e saper utilizzare queste abilità senza scrittura implica, ovviamente, un lungo e faticoso periodo di apprendistato che, dopo diversi anni di formazione e duro lavoro, permetterà loro di inchiodare, persino per un'intera notte, un nutrito (e competente) uditorio, che partecipa attivamente alla *performance*, con un flusso di *feedback* e di "attese".

E pensare che questi aedi *neo-aurali* riescano a farlo accompagnandosi con un semplice strumento monocorde ad arco: la *gusla* (in lingua serba) o *lautha* (in lingua albanese).

Parry e Lord

In virtù dell'eccezionale durata delle esecuzioni, al fine di non interrompere la *performance* (e, quindi, il flusso del processo compositivo estemporaneo), i "nostri" escogitarono un innovativo sistema di registrazione, composto da due incisori per dischi in alluminio, riuscendo a documentare, alternandoli, la *performance* completa, senza soluzione di continuità. Gli stessi studiosi avevano sperimentato e verificato che la tecnica della dettatura per il rilevamento dei testi verbali, estrapolati dal contesto melodico nel quale realmente si determinano, in stretta connessione col ritmo musicale/strumentale (e

⁵ Cfr. BATES LORD, Albert, *Il cantore di storie*, Lecce, Argo, 2005.

viceversa), non rifletteva la concreta struttura che, invece, assumono nel corso dell'esecuzione vocale e/o se accompagnati da uno strumento.⁶

Il concetto di “originalità” nella tradizione orale

Per la nostra cultura, tentare di [ri]costruire, [ri]cercare un testo “ideale” o, persino, individuare un “originale” potrebbe apparire come un'attività assolutamente normale. E restiamo persino basiti e meravigliati di fronte a un fenomeno sempre mutevole e cangiante o quando, in molti casi, riconosciamo melodie adottate e adattate a testi poetici diversi, anche metricamente differenti. Nella concreta realtà della composizione orale, ricercare un originale non ha senso. Preferiamo far convergere i nostri sforzi nel tentare di far emergere, attraverso l'analisi, quali siano i codici compositivi, le grammatiche, le regole implicite, sottesi alla specifica *performance*.

Dal nostro punto di vista, ogni esecuzione è un originale: ogni esecuzione è, al tempo stesso, il canto specifico e quello generico di una tradizione collettiva. Quel che ascoltiamo è “il canto”, poiché ogni *performance* è più di un'esecuzione: è una [ri]creazione.

Il cantore orale utilizza, in breve, quella che è normalmente definita “competenza implicita”, o “competenza comune”. Per il solo fatto di essere nati, iniziati, acculturati in un determinato luogo, in una specifica comunità, più o meno ampia, noi tutti ci impadroniamo – consapevolmente o inconsapevolmente – di un sistema poetico/musicale collettivo e *supraindividuale* (quale insieme e sottoinsieme, nel senso tecnico, di più grammatiche e codici poetici/musicali, spesso intersecantisi).

Le formule

L'uso delle formule in tali contesti si traduce in un gioco combinatorio caleidoscopico, ma anche in un gioco enciclopedico che sfrutta il carico connotativo, presente in ogni formula, per dar voce a richiami culturali, simultaneamente autobiografici (lo stile, il timbro, le abilità del cantore/esecutore) e collettivi (la tradizione).

Abbandonando la formula, invece, mostrano la loro multiforme abilità. Poiché, se è vero che l'improvvisazione non s'improvvisa, l'imponderabile, l'imprevisto, obbligherà a... improvvisare! E a deviare dalla comoda strada della tradizione.

Affinché vi sia comunicazione, tuttavia, sarà necessario che il cantore/improvvisatore, pur variando le formule, dovrà far riferimento, richiamare una prassi tradizionale, un *déjà écouté*, che orienti l'uditorio. Un eventuale imprevisto potrà essere compensato con un vero e proprio atto creativo estemporaneo, che permetta al cantore/esecutore/compositore di creare nel corso della *performance* una serie di richiami “rassicuranti”, i quali possano essere colti sia da altri cantori/musicisti (si pensi al delicato

6 Per i fenomeni di ripetizione, frantumazione di parole e per l'inserimento di zeppe e interiezioni in contesti melodici cfr. DE GAUDIO, Innocenzo, Cosimo, *Il canto lirico*, in *Atti del II Seminario Internazionale di Studi Albanesi*, Roma, Herder, 1997; SCALDAFERRI, Nicola, *Il canto dei passi: voce e ritmo del corpo nella performance dei canti epici del Kosovo*, in CARDILLI, Lorenzo – LOMBARDI VALLAURI, Stefano (a cura di) *L'arte orale Poesia, musica, performance*, Torino, Accademia University Press, 2020; BAUD-BOVY, Samuel, *Essai sur la chanson populaire grecque*, in «Revue des Études Grecques», XVII (1983), pp. 229-231.

ruolo del singolo cantore in un'esecuzione polivocale o all'*interplay* del jazz, e alla straordinaria capacità di interagire all'istante, soprattutto durante le parti improvvisate), sia dal pubblico. E, dopo un certo numero di ascolti, sarà persino possibile rilevare come lo stesso inventario di formule, cui ogni musicista ricorre nel corso della *performance*, diventi un bagaglio assolutamente personale, uno stile individuale, capace di restituire un'immagine del percorso formativo e di maturazione, che lo stesso cantore/esecutore/compositore ha raggiunto rielaborando tradizione e stile personale.

