

Polifonia e contrappunto

I due capisaldi della musica occidentale

Enrico Borgatti*

Sunto: *Una panoramica storica e tecnica della polifonia e del contrappunto dalle origini ad oggi.)*

Parole Chiave: polifonia, contrappunto.

Abstract: *A historical and technical overview of polyphony and counterpoint from its origins to today*

Keyword: polyphony, counterpoint.

Citazione: Borgatti E., *Polifonia e contrappunto*, «ArteScienza», Anno IV, N. 8, pp. 231-252.

1 - Definizioni

Polifonia è un termine di larga accezione: secondo l'etimologia greca indica la musica formata di 2 o più linee melodiche (voci) o parti, le quali risuonano simultaneamente. È il contrario di omofonia (solo corale) e di monodia (individuale o corale). Due o più parti melodiche reali, aventi uno svolgimento contemporaneo, sono fra loro coordinate da una somma multiforme di rapporti: questi rapporti costituiscono l'aspetto contrappuntistico della scrittura musicale.

Contrappunto è dunque la tecnica della disposizione delle parti

*Professore. Musicologo, pedagogista, esperantista. L'Istituto Italiano di Esperanto (Torino) ha rilasciato i certificati di studio (1° e 2° grado) della lingua internazionale Esperanto; enrico.borgatti@gmail.com.

sincrone e il complesso di relazioni che le stringono; è anche il compendio degli aspetti assunti dalle varie combinazioni possibili e delle forme che le regolano; è quindi la tecnica e il metodo della composizione polifonica. Nello svolgimento storico dello stile polifonico, la nozione contrappuntistica ha conosciuto la più grande varietà di aspetti e ha subito una costante modificazione di maniere e atteggiamenti. L'origine del termine risale comunque ad espressioni usate nel sec. XIII d. C., (v. Cap. Primordî della polifonia, p. 2) quando per *punctus* si intendeva «nota»; [*punctus*] *contra punctum* (da cui deriva il termine attuale) significava “nota contro nota”, cioè combinazione di suoni simultanei di differente altezza.¹

2 - Polifonia dei primitivi e polifonia popolare

Le investigazioni etnomusicologiche hanno accertato la naturale e permanente disposizione delle culture musicali primitive (orientali o popolari) verso certe forme polifoniche, che sono state schematizzate in alcuni modelli fondamentali praticati separatamente o

1 Per approfondimenti si consigliano le seguenti opere: Guido Farina, *Trattato di armonia*, vol. I, Milano, Carisch S.p.A., 1946; George Dyson, *Storia sociale della musica*, Torino, Einaudi editore, 1956; Emilia Gubitosi, *Suono e ritmo*, Milano, Edizioni Curci, 1959; P. P. Kelen - G. Schneider, *Il libro della musica*, Milano, U. Mursia Ed., 1961; Enciclopedia Universale, Rizzoli-Larousse, Rizzoli Ed., Milano, 1966-1975; Ottó Károlyi, *La grammatica della musica*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1969; Enciclopedia dello Spettacolo, Roma, Unedi (Unione Editoriale), 1975; Diagram Group, *Gli strumenti musicali di ogni epoca, di ogni paese*, Milano, Fabbri Editori S.p.A., 1977; Roland De Candé, *Dizionario dei musicisti*, Milano, Bompiani, 1978; Riccardo Allorto, *Storia della musica*, Milano, G. Ricordi & C. S.p.A., 1978; R. Dionisi - B. Zanolini, *La tecnica del contrappunto vocale nel '500*, Milano, Ed. Suvini Zerboni, 1979; Gustave Reese, *La musica nel Medioevo*, Firenze, Sansoni Editore, 1980; Gianfranco Maselli, *Lessico musicale*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1982; Guido Salvetti, *Il Novecento*, Torino, ed. 1983; *Dizionario della Musica e dei Musicisti*, Torino, U.T.E.T., 1983-1985-1890.; Giovanni Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino, ed. 1986; Marco De Natale, *L'armonia classica e le sue funzioni compositive*, Milano, G. Ricordi & C. S.p.A., 1986; Lionello Cammarota, *Storia della musica*, Bari, Editori Laterza, 1989; Enrico Borgatti, *Neoclassicismo (1750-1825)*, A. Salieri e W. A. Mozart, Roseto dell'Abruzzo, ACLI Ed., 2000; *Enciclopedia Multimediale Rizzoli-Larousse*, Milano, R.C.S. Libri S.p.A., 2003; *L'Enciclopedia*, Torino, La biblioteca di Repubblica, U.T.E.T. SpA, 2003; Marco De Natale, *La musica come gioco*, Berna (CH), Peter Lang AG, 2004; Enrico Borgatti, *Michele Mascitti e Fedele Fenaroli*, Roseto dell'Abruzzo, ACLI Ed., 2005; *Enciclopedia Tematica, Antichità classica*, Milano, Garzanti, 2006.

in varia combinazione: eterofonia, parallelismo, bourdon, ostinato, imitazione e canone.

