

VINCENZO CAPORALETTI

Out-Bloody-Rageous (Soft Machine, Third, 1970). La logica dialettica della musica audiotattile*

Analisi di *Out-Bloody-Rageous*

OUT-BLOODY-RAGEOUS. PROSPETTO MORFOLOGICO E PRINCIPALI RELAZIONI TEMATICHE

Parte strumentale I [294 batt.]

Sezioni	In tro [i] (α)	Tema Principale [P] [→ da α]										Assolo Organo [solo org.]			Obbl. finale solo [O]	[i] (α)	Coda [k]	Vamp [v]
Estens. Sezioni (Battute)	10	47										204 (12 batt x 17 chorus)			14	4	8	7
Subsezioni		: Pa Pa Pb: Pa Pb r i Pa Pa Pc										: Pa Pa Pd:						
Estens. Subsezioni (Battute)		4 4 4 4 4 2 4 4 4 1										4 4 4						
Testura / Strumentazione / Processi	pf sax 5e unis sax 5e unisono b sax 5e fiati 6e	ostinato 1 ost.2 ost.1 ost.2 ost.1										improvvisazione organo b, pf ostinato 1			sax 3e	b	unis	impr
Modo	Do dorico	La dor.	Do dor.	La dorico	Do dor.	La dor.	Do dorico	Reb dor.	Do dorico									
Metro	3/4+9/8 (ipermisura 15/8)										9/4	3/4 + 9/8 (ipermisura 15/8)						
Ritmo fraseologico	Binario																	
Numeraz. Battute	1	11 (25)	15 (27)	19 (31)	35	39	43	45	49	53	57	58	262	276	280	288		
Cronologia	4' 54" (19")	5' 06" (23")	5' 10" (23")	5' 14" (28")	5' 32"	5' 36"	5' 40"	5' 42"	5' 47"	5' 52"	5' 56"	5'59"	6' 03"	6'07"	9'20"	9'34"	9'38"	9'47"
Larga Scala	REGIONE I																	

Parte strumentale II [222 batt.]

Sezioni	Idea Secondaria [S]	I Tema Secondario [S']	Assolo saxofono	II tema secondario [2S']	Coda [2k]
Estensione Sezioni (Battute)	12	12	129 (43 cicli di 3 batt.) (ipermisura 15/4)	26	43
Subsezioni	: Sa : : Sb : : α' :	: Sax+Sax : : Sbx :	Riff 2S II tema secondario	2S'+ α''	2S'
Estensione Subsezioni (Battute)	6 (x2)	3 (x4)	93 (31 cicli)	36 (12 cicli)	18
Testura / Strumentazione / Processi	pf solo polifonia α aggravato	sax alto/ (tbn) iterazione. Contrappunto. pf ostin. 3	improvvisazione sax alto org (wha wha), b, pf ostin. 3 bt→3 su 5	sax 4e	sax 5e b-ay pf. tom- tom
Modo	Sol eolio Do dorico	Do dorico		Do eolio Do Dorico	ostinato 4 [Say]
Metro	5/4 (ipermisura 15/4)		3/4 + 9/8 (ipermisura 15/8)		
Ritmo fraseologico	Binario	Ternario		Binario Ternario	Binario
Numeraz. Battute	1	13	25	118	154
Cronologia	10'25"	10'45"	11'04"	13'22"	14'15"
Larga Scala	TRANSIZIONE	REGIONE II		RITRANSIZIONE	REGIONE I

Tabella 1 – Schema generale

Out-Bloody-Rageous, firmato da Mike Ratledge, è il quarto pezzo del doppio *long-playing* dei Soft Machine *Third*, pubblicato il 6 giugno 1970 [LP Columbia CG30339], le cui sessioni di

* In questa sede è pubblicata solo la prima parte dell'analisi di *Out-Bloody-Rageous*, di tipo monoplanare e riferita al *niveau neutre*. La seconda parte, di taglio critico-ermeneutico, in cui saranno tra l'altro discusse le ascendenze stilistiche e compositive del brano e i rimandi intertestuali, oltre ai fattori implicati nella loro ricezione, sarà sul prossimo numero di *Philomusica on-line* (n. 6, annata 2006-2007), sempre sul sito della Facoltà di Musicologia di Cremona.

registrazione furono effettuate il 10 aprile e il 6 maggio 1970, presso l'I.B.C. Recording Studio di Londra.

L'organico del gruppo è composto da Elton Dean (1945-2006), sax contralto, saxello; Nick Evans (1947), trombone, Mike Ratledge (1945), organo, pianoforte, piano elettrico; Hugh Hopper (1945), basso elettrico; Robert Wyatt (1945), batteria. Nella realizzazione del disco è stata utilizzata estensivamente la tecnica della sovraincisione.

Nelle sessionografie di referenza¹ non è accreditato Nick Evans al trombone, che invece appare negli *staccato* della codetta [batt. I/57]² a 5'56", e nella sequenza iterativa di 2S' [batt. II/13] a 10'45". I tempi della versione di riferimento per la presente analisi si riferiscono al CD Columbia 471407 2.

La configurazione macrostrutturale del brano, della durata complessiva di 19'08", è pentapartita (cfr. Tabella 2, con i riferimenti cronologici delle cinque parti). Tre parti (I,III,V), marcatamente influenzate dal minimalismo di Terry Riley, sono costituite da loop su nastro magnetico, di cui le prime due a scorrimento retroverso. Le due sezioni ad esecuzione strumentale (II, IV), qui di seguito denominate Parte Strumentale I e II, realizzate anche con l'uso di sovraincisioni, sono incastonate in alternanza con quelle dei loop.

I	Loop (nastro a scorrimento retroverso)	0
II	Parte ad esecuzione strumentale I	4'54"
III	Loop (nastro a scorrimento retroverso)	9'53"
IV	Parte ad esecuzione strumentale II	10'25"
V	Loop (nastro a scorrimento normale)	15'49" (19'08")

Tabella 2

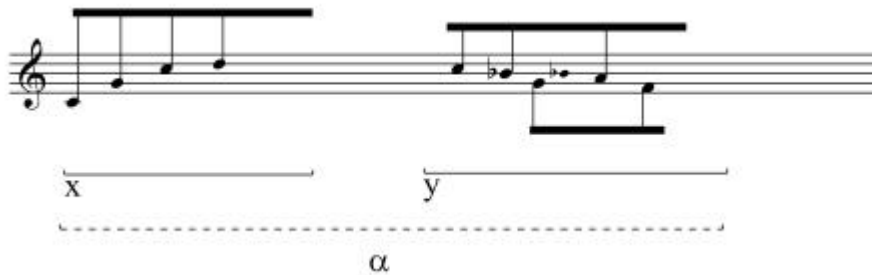
Oggetto specifico della nostra analisi saranno proprio le due parti ad esecuzione strumentale, pur facendo riferimento ad elementi motivico-tematici presenti nei loop. Le cinque sezioni che costituiscono la macroforma del brano non sono strutturate come una suite di pezzi staccati, ma trascorrono senza soluzione di continuità e in stretto rapporto reciproco, evidenziandosi tra esse elementi di coesione su larga scala.

Per indicare l'elemento figurale cui appaiono rinviare le varie connessioni d'ordine motivico-tematico e metrico-armonico, ci riferiremo ad un'unità di base, la figura **a**, intendendola nel senso proprio con cui la tradizione della scuola schoenbergiana si riferisce al concetto di *Grundgestalt*. La forza dinamica che guida la sintesi dei processi compositivi nelle parti precomposte sembra configurarsi, quindi, come l'attuazione del principio della *variazione in sviluppo*, che interagisce in modalità del tutto idiosincratice con i fattori costitutivi dell'approccio creativo di natura contestuale che definiamo audiotattile.

Partiamo dall'acquisizione che l'unità melodica che abbiamo individuato alla base delle trasfigurazioni iterative dei loop (o meglio, l'insieme delle sue frammentazioni) si configura nei confronti dello svolgimento del brano come *Grundgestalt*. Prima ancor di un concreto investimento formale, sia esso all'interno di un ordine metrico o di ritmica additiva, quindi, bisogna considerare tale figura-base come un campo di forze, nelle sue potenzialità melodiche, ritmiche, armoniche o cinetiche. La rappresentazione che ne diamo prescinde dalle determinazioni metriche, ritmiche, tonali/modali che le saranno conferite una volta "incorporata" nel contesto musicale, limitandoci ad evidenziarne, appunto, gli elementi *in nuce*, intesi come spettro dinamico di possibilità. Esemplichiamo, quindi, la *Grundgestalt* nella sua essenza sonora, attraverso una riduzione delle sue componenti energetico-formative (cfr. es. 1).

¹ Cfr. ad esempio <http://members.chello.nl/a.rotshuizen/mr-sm1.html>.

² Il numero romano associato alla battuta indica la parte strumentale (I o II) cui si riferisce la numerazione della partitura di *Out-Bloody-Rageous* elaborata dallo scrivente, in base alla trascrizione integrale della registrazione discografica. Negli esempi musicali, le parti dei fiati sono in note reali.



Esempio 1. Figura-base

Notiamo, per inciso, come il processo stesso di frammentazione/rifrazione proprio del loop assuma direttamente in sé, sonoramente, le qualità di questa formula di riduzione analitica. È come se il loop elettroacustico fornisse l'immagine stessa fonica di uno schema riduzionale, scomponendo i grumi energetici ritmo-melodici al di fuori di una definita proiezione metrica o complessione ritmica, esibendoli essenzialmente nel loro potenziale formativo diastematico. Che questo processo, poi, nel caso presente sia incryptato, attraverso la retroversione del nastro, aggiunge un indice di esoterismo costruttivo del tutto caratteristico, assimilabile, per molti versi, alla crittografia della serie nella musica seriale.

Dal punto di vista morfologico rileviamo, innanzitutto, due gesti sonori melodici primari, due grumi energetici che identifichiamo come fattori **x** e **y**, all'interno della configurazione base **a**, separati da una cesura. La natura dei due elementi è dialettica. Il fattore **ax** procede per ampi salti intervallari ascendenti fino alla 9^a, rispetto alla nota di partenza (che vedremo configurarsi come tonica modale), mentre in **ay** vi è una figura discendente per gradi congiunti con all'interno l'accento di un disegno polifonico, che pure riprende ed integra la figura discendente anticipandone il corso.

La stessa figura **ay** può essere intesa – ad un livello sovraordinato di aggregazione – come riproposizione su due gradi adiacenti discendenti della stessa cellula motivica (**ay'** ed **ay''**), con seguito di 2^a e 3^a discendenti (cfr. es. 1.1).



Esempio 1.1. Segmento ay come riproposizione su gradi adiacenti discendenti della stessa cellula motivica.