Il codice collettivo

Tali codici collettivi, non sono necessariamente universali, né chiusi, né definitivi, né racchiusi nel sacro recinto del *ne varietur*, ma determinati e condivisi socialmente. Il codice "supraindividuale" sotteso a ogni specifica *performance*, seppur dotato di caratteri prescrittivi, proscrittivi e standardizzati, si realizza in un'ottica condivisa, socializzata e [ri]modulabile, nella quale ogni individuo, col suo apporto creativo, può contribuire a modificarlo, innovarlo o – in casi estremi – persino stravolgerlo. L'improvvisazione musicale trova nella formula, nel *cliché*, non un ostacolo alla creatività, ma al contrario il giusto mezzo per gestire l'enunciazione in tempo reale: un'attività creativa nel presente. È quindi assolutamente possibile parlare di ricchezza e originalità della *performance* formulare, nella stessa maniera che suggerisce Claude Levi-Strauss a proposito dei *bricoleurs* nel "pensiero selvaggio" (1964). Come fa notare Davide Sparti (2005), quando si fa riferimento al *bricolage* intertestuale dell'improvvisatore, è più importante guardare alla *resourcefulness*, all'ingegnosità del musicista, che non alle *resources* in sé, ed è proprio nel caso estremo di una notevole scarsità di risorse che l'originalità dell'artista può palesarsi nella maniera più stupefacente.⁷

L'analisi

Per l'analisi di entrambi i repertori studiati è stato effettuato anche il confronto fra un approccio analitico di tipo tradizionale (trascrizione "a orecchio"), e l'altro assistito da OM. Nel primo caso riportato in questo lavoro, il confronto è stato effettuato con un *corpus* documentale, sottoposto a indagine in passato da De Gaudio,⁸ al fine di confermarne e/o confutarne i risultati e le ipotesi relative a *permanenze*, *occorrenze* nelle "strutture profonde" del codice compositivo *meta/supraindividuale specifico*.⁹ Sulla composizione formulaica, oltre a quelle già discusse, non mancano ricerche *ad hoc* sugli Holler afroamericani, sui canti narrativi Kalevala, Kantele e, per come già accennato, sui canti epici montenegrini, serbi, albanesi e su diversi repertori di tradizione orale (compresi i centoni della salmodia gregoriana), fondati, appunto, su tecniche formulaiche. Cellule melodiche stereotipe, di estensione variabile, che si rilevano in specifiche sezioni dei segmenti melodici (*intonatio*, cadenze

⁷ Cfr. PEDRAZZI, Michele, *La pratica dell'improvvisatore. Sapere a disposizione e disposizione del sapere*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Semiotica M-FIL 05-XIX CICLO, Università degli studi di Bologna.

⁸ Cfr. DE GAUDIO, *Tecniche polifoniche in un repertorio polivocale di tradizione orale: i Vjersh nelle comunità albanofone della Calabria* in «Quaderni di Musica/Realtà», n. 30, 1993.

⁹ Cfr. AROM, Simha, *Nuove prospettive nella trascrizione delle musiche di tradizione orale* in «Bollettino d'analisi e teoria musicale», VII, n. 1 (giugno 2000), pp. 101-118.

mediane e/o conclusive), o persino interi schemi-traccia, che vengono adattati a contesti melodico-verbali simili, ma anche brevi melismi con funzione ornamentale (di ricamo, di passaggio). Una logica compositiva, quindi, fondata sulle tecniche della micro-variazione e della giusta concatenazione di materiale melodico preesistente; sull'uso di un insieme di formule, disegni e motivi musicali, che si rivelano al centro di molti meccanismi improvvisativi relativi alla *performance* e che servono da elementi base per la [ri]creazione o per la [ri]produzione melodica. Presentare la tecnica della composizione aurale o neo-aurale, quale il risultato di un semplice e banale ricorso ai contenuti del “serbatoio della memoria”, non farebbe giustizia delle straordinarie capacità creative dei cantori, strumentisti, compositori/esecutori. L'improvvisazione e la variazione estemporanea si sostanziano nella *performance* secondo il principio del «sapere nel mentre si fa» «mentre accade».¹⁰ Qualunque cristallizzazione postuma (una trascrizione, una registrazione, una *performance*) diventa il testo registrato di una specifica creazione nel suo farsi. Alla luce di quanto affermato sinora, possiamo asserire che, mutuando le teorie analitiche sopra descritte, ci troviamo di fronte a due studi di caso, che possono essere ascritti, a buon diritto, quali appartenenti alla grande famiglia delle musiche improvvisate, fondate sulla variazione estemporanea, nel senso appena enunciato.

Entrambi i repertori non sono scritti e, glissando volutamente sulla stantia antitesi quali scritto vs orale e, senza scomodare necessariamente, ancora per una volta, l'*affaire Miserere* di Gregorio Allegri, trascritto da Mozart, ci sembra opportuno sottolineare che anche la musica *culta* occidentale – seppur da secoli fondata su una cognitività prevalentemente visiva e su una semiografia specialistica – possieda la propria tradizione orale.¹¹ Tuttavia, la musica scritta ed edita è sempre riferibile e attribuibile a un unico autore, per come già accennato. A differenza di quel che non sempre accade per le musiche audiotattili, al compositore è universalmente riconosciuta la paternità *in toto* di un testo scritto, fatto rivivere ogni volta da ogni singolo interprete, che si sforzerà di ricostituire l'idea “originaria” che – da ectoplasma impalpabile – si sostanzia in una forma scritta che, tuttavia, non documenta il flusso del processo creativo nel suo divenire e si cristallizza in uno spartito, in una partitura o in una registrazione. Tuttavia, anche la musica *culta* è un'arte performativa, così come l'interpretazione è un atto creativo, e non solo filologico. Se così non fosse, non ci sarebbe stato bisogno degli interpreti che tentano di adeguare agogica, prassi, sfumature, stilemi all'idea originaria, partorita dalla creatività del compositore.

Mozart, Clementi, Beethoven e Liszt, ma anche Messiaen, Cage, J.S. Bach, Frescobaldi, Scarlatti (Alessandro e Domenico), fra gli altri, giusto per citare qualche “Monumento” della Storia della musica, erano anche ottimi improvvisatori/estemporizzatori. E le tracce di questa loro creatività spontanea sono evidenti nelle loro opere, così come alcuni stilemi ricorrenti e persistenti (formule?!?), che attestano una estrema padronanza del codice compositivo imperante nell'epoca in cui hanno agito. Pensiamo alla diverse realizzazioni convenzionali di figure ritmiche (punteggiatura alla lombarda, l'appoggiatura, la nota cambiata, la nota sfuggita, il ritardo), alla realizzazione degli abbellimenti (stenografie di prassi consuetudinarie anche nei ritornelli variati delle arie, vocali e strumentali: mordenti, gruppetti e tutti i retaggi della chironomica notazione neumatica), alla realizzazione

¹⁰ DAMIANI, Paolo, *L'arte-dell'improvvisazione. Un sapere nel mentre si fa*, in «Musica e Bildung. Saper suonare e imparare ad ascoltare», n. 8 (2010), pp. 75-86.