L'eterofonia si ha quando una singola melodia – intonata a più voci o a voci e strumenti – è soggetta a improvvisate varianti tonali o ritmiche compiute da uno degli esecutori, il quale muta la fisionomia della melodia principale.

Il parallelismo è originato dalla simultanea esecuzione – fra voci di registro diverso – di una medesima linea melodica a varie altezze, cosicché le parti evolvono a distanza costante.

Bourdon è la nota accompagnante e persistente, per lo più bassa.

Ostinato è un motivo di poche note, che si ripete continuamente a fianco di una voce principale.

Imitazione e canone sono repliche più o meno somiglianti – su tempi e altezze diverse – di una figura melodica scambiata fra le parti in giuoco.

Questi elementari modelli contrappuntistici – se combinati nell'esecuzione improvvisata – costituiscono strutture sonore che presentano avvincenti analogie con le mature espressioni della forma polifonica dotta; sicché i cultori di musicologia comparata hanno buon giuoco nell'ipotizzare l'esistenza di pratiche affini nella musica considerata tradizionalmente omofona (come la greca e la proto-cristiana).

3 - L'antichità greco-romana

Le fonti teoriche greche antiche riportano i termini – d'incerta definizione – *symphonia*, *polyphonia*, *heterophonia*, *paraphonia*, *diaphonia*, i quali possono confortare la tesi della diffusione di esecuzioni polimelodiche sia nel mondo greco sia, in séguito, in quello bizantino (alto medioevo). Terpandro di Antissa (Lesbo, sec. VII a. C.), famoso citaredo (dal greco *kitharōidós* = citarista e cantore, lontano antenato del cantautore), aggiunse 3 corde alla cetra tetracorde (greco *kithara*), simile alla lira, lontana antenata della moderna chitarra esacorde. Assieme ai contemporanei Taleta, Alcmane ed Arione fondò a Sparta la poesia monodica e corale. Si può considerare il primo musicolo-

go della storia musicale occidentale, ma della musica greca ci sono giunti solo alcune opere: gli Inni di Mesomede (sec. II a. C.), due Inni dèlfici, il 1° anonimo (138 a.C.) e il 2° dell'ateniese Limenio (128 a. C.); l'Epitaffio di Sicilo (sec. I a. C.); una quindicina di frammenti papiracei e poco altro.

Grandi lirici furono Alceo e Saffo (Lesbo, sec. VII-VI a. C.): la poesia di Alceo apparteneva al genere della lirica monodica e Platone definirà Saffo la decima Musa.

Peraltro migliore è la nostra conoscenza delle teorie e degli strumenti musicali. Pitagora di Samo (sec. VI a. C.), grande filosofo e matematico, studiò sul monocordo e fu tra i primi a definirne i rapporti che regolano le frequenze delle varie note. Il filosofo Platone (Atene, 428 - 348) sosteneva che solo alcuni tipi di melodia erano adatti ai giovani, mentre in altri casi la musica poteva suscitare reazioni violente e turbare gli ascoltatori. Degli strumenti musicali greci abbiamo testimonianza diretta (reperti archeologici) e indiretta (immagini di pittura vascolare e descrizioni di trattati). Grande diffusione ebbero gli strumenti cordofoni (arpa, *bárbitos*, *kithara* [cetra], *phórminx*, lira [inventata da Mercurio], pandura [liuto tricolore]); aerofoni (aulós [simile al moderno oboe], *hydraulos*, *kéras* [corno militare], *salpinx* [tromba militare], *syrinks* [o flauto di Pan]); a percussione (*kýmbala* [cémbali], tamburello a sonaglio, *týmpana* [timpani]). Va comunque rilevato che i greci antichi ignorarono del tutto l'armonia, nel senso moderno del termine, e la polifonia: la loro musica si espresse chiaramente attraverso la pura melodia. La sua presenza comunque andrà diminuendo con l'avvento della conquista romana nel 146 a. C. (presa di Corinto e Cartagine).