Inoltre, dal punto di vista scalare, la figura **a** si caratterizza per ambiguità modale, data dal carattere esacordale. (Questa polivalenza, d'incoativa forma aperta, sarà disambiguata nel corso del brano con l'assunzione della qualità scalare di *Do dorico*).

Una volta verificate alcune potenzialità di campo individuate dalla *Grundgestalt*, osserviamone l'attuazione sonora, la concreta attivazione nelle sue fattive valenze percettivo/foniche. Lo facciamo in termini di ritmica additiva, in attesa di conferirle uno statuto metrico. (Solo per dare l'idea della cruciale valenza costruttiva di questa unità figurale, consideriamo che nella Parte Strumentale I, con alcune varianti estemporizzate, essa andrà direttamente a costituire l'ostinato del basso elettrico su cui s'incardina il pezzo).



(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 2. La figura a alla base dei loop.

La figura melodica che sta alla base delle trasformazioni in loop è costruita su un ciclo di 15 pulsazioni con 10 attacchi sonori. La struttura ritmica additiva è del tipo 2+2+2+3+3+3 (l'etnomusicologo Simha Arom [2005] la classificherebbe nella tipologia *quasi-aksak*). Questa partizione, relativamente ai moduli ternari, è data in virtù delle condizioni accentali che in Lester 1986 sono definite *durational accent*, per il re_4 , e del *pattern beginning*: le iniziali delle due cellule motiviche omologhe (a distanza di tono), il secondo do_4 e l'ultimo sib_3 , determinano l'*ictus* percettivo. In questo senso, l'attivazione dalla figura-base segue qui la categorizzazione adombrata in 1.1.

Come già accennato, la figura-base si porrà come generatrice delle varie componenti motivico-tematiche, metriche, e finanche armoniche. Ora, venendo alla seconda questione, si pone il problema della trascrizione in notazione convenzionale,³ con la quantificazione metrica di questa unità strutturale, nella sua attivazione tematica. Assumendo come unità di movimento la semiminima col punto, ne deriverebbe un ciclo di 15/8, composto del 5/4.



(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 2.1. Tempo quinario composto.

Tale scrittura, intesa in tempo composto, postula una riduzione impropria, "occidentalizzante", non rispecchiando la realtà della partizione ritmica che si evidenzia all'ascolto. Ad es., si genera un'emiolia con i primi tre suoni, del tutto ingiustificata percettivamente: le pulsazioni connesse agli attacchi sonori, di per sé, invece, inducono lo stabilirsi del *tactus*. Questo problema vale per tutte le musiche tradizionali baste sugli *aksak*, che non si lasciano ingabbiare in una sintesi divisiva incardinata su una pulsazione, concettualizzata, esterna.

Per razionalizzare la scrittura, in base ai vari componenti del tessuto sonoro che andranno ad integrare questa figura-base, si rivela appropriata l'opzione multimetrica (o, secondo l'accezione di Arom 1985, eterometrica) 3/4+9/8, mantenendo l'equivalenza *croma=croma*. Tale opzione rispecchia più fedelmente la struttura additiva in un'ottica che tenga conto degli attacchi sonori della figura-base e del ritmo armonico implicato – un dato, quest'ultimo, non sempre riscontrabile nelle espressioni tradizionali, spesso monodiche, di questa tipologia ritmica, ma peculiare nelle musiche audiotattili. Come vedremo, il ritmo armonico costituirà un potente marcatore metrico.

Se si propongono le seguenti equivalenze operative $2+2+2 = 3/4$ e $3+3+3 = 9/8$ (considerando la *croma* come *khronos prôtos*), confrontando l'es. 2.2 si potrà verificare la scelta di traslazione metrica.

basso	2	2	2	3		3		3			= 3/4 + 9/8
-------	---	---	---	---	--	---	--	---	--	--	-------------

Esempio 2. 2. Ritmo additivo della figura-base a e traslazione metrica (*croma=croma*).

Un aspetto particolarmente interessante è che nell'insieme della testura sonora si delineano, oltre a questa appena esaminata, altre scansioni additive, in una sovrapposizione metrica estremamente articolata. Ovviamente, in quella che una volta si definiva "musica sincopata", con una formula che oggi suona irrimediabilmente anacronistica, incontriamo controtempi, sincopi, poliritmie di tutti i tipi non facilmente inquadrabili in un costrutto monometrico

³ Ringrazio Maurizio Agamennone per la discussione su alcune questioni inerenti alla trascrizione notazionale.

dato a priori. Questo vale per Charlie Parker, ma il discorso non differisce sostanzialmente per Schumann o Brahms [cfr. Krebs 1987], e via dicendo. Per i Soft Machine certo la questione non cambia, ed è lo scotto che bisogna pagare per aver una qualunque trascrizione di musica in notazione convenzionale. Per fortuna esistono anche metodi per evidenziare queste *defaillance* della notazione e per compensarne efficacemente i limiti.

Esaminiamo brevemente come variano le caratteristiche ritmo-metriche nella prima frazione dell'esposizione tematica (cfr. es. 2.3), anticipando la trattazione di un argomento che sarà ripreso nell'analisi particolareggiata del brano (cfr. es. 5). (In via preliminare, al fine di evidenziare le diverse articolazioni additive, manteniamo per adesso la generica indicazione metrica di 15/8, non scindendo, come faremo in seguito, il ciclo in due battute di 3/4 e 9/8, seguendo le indicazioni del ritmo armonico e in funzione di una maggiore chiarezza scritturale.)

(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 2.3. Stratificazione metrica nel Tema principale (frammento) (Le parti dei fiati sono in note reali).

Le stratificazioni metriche che si sovrappongono solo nell'esposizione del primo segmento del tema (più avanti indicato come **Pa**) sono veramente intricate e molto diversificate tra loro. Questo fatto dipende dalla natura eminentemente performativa ed evenemenziale del testo musicale che stiamo studiando. Ricordiamo che l'esempio 2.3 è una trascrizione a posteriori di un evento musicale che si realizza *ex tempore*, fissato in notazione nella propria unicità evenemenziale: infatti, in altre esposizioni del tema, eseguite dal vivo dai Soft Machine, la forma complessiva derivante dalla sommatoria delle componenti ritmo-metriche è diversa. Ciò ha motivazioni ben precise, che hanno origine nei meccanismi profondi della formatività audiotattile. Se un qualsiasi musicista del gruppo esplica la propria capacità performativa aggiungendo o elidendo dal *modello figurale* [cfr. Lortat-Jacob 1987: 53] un attacco sonoro, modifica relativamente alla propria parte esecutiva il modulo articolatorio binario/ternario della stratificazione metrica (o, se si vuole, della sintesi ritmica additiva). Tale livello operativo eminentemente contestuale, caratterizzato da potenzialità trasformativa nel trattamento circoscritto del modello figurale musicale, nella sua codifica testuale – nella sua instaurazione – attraverso il PAT, è stato definito *estemporizzazione* in Caporaletti 2005. Ad esempio, nell'esposizione tematica (per la trascrizione completa del tema principale cfr. es. 5, *infra*) il basso muta la formula dell'*incipit* 2+2+2+3+3+3 (cfr. es. 3, *infra*) in 3+3+3+3+3, estemporizzando momentaneamente il 15/8 come tempo composto del 5/4.

Dal punto di vista metodologico queste osservazioni ci illuminano sull'importanza per le musiche audiotattili di una valutazione di *tutte* le componenti sonore, in base ad una trascrizione

integrale, in modo da avere un quadro sintetico il più preciso possibile, anziché limitarsi alla consueta estrapolazione di componenti lineari melodiche di superficie.

Vediamo schematicamente nell'esempio 2.4 i vari *aksak* che si sovrappongono (possiamo esprimerci, senza mutare troppo il senso, in termini di dissonanze metriche di raggruppamento, di tipo A [cfr. Krebs 1987, 1999; Kaminsky 1989]). La freccia indica la fase sincronica [Schäffer 1958], in cui vi è sovrapposizione di tutti gli *ictus*, da noi intesa come marcatore metrico.



Sax / Pf	3			3			3			2		2		2		= 9/8 + 3/4
Basso	3			3			3			3				3		= 15/8
Batteria	2		2		2		3			2		2		2		= 3/4 + 3/8 + 3/4

Esempio 2.4. Stratificazione binaria /ternaria e corrispondenze metriche (croma=croma) nel tema principale. La freccia indica la fase sincronica.

Vi è ancora un ulteriore aspetto a complicare un quadro già di per sé abbastanza intricato. Se nell'esempio 2.3 si osserva la parte dei fiati e quella della batteria si noterà che il modulo binario è in vari casi suddiviso con la terzina. Ciò implica che il valore di durata della croma terzinata, in queste occorrenze, si trova ad essere inferiore al *khronos prôtos*, che negli *aksak* delle culture tradizionali è la minima durata reperibile. Questo peculiare fenomeno testimonia dell'indicizzazione "alla seconda" con cui la musica audiotattile utilizza reperti delle culture tradizionali orali, ricontestualizzandoli all'interno di un sistema formativo basato sugli apporti della teoria musicale (e dell'estetica) occidentale. Questo è proprio uno dei sensi per cui si qualificano, nello specifico, come musiche audiotattili [cfr. Caporaletti 2004 e 2005].

Parte Strumentale I

Dopo essersi presentata come la cellula originaria delle trasformazioni iterative dei loop, troviamo la prima epifania della figura-base *a*, nel suo investimento effettivo nella parte esecutiva strumentale, materializzata nell'*incipit* di *pianoforte* da cui muove la Parte I (cfr. es. 3), a 4'54" .

(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 3. *Incipit* del pf.

Questa prima statuizione è molto importante, perché assume testualmente la figura base in una delle sue valenze ritmo-diaستمatiche più ricorrenti nei loop, anziché, come si vedrà in seguito, attraverso un processo d'attivazione delle sue distillate proprietà potenziali.

Con l'ingresso susseguente della sezione ritmica (Introduzione, cfr. es. 4) il basso sussume direttamente a sua volta la figurazione di *a* con qualche variante, con l'asestarsi del pianoforte su un ostinato che stabilisce un ambiente modale di *Do* dorico. In questa fase è in opera il modello retorico del *vamp* codificato nel jazz, come trattamento estemporizzativo di una formula di accompagnamento ciclico con funzione di pedale armonico, in attesa dell'esposizione della parte melodica del tema principale. Diciamo "parte melodica" in quanto, in questo contesto audiotattile,

la specifica caratura estetica della qualità integrata della sonorità non consente di estrapolare una componente lineare intrinsecamente preponderante rispetto a quelle di ambientazione sonora o specificamente ritmiche. Il tema principale sarà caratterizzato, come si vedrà, da vari e concomitanti aspetti, oltre a quello puramente lineare-diafematico (c'è da notare che in questa circoscritta *zona* predomina l'articolazione 2+2+2+3+2+2+2 (= 3/4+3/8+3/4).