¹¹ Cfr. CARDINALI, Giacomo, *Il giovane Mozart in Vaticano. L'affaire del “Miserere” di Allegri*, Palermo, Sellerio, 2022.

estemporanea del basso cifrato, nel Barocco; al basso albertino dello Stile Galante; alla “griglia” rassicurante (progressivamente sempre più violabile) della Forma-Sonata del Classicismo, etc., oltre a una serie infinita di *cliché* che li ha dotati di grandi strumenti nella velocità di scrittura, nella ricorrenza di certi archetipi formali, di certe “idee tipo”, (oggi diremmo *standard*), cellule melodiche conclusive e finali stereotipe, progressioni armoniche miscelate a soluzioni ritmiche e timbriche sempre nuove e diverse, ma già esperite. La notazione e, in generale, il modo di scrivere, in un contesto culturale omogeneo era il più delle volte una traccia, un’indicazione di massima, che il compositore poneva sulla carta, certo che i codici interpretativi corretti di quei segni sarebbero stati compresi benissimo dagli esecutori coevi.

Di questa continua osmosi fra i due mondi apparentemente contrapposti, quello “culto” e l’altro popolare, ci informa lo stesso Tinctoris, nel suo *Liber de arte contrapuncti* del 1477, in cui distingue fra cantare *super librum e res facta*. Il contrappunto non scritto, detto *mentaliter* (o cantare *super librum*), è definito quale «contrappunto in senso assoluto». E, contrapponendolo a quello scritto che, a ragione, era definito *res facta*, «disegna una distinzione tra due civiltà, quella orale e quella scritta, senza sottolinearne una contrapposizione antitetica, ma anzi riducendole pragmaticamente a semplici modelli opzionali».¹²

«La produzione di musica come attualizzazione di composizioni sia scritte che non scritte costituisce una premessa per la comprensione delle culture musicali medievali».¹³ Così come si svilupperanno altre prassi ampiamente diffuse, quale l’ornamentazione, che andrà progressivamente avvicinandosi alla vera e propria improvvisazione melodica su un motivo dato, concepito come composizione soggetta ad ampia libertà realizzativa ed esecutiva e, nel corso dei secoli, si trasformeranno in *Standard*, *Partimenti*, *Rhythm Changes*, *Anatòle*, e via discorrendo.

La *performance* musicale in sé, arte legata al tempo, non ha alcuna possibilità di separare l’atto di enunciazione da quello di ricezione, poiché incardinati nel medesimo flusso temporale. Inoltre, *in itinere* non è possibile provvedere ad alcun “aggiustamento”. Certamente, con la trascrizione e, dalla fine del diciannovesimo secolo in poi, con la possibilità di registrare la *performance*, si è potuto separare, nel luogo e nello spazio, l’*hic et nunc* dalla sua fruizione, e anche intervenire *a posteriori* su di essa (arrangiamenti, equalizzazioni, correzioni e adattamenti). Anche in quei casi si è evidenziato un sistema di formule ricorrenti, sia armoniche che melodiche, e/o quelle cadenzali. Tuttavia, se si parla di formule, si parla anche di un livello *standard*/archetipico che le rende riconoscibili nel repertorio di uno o più autori, e di come essi hanno saputo personalizzarle. Le formule, di fatto, non sono applicate in maniera automatica: le regole del codice generativo *supra* o *meta* individuale prevedono grande abilità combinatorie, nonché straordinarie e creative doti di elusione della loro prevedibilità. Potremmo affermare che, proprio la cosciente e strategica elusione di *cliché* prevedibili e scontati in un processo improvvisativo/estemporaneo, attesti la grandezza dei Grandi musicisti cui si accennava più sopra.

¹² WEGMAN, Rob, *From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450–1500*, in «Journal of the American Musicological Society», XLIX, n. 3 (1996), pp. 409-479.

¹³ TREITLER, Leo, *With Voice and Pen*, New York, Oxford University Press, 2003. Si veda in particolare il primo capitolo, *Medieval Improvisation*.

I due “casi”

Il primo brano sottoposto ad analisi con Opusmodus appartiene a un *corpus* documentale raccolto negli anni Ottanta.¹⁴ L’approccio assistito è stato adottato per verificare alcune ipotesi elaborate a seguito di analisi condotte con metodologie analitiche di tipo tradizionale, vale a dire senza il supporto delle nuove tecnologie. Data la presenza di suoni non temperati, anche in concomitanza di cellule melodiche individuate quali fondanti, il sistema formulaico isolato è sotteso a ciascuna azione performativa.¹⁵ Il procedimento di controllo, controllo e verifica, è stato avviato per fasi: per compiere l’analisi computerizzata dei repertori formulaici *Arbëreshë* e Holler, a partire dalla metodologia applicata da Innocenzo Cosimo De Gaudio, abbiamo trattato il materiale audio con Opusmodus per operare sui singoli parametri motivici. OM si avvale di un testo-codice. Il testo codice è la descrizione formale della composizione, pensata in termini di struttura morfogenetica ed evolutiva.

Nel testo codice sono descritti in maniera progressiva, organizzata ed esplicita:

- a) i materiali e le funzioni che generano la composizione;
- b) le altre funzioni che ne consentono lo sviluppo e l’aggregazione;
- c) le diverse fasi del processo compositivo.

Abbiamo utilizzato tre significative funzioni di analisi, che descriveremo singolarmente.

The image displays three staves of musical notation, each with a treble clef and a common time signature. The first staff shows a melodic line with several notes, some of which have a small 'v' symbol below them, indicating vibrato or a specific performance technique. The second staff continues the melodic line with similar notation. The third staff shows a more complex melodic line with several notes, and above it, the text '+8; +4; +5; +8; +10 cents' is written, indicating specific pitch bends or microtonal adjustments for certain notes.

CODICE OMN (trascrizione restituita da Opusmodus) del canto *Fjet dhafin e llimune/Foglia di alloro e limone* (Fondo Innocenzo Cosimo De Gaudio).

¹⁴ Cfr. DE GAUDIO, (a cura di), *Gli Albanesi di Calabria*, vol. 1, Università degli Studi di Bologna - ICTM (UNESCO), 1990, libretto e trascrizioni allegati al disco Albatros VPA 8501.

¹⁵ Cfr. CONFORTI, Emilia – DE GAUDIO, Innocenzo, *Il canto narrativo di tradizione orale nelle comunità albanofone della Calabria*, in *Atti del convegno XXXVII International Seminar on Albanian Language, Literature and Culture*, Prishtine (RKS), 20-31 agosto 2018.