I romani inizialmente non ebbero gran interesse per la musica (sia nella teoria che nella pratica) e Catone il Censore (Tuscolo, 234 - Roma, 149 a. C.) la giudicava addirittura dannosa. La situazione migliorò quando i romani vennero a contatto prima con gli etruschi e poi con i greci, popoli di grande cultura artistica dai quali assimilarono quasi tutta la musica e tutti gli strumenti. Apparvero comunque altri aerofoni: la búcina (dal latino *bucīna* = conchiglia, corno sonoro), il corno (dal latino *cōrnu* = corno militare), il *lituus*, la tibia; percussioni: i cimbali (piatti), il sistro (sonaglio). Nel periodo

imperiale, infine (sec. I a. C. - sec. V d. C.), anche gli spettacoli musicali andarono a far parte di quella gigantesca organizzazione cui gli imperatori ricorrevano per distrarre la plebe dai problemi sempre più gravi dell'impero. Così anche la musica entra – sia pure immeritatamente – in quell'immagine di decadenza con cui entra in crisi la storia di Roma: ricordiamo ad esempio la leggenda dell'imperatore Nerone (sec. I d. C.) che suona la lira eptacorde mentre Roma brucia sotto i suoi occhi (faccenda probabilmente costruita da molti suoi nemici politici).

4 - La polifonia medievale occidentale fino al sec. XIII

Gl'inizi della polifonia e del contrappunto nel mondo medievale occidentale non sarebbero che lo sbocco di una lunga consuetudine di prassi esecutive, di tradizione orale, o estemporanee. La polifonia colta prenderebbe avvio dalla registrazione scritta e dalla codificazione teorica di usanze diffuse e gradite. D'altro canto, lo spoglio degli scritti sulla musica del Medioevo più remoto² rivela indicazioni che provano la veridicità di questo assunto.

La prima forma polifonica scritta è l'*organum* (dal greco *órganon*), la quale rimane per lungo tempo il campo di esperienze e acquisizioni progressive tecnico-contrappuntistiche e formali, tutte fondamentali (sec. IX-XII, periodo di fioritura dell'*Ars antiqua*). Consisteva nel disporre – parallela a un canto dato (*vox principalis*) desunto dal repertorio sacro – un'altra melodia più grave (*vox organalis*) procedente a distanza costante di 4a dalla *principalis*.

Durante la seconda metà del sec. XII si delineano nella pratica contrappuntistica orientamenti formali o idiomati distinti, rappresentati separatamente dalle forme di *organum*, *conductus*, *motetus*, cantilena e *hochetus* (vedi paragrafo 3). Le opere e i teorici, divenuti più espliciti su questo punto, rivelano che si hanno mutamenti nei

2 Dal *Te Deum laudamus* di Augustinus Aurelius (Tagaste, 354 - Ippona, 430) al *De Divisione naturae* di Johannes Scotus Eriugena (Irlanda - Inghilterra, sec. IX); dal *Musica theoretica* di Beda Venerabilis (Girwick, 672 - Jarrow, 735) al *De harmonica institutione* di Hucbaldus Elnonensis (Fiandre, ca. 840 - 930).

rapporti d'armonia tra le parti. Mentre decade la 4a, si riaffermano come consonanze di base l'unisono, la 5a e l'8a. Si cominciano ad ammettere³ la 3a e la 6a come consonanze, sia pur imperfette; ma sono considerate armonicamente instabili: se ne richiede la "risoluzione" su consonanze statiche.

L'importanza crescente della 3a e del suo rivolto (la 6a) attesta la graduale evoluzione della sensibilità armonica verso un sistema che ha per base la triade (ad es. do-mi-sol [*modus maior*], re-fa-la [*modus minor*], ecc). Merita la maggior attenzione la brillante attività svolta dai maestri della scuola parigina di Notre Dame (1180-1250), anzitutto per quanto riguarda l'*organum*; concepito da Leoninus (Parigi, sec.XII) nello stile di S. Marziale - amplificato fonicamente da Perotinus (1170-1225) con l'aggiunta di una 3a e anche di una 4a voce (*triplum* e *quadruplum*) - si arricchisce con quest'ultimo di procedimenti imitativi fra le parti.

Bisogna osservare che il procedimento imitativo, qui ai suoi albori nella musica colta europea, comporta una restrizione solo apparente della libertà d'invenzione melodica e della naturale indipendenza delle parti combinate. In realtà, diffusa e affinata, la forma imitativa conduce a due fondamentali conquiste del linguaggio polifonico:

1. la reale equivalenza, nella diversità, d'importanza delle parti;
2. la coerenza strutturale e la omogeneità dell'opera.