(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 4. L'ambientazione dorica dell'Introduzione deriva da *a* ed individua col ritmo armonico l'accento metrico.

La specificità dell'armonizzazione del pianoforte ha un valore fortemente cogente, ed è strettamente connessa alla qualità della *Grundgestalt a*, di cui è diretto prolungamento e proiezione nell'asse della simultaneità. Se osserviamo la frazione *ax* della *Grundgestalt* (cfr. *supra*, es. 1), con la designazione melodica che dal grado scalare I (intendendo le prime tre note come un prolungamento del *do* iniziale, in funzione di suoni armonici) si porta al II (*do/re*), vediamo come esso prefiguri il sostrato modale del *middleground*: la sequenza in ostinato I / II. La connessa figurazione ritmica d'accompagnamento innerva tutta la Parte I, costituendo un elemento caratterizzante del tema principale (e della Regione f': cfr. Tabella 1). Anche in questo caso la qualità del trattamento modale è un'estensione della forma-base *a* nella dimensione della verticalità.

A batt.1/11 inizia l'esposizione del Tema Principale **P**. Dal punto di vista della complessiva struttura formale questi segue il seguente schema: **P**[[|: **aab** :|] **ab' aac**] (in cui **Pb'** ha stessa armonia di **Pb** ma diverso assetto melodico; **Pc** ha funzione di codetta). È evidente che qui uno specifico valore compositivo risiede proprio nell'ambiguità istituita tra la dimensione metrico-strofica del testo verbale nel blues (prescindendo dalla sostanza metrico-armonica) e l'arcaica *Barform* dei Minnesinger e Meistersinger medievali, ripresa da Wagner e studiata da Lorenz 1924-33 (cfr. anche le critiche mosse a Lorenz, in proposito, da Dahlhaus 1969). In verità, più che di semplice *Barform*, ben rappresentata dalla struttura sezionale binaria imperfetta *aab*, con i due *Stollen* seguiti dall'*Agbesang*, a fronte dell'estensione di tutto il tema **P** si dovrebbe parlare di *potenzierte Barform* [Lorenz 1924], articolazione composta e sviluppativa del nucleo formale iniziale.

Per quanto concerne l'aspetto armonico-modale, il *Do* dorico di **Pa** vede seguire il *La* dorico in **Pb**, svolgendosi poi compiutamente secondo le subsezioni indicate nella Tabella 1. Questa struttura *Barform* permane sostanzialmente – anche se con la qualità armonica della successiva subsezione **Pd** mutata da *La* dorico a *Reb* dorico (vedremo in base a quale meccanismo generativo) – a definire il *chorus* della successiva improvvisazione d'organo.

Osserviamo ora (cfr. es. 5) i caratteri della iniziale subsezione **Pa** (*Stollen*).

⁴ Il senso in cui è utilizzato la nozione di "regione" è solo analogicamente riconducibile a quello delineato da Schoenberg in *Structural Functions of Harmony*, [1967 (1979), pp. 48 sgg.]. Qui rinvia piuttosto ad un reticolo di parametri indicizzati soprattutto ritmicamente, in cui ruolo preponderante assume il ritmo fraseologico.

The image shows a musical score for five instruments: Saxello, Sax Contralto, Pf Elettrico, Basso El., and Batteria. The score is in 3/4 time. The Saxello and Sax Contralto parts feature melodic lines with accents and slurs, labeled with 'Pax' and 'Pay' motifs. The Pf Elettrico part shows a complex chordal texture. The Basso El. part has a steady bass line. The Batteria part shows a complex rhythmic pattern with accents and slurs.

(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 5. Tema Principale P [Subsezione Pa].

Pa è esposto due volte di seguito dal sax contralto e dal saxello (sovrainciso da Elton Dean) ad intervallo di quinte, in *Do* dorico: la parte del contralto è la principale, concordando con il modo d'impianto. La radice genetica di questa conduzione tematica per quinte parallele è certamente in relazione con la struttura ad intervalli perfetti della sezione **ax** della *Grundgestalt*. Il basso propone testualmente, invece, tutta la figura-base **a** con funzione di ostinato, con rare varianti estemporizzate. L'estemporizzazione del modello di conduzione ritmica dell'armonizzazione è pure essa improntata alla figurazione di ostinato derivante dalla dualistica articolazione ritmica del binomio **ax/ay**. Infatti, come abbiamo osservato, la sequenza dei due accordi è diretto dispiegamento della sostanza lineare della *Grundgestalt*.

La figurazione del *pianoforte* e del basso formano l'**Ostinato 1** (cfr. es. 5).

Ma scendiamo ancor più in profondità saggiando le caratteristiche lineari del tema.

Sottoponendo **Pa** a riduzione si evidenziano due unità substrutturali, **Pax** e **Pay** (cfr. es. 6).

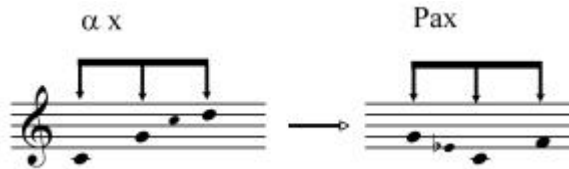
The image shows a musical score for a single melodic line. The line is divided into two units: 'Pax' and 'Pay'. The 'Pax' unit consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The 'Pay' unit consists of a sequence of notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The notes are connected by a continuous line, and the units are separated by a vertical line.

Esempio 6. Riduzione di Pa, con le due unità motiviche Pax e Pay

Qui ritroviamo le caratteristiche basilari identificate *in nuce* nella *Grundgestalt* che agiscono come energia formattatrice del tema: la figura con salti intervallari di **ax** in **Pax**, la cesura tra i due elementi e il disegno discendente per gradi adiacenti di **ay** in **Pay**.

Ma come si arriva alla concreta conformazione dei due segmenti tematici **Pax** e **Pay**? Qual è il meccanismo generativo-variazionale che dalla qualità genetica profonda del DNA formale della *Grundgestalt* ci conduce a queste unità di superficie, nella loro individuale configurazione?

In primo luogo ciò avviene attraverso il processo di contrazione/espansione intervallare simmetrica. Se si osserva l'es. 7, eccettuata la ripetizione del secondo *do*, speculare al primo, le note cardine della semistruttura della *Grundgestalt* sono ordinate secondo una progressione di quinte ascendenti, che si riducono ad una successione quartale in **Pax**.



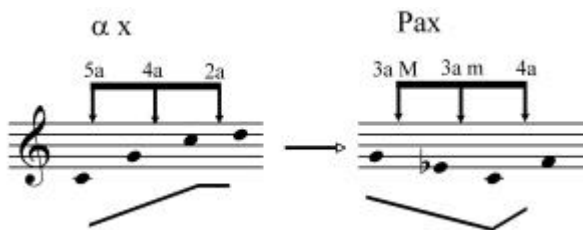
Esempio 7. La progressione di quinte si trasforma in successione quartale.

Questo tratto inaugura un artificio che sarà a fondamento dei processi di variazione in sviluppo in tutto il brano. Al *mib*₃, cruciale per la determinazione modale dorica, si perviene se si considera la costellazione intervallare globale di **Pax**, col raddoppio melodico per 5e. Il totale dell'aggregato notale quartale di Pax risulta composto dalle seguenti classi di altezze: *re, sol, do, fa, sib, mib*. In tal caso la condotta omoritmica per quinte non si configura come semplice artificio testurale, ma assume valore distintamente tematico.



Esempio 8. Carattere quartale dell'aggregato notale di Pax

Inoltre, gli intervalli perfetti ascendenti della semifigura **ax** si trasformano in terze discendenti secondo una precisa progressione: la 5^a in 3^a maggiore, la 4^a in 3^a minore, e la seconda si allarga in quarta nella cellula **Pax**, identificando un'inversione del profilo melodico, per derivazione contrastiva [A. Schmitz 1923, cit. in Borio 2001: 257]. Si produce contrasto, così, da una stessa radice motivica.



Esempio 9. Derivazione contrastiva degli intervalli per contrazione/espansione e inversione del profilo melodico

Se ci volgiamo adesso al secondo elemento **Pay** della partizione di **Pa** (cfr. sempre es. 6, *supra*), troviamo un'altra notevole corrispondenza generativa con la figura-base, oltre quella già indicata attraverso il tetracordo discendente che emerge dalla riduzione. Vi è anche l'idea evidenziata in 1.1 con le sottostrutture **ay'** e **ay''**, di un disegno discendente per gradi adiacenti della medesima cellula motivica, in **Pay** attuato sotto forma di terzine discendenti per gradi congiunti (cfr. es. 5, *supra*).

È sempre più evidente come la variazione in sviluppo mobiliti il campo di forze latenti in quella che abbiamo indicato come *Grundgestalt* del brano.

Vi è da notare, adesso, un'altra importante caratteristica del tema principale **Pa**, che lo segmenta in maniera complementare rispetto all'esempio 5: il ritmo fraseologico binario, che sottende la relazione antecedente/consequente. Questo è un ulteriore elemento, oltre alla definizione della sostanza armonica e melodica, in cui si prolunga la dualità **ax/ay**, intesa ora da un punto di vista puramente retorico-metrico e non generativo-notale. È, inoltre, un fattore determinante ai fini della discriminazione delle due Regioni in cui la nostra analisi suddivide le parti strumentali. In questo senso, sarà un elemento che avrà cruciale rilevanza nella specialissima "ricapitolazione" alla fine della Parte II. La Regione I, comprendente tutta la Parte Strumentale I, è fondamentalmente costruita su questa specificità binaria della fraseologia, sia nel tema **P**, sia nell'improvvisazione.

The image shows a musical score for two saxophone parts. The top staff is labeled 'Saxello' and the bottom staff is 'Sax Contralto'. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The Saxello part is divided into two sections: 'antecedente' (measures 1-4) and 'conseguente' (measures 5-8). The Sax Contralto part has a melodic line with triplets in measures 3 and 4, and a 'Pa' label below it. A dashed line indicates a continuation of the 'Pa' label.

(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 10. Alternativa suddivisione di Pa: la fraseologia è a struttura binaria.

Tale simmetria, in un ambito culturale di afferenza africana-americana, com'è quello della produzione audiotattile in cui si situano i Soft Machine, è strettamente legata al *topos* d'origine culturale africana del *Call/Response* [cfr. Floyd 1991; 1995]. In questo senso l'inizio del conseguente ripropone lo stesso profilo melodico di **Pax**, di cui si modifica però la consistenza intervallare, riducendo le terze di **Pax** in seconde secondo il criterio della riduzione intervallare cui ci riferivamo. Questo aspetto variazionale si rivela sempre più come chiave operativa fondamentale nell'economia compositiva brano.

Dopo aver esaminato le caratteristiche di **Pa**, volgiamoci adesso alla susseguente subsezione **Pb**, che conclude (*Abgesang*) la *Barform* **P[aab]**.