B) Trascrizione delle sole linee melodiche del canto *Fjet dhafin e llimune/Foglia di alloro e limone* con metodologia di trascrizione “tradizionale”.¹⁶

¹⁶ Per l’audio originale e la relativa trascrizione temporizzata originale, completa di testo verbale, si rimanda al *booklet* allegato e al disco Albatros VPA 8501 (citato alla nota 14).

Pitch Values: (c4 c4+ d4 d4+ eb4 e4+ f4 f4+ g4 g4+ gs4 a4 a4+ bb4)
Low: c4 High: bb4

Values	Times	Percent	Duration	Span	Percent
g4	9	16.6667	1.1875		6.0185
f4	9	16.6667	1.5		9.7222
eb4	9	16.6667	2.75		18.0556
d4	6	11.1111	0.875		5.0926
d4+	5	9.2593	2.125		10.1852
a4	4	7.4074	0.5		2.5463
bb4	3	5.5556	0.375		2.7778
g4+	2	3.7037	0.1875		1.3889
c4	2	3.7037	0.25		1.3889
a4+	1	1.8519	0.0625		0.2315
gs4	1	1.8519	0.125		0.9259
f4+	1	1.8519	0.125		0.463
e4+	1	1.8519	0.25		0.9259
c4+	1	1.8519	1.5		5.5556

Velocity Values: none

Articulation Values: (marc -)

Values	Times	Percent	Duration	Span	Percent
-	45	83.3333	9.6875		71.7593
marc	9	16.6667	0.9375		6.9444
Total	54	100.0	10.625		78.7

Recurring Analysis: questa funzione cerca le serie ricorrenti in una sequenza. Il risultato è la conta delle serie che ricorrono con maggiore frequenza e le serie più lunghe trovate nella sequenza.

Funzioni di Analisi con Opusmodus: Element Analysis

element-analysis sequence &key bar name

Funzione]

Argomenti:

sequence una sequenza (forma omn)

[opzionale]

:bar un intero (numero di battuta)

:name un nome (una stringa di caratteri)

```
(recurring-analysis :pitch (list voce1 voce2) :name "Recurring analysis")
```

```
* [utf-8] OM: (Lisp)  
LIST : (&REST ARGS)
```

```
Listener
```

```
recurring-analysis
```

```
Score: Recurring analysis
```

```
Frequently recurring series:  
Found: 6 (g4 f4)
```

```
Longest recurring series:  
Found: 2 (f4 eb4 d4 =)
```

```
nil  
?
```

```
(recurring-analysis :interval (list voce1 voce2) :name "Recurring analysis")
```

```
* [utf-8] OM: (Lisp)  
LIST : (&REST ARGS)
```

```
Listener
```

```
recurring-analysis
```

```
Score: Recurring analysis
```

```
Frequently recurring series:  
Found: 4 (2 -2)  
Found: 4 (-2 0)
```

```
Longest recurring series:  
Found: 2 (-2 2 -2 -2 0)
```

```
nil  
?
```

```
recurring-analysis
```

```
Score: Recurring analysis
```

```
Frequently recurring series:  
Found: 12 (z e)  
Found: 12 (e =)
```

```
Longest recurring series:  
Found: 2 (q z e q z e z e)  
Found: 2 (e = z e = -h)  
Found: 2 (s = e = z q w. -h)
```

```
nil  
?
```

```
recurring-analysis
```

```
Score: Recurring analysis
```

```
Frequently recurring series:  
Found: 12 (z e)  
Found: 12 (e =)
```

```
Longest recurring series:  
Found: 2 (q z e q z e z e)  
Found: 2 (e = z e = -h)  
Found: 2 (s = e = z q w. -h)
```

```
nil  
?
```

Parametri restituiti con la funzione Recurring Analysis: lunghezza serie ricorrenti.

Questa funzione restituisce un certo numero di dati ricavati da tutti gli elementi di una data sequenza e i loro valori. L'analisi prende in considerazione i valori di *length-notes*, *length-rests*, *pitches*, *intervals*, *velocities* e *articulation*. Il risultato è un valore di conteggio, durata e percentuale ricavato da tutti i parametri e dalla somma dei loro valori.

Parametri restituiti con la funzione *Element Analysis* ordinati per Valore numerico e percentuale oltre che per numero di volte.

Score: Element analysis

Number of bars: 2

Span: 27/2

Lenght Values: (1/16 1/8 1/4 3/8 3/2)

Low: 1/16 High: 3/2

Values	Times	Percent	Duration	Span Percent
1/8	35	64.8148	4.375	32.4074
1/4	10	18.5185	2.5	18.5185
1/16	6	11.1111	0.375	2.7778
3/2	2	3.7037	3.0	22.2222
3/8	1	1.8519	0.375	2.7778
Total	54	100.0	10.625	78.7

Lenght Rest Values: (-1/8 -1/4 -1/2)

Low: -1/8 High: 1/2

Values	Times	Percent	Duration	Span Percent
-1/2	5	71.4286	2.5	18.5185
-1/8	1	14.2857	0.125	0.9259
-1/4	1	14.2857	0.25	1.8519
Total	7	100.0	2.875	21.3

Pitch Values: (c4 c4+ d4 d4+ eb4 e4+ f4 f4+ g4 g4+ gs4 a4 a4+ bb4)
Low: c4 High: bb4

Values	Times	Percent	Duration	Span Percent
g4	9	16.6667	1.1875	6.0185
f4	9	16.6667	1.5	9.7222
eb4	9	16.6667	2.75	18.0556
d4	6	11.1111	0.875	5.0926
d4+	5	9.2593	2.125	10.1852
a4	4	7.4074	0.5	2.5463
bb4	3	5.5556	0.375	2.7778
g4+	2	3.7037	0.1875	1.3889
c4	2	3.7037	0.25	1.3889
a4+	1	1.8519	0.0625	0.2315
gs4	1	1.8519	0.125	0.9259
f4+	1	1.8519	0.125	0.463
e4+	1	1.8519	0.25	0.9259
c4+	1	1.8519	1.5	5.5556

Recurring Analysis: questa funzione cerca le serie ricorrenti in una sequenza. Il risultato è la conta delle serie che ricorrono con maggiore frequenza e le serie più lunghe trovate nella sequenza.