Nel *conductus* (altro tipo polifonico formato elaborando una monodia per coro polivoco) il tenor non è desunto dal repertorio sacro tradizionale, ma è extraliturgico, o inventato. La composizione si diversifica dall'*organum* (tendenzialmente melismatico) per la prevalente uniformità ritmica delle parti, osservata ovunque, tranne che all'inizio e al termine del brano, e per la pronuncia più sillabata del testo. Una condotta quindi per lo più accordale, con le linee ornate da leggeri abbellimenti melodici. In tal modo *organum* e *conductus* in quell'epoca rappresentano rispettivamente l'espressione polivoca delle due principali permanenti diverse disposizioni dello stile di

3 Johannes de Garlandia, Francia, prima metà sec. XIII.

canto: vocalismo melismatico e recitazione sillabica.

Il *motetus*, derivato in origine dal *conductus*, è la forma musicale più diffusa nel sec XIII. Il *tenor* vi è ricavato da una melodia preesistente, organizzata in misure ritmiche replicate uguali; è la parte più grave dell'insieme ed è indicato con l'incipit del testo originale del canto da cui è desunto: era probabilmente eseguito su strumenti. Una seconda voce è inventata e disposta sopra il *tenor*, in modo da formare intervalli consonanti sulle note accentate; fra questi punti il decorso melodico può formare qualunque altro rapporto d'intervallo. Questa linea di canto ha il testo, perciò fu detta *motetus* (nome poi dato alla composizione nel suo insieme, dal francese *mot*), oppure *duplum*. Un *triplum*, scritto con i medesimi criteri applicati per il *motetus*, è sovrapposto; la sua melodia scorre a fianco dell'altra molto liberamente, dal punto di vista dei rapporti intervallari.

Il *motetus* poteva avere fino a cinque parti. Nella pratica più antica le voci superiori erano tropi latini del canto del *tenor*; più tardi ogni rapporto semantico o logico fra i testi fu sciolto e si ha infine il canto di melodie su testi differenti in lingua volgare, con carattere anche spiccatamente mondano. Tale secolarizzazione dei testi culmina con l'adozione di *tenores* profani. Si noti che il *motetus*, insieme con la cantilena, offre i primi esempi di polifonia d'arte profana: la sua storia dimostra il progresso della diffusione del canto a più voci negli ambienti musicali mondani. Nel corso del sec. XIII la forma mottettistica perde una certa sua nativa rigidità ritmica e melodica; migliora l'autonomia e la flessibilità dei canti, e questo importa un giuoco di combinazioni più sottile e sapiente; si manifestano segni di connessione tematica fra le differenti melodie.

L'*hochetus* è una formula tecnica applicata all'ornamentazione del *motetus*. Consiste nell'uso sistematico della pausa, in maniera che mentre una parte canta l'altra tace; ovvero in modo tale da provocare reiterati troncamenti delle melodie (*cantus obscissus*).

Il profilo duecentesco è completato dalla cantilena polifonica, ricalcata sulle forme monodiche di canti profani d'origine francese, quali il *rondeau*, il *virelai*, la *ballade*. Queste elaborazioni di semplici linee canore sono formalmente apparentate con il *conductus*, per la scrittura a nota contro nota (contrappunto), sobriamente ornata.

La polifonia ha uno svolgimento assai tipico nelle isole britanniche. Tra la fine del XII e l'inizio del XIII sec. vi si manifesta un'originale predilezione per il moto parallelo delle parti a distanza di 3a, intervallo considerato ancora dissonante e usato solo occasionalmente e transitoriamente nella polifonia euro-continentale.

L'inclinazione perdurerà fino al sec. XV; e in quest'epoca a tale procedimento per 3e parallele sarà dato il nome di *gymel* (da [*cantus*] *gemellus*).

Un'altra antica maniera - probabilmente d'origine inglese - è il moto di tre parti ad intervallo co-stante di 3a e 6a, detto comunemente *faux-bourdon* (falso bordone); Bukofzer distingue invece l'originario «discanto inglese» - che ha il *cantus firmus* nella parte inferiore - e il posteriore *faux-bourdon* euro-continentale, che ha la parte conduttrice nell'acuto. Le tecniche del *gymel* e del «discanto inglese» - d'ascendenza popolare e nate da pratiche estemporanee dei cantori - sono assai diffuse e compaiono anche in unione con altre diverse maniere contrappuntistiche. Infine troviamo la *rota*, la cui forma è apparentata - anche per l'etimologia - con il *rondellus* (o *rotundellum*), ca-ratterizzato da segmenti melodici scambiati e ripresi a turno dalle voci.