The image shows a musical score for three instruments: Saxello (sax), Sax Contralto (a.s.), and Piano (EL Pno). The key signature is A Dorian. The Saxello part is labeled 'Pb'. The Sax Contralto part has a circled section labeled 'Pbx'. The Piano part shows a 'formula 5-6-7' in the bass line. The score is in 3/4 time.

(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 11. Tema Principale P: Subsezione Pb.

Il groove macrostrutturale [cfr. Caporaletti 2002] qui è pienamente *progressive* nella fattispecie stilistica, in particolare nella complessione ritmo-melodica del contrappunto del basso (**Ostinato 2**), rimandando ad una rivisitazione di moduli arcaicizzanti, e anticipando nel carattere qualcosa del gotico dell'idea secondaria **S** (cfr. Il parte, *infra*). La scelta di *La* dorico per l'ambientazione modale di questa subsezione si chiarisce con la relazione di terza con il modo d'impianto. Inoltre, il *la*, come sesta maggiore, se correlato scalarmente con la terza e settima minore, in senso ascendente, è una nota caratteristica del *Do* dorico, e la sua enfaticizzazione come tonica modale alternativa lo pone in precisa relazione di derivazione contrastiva col modo di base. Da notare la linea melodica superiore dell'armonia, che individua la sequenza melodica dorica 5-6-7 che discende specularmente. Anche questo particolare ritroveremo nel corso nell'analisi del brano, rifunzionalizzato in altro contesto formale.

Ma continuiamo a seguire lo svolgimento del tema principale **P**.

Dopo la ripetizione dei due *Stollen* (*Aufgesang*) e dell'*Abgesang*, troviamo a batt. 1/35, come prolungamento dalla *Barform*, una sola riproposta di **Pa** cui segue **Pb'**, una variante di **Pb**, che mantiene identico l'assetto armonico-contrappuntistico del *middleground* presentando però un nuovo elemento melodico (cfr. es. 12). Questo a sua volta è seguito da un raccordo, **r**, che

riconduce alla figurazione di Introduzione, cui seguiranno i due *Stollen* con Codetta conclusiva del tema principale **P**.



(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 12. Pb' e raccordo r.

Questa sezione **Pb'** si presta ad una serie di osservazioni. Se si confronta nell'es. 12.1 la versione in studio (C) con l'esecuzione dal vivo (B) al Ronnie Scott Club di Londra, registrata tra il 20 e il 25 aprile 1970,⁵ si può notare un rilevante tasso di variazione (nel senso della compressione fraseologica) rispetto al testo *live*. Notiamo anche che a questo stadio analitico il modello precomposto che presiede ad entrambe è ancora tutto da inferire. È proprio la versione dal vivo, più regolare nella struttura, che ci dà modo di ricostruire abduttivamente il modello figurale precomposto (A) soggiacente all'interpretazione audiotattile.

In pratica, nel pattern precomposto – che funziona come referente su cui si esercita la processualità estemporizzante – è in opera uno schema di quattro misure di 3/4 più una di 2/4 (dissonanza metrica di tipo A [cfr. Krebs 1987]) dislocato di un quarto sul ciclo di 15 crome (dissonanza metrica di tipo B). In questo modo si ottiene una sequenza di $1+3+3+3+3+2=15$ quarti, corrispondente a due cicli di 15 crome (= 4 battute nella nostra trascrizione). Si ha fase sincronica a batt. 1/43, sul La_2 , da cui, nel modello precomposto, si dipartono due ulteriori battute di 4/4.



A : Schema precomposto

B : Schema precomposto proiettato sul sostrato metrico di 3/4+9/8 [versione live *Somewhere in Soho*]

C : La versione in studio presenta compressione fraseologica

(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 12.1.

Gli incisi motivici della Codetta **Pc**, che segue a batt. 1/57 la riproposta dell'*Aufgesang*, sono variazioni di **Pa**, trasposte nell'ambiente modale di **Pb** (*La* dorico). Di fatto siamo ancora all'interno del referente **P[aab]**, con una nuova sostituzione del materiale melodico di **Pb**. Il profilo melodico dei due incisi motivici nei fiati è il retrogrado di **Pax**, così come nel basso. La processualità della variazione in sviluppo viene così costantemente configurando altre configurazioni elementali a partire dai materiali originari.

⁵ Pubblicata in *Somewhere in Soho*, [Voiceprint CD262].

37 *stringendo molto* ----- *tempo*
 saxello *f*
 sax contr. *sfz*
 Tbone *f*
 Org *f* profilo retrogrado m. dx
 pf elettrico m. sx
 Basso el *f* Pax
 Batt *f* *s*

(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 13. Codetta Pc.

Si noti, inoltre, che il 9/4 è un'intensificazione del 3/4, comprovando ulteriormente, così, la validità della nostra opzione di bipartizione metrica nella scrittura del brano, con l'individuazione di un'unità metrica autonoma di 3/4 nel ciclo di quindici pulsazioni. Considerando la riduzione teorica ad un'iper misura con un *tactus* corrispondente alla misura di 3/4, la fine del tema principale **P** e l'inizio della sezione improvvisata sono dati dal gesto ternario //|/, intrinsecamente icastico e dotato di qualità semantiche ad un tempo conclusive ed incoative.

L'assolo di Ratledge, che segue, è basato sulla struttura armonica della *Barform P[aad]* (12 battute nella nostra trascrizione), in cui il *La* dorico di **Pb** cede il posto al *Reb* dorico di **Pd**, mezzo tono sopra il modo d'impianto (cfr. es. 14). È una costante costruttiva del pezzo la variazione della terza subsezione (*Abgesang*) in ogni riproposizione della *Barform* nel tema **P**. In **Pb'** e in **Pc** avevamo una mutazione melodica, con costanza di impianto modale; qui, dal momento che il referente ora è solo una struttura armonica, abbiamo la sostituzione modale.

The image shows a musical score for a jazz solo by Mike Ratledge. It consists of four staves: Organo (Organ), Piano Elettrico (Electric Piano), Basso (Bass), and Batt. (Drums). The music is in 3/4 time and features a complex melodic line for the organ and piano accompaniment. The organ part has various ornaments and phrasing marks. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The bass line is a simple, steady accompaniment. The drum part is a basic jazz rhythm.

(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 14. Assolo di Mike Ratledge: la subsezione Pd è in *Reb* dorico.

Tale sostituzione modale ha un'origine intertestuale da ritrovarsi nel jazz. *Impressions* di John Coltrane [*Impressions*, Impulse! LP42, 1961] (che a sua volta utilizza un procedimento presente in *So What* di Miles Davis [*Kind of Blue*, Columbia 1355, 1959]) propone proprio tale slittamento modale al semitono superiore (nei brani di Coltrane e Davis: *Re* dorico/*Mib* dorico). Ma vi è una sostanziale differenza. Questo slittamento in *Impressions* ha luogo nella sezione B all'interno di una struttura ritornellare AABA di 32 battute, mentre in *Out-Bloody-Rageous*, è situato nell'ultima sezione di una struttura **aad**. Essendo entrambi i pezzi basati sul modo dorico, negli assolo ciò crea degli sfasamenti percettivi di grande interesse. La sezione A, che si situa dopo il contrasto modale di B, in *Impressions* è conclusiva, mentre quella di Ratledge inizia un nuovo *chorus*. Su questa differenziata sovrapposizione di attese percettive e sulle sue implicazioni torneremo nell'ultima sezione dell'articolo.

L'assolo di organo (batt. 1/58-262) si svolge per 17 *chorus*, per un totale di 204 misure, da 5'59" a 9'20". Non ci soffermiamo sulle specifiche caratteristiche improvvisative, intendendo presentemente focalizzare gli aspetti più propriamente riconducibili alle tecniche compositive del brano, rimandandone la discussione nell'ultima parte di questo studio.

La conclusione dell'assolo (cfr. es.14.1) ci presenta un meccanismo distintivo della processualità contestuale audiotattile. Nel raccordare il momento improvvisativo al sostrato compositivo che ritorna in primo piano dopo l'assolo, Ratledge utilizza un sistema di segnalazione basato sulla reiterazione di frammenti motivici che introduce un ulteriore livello di comunicazione intragruppo. Questo espediente è stato largamente utilizzato nel jazz sin dagli albori, e perseguito con particolare dedizione da Charles Mingus fino all'avanguardia contemporanea, dove troviamo forme interamente costituite su segnalazione visuale o verbale. Per non dire dei casi famosissimi di Miles Davis in *If I Were a Bell* [*Relaxin' with the Miles Davis Quintet*, Prestige PRLP 7129, 1956] o *Spanish Key* [*Bitches Brew*, Columbia GP26, 1969], e di John Coltrane in *My Favorite Things* [*My Favorite Things*, Atlantic 1361, 1960] (tra l'altro, quest'ultimo, in forma AAB), dove si utilizzano, proprio come fa Ratledge, precisi passaggi melodici per indicare l'avvicendamento da una sezione all'altra del brano. Per la sua natura eminentemente contestuale, è un procedimento che si ritrova, per altri versi e con diverse motivazioni, in tutte le musiche tradizionali: ad es., nella musica sufi dell'Asia meridionale [Burckhardt-Qureshy 1986] o nella prassi esecutiva del tamburo maestro dell'Africa centro-occidentale, come nella performatività delle *tabla* nella musica classica indiana.

L'esempio 14.1 presenta proprio l'inizio della fase segnaletica, in cui il tastierista utilizza lo schema "nota lunga + arpeggio per terze discendenti" (sovrapponendo all'ostinato gli arpeggi del I/V/VII grado di *Do* dorico, essi stessi variazioni di **Pax**) per identificare la parte conclusiva del proprio intervento.

(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 14.1. Conclusione dell'assolo: segnalazione da parte dell'organo con obbligato nei fiati.

Se si considera il carattere vertiginoso del solismo ratledgiano, questi incisi assumono un valore eminentemente contrastante ed icastico, stagliandosi in maniera prontamente riconoscibile rispetto allo stretto reticolo del fraseggio, e assolvendo pienamente, così, alla propria finalità semantica. Ratledge impiega lo stesso artificio nelle varie esecuzioni dal vivo di *Out-Bloody-Rageous*, incorporando, perciò, questo accorgimento performativo come elemento stabilizzato nel progetto compositivo del brano. I fiati rispondono con riff in obbligato con valore confermativo: riteniamo che messaggi visuali-cinesici abbiano concorso senz'altro, in questa fase delicata di riconversione testuale, ad indirizzare l'intenzionalità collettiva verso la successiva parte precomposta.

Dopo la riesposizione della figura **a** da parte del basso, replicando l'Introduzione, abbiamo la coda **k** presentata all'unisono dai fiati, sempre sulla base onnipresente dell'**Ostinato 1**.

