

CONSIDERAZIONI SULL'IMPROVVISAZIONE NEL CANTO AMBROSIANO

di Piergiorgio Lazzaretto (9 luglio 1991)

Per approfondire il complesso rapporto fra TONUS e singolo versetto, può essere utile far ricorso alle scoperte e alle riflessioni degli etnomusicologi sulla "improvvisazione" nel canto e nella musica di tradizione orale.¹

Innanzitutto essi concordano sul fatto che non si danno improvvisazioni *ex nihilo* ma solo a partire da un MODELLO musicale che ne costituisce l'ossatura.²

Anzi essi constatano che l'improvvisazione vive e si sviluppa proprio nella tensione tra due esigenze opposte: da un lato il musicista deve riproporre continuamente il modello e in questo modo permette agli uditori di riconoscere la musica (funzione di identità); dall'altro deve produrre novità con sostituzioni, arricchimenti, "abrogazioni", ripetizioni, trasporti, metabole di parti del modello stesso, creando la sorpresa (funzione creativa).

Osserviamo poi che l'arte di improvvisare richiede una precisa conoscenza, padronanza del modello (competenza musicale) cosa che non è richiesta all'interprete, cioè al musicista che ripropone un'opera musicale così come l'ha appresa.³

Arrivano così alla conclusione che l'atto di improvvisare non è poi così diverso dal lavoro di composizione, almeno finché restiamo nell'ambito della musica di tradizione orale: l'improvvisazione viene definita "composizione istantanea" di natura musicale non diversa dalla composizione preparata.⁴

Certo nell'atto dell'improvvisazione è importante e decisivo il feed-back degli uditori che "controllano" e stimolano il musicista; ma questa funzione di controllo-stimolo è comunque assicurata dal fatto che il "compositore" è intriso di una cultura musicale data, che non vuole certo tradire ma solo "parlare".

¹ JEAN DURING, BERNARD LORTAT-JACOB, SIMHA AROM. *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Ethnomusicologie- 4, Sela, 1987.

² Nel campo che ci interessa, che è quello del canto a ritmo libero, ogni modello - a prescindere dalla grande varietà di tipi - è costituito sempre da: 1) elementi MODALI (regole per la successione degli intervalli, importanza relativa dei gradi, note finali, iniziali, ecc.) 2) elementi FORMULARI (cellule melodiche, formulari specialmente di incipit e di chiusa, ornamenti caratteristici, ecc.)

³ Op.cit. Jean During "chi improvvisa conosce la lingua, e la parla di fatto soggettivamente nell'atto di improvvisare, facendosi comprendere dagli uditori".

⁴ Op.cit. Simha Arom.

A questo punto possiamo vedere i versetti come il prodotto di improvvisazione/composizione di vari cantori (o di un cantore in momenti diversi) che *parlano* la stessa lingua dicendo cose (parzialmente) diverse. Non solo: in etnomusicologia ci sono improvvisazioni così fortunate da trasformarsi esse stesse istantaneamente in melodie-tipo incorporandosi, almeno in parte, nel modello modificandolo ed arricchendolo. Così possiamo raggruppare in vari “sottostandard” di complessità crescente i versetti di uno stesso TONO come se i più complessi nascessero come improvvisazione nuova da quelli più “tradizionali”. Potrebbe essere questo il modo in cui si attua la “evoluzione modale” e le mutazioni continue lungo secoli di sostanziale stabilità.

Accostare il sistema dei versetti ambrosiani a quelli gregoriani col solo fatto di chiamare TONI quelli che in realtà sono solo modelli sembra fuorviante. Nel gregoriano le uniche differenze da un versetto all’altro di uno stesso TONO sono effetto della differenza di lunghezza dei testi da cantare: muta solo la lunghezza del tenor, non è visibile alcun intervento soggettivo.

Nell’ambrosiano invece ogni versetto è almeno un po’ differente dagli altri per le scelte di chi improvvisa/compone. Il modello dei versetti infatti non è un rigido TONUS da seguire pedissequamente ma contiene: 1) una serie di regole cogenti di ordine MODALE/SCALARE e FORMULARE (incipit, chiusa). 2) una serie di POSSIBILITA’ da usare o meno (mono, bi, tripartizione; semicadenze) 3) una serie di libertà di sostituzione di formule o percorsi già previsti o di tipo “soggettivo” – nuovo.