`recurring-analysis type sequence &key size name`

Funzione]

Argomenti:

`type` :length :pitch, :interval, :velocity, :articulation e :values
`sequence` una sequenza.

[*opzionale*]

`:size` un intero. Il default è 2.

`:name` un nome (una stringa di caratteri).

Velocity Values: none

Articulation Values: (marc -)

Values	Times	Percent	Duration	Span Percent
-	45	83.3333	9.6875	71.7593
marc	9	16.6667	0.9375	6.9444
Total	54	100.0	10.625	78.7

Parametri restituiti con la funzione Recurring Analysis: lunghezza serie ricorrenti.

Funzioni di Analisi con OM: *Statistic-Analysis*

La funzione *Statistic-Analysis* restituisce un grafico (*plot*), generato da un dato tipo di analisi su uno specifico elemento ricavato da un elenco di sequenze (voci).

Tipi di analisi:

`:sd`

Lo scarto quadratico medio (*Standard Deviation*, SD) è una misura della quantità di variazione o dispersione di un insieme di valori di un insieme. Una *Standard Deviation* bassa indica che i valori

tendono a essere prossimi alla media dell'insieme, mentre una *Standard Deviation* alta indica che i valori sono dispersi su un intervallo più ampio.

:mean

La media è il valore centrale di un insieme finito di numeri: è data dalla somma di tutti i valori dell'insieme diviso il numero dei valori.

:median

Nella statistica e nella teoria della probabilità, la mediana è il valore che separa la metà superiore dalla metà inferiore di un campione di dati, di una popolazione o di una distribuzione di probabilità. Per un insieme di dati, può essere considerato come un valore "intermedio". La caratteristica fondamentale della mediana nel descrivere i dati rispetto alla media è che subisce meno la distorsione data da quantità trascurabili di valori estremamente grandi o piccoli e quindi fornisce una migliore rappresentazione di un valore "tipico".

:mad

La deviazione mediana assoluta (*Median Absolute Deviation*, MAD) è una misura statistica della dispersione. Inoltre, la MAD è una valutazione statistica più affidabile, essendo più resistente rispetto alla *Standard Deviation* ai valori anormali di un insieme di dati. Nella *Standard Deviation* le distanze dalla media sono al quadrato; quindi, deviazioni grandi sono valutate più pesantemente e quindi i valori anomali possono influenzarla maggiormente. Nella MAD, le deviazioni di un piccolo numero di valori anomali sono irrilevanti.

:pdf

Nella teoria della probabilità, una funzione di densità di probabilità (*Probability Density Function* PDF), o densità di una variabile casuale continua, è una funzione il cui valore per un dato campione (o punto) nello spazio campionario (l'insieme dei possibili valori assunti dalla variabile casuale) può essere interpretato come una probabilità relativa che il valore della variabile casuale sia uguale a quel campione. In altre parole, mentre la probabilità assoluta che una variabile casuale continua assuma un qualsiasi valore particolare è 0 (poiché esiste un insieme infinito di valori possibili con cui iniziare), il valore del PDF in due diversi campioni può essere utilizzato per dedurre, in ogni particolare estrazione della variabile casuale, quanto è più probabile che la variabile casuale sia uguale a un campione rispetto all'altro campione.

In un senso più preciso, il PDF viene utilizzato per specificare la probabilità che la variabile casuale rientri in un particolare intervallo di valori, anziché assumere un valore qualsiasi. Questa probabilità è data dall'integrale del PDF di questa variabile su quell'intervallo, ovvero è data dall'area sotto la funzione di densità, ma sopra l'asse orizzontale e tra i valori minimo e massimo dell'intervallo. La funzione di densità di probabilità è ovunque non negativa e il suo integrale sull'intero spazio è uguale a 1.

:variance

Nella teoria della probabilità e nella statistica, la varianza è l'aspettativa dello scarto quadratico medio di una variabile casuale dalla sua media. In altre parole, misura la distanza di un insieme di numeri dal loro valore medio. La varianza ha un ruolo centrale nelle statistiche, dove alcune idee che la utilizzano includono statistiche descrittive, inferenza statistica, test di ipotesi, bontà di adattamento e campionamento Monte Carlo. La varianza è uno strumento importante nelle scienze, dove l'analisi statistica dei dati è comune. La varianza è il quadrato della deviazione *standard*, il secondo momento centrale di una distribuzione e la covarianza della variabile casuale con sé stessa.

statistic-analysis type analysis lists

[Funzione]

Argomenti:

type elemento considerato (:length, :pitch, :interval, :velocity e :attribute).

Analysis tipo di analisi (:sd (Standard Deviation), :mean (media),

:median (mediana),

:mad (deviazione mediana assoluta), :pdf (funzione di densità di probabilità),

:variance (varianza).

element elemento considerato (:length, :pitch, :interval, :velocity and :attribute).

lists liste dei dati (sequenze).