(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 15. Coda k

In questa Coda **k**, conclusiva della Parte Strumentale I, osserviamo un altro tipico procedimento della variazione in sviluppo: l'utilizzo di materiali di recupero. Abbiamo visto come l'assolo di organo si sia svolto sulla struttura armonica **P[aad]**, con l'aggiunta della sezione **Pd**, in modo di *Reb* dorico, ai due *Stollen* di **Pa**. Ciò ha comportato la sostituzione della subsezione **Pb**. Ma ecco che ne ritroviamo l'*incipit* melodico **Pbx** (cfr. es. 11) esattamente un tono sopra, e trasposto, dal *La* dorico originario, nel modo di *Do* dorico. È una riconferma del modo d'impianto, quasi identificando la parte improvvisativa come una prima elaborazione e la sezione **Pb** come un secondo tema, incardinato all'interno della stessa *Barform*.

Parte Strumentale II

La seconda parte strumentale, che segue la sezione mediana con i loop elettronici – anch'essa a scorrimento retroverso del nastro magnetico, e in cui si ripropongono rifrazioni iterative basate su cellule tratte dalla figura-base, quasi ad indicare un collegato sviluppo variazionale – è strettamente legata alla prima per relazioni motivico-tematiche.

In apertura, a 10'25", quasi assorbendo nell'esecuzione strumentale l'*ethos* replicativo dei loop, appare immediatamente una sequenza iterativa al pianoforte solo, foriera di importanti sviluppi motivico-tematici. Il metro 5/4 della nostra trascrizione si desume dalla proporzionalità stabilita con il riferimento temporale della Parte Strumentale I: il valore dell'unità di movimento rimane costante tra le due Parti (semiminima 196 BpM). La motivazione di questa opzione metrica di trascrizione si delinea più chiaramente nel prosieguo dell'analisi.

Nonostante l'andamento rimanga costante, registriamo la sensazione un generalizzato rallentamento, che deriva dalla mutazione del *khrónos prôtos* da croma a semiminima. È un effetto di percezione agogica ben conosciuto, notato nelle musiche tradizionali da Ludwik Bielowski [1978], per cui musiche riconducibili ad una medesima scansione metronomica si differenziano per la distribuzione e la frequenza dei valori ritmici utilizzati. "Un canto basato su crome e semicrome ha un *tempo interno* più veloce di uno in cui predominano semiminime e minime, anche se il valore di metronomo permane costante" [*ibid.*: 18].

È esattamente quanto accade percettivamente in questo passaggio tra prima e seconda parte strumentale, segnalandoci la complessità della riduzione a valori metrico/ritmici dipendenti dalla codifica teorico-musicale occidentale per fenomeni, come quelli delle musiche orali e audiotattili, che si organizzano in uno spazio sonoro del tutto specifico. In ogni caso, la mobilitazione ritmica interna in un brano musicale, che dipende dal grado di suddivisione del *tactus*, si rivela un fattore importantissimo nel determinare la qualificazione percettiva del *tempo* musicale.

Questa idea motivica **S**, caratterizzata da un contrappunto a tre parti – **Sa**, **Sb** e **a'** – a sua volta, non si origina dal nulla, ma presenta notevoli rimandi tematici alla prima parte.

Innanzitutto notiamo nel segmento iniziale **Sax** della parte superiore la riproposizione del profilo melodico di **Pa**. Ad esso è applicato il processo di riduzione/espansione intervallare (da terze a seconde negli intervalli discendenti, e da quarta a settima nell'ascendente) oltre all'aggravamento. Ma ulteriore elemento di coesione su larga scala è la riproposta della *Grundgestalt* nella sua interezza nel *cantus firmus*, ma in *aggravamento* (**a'**) rispetto alla Parte Strumentale I. Mentre lì trovavamo un ciclo di quindici crome, qui ne abbiamo uno di quindici semiminime.

L'aspetto testurale, di tipo polifonico, è anch'esso un dispiegamento di un tratto genetico presente nella *Grundgestalt*, e precisamente nel latente carattere polifonico tratteggiato nella sua seconda metà, **ay** (cfr. es. 1). (Reperendo un tratto isomorfo in trasposizione metaforica, vale considerare che qui siamo nella *seconda* Parte ad esecuzione strumentale). Infine, come già notato, l'aspetto iterativo di questa idea **S** rimanda direttamente ai loop in cui la figura-base è stata, per così dire, "messa in coltura".

(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 16 . L'idea tematica secondaria S è presentata dal pf solo.

In **S** permane la fraseologia binaria con antecedente/consequente, definendo un ciclo doppio di 30 pulsazioni. In questo senso, perdura il ritmo fraseologico della Regione I, anche se si hanno segni di erosione della centralità modale di *Do* dorico, con i fiati che contrappuntano con *finalis sol* (adombrando un *Sol* eolio). A ben vedere, questa erosione non è che il dispiegamento della dualità quintale istituita sul piano melodico dal tema **P**, qui sviluppata sul piano della dialettica modale, abbandonando il carattere omoritmico. Per il suo carattere ibrido e dinamico, attribuiamo a questa sezione la funzione di Transizione tra la prima e seconda Regione.

Saz non è altro che una variante di **Sax**, col modello con due intervalli discendenti di seconda e un salto intervallare, in cui l'ultima nota, *sol*₃, è collocata, però, una terza inferiore rispetto al *sib*₃, target della serie discendente dei due intervalli di seconda. Ritengo che proprio nell'inafferenza tematica di questa variante, così pedissequa, risieda una delle motivazioni della *contrazione tematica* [cfr. Schoenberg 1967 (1969): 60], cui va incontro questa idea **Sa** (cfr. es. 17), troncata della terza unità motivica **Saz**. Parimenti **Sb** perde il membro **Sbx**, realizzandosi un'elisione a chiasmo all'interno della polifonia. Questo procedimento di contrazione tematica si qualifica come chiave formale della Seconda Regione, dando luogo al primo vero tema secondario, **S'** (cfr. es. 17), esposto da saxofono, trombone e pianoforte.

The image shows a musical score for three instruments: Saxophone (Sax), Trombone (Tbne), and Piano (Pf). The score is in 3/4 time and consists of three measures. The Saxophone part is labeled 'Sax' and 'Say', and the Trombone part is labeled 'Sbx'. The piano part is labeled 'ostinato'. The score shows a melodic line for Saxophone and Trombone with a piano accompaniment. The Saxophone part starts with a quarter note, followed by two eighth notes, and then a quarter note. The Trombone part starts with a quarter note, followed by two eighth notes, and then a quarter note. The piano part starts with a quarter note, followed by two eighth notes, and then a quarter note. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 3/4.

(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 17. Primo tema secondario, **S'**. Il ciclo viene dimezzato.

Il dato centrale che deriva dalla contrazione tematica è il dimezzamento del ciclo fraseologico, con conseguenze cruciali su quello che William Rothstein [1989] chiama *phrase rhythm*. Questo artificio pervade tutta la Seconda Regione, costituendone il carattere distintivo.

Nella Prima Regione il ciclo di 15 pulsazioni, da noi interpretato metricamente, come abbiamo visto, in 3/4+9/8, ha una scansione fraseologica binaria (cfr. *supra* es. 10). Questo significa che ad un antecedente corrisponde un conseguente simmetrico (15+15: nei termini metrici della nostra trascrizione, di conseguenza, ciò dà luogo a quattro battute). L'iper misura di quattro battute (vale a dire, due cicli di 15 ottavi) costituisce nella Prima Regione l'unità base per l'individuazione subsezionale: **Pa** e **Pb**, infatti, sono ciascuno di quattro misure.

Nella Seconda regione, con l'elisione dei segmenti **Saz** e **Sbx** il ciclo di quindici pulsazioni (qui aggravate, da crome a semiminime), che assume valore metrico di 5/4 x 3 misure, è assolutizzato, originando il tema **S'**. Questo fenomeno è certamente in relazione alla suddivisione in tre raggruppamenti metrici del ciclo di 15 pulsazioni, fenomeno che impone, a partire dalla microstruttura fino alla macrostruttura, gli effetti del proprio particolare modulo di scansione. (A ciò non è estranea anche la considerazione inerente all'unità temporale – come avviene, per altri versi, per il ritmo *aksak*, un fenomeno sensibile alla velocità esecutiva – che qui si raddoppia per ciascuna pulsazione). Inoltre, come si può osservare dal prosieguo del brano (cfr. *infra* es. 19), con lo stabilirsi del nuovo tipo di ostinato sull'assolo del sax, l'**Ostinato 3**, si ha un rafforzamento di questa scansione ternaria, dato che essa si staglia su uno sfondo accentuatamente neutro, in cui, a causa della stretta iterazione, non emergono aspetti formali contrastivi tali da stabilire una dualità binaria forte/piano a livello di iper misura. Il ritmo armonico ternario, quindi, con Unità di

Scansione Armonica **USA**: cfr. Caporaletti 2002: 97 sgg.] uguale alla battuta di 5/4, è l'unico regolatore del campo di forze su cui si estende la Regione II.

Qui si coglie il senso intimo della qualità del *phrase rhythm*, che da ternario non ha possibilità di diventare binario con la semplice ripetizione della stessa frase: la qualità ritmica dello svolgimento melodico è una forza in sé che interferisce potentemente con gli altri parametri della sintassi musicale. (E a scanso di equivoci, tanto meno è un fenomeno di scrittura: non deriva nel nostro caso dall'opzione di bipartizione metrica del ciclo di 15 unità in due battute, com'è avvenuto per il tema **Pa**). Su scala metrica si ripropone il criterio dell'*aksak* – si potrebbe dire un *iper-aksak* – per cui la singola battuta, individuata dal ritmo armonico, vale come *tactus*. Di fatto, le tre battute in 5/4 del ciclo armonico stabiliscono da **S'** in poi un ritmo fraseologico/armonico ternario,

Se si osserva la struttura morfologica generale delle due parti strumentali del brano, nella Tabella 1, si noterà come le sezioni della seconda Regione siano tutte divisibili per tre, cosa non fattibile quelle della Regione I. Se si confronta l'estensione dell'assolo di organo nella Regione I, di 204 battute, con quello di sax nella seconda, 129 misure, si coglierà esattamente il senso di questa osservazione. La fraseologia a ritmo binario, quindi, domina nella Regione I e la ritaglia, mentre quella a fraseologia ternaria vige nella Seconda: è un dato di enorme rilevanza, che ci illuminerà per cogliere gli sviluppi nel prosieguo della nostra analisi.

Un ulteriore dato di straordinario interesse è che in entrambe le rappresentazioni cicliche, sia in quella binaria della Regione I, con conseguente/antecedente, sia in questa derivante da contrazione tematica, la durata temporale dell'assetto fraseologico, in termini assoluti, permane costante. Considerando che tale relazione si istituisce tra "movimenti" diversi della composizione, appare come un fattore di coesione su larga scala veramente notevole, che testimonia della perizia architettonica con cui è costruito questo brano.