A questo punto il modello “standard” qui proposto ha solamente un valore empirico-statistico : andrebbero espressi e differenziati nella scrittura musicale questi 3 LOCI oppure rinunciare del tutto alla scrittura, potrebbe essere sostituito da un trattato piuttosto complesso “Ad facienda Versus et Responsoria” che più vuol spiegare e più cade in regole contraddittorie e poco soddisfacenti (si veda la perplessità del Ferretti di fronte a quegli esempi di salmodia che contengono varianti per noi inspiegabili).

Questa visione del rapporto complesso tra singolo versetto e MODELLO sottostante riceve una conferma del tutto particolare nell’ OTTAVO (PSEUDO) TONO. Basta guardarne la ricostruzione in notazione per cogliere la complessità degli andamenti, la pluralità di opzioni possibili, una forte ambiguità modale (rispetto alla linearità octoecos) dovuta a 1) assenza di un incipit univoco. 2) uso del si/sib. 3) innalzamento del tenor alla IV° - V°, il ruolo delle terze ecc.). Questa indeterminatezza porta ad una sensazione di inafferrabilità che ha reso piuttosto difficile e non del tutto soddisfacente l’individuazione del TONO. Eppure – e qui sta il bello – questo tono è sicuramente il più milanese e anche il più antico. Esso ci rivela più chiaramente degli altri come avviene in concreto quel processo di improvvisazione/composizione del Versetto a partire da un modello dato. Qui è più evidente l’impegno soggettivo dispiegato per portare ad esistenza il singolo Versetto. La competenza linguistica di chi compone è qui determinante, dato che il modello è molto più vicino a quella condizione di grammatica che si mostra ed opera nell’uso ma è in sé di difficile verbalizzazione. All’interno infine del tono è anche visibile lo sviluppo di un nuovo standard più ricco ma che richiede un irrigidimento di alcune regole secondo ciò che si era già visto in sede di ipotesi generale.

Ma perché questa diversità tra Gregoriano e Ambrosiano ? Soccorre qui un’osservazione di Lortat-Jacob che si interroga sulle condizioni che rendono possibile l’improvvisazione: il contesto sociale in cui si muove l’improvvisatore deve a) riconoscere un potere proprio al cantore, una sua collocazione gerarchica importante b) avere una certa indeterminatezza del cerimoniale una ufficiosità del rito. Quando il cerimoniale si irrigidisce in una serie di gesti ed eventi minutamente previsti possiamo essere certi che lì non c’è posto socialmente e psicologicamente per l’improvvisazione. Ma noi sappiamo che l’Ambrosiano non solo è un repertorio locale ma addirittura di un singolo gruppo di cantori, i LECTORES che ha come pubblico il resto del Capitolo

Metropolitano. In esso il solista, il copista ha sicuramente un rango elevato e tra i più alti (vedi SOLANGE CORBIN, *Il canto cristiano*.) Sembrano ideali le condizioni per perpetuare prassi musicali “arcaiche”. Si conoscono anche le peripezie storiche di questo Capitolo tra il IV° e il VIII° secolo; il Cerimoniale viene fissato una prima volta soltanto nel periodo franco (X° secolo, influsso octoecos, prime scritture musicali) e poi con la “riscossa milanese” dei secoli XI° e XII°. E’ solo ora che compare contemporaneamente un preciso cerimoniale (BEROLDO) e il primo manoscritto interamente notato su linee. La fissazione precisa, nota per nota è solo un aspetto di questa orgogliosa volontà di salvare il rito e la fissità così raggiunta sarà valida per secoli. In questo modo va però perduta, perché proibita, la possibilità di “improvvisare”, di comporre.

Nulla di più diverso dalle condizioni di “costruzione” e di edizione dei corrispondenti canti gregoriani: esso è infatti almeno in parte frutto di un progetto di costituzione di un rito universale da imporre agli ORATORES dell’intero occidente, siano essi monaci o canonici di questo o quell’ordine o cattedrale. L’uniformità è d’obbligo: la composizione di molti pezzi è frutto di un’ARS NOVA basata se non sulla scrittura certo su una teoria musicale completa. I versetti dei responsori riflettono una precisione di tipo scolastico che non lascia nulla al caso e non ha più bisogno di cantori che conoscano la lingua.

⁵ HUCKE distingue nel repertorio Gregoriano vari tipi di canto: accanto a quelli di ars nova troviamo altri, soprattutto – non a caso – grandi versetti dei resp. Graduale e degli Offertori costruiti piuttosto come improvvisazioni di grandi cantori.