Grafico dei valori in hertz

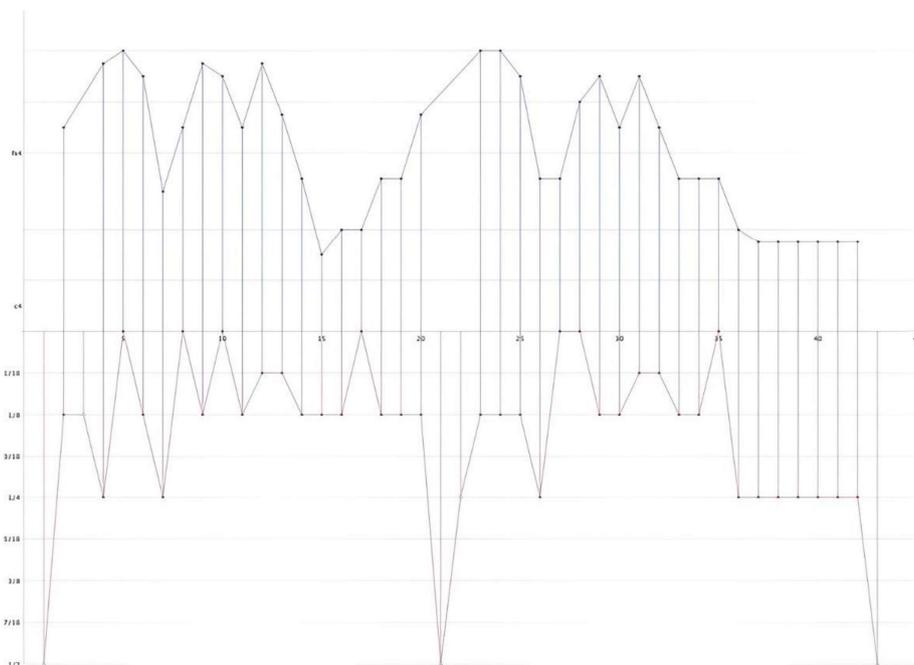


Grafico altezze e durate solo della prima voce



Grafico altezze e durate di entrambe le voci

Concludiamo intervenendo sulla natura delle due parti strofiche, rispettivamente la centrale e finale, che riconducono il canto a un impianto modale. Osserviamo come nella prima parte (centrale) le voci si muovano su una porzione microtonale di sospensione, con i gradi II e IV sovrapposti rispettivamente $Mi4 - 21\text{cents}$ e $Sol4 +15\text{ cents}$ calante a -18 cents e nella seconda parte la *Finalis* con cadenza finale che torna al tono di Re fra i cents: $+8; +4; +5; +8; +10$.

A) Il confronto con altri canti *Arbëreshë* della raccolta ha permesso di confermare l'utilizzo formulaico di alcune cellule *standard*, che sono alla base della tecnica di differenziazione del materiale melodico-verbale dei canti strofici di questa tradizione: i segmenti melodici sono differenziati e sono percepiti quali articolazioni non conclusive o finali, in virtù della presenza di clausole (cadenze) formulaiche di sospensione transitoria o conclusiva dell'articolazione melodico-verbale strofica (formule cadenzali intermedie e finali). È stato confermato il profilo e la presenza del nucleo cadenzale quale formula conclusiva, alla fine di ogni modulo conclusivo dell'articolazione melodico-verbale strofica, con un moto discendente dal terzo grado verso la *finalis*, mentre la voce inferiore la contrappunta, nota contro nota per moto retto, scendendo al VII grado inferiore per poi ricongiungersi alla voce superiore sulla *finalis*, per moto contrario.

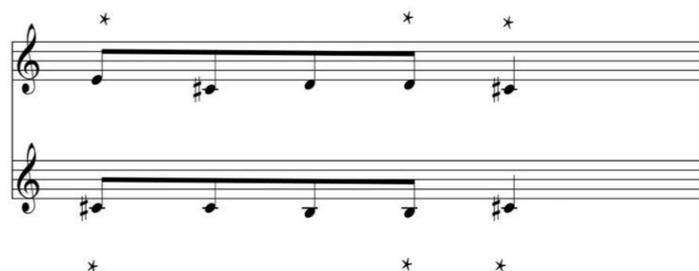
B)



Nucleo cadenzale finale nella forma più semplice



Nucleo cadenzale finale nella forma variata ritmicamente



Nucleo cadenzale “ornato”

C) Re4+ 75 cents; Mib4 +10 cents Mib4 +21 cents Do4 +51 cents (+47, 58, 50, 45, 54).

L'altro repertorio analizzato con OM appartiene a un *corpus* documentale di origine inequivocabilmente africana: gli *hollers*. Il sistema scalare, gli espedienti musicali (vibrato, frantumazione e manipolazioni del testo verbale per “opacizzarne” volutamente l'intelligibilità, gli attacchi repentini agli estremi acuti della gamma, con progressivi scivolamenti verso il grave, secondo una modalità vocale molto ornata), rendevano difficoltosa l'individuazione di una composizione di tipo formulare. Nel caso di specie, per un'analisi più completa ed esaustiva, si rimanda all'ottimo lavoro di analisi, condotto da Lorenzo Vanelli nella sua tesi dottorale, presso l'Università di Bologna.

Texas is my home di Joe Savage, registrato da Alan Lomax nel 1978, è il brano riportato a scopo esemplificativo fra le analisi condotte con l'analisi computerizzata in OM, sui *field hollers*.

In questo breve *holler*, Joe Savage si produce nel suo personale metodo espositivo, con il modulo introduttivo che si incontra anche nei suoi altri interventi, e moduli basati sulle stesse strutture formulari. Interessante però come qui avvii il discorso con il suo iconico modulo E1, ma lo abbandoni poi per una successione modulare che, pur squadrata, usa altri profili. Come in tutti i suoi interventi, mi preme qui sottolineare la qualità di dettaglio nelle ornamentazioni aggiunte da Joe Savage ai contorni dei propri moduli. Oltre al teso vibrato evocativo di un singhiozzo, le chiusure delle *finalis* sono spesso accuratamente complicate da svirgolate vocali verso il basso (r. 3) o l'alto (r. 4).¹⁷

Come nel primo caso bivocale, anche a questi canti monodici abbiamo applicato la medesima sequenza in fasi, analizzando il canto con le diverse funzioni già illustrate precedentemente. È sembrato interessante concentrarsi dapprima sulle tecniche espressive vocali (vibrato) e su quelle di emissione, ancor prima che sulle formule stereotipe, che più manifestassero l'atteggiamento “microtonale”. A differenza di quanto espresso per i canti *Arbëreshë*, l'uso “microtonale” affiora per disegni melodici precisi che partono dal tono e tornano sullo stesso con oscillazioni parziali. Affiora quindi il bisogno di focalizzarsi sulle due sezioni, centrale e finale, che in relazione ai canti *Arbëreshë*, sono intonate e concepite diversamente dal cantore afroamericano, seppur restando sul tono di Re. La prima sezione è cadenzale da sensibile Do# +10 cents a Re +34 cents, nella seconda e conclusiva ci si avventura verso

¹⁷ VANELLI, Lorenzo, *Holler afroamericani, Forme poetiche, tecniche musicali e gradi di opacità*, Tesi di dottorato, Università di Bologna, 2019.