Se si considera l'esempio 17.1, si può agevolmente constatare questo dato e confrontare il carattere duale, binario, della Regione I con quello ternario della Regione II, risultante, in **S'**, da contrazione tematica dell'idea **S** (carattere ternario ha anche il successivo tema **2S**: cfr. *infra*, es. 20).

Regione I		2																												
Struttura fraseologica dei temi	Pa: Antecedente														Pa: Consequente															
RITMO ARMONICO																														
PULSAZIONI Ciclo di 15 crono	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15
	← 2 →					← 3 →																								
Regione II		3																												
Struttura fraseologica dei temi	S' (Sax)											(Sax)																		
	2S																													
RITMO ARMONICO																														
PULSAZIONI Ciclo di 15 semiminime	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15															

Esempio 17.1. L'estensione temporale assoluta dei temi a fraseologia binaria e ternaria nelle due Parti è identica e vi si instaurano omologie di rapporti numerici tra l'ordine quantitativo e quello partitivo.

Tra la prima e la seconda Regione cambia l'unità di articolazione del movimento, il *chrónos prôtos*, da croma a semiminima, ma la durata assoluta del periodo è identica (ciclo di 15 semiminime, con unità di tempo uguale a 196 bpm). Dalla tabella si può notare come la struttura

fraseologica e del ritmo armonico corrispondano nelle due Regioni a logiche, rispettivamente, binarie e ternarie.

Il fatto che la croma sia l'unità di movimento nella prima Regione appare essere piuttosto un effetto che non una causa. Ciò deriva proprio dalla *opzione di fraseologia binaria*, antecedente/consequente, attraverso cui è articolato il sovraordinato ciclo di quindici semiminime. Con un ciclo basato sul numero 15 (3 x 5) è attraverso il numero 30 (3 x 5 x 2: quindi due cicli di 15 crome) che si realizza questa possibilità. Il ritmo armonico qui si dispiega binariamente come pure il *phrase rhythm*. Nella seconda Regione la divisione in tre parti discende direttamente dal numero 15, considerato in sé, divisibile per 3 (15 / 3 = 5) ma non per 2. Il ritmo armonico ha una unità di scansione composta da cinque semiminime e si articola ternariamente, come pure il tema **S'**, e il successivo **2S** (cfr. es. 20 *infra*), dal punto di vista fraseologico.

Inoltre, come osservazione finale, la nostra partizione di 3/4+9/8, identificata nel ritmo armonico, induce un rapporto 2:3 che è esattamente quello che si instaura, su di un piano isomorfo, tra la struttura fraseologica dei temi di Regione I e II. È una riprova della euritmia della nostra opzione, che individua un rapporto numerico del tutto sensibile nel contesto dell'opera con omologia tra l'ordine quantitativo e partitivo.

Ma consideriamo anche gli aspetti di natura stilistica del tema **S'** (cfr. sempre es. 17).

L'armonizzazione di Ratledge, cosiddetta di tipo *fragment voicing*, rimanda principalmente al pianista jazz Bill Evans, come pure il carattere iterativo e modale (cfr. il brano di Evans *Peace Piece [Everybody Digs Bill Evans, Riverside 1129, 1958]*). Comunque, la chiave espressiva dell'insieme, col trattamento quasi-contrappuntistico arcaicizzante dei fiati – per non dire del tocco esecutivo del pianista e della monolitica gravità (quasi un *power chord*) del bicordo di quinta do_1 - sol_1 – individua una cifra totalmente distante. Si accosta, caso mai, oltre che alla tradizione antica della musica dotta europea, all'atmosfera del minimalismo, se si considera il quadro iterativo in cui è inserito. Qui si evidenzia, come si diceva nell'Introduzione, un distintivo carattere estetico del *progressive rock*: la capacità di rifunzionalizzare stilisticamente tratti linguistici eterogenei riconducendoli ad un'ambientazione espressiva che si distanzia dagli etimi africano-americani, per abbracciare all'interno delle matrici ritmiche del rock un atteggiamento formativo prossimo alla sensibilità eurocolta.

Ma la valenza tematica di **S'** non è rintracciabile solo negli effetti sul ritmo fraseologico, bensì anche a partire dalle proprie componenti lineari melodiche, che andranno ad identificare l'assetto della dimensione armonica nella successiva sezione. Se si osserva la componente diastematica di **Sax+Say** (cfr. es. 17, *supra*) in funzione arpeggiata, considerando le prime tre note come implicative del primo grado senza fondamentale, vediamo come essa configuri un disegno armonico preciso (cfr. es. 18).



Esempio 18. Gradi armonici ricompresi nel modello S' (il Grado I è implicito).

Questi gradi armonici rappresentati nell'asse della successione lineare dal sax contralto, trasposti nella simultaneità verticale daranno luogo, intendendo l'accordo di *Re* minore come sostitutivo del relativo *Fa* magg, alla sostanza armonica dei tre accordi *Sol* min/*Fa* magg/*Do* min che individuano il ciclo ternario in ostinato/pedale modale – come abbiamo visto, di cruciale rilevanza – soggiacente al successivo assolo di Elton Dean al saxofono. La successione, quindi, si fa simultaneità: il rapporto tra queste due dimensioni qui acquista valenze stranianti, psichedeliche.

(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 19. Assolo sax. *Ostinato 3* di tastiere e basso e ingresso di Wyatt con il “3 su 5” (la linea tratteggiata evidenzia il ciclo armonico).

L’ostinato pianistico (**Ostinato 3**) è subito doppiato dal basso, caratterizzando la Regione II, distendendosi per ben quattro minuti a partire da 10’45”.

Anche qui si opera uno straniamento percettivo, con una corrosione del *focus* modale di *Do* dorico. Mentre l’organo procede con la citata sequenza eolia I/VII/IV, il *pianoforte* continua l’iterazione al basso del *Do* dorico per quinte (verosimilmente qui Ratledge utilizzava due tastiere o la sovraincisione) mentre il basso si situa a metà strada, con l’alternanza di *do* e *sol* (quest’ultimo, quasi un pedale di dominante su *Do* dorico: ma la sostanziale finalità di indeterminatezza percettiva attraverso il perseguimento dell’ambiguità modale permane invariata). Di fatto, come dicevamo, questa soluzione iterativa e “nebulosa” è della massima valenza economica ai fini della centrale intenzione formale da esplicitare: lo stabilirsi della scansione fraseologica ternaria, incardinata sul ritmo armonico dell’organo. A riprova di questo assunto potremmo chiederci quale soluzione timbrica per la tastiera avrebbe potuto sottolineare al meglio questa caliginosità espressiva, se non l’uso di un processore wha-wha – come effettivamente e genialmente messo in atto da Ratledge –, con l’elusiva fungibilità e indefinitzza timbrica che si attaglia esattamente a quella precisa idea compositiva che stiamo tentando di enucleare.

Dal punto di vista armonico qui si persegue la stessa bimodalità stabilita in **S'** (cfr. *supra* es. 17): *Sol* eolio sovrapposto a *Do* dorico. Come effetto complessivo, considerando la sovrapposizione degli ostinati al basso, si forma una cadenza plagale dorica I/IV/I: questa sarà in seguito focalizzata maggiormente da Ratledge. Negli ostinati è onnipresente, manco a dirlo, l’influsso del minimalismo rileyano, che pervade la formatività dei Soft Machine ben oltre l’aspetto citazionale delle tre parti elettroacustiche di *Out-Bloody-Rageous* con trattamento in loop del nastro magnetico.

All’ingresso della batteria, a batt. II/31, Elton Dean si sintonizza immediatamente sulla scansione in tre movimenti proposta da Wyatt col *ride cymbal* (ecco, col numero tre, l’effetto frattale, autosomigliante, della macrostruttura sulla microstruttura), e non sul 5/4 statuito da Hopper e Ratledge, abbandonando le efflorescenze, metricamente piuttosto rapsodiche, della breve fase precedente. Anche qui la *successione* di 3x5 (tre battute di cinque quarti) diventa *simultaneità* di tre (minime) del piatto sospeso su cinque (quarti) del basso/pianoforte: i riferimenti spaziotemporali acquisiti paiono sfumare i propri connotati, in una rappresentazione non estranea a quella pluridimensionalità del tempo postulata dalla fisica contemporanea.

Da notare, infine, ad ulteriore testimonianza della organicità costruttiva (cfr. sempre es. 19) che la condotta melodica *si_b/la₃/sol₃* nella voce acuta dell’armonia è il retrogrado della formula 5-6-7 che notavamo nell’armonizzazione della subsezione **Pb** del tema Principale **P** (cfr. *supra* es. 11).

L’assolo di Elton Dean (batt. II/25-164) si svolge per 43 cicli di tre battute, per un totale di 129 misure, da 11’04” a 14’15”. Anche in questo caso non approfondiamo l’indagine degli aspetti improvvisativi nel brano, al fine di evidenziare i fattori costruttivi connessi alla tecnica compositiva.

A batt. 11/117, durante l'assolo di saxofono, si presenta un importante secondo elemento tematico, **2S**, sotto forma di riff iterato nella tessitura acuta dal saxello che contrappunta e conferisce *climax* energetico alla fase finale del solo (cfr es. 20).

(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 20. 2S

Questa figura performativa appartiene alla tradizione degli *head arrangement* della musica afroamericana, derivante direttamente dal gospel, portata alla fulgida perfezione nello stile orchestrale delle big band, dagli anni Venti in avanti. La metafora, nel contesto originario afroamericano, è il parossismo della risposta iterata dell'uditorio alla performance del predicatore, sino ad un estatico coinvolgimento empatico e accomunante. In questo caso i Soft Machine operano un prestito stilistico che inseriscono disinvoltamente nel proprio progetto creativo. Il riff jazzistico/bluesistico che surriscalda il finale del solo, si trasforma nel contesto *progressive rock* del presente brano nell'idea tematica che andrà a sostanziare la forma della ritransizione e della ricapitolazione (o meglio, di una *certa forma* di ritransizione e ricapitolazione).

Osserviamo da vicino le qualità formali del tema **2S**. Questo si presenta asimmetrico dal punto di vista fraseologico, in linea con le qualità morfologiche strutturali della Regione I, assumendo una configurazione ternaria. Ma l'aspetto più interessante è dato dalla sua struttura melodica, evidenziata con la riduzione nell'es. 21.

Esempio 21. Riduzione 2S (elemento derivativo Pay')

È evidente la derivazione dal secondo segmento **y** della sezione tematica **Pa** (cfr. *supra* es. 5, e in particolare la riduzione nell'es. 6). **2S** è quindi una variazione di **Pay**, e ciò conferma ancora quanto accentuata sia la coesione strutturale su larga scala, che presenta innumerevoli derivazioni dirette da un "movimento" all'altro della composizione.