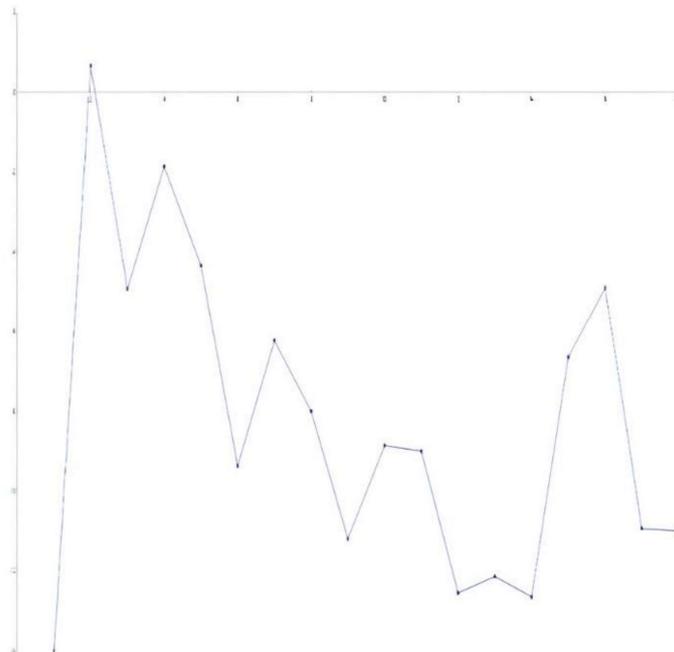
un melisma del tipo: Do# 3 +46 cents | Re# -28 cents | Re 3 -14 cents| Do # +36 cents| Do# 3 + 58 cents
Re 3 -32 cents | -5 cents e +29 cents.

```

3
4 (setf '(h.. f2 ppp tie t^1/928 z^t a2 s. a3 mp tie) (e.^t a3 mp e db4 z^e d4 of z^t mp q...^qt db4 of e..^t)
5 (z^s. a2 pp q ab3 fff tie t^1/160 ab3 of t g3 pp z^t e3 r z^q gb3 f; tie t g3 mp -e.. e gb3 pp tie t^1/416 e a3 fff t -s.)
6 (q^t db4 -e.. s db4 q^t s. e. ab3 s. f3 p s gb3 npp tie)
7 (e gb3 ppp z^e a3 ff tie t ab3 fff -s. t^1/160 a3 r e^t db4 ffff q.^t d3db4 fff -qs. t ab3 ff z^e g3 of tie z^t f3 pp e^e. p tie t g3 of -)
8 (s.^z f3 p z^t of s. g3 p -t e^t db3 pp qt ppp z^t e d3 pp tie t^1/160 z^e.. a2ab3 tie t c3 p -e.)
9 (z^s. a2 pp q ab3 fff tie t^2 t f3 e.^t db3g3 ffff -et s. f3 of z^t g3 ffff e gb3 r tie t^1/160 s f3 mp z^s. c4 fff tie t ab3 ffff -s)
10 (s.^z c4 fff z^t g3 f e gb3 mp tie t^1/160 z^t db3 pp s d3 p - z^t c3db3 pp z^e.. d3 ppp q of tie s.^3/352 t f3 p gb3 z^s db3 mp e g3 of tie)
11 (s.^z g3 s gb3 d3 p z^s of t pp -s. s db3 of s^t -t db3 pp d3 a2d3 z^t gb2 ppp q a2 ff tie s^1/160 s^t db3 t of)
12 (t db3f3 f; e3 of s f3 g3 t e3 fff e^t gb3 ff z^t gb2 of z^s f3 q.^t f2d3f3 mp -qs. t gb3 ffff s. g3 fff)
13 (s f3 e.^t f2gb3 f -et t f3gb3 z^q g3 of z^t mp z^s ffff z^s. g2 ffff z^h ab2 of tie^tie et db4 p -qs. e ab2 of tie)
14 (e..^z ab2 z^t g2 s db4 mp -et z^s. gb2 of e^t f3 mp z^s db3 pp z^t eb2 z^s d2 mp t eb3 of -e. z^e.. e3 tie t d3 ppp -e.)
15 (t^z e3 et g3 s. s. gb3 f s f3 of z^s gb3 fff e^t d3 ff t db3 of z^t d2db3 r z^s db3 of z^t db2d2 mp q d3 tie s.^3/352 et e2 ppp tie)
16 (q e2 ppp s. db3 ffff z^s db3d3 ff t bb2 mp -e s f3 f e.^t gb2gb3 ff -et z^t f3 of z^s db3 p s. f3 mp - z^s db2 tie t eb2db3 p -)
17 (q^z db2 pp t d3 ff s f3 fff z^e g3 ff z^s gb3 of q f3 tie t^1/144 s. gb3 p s.^t g3 mp z^t gb3db4 p z^s ab3 of z^e. tie t -et)
18 (q..^z ab3 ff s. c4 z^q g3 of tie z^e f3 mp tie t g3 f -s. t f3 mp -s. e g3 of tie t^1/416 t gb3 mp tie)
19 (e gb3 mp z^t d3 q d2 pp tie s^1/160 t db3 e a2 tie t^1/160 s d3e3 mp z^e g3 ff tie z^t db3 p z^s f3 of z^e gb3 mp e^q db3 ppp tie t g3 ff -s.) (h^z db3 ppp))

```

Elaborazione testo- codice con OM



Funzioni di Analisi con OM: Statystic-analysis

Con la funzione *Statistic-analysis* è evidenziato, come si può riscontrare visivamente, l'andamento melismatico, con particolare riferimento all'indagine sul vibrato. Con la funzione *Element-analysis*, invece, abbiamo potuto computare attributi, alterazioni, pause e rapporti intervallari che, a differenza del Canto *Arbëreshe*, abbiamo deciso di esprimere sempre con riferimento al tono, tracciando poi da questo riferimento i successivi microtoni. L'analisi con questa funzione si è avvalsa di tutto il tracciato, che, per ragioni di compromissioni del *file* originale, abbiamo deciso di analizzare *in toto*.

er

Interval Values: (0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 16 17 18 19)
Low: 0 High: 19

Values	Times	Percent	Duration	Span Percent
1	47	28.1437	3.4062	15.6746
0	19	11.3772	3.0312	15.9014
4	18	10.7784	2.7188	13.6338
5	17	10.1796	2.8438	13.0385
2	16	9.5808	1.9688	8.2653
3	12	7.1856	1.9062	9.0986
12	11	6.5868	1.0625	5.6122
11	6	3.5928	0.3438	1.8707
6	4	2.3952	0.4375	1.0204
10	3	1.7964	0.1562	0.737
7	3	1.7964	0.3438	1.6156
18	2	1.1976	0.1875	0.9354
13	2	1.1976	0.0625	0.2551
9	2	1.1976	0.125	0.5669
8	2	1.1976	0.5	1.8141
19	1	0.5988	0.0938	0.5102
17	1	0.5988	0.0312	0.1701
16	1	0.5988	0.0938	0.5102
Total	167	100.0	19.3125	91.23

Velocity Values: (0.2 0.28 0.37 0.46 0.54 0.63 0.72 0.8 0.89 1.0)
Low: 0.2 High: 1.0

er

Interval Values: (0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 16 17 18 19)
Low: 0 High: 19

Values	Times	Percent	Duration	Span Percent
1	47	28.1437	3.4062	15.6746
0	19	11.3772	3.0312	15.9014
4	18	10.7784	2.7188	13.6338
5	17	10.1796	2.8438	13.0385
2	16	9.5808	1.9688	8.2653
3	12	7.1856	1.9062	9.0986
12	11	6.5868	1.0625	5.6122
11	6	3.5928	0.3438	1.8707
6	4	2.3952	0.4375	1.0204
10	3	1.7964	0.1562	0.737
7	3	1.7964	0.3438	1.6156
18	2	1.1976	0.1875	0.9354
13	2	1.1976	0.0625	0.2551
9	2	1.1976	0.125	0.5669
8	2	1.1976	0.5	1.8141
19	1	0.5988	0.0938	0.5102
17	1	0.5988	0.0312	0.1701
16	1	0.5988	0.0938	0.5102
Total	167	100.0	19.3125	91.23

Velocity Values: (0.2 0.28 0.37 0.46 0.54 0.63 0.72 0.8 0.89 1.0)
Low: 0.2 High: 1.0

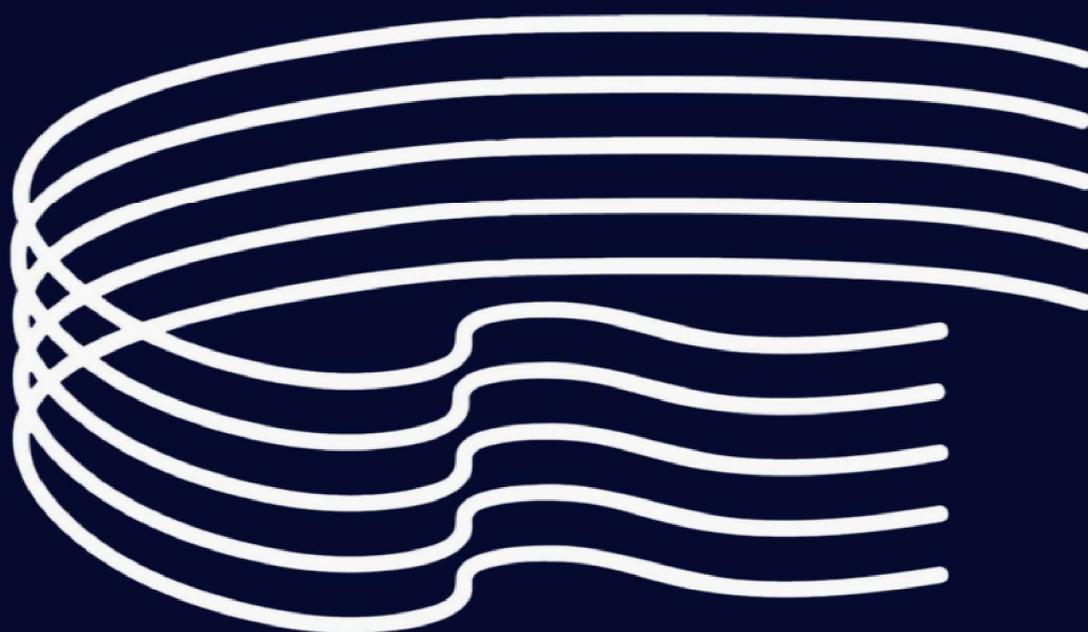
Funzioni di Analisi con OM: element-analysis

Anche dall'analisi di questo repertorio monodico, non bivocale quali quelli sottoposti ad indagine precedentemente, è emersa – ancora una volta – una modalità compositiva formulaica. L'esistenza di diverse cellule *standard* che ricorrono nei brani analizzati è evidente, specie nelle fasi di *intonatio* del canto, che raggiunge l'apice della gamma in maniera sempre improvvisa e repentina, assimilabile alle “melodie a picco” descritte da Curt Sachs, per poi degradare progressivamente verso la *finalis*.¹⁸ L'andamento discendente è sempre molto ornato e, specie nelle fasi di stasi, modulato con la tecnica del vibrato, probabilmente per “opacizzare” ulteriormente l'intelligibilità del testo verbale che, come avviene anche in altre tradizioni di canto, appare sempre frantumato, troncato e/o dilatato con zeppe e interiezioni. La metrica accentuativa della lingua inglese, si ripercuote inevitabilmente sugli accenti ritmici della melodia che assume, anche in questa fase discendente, il profilo di una “progressione” formulaica.

Nota conclusiva

Entrambi i repertori presi in esame ci hanno fornito l'opportunità di verificare, infine, che le formule non sono semplici e rigidi *cliché*, cristallizzati in forme definitive, bensì veri e propri “nuclei sonori” (verbal e musicali) in grado di assumere forme e contorni sempre cangianti; mutazioni, che spesso li trasformano in nuove e caleidoscopiche cellule. L'analisi assista con OM ci ha permesso di descriverne il funzionamento, nonché il loro coagularsi o scindersi nel flusso temporale del ritmo musicale e verbale, anche in casi “difficili” quali quelli appena presentati: intonazione non temperata, tecniche di emissione, di ornamentazione, di micro-variazione complesse, in un ordito di “tessere musive” dai cromatismi fluttuanti. Abbiamo rivolto, in conclusione, la nostra attenzione ai singoli canti dei *corpora*, consci del fatto che, in senso reale, in ogni specifica *performance*, ogni brano è diverso da qualunque altro elaborato in altre occasioni performative, anche del medesimo cantore e della stessa melodia: ogni esecuzione, infatti, è un *unicum*. L'unica forma concreta che reca il *segno* distintivo del suo compositore/poeta/cantore – un artista creativo – seppur saldamente ancorato alla tradizione e al codice aurale e/o (neo) aurale collettivo.

¹⁸ Cfr. SACHS, Curt, *Le sorgenti della musica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014.



CONSERVATORIO
DI MUSICA

COSENZA