Questo carattere di organicità su larga scala si realizza con ancor più evidenza nell'immediato prosieguo del brano. Infatti, la sezione che denominiamo di Ritransizione ha come referente proprio il materiale tematico della Parte strumentale I, nel senso che vi è una riconversione di elementi della Seconda Regione all'interno dell'ambiente della Prima. Si pone così in diretta relazione dialettica la Regione I, ricompresa nella Parte Strumentale I, e la Regione II,

che, come abbiamo visto, si estende nella prima metà della Parte Strumentale II (cfr. Tabella 1, *supra*).

Tutto si gioca, principalmente, sulla maggiore caratterizzante delle due Regioni: il ritmo fraseologico. Se osserviamo l'esempio 22 noteremo come il ritmo fraseologico ternario sin qui statuito, e ribadito dal tema **2S**, tenti con il raddoppio dei fiati di quest'ultimo a batt. II/154 di adombrare un conseguente, negando se stesso in funzione di una binarizzazione. Questo avviene con l'aggiunta a **2S** dell'inciso motivico conclusivo *sib₃-la₃-sol₃*, nella parte di saxello, a cavallo delle batt. II/156-157.

Inoltre, col raddoppio del sax contralto alla quarta inferiore osserviamo la medesima dialettica che oppone le ambientazioni delle due Regioni trasposta sul piano testurale: come simulacro della prima Regione ritroviamo l'omioritmia dei fiati che caratterizzava il tema principale (un fattore, tra l'altro, che sancisce la conclusione dell'assolo) cui, omologamente, si oppone la persistenza dell'**Ostinato 3**, marcatore della Regione II.

(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 22. Ritransizione. Sovrapposizione di ritmo fraseologico

Abbiamo precisato che a livello fraseologico “si tenta” di configurare un conseguente poiché tale binarizzazione, in realtà, è contraddetta dalla resistenza della ternarietà frastica della Regione II, che ostacola tale processo con un particolarissimo artificio. Infatti, con una *sovrapposizione* e *troncamento* di frase, la *finalis* del nuovo assetto tematico **2S'** (*sol₃* nel saxello e *do₃* nel contralto), anziché distendersi per una battuta – per stabilire la quadratura metrica – viene intesa come iniziale di un nuovo inciso melodico, che ripropone la struttura ternaria. E questa nuova frase non è scelta a caso: è esattamente una variante della *Grundgestalt*, **a''**, per la precisione quella assunta dal basso nell'Introduzione, a batt. I/3 (cfr. es. 4, *supra*).

Questo meccanismo è generato dal fatto che la quadratura di **2S'** introduce una dissonanza di raggruppamento a livello metrico rispetto al ciclo dell'**Ostinato 3**: applicandola, il ritmo armonico ne verrebbe compromesso. Notiamo l'importanza di questa componente del ritmo armonico, ancor più se considerata in relazione allo sfondo iterativo disegnato dal basso nell'**Ostinato 3**: quest'ultimo, infatti, di per sé non ostacolerebbe la binarizzazione, per il suo intrinseco carattere “in uno”. Con l'aggiunta della zeppa **a''** (proposta due volte di seguito) si ottiene la neutralizzazione della binarizzazione, e la fase sincronica si presenta dopo un ciclo di nove misure, a batt. II/163. Qui la situazione si ripropone, col riapparire di **2S'**, e col conseguente braccio di ferro, metricamente tensivo, con **a''**.

La Ritransizione è, forse, la più radicale espressione della dialettica formale che presiede alla dimensione costruttiva di *Out-Bloody-Rageous*. Questo passaggio è una zona franca in cui le dinamiche espresse dagli opposti poli delle due Regioni paiono neutralizzarsi: in funzione, però, di

una precisa traiettoria finalistica. Il suo attraversamento segna il punto di massimo equilibrio delle forze in campo, che verranno ridistribuite nella specialissima forma di Ricapitolazione cui è vettorialmente orientata.

Se possibile, l'episodio ancor più sorprendente e centrale del brano che stiamo analizzando è proprio nella susseguente sezione, che definiamo di Ricapitolazione. Se parliamo di Ricapitolazione, induciamo immediatamente l'idea di una riproposizione dell'assetto tematico. A differenza di tanti esempi nel *progressive rock*, o dell'archetipo jazzistico del tema-variazioni su forma ciclica, qui non siamo però alla presenza di una scontata ripresa del tema principale,⁶ ma di un processo strutturale molto più sottile e sofisticato. Se in via del tutto ipotetica restiamo all'analogia con la Forma Sonata, "il mutamento minimo richiesto della Ripresa", ci ricorda Schoenberg [1967 (1969): 218], è "il trasporto dei temi secondari nella regione della tonica". Ora, pur partendo dal presupposto che non stiamo trattando di una composizione scolastica e che con ogni probabilità non fosse minimamente nell'intenzione di Mike Ratledge comporre qualcosa che avesse a che fare con l'Allegro di sonata, bisogna tuttavia osservare che ciò che troviamo è esattamente una *trasposizione del tema secondario 2S nella Regione I*. Quest'ultima non si caratterizza per un'identità tonale, com'è per le opere del periodo classico-romantico, ma, come si è visto, in base ad una articolata serie di criteri tra cui ruolo fondamentale riveste il *phrase rhythm*, nella fattispecie di tipo binario. D'altronde, lo specifico audiotattile dell'opera depone a favore di questo mutamento prospettico in favore della dimensione ritmica, rispetto alle opere della tradizione d'arte euro-americana, visivo-scritturale, ancorate soprattutto a processi tonali.

The image shows a musical score for Example 23, transcribed by Vincenzo Caporaletti. It consists of five staves: saxophone (sax), piano (pf), bass (Basso el.), and drums (Batt.). The score is divided into two main sections: 'antecedente' (antecedent) and 'consequente' (consequent). The saxophone part is marked 'mf' and the piano part is marked 'ff'. The bass part is marked 'ff' and the drums part is marked 'ff'. The score includes a 'Do dorico: I II' section. The saxophone part is marked 'mf' and the piano part is marked 'ff'. The bass part is marked 'ff' and the drums part is marked 'ff'. The score includes a 'Do dorico: I II' section.

(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 23. 2S, adesso con profilo fraseologico binario (2S'), è ricondotto nell'ambiente testurale/frastico della Regione I.

Dopo questa fase estremamente tensiva, a batt. II/175, finalmente, il tema **2S** riesce ad affermare pienamente la propria consequenzialità, trasformandosi in **2S'**: binarizzando, così, l'assetto frastico.

Con l'aggiunta della cellula motivica *sib₃-la₃-sol₃* nella parte di saxello (doppiata alla quarta inferiore dal sax contralto) il profilo fraseologico muta totalmente, e si ristabilisce la dialettica antecedente/consequente caratteristica della Regione I, in perfetta ritrovata simmetria (che è anche il tratto responsoriale tipico della figura retorica *call-response* afroamericana). L'elemento

⁶ Sulla "inattualità della ripresa" nella musica contemporanea, cfr. Hermann Danuser: «The question of musical reprise, certainly a most basic one, marks a boundary between popular music, for which repetition in general is fundamental, and avant garde music which in some branches of its Twentieth Century development is defined by the very renunciation of any reprise or unaltered repetition». Vedi anche *infra* la discussione sull'uso della ripetizione da parte dei Soft Machine sul piano articolatorio/sintattico [in Borio (a cura di) 2003, p. 141].

metrico di 5/4 che ha caratterizzato la Regione II permane come marcatore originario del tema **2S**, ma lo scotto da pagare è proprio l'aggiunta di un'altra battuta di 5/4 al ciclo di 15 pulsazioni, per ottenere la quadratura binaria della frase, infrangendo quel dogma ternario che ne aveva sin qui informato lo statuto.

Oltre alla strutturazione binaria del ritmo fraseologico, come definizione globale della ricapitolazione dell'ambiente sonoro del tema principale abbiamo la compressione della figurazione d'armonizzazione che compariva in **Pa** (cfr. es. 5). Ritroviamo così l'alternanza del pedale modale dorico di I e II grado, stavolta in 5/4: nella complessione ritmica e nell'alternanza accordale quasi un richiamo del famoso *Take Five* [1959] composto da Paul Desmond per il quartetto di Dave Brubeck.

Il basso ritrova inequivocabilmente il modo dorico iniziale senza sprezzature eoliche; l'**Ostinato 3** è abbandonato nella sua scansione ossessiva e possiamo adesso riascoltare il timbro del piano elettrico di **Pa**. Questa riproposizione trasfigurata dell'ostinato di **Pa** la denominiamo **Ostinato 1'**, un pedale armonico che sancisce il definitivo ristabilimento della Regione I, che però reca una sensibile traccia delle trasformazioni sedimentatesi nei processi elaborativi sin qui sostenuti.

Dopo aver adempiuto all'obiettivo della Ricapitolazione, con la riaffermazione della Regione I, si inizia la Coda **2k**, a testimonianza che le finalità verso cui si coordinavano le immanenti energie del brano sono state conseguite.

È ristabilito il metro composito 3/4+9/8 del ciclo di 15 pulsazioni: il *khrónos prôtos* torna ad essere la croma. Con la Coda, quindi, abbiamo la ripresa anche dell'ambientazione metrica, "movimentale", agogica, di **P**. In questo senso, abbiamo la riesposizione della configurazione tematica principale attraverso questo importante marcatore processuale e audiotattile.

Ma ciò che appare ancor più notevole è che ritroviamo la scansione 2+2+2+3+3+3, qui strettamente omoritmica (cfr. es. 24), se si fa eccezione per le prime due note del basso.

180

sax

sax
contr.

pf
el.

Basso
el.

Batt.

2 + 2 + 2 3 + 3 + 3

(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 24. Coda 2k₁. Questa figurazione è ripetuta quattro volte (la parte di batteria è estemporizzata con variazioni).

La riproposizione dell'*aksak* originario, senza le alternative poliritmiche avvicendatesi nel corso del brano, non è un caso. E come se l'idea primigenia, quella che ci ha orientati nella scelta della partizione metrica in 3/4+9/8 (cfr. es. 2) fosse ora, dopo le vicissitudini e dialettizzazioni degli sviluppi compositivi e improvvisativi, finalmente ritrovata nell'unanimità delle voci strumentali. È come se questo *aksak* fosse in realtà un'idea tematica "profonda" del brano, attorno alla quale risulterebbe imbastito tutto l'impianto formale.

Ma nella Coda si utilizza ancora del *materiale di recupero*, che nel lavoro della variazione in sviluppo è stato messo sinora in ombra. È la cellula **Say** che viene sottoposta a riduzione intervallare, coerentemente al criterio dominante della variazione in sviluppo che governa tutto il

pezzo. Le terze diventano qui seconde, e viene condotto a compimento il processo di accrescimento solo adombrato nel materiale di partenza.

Inoltre, con **ay'** nel basso, troviamo l'aggravamento del secondo segmento della *Grundgestalt*, che viene iterato per quattro volte (l'ultima nota *fa*, non appare perché l'inciso subisce il troncamento metrico). La batteria è l'unico strumento che estemporizza liberamente, variando la propria parte.

La sezione **2k₁** vede l'addizione segmentale di una nota alla volta nella breve sequenza iterata, esposta a due voci per quinte dai fiati e incardinate sulle note *sol₃* e *re₄* (ecco di nuovo la testura omoritmica a quinte del tema **P**). L'aggiunta progressiva del *mib₄* all'acuto e del *sib₃* al grave al nucleo motivico, costituito dalle due note iniziali, si configura quasi come una crescita fitomorfica ad espansione cellulare, che identifica così la chiave operativa di tutta l'estesa Coda.

Nella successiva sezione della Coda, **2k₂** (cfr. es. 25), la sequenza a due voci permane per quinte, sempre ai fiati, però trasposte, rispetto alla precedente, all'ottava bassa, da *sol₂* e *re₃*, con le tastiere e il basso che eseguono lo *stop time* marcando le unità metriche con un profondo *do₁* raddoppiato all'ottava.

(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 25. Coda 2k₂.

In **2k₃** (cfr. es. 26) assistiamo ad un mutamento testurale, dove vengono in evidenza basso e tastiere, delineando un'area timbrica decisamente più scura. La sequenza è sempre a due voci per quinte, rispettivamente incardinate su *do₂* e *sol₂*, col basso che doppia il pianoforte all'unisono. Il *lab₂* nella parte di organo deriva dalla trasposizione del pattern per quinte giuste, adombrando il *Do* eolio, che si oppone al *Do* dorico del basso: ma è possibile considerarla appoggiatura cromatica. Qui anche la batteria propone un pattern ripetitivo, sullo hi-hat, alternativamente chiuso e aperto.

(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 26. Coda 2k₃.

La sezione **2k4** (cfr. es. 27) ci ripropone l'ambientazione del loop da parte dei fiati: il saxello presenta un ciclo iterativo di 4 crome; il sax contralto di 6 crome e il basso di 15. La fase sincronica è dopo 4 cicli di 15 crome (le 8 battute sezionali della ns. trascrizione).



(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 27. Coda 2k₄.

Infine, nella conclusiva **2k₅** abbiamo un canonico *Tutti* (cfr. es. 28). Le voci omoritmiche per quinte sono adesso tre, su *do₂, sol₃, re₄*. Le tre voci iterate sono la trasposizione per quinte del medesimo modello melodico, incardinate sulle classi di altezze che identificano la struttura per quinte del primo segmento *ax* della *Grundgestalt*, *do, sol, re*.



(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 28. Coda k₅.

La potenza pervasiva della figura base si ripercuote così anche sul segmento terminale della coda, dopo ben 506 (294+212) misure, sancendo definitivamente la coesione organica su larga scala del brano, che si conclude a batt. 222, con la *finalis* modale *do* all'unisono, su un lungo rullo sui tom tom.

Il loop conclusivo (cfr. es. 29) col nastro magnetico (V Partizione di *Out-Bloody-Rageous*) che segue la Parte Strumentale II, non è più, come i due precedenti, a scorrimento retroverso, e abbandona la *Grundgestalt a*, essendosi ormai ricomposte le tensioni formali da essa generate. Il trattamento elettroacustico ora può esplicarsi in una libera esegesi dell'iterazione basata su cellule di 5, 6, 7 suoni nel modo dorico di *do*, nell'efflorescenza ornamentale del mantra, a mo' di calligrafico viatico. La *musica instrumentalis* col suo svolgimento drammatico dell'*idea* ha assolto

sin qui il proprio scopo: resta la tecnologia elettronica ad indicarci la distanza imperturbabile di una *musica mundana*, quasi armonia trascendente di sfere celesti o di monade trasognata, psichedelica e nirvanica.

The image shows a musical score for three instruments: two pianos (Pf) and one organ (Org). The tempo is marked as quarter note = 500. The piano parts are in treble clef with one flat in the key signature. The organ part is in bass clef. The piano parts feature melodic lines with dynamic markings of ppp and specific fingering (6 and 7). The organ part consists of sustained notes, also marked ppp.

(Trascrizione di Vincenzo Caporaletti)

Esempio 29. Loop conclusivo: *incipit*.

Bibliografia

Adorno, Theodor W.

2004 *Immagini dialettiche*, a cura di G. Borio, Torino, Einaudi.

Arom, Simha

1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, Paris, Selaf.

2005 *L'aksak. Principes et typologies*, "Cahiers de musiques traditionnelles", 17, pp. 11-48.

Bielawski, Ludwik

1978 *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej* (La teoria zonale del tempo e la sua importanza per l'antropologia musicale), Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Borio, Gianmario

2001 *Schenker versus Schoenberg versus Schenker: The Difficulties of a Reconciliation*, "Journal of Royal Musical Association", 126, pp. 250-274.

2003 *Una storia unitaria delle musiche del secolo XX?*, "Il Saggiatore Musicale", X/2, pp. 333-349.

2003 (a cura di) *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, Bologna, Il Mulino.

Borio, Gianmario – Garda, Michela

1989 *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, Torino, EDT.

Brailoiu, Costantin

1951 *Le rythme aksak*, "Revue de Musicologie", XXX, pp. 71-108.

Burckhardt-Qureshi, Regula

1986 *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in «Qawwaali»*, Cambridge, Cambridge University Press.

Caporaletti, Vincenzo

- 2000 *La definizione dello swing. I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili*, Ideasoni, Teramo.
- 2002 *La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: il "tempo doppio"*, "Ring Shout–Rivista di Studi Musicali Afroamericani", SIdMA, 1, pp. 77-112.
- 2004 *Musica audiotattile e musica di tradizione orale*, "Musica Theorica Spectrum", 7, Gennaio, pp. 2-19.
- 2005 *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.

Dahlhaus, Carl

- 1969 *Formprinzipien in Wagners "Ring des Nibelungen"*, in H. Becker (ed.), *Beiträge zur Geschichte der Oper*, Regensburg, Bosse, pp. 95-129.

Danuser, Hermann

- 2004 *Rewriting The Past: Classicism of the Inter-War Period*, in N. Cook e A. Pople (ed.), *Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 260-285.

De Kerckhove, Derrick

- 1991 *Brainframes. Technology, Mind and Business*, Bosh & Keuning, Utrecht.

Ellis, Don

- 1972 *The New Rhythm Book*, Hollywood, Ellis Music Enterprises.

Ellis, Don – Hari Har, Rao

- 1965 *An Introduction to Indian Music for the Jazz Musician*, "Jazz", IV/4, pp. 20-23.

Everett, Mark

- 2000 *Confessions from Blueberry Hell, or, Pitch Can Be a Sticky Substance*, in Everett (ed.), *Expression in Pop-Rock Music*, New York, Garland, pp. 269-345.

Floyd, Samuel A. Jr.

- 1991 *Ring Shout! Literary Studies, Historical Studies, and Black Music Inquiry*, "Black Music Research Journal", 11/2 (Fall), pp. 265-87.
- 1995 *The Power of Black Music. Interpreting Its History From Africa To The United States*, New York, Oxford University Press.

Fumagalli, Marco

- 1974 *The English Jazz: La grande speranza...*, in AA.VV., *Il pop inglese*, Roma, Arcana (II ediz. 1976), pp. 177-194.

Gallese, Vittorio

- 2000 *Il senso dell'azione: un approccio neurofisiologico*, in AA.VV., *Le tattiche dei sensi*, Roma, manifestolibri, pp. 29-42.

Giannattasio, Francesco

- 1987 *Systèmes d'improvisation dans les musiques de l'Italie du Sud*, in Lortat-Jacob, Bernard (ed.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selaf, pp. 239-250.

Gridley, Mark – Maxham, Robert – Hoff, Robert

- 1989 *Three Approaches To Defining Jazz*, "The Musical Quarterly", 73/4, pp. 513-531.

Kamimski, Peter

- 1989 *Aspects of Harmony, Rhythm and Form in Schumann's Papillons, Carnaval and Davidsbündlertänze*, Ph. D. Dissertation, University of Rochester.

Kernfeld, Barry Dean

1983 *Two Coltranes*, "Annual Review of Jazz Studies", 2, pp. 7-66.

Krebs, Harald

1987 *Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance*, "Journal of Music Theory", 31, pp. 103-104.

1999 *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, Oxford University Press, New York.

Lester, Joel

1986 *The Rhythms of Tonal Music*, Carbondale IL, Southern Illinois University Press.

Lorenz, Alfred

1924 *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, 4 voll., Berlin, Hesse.

Lortat-Jacob, Bernard

1987 *Improvisation: le modèle et ses réalisations*, in Lortat-Jacob, Bernard (ed.) *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selaf, pp. 45-59.

Meyer, Leonard B.

1973 *Explaining Music*, University of Chicago Press, Chicago.

Monson, Ingrid Tolia

1996 *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago, University of Chicago Press.

1999 *Riffs, Repetition, and Theories of Globalization*, "Ethnomusicology", 43/1, pp. 31-65.

Narmour, Eugene

1974 *The Melodic Structure of Tonal Music: A Theoretical Study*, Ph. D. Diss., 2 voll., University of Chicago.

1991 *The Top-Down and Bottom-Up Systems of Musical Implication: Building on Meyer's Theory of Emotional Syntax*, "Music Perception", 9/1, pp. 1-26.

Nattiez, Jean-Jacques

1975 *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union générale d'édition, Paris.

Nicholson, Stuart

1998 *Jazz Rock. A History*, New York, Schirmer Books.

Porter, Lewis – Ullman, Michael

1993 *Jazz From Its Origins to the Present*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.

Rothstein, William

1989 *Phrase Rhythm in Tonal Music*, New York, Schirmer Books.

Schäffer, Boguslav

1958 *Nowa Muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej (La nuova musica. Problemi della tecnica di composizione contemporanea)*, Kraców, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Schoenberg, Arnold

1954 *Structural Functions of Harmony*, London, Williams and Norgate Ltd. (tr. it. di Giacomo Manzoni, *Funzioni strutturali dell'armonia*, Milano, Il Saggiatore, 2a ediz., 1979).

1967 *Fundamentals of Musical Composition*, Gerald Strang and Leonard Stein, (ed.), Boston, MA - London (tr. it di G. Manzoni, *Elementi di composizione musicale*, Milano, Suvini-Zerboni, 1969)

Wittgestein, Ludwig

1953 *Philosophischen Untersuchungen* (tr. it. *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 2001)

Yeston, Maury

1976 *The Stratification of Musical Rhythm*, New Haven CT, Yale University Press.