5 - *Ars nova*

Nella stragrande maggioranza delle musiche dell'epoca fin qui considerata, la polifonia nasce dalla successiva deposizione stratificata di melodie differenti, appoggiate a una linea di base determinante. All'alba del Trecento si ha la rapida affermazione di tecniche compositive differenti: da un lato il *superior* (parte superiore) emerge - per virtù musicale e importanza strutturale - in primo piano, fino a condizionare essa stessa la stesura delle altre linee; dall'altro il *tenor* (base) viene liberato dal rigore ritmico che lo fissava prima e fatto collaborare più agilmente all'insieme sonoro. L'evoluzione del sistema metrico e semiografico ha una grande parte in questi mutamenti: il passo ritmico binario (in precedenza dominava il ternario) e la possibilità di frazionare variamente i valori grandi di

durata - qui la *brevis* (= 2 semibreves) - contribuiscono in notevole misura all'autonoma individualità delle parti sovrapposte e alla fluidità/vivacità di pulsazione ritmica. Cadono progressivamente in disuso la *maxima* (= 2 *longae*) e la *longa* (= 2 *breves*); restano la *brevis*, la *semibrevis*, la minima, la semiminima; compare la *chroma* (= ½ semiminima) con le sue suddivisioni più «moderne» (semicroma, biscroma, semibiscroma, quintupla).

L'insieme polifonico risuona in maniera nuova e inedita. Anche i nessi contrappuntistici si arricchiscono di elementi inconsueti. La principale innovazione è l'uso progressivamente esteso dell'intervallo di 3a inteso come consonanza perfetta; esso ha la peculiarità di saldare le voci tra loro in accordo tale, per cui si profilano i sintomi dell'avvento di una sensibilità armonistica verticale. Questa disposizione non è però sistematica, ma occasionale: si annuncia specialmente nelle parti cadenzanti dei componimenti: deve essere ricordata a tale proposito la cadenza con due *sensibiles* (sette i gradi delle scale tonali), che è un po' la sigla della musica trecentesca.

In vario modo inoltre si tende ad omogeneizzare la sostanza melodica dei lavori. Al di là dell'arguzia tecnica, si deve ravvisare l'intenzione di saldare la coerenza formale del brano, di conferire unità alla composizione: vi è dunque il segno di una virtù formatrice sintetizzante. La forma polifonica italiana nel Trecento - specie nel madrigale e nella ballata - manifesta il già accennato rovesciamento di gerarchia fonica e strutturale fra le parti in giuoco, con l'emergenza e il primato della voce superiore. Si mira anche ad istituire nessi tra le fiorite melodie simultanee, usando l'imitazione.

6 - I secoli XV-XVI

I musicisti borgognoni, fiamminghi e francesi conferiscono un'importanza senza precedenti al metodo contrappuntistico, nella composizione sacra e in quella profana. Di esso esplorano largamente ogni eventualità e si affermano maestri di sottigliezze formali. Con l'imitazione multiforme - strumento principale della composizione - e con la variazione melodica, essi pervengono a razionalizzare

tutte le figure nel disegno sonoro dell'opera. La coerenza viene dalla perseguita unificazione del materiale tematico e dalla sagacia della strutturazione dei lavori. Un componimento fondamentale è il canone, tipo d'arte emblematico di quell'epoca e di quella disposizione. Esso è «una regola che cela l'intenzione del compositore sotto una certa oscurità» (Johannes Tinctoris, *Diffinitorium*, ca. 1474). Tale regola -- per lo più in forma d'indovinello o di enigma - viene indicata in epigrafe come melodia singola scritta e suggerisce come le devono essere affiancate le imitazioni e di quale specie esse sono.

Altra forma in cui rifulge il magistero compositivo degli artisti del sec. XV è la *Missa poliphonica* a 4 voci miste (SCTB), in cui sono applicati diversi artifici. Fra i numerosi grandi saggi d'arte e di bravura di questo periodo, due sono particolarmente memorabili:

- la *Missa prolationum* del fiammingo Johannes Ockeghem (ca. 1423 - ca. 1496), che ha le varie parti liturgiche musicate con una sequenza di canoni doppi regolarmente procedenti dall'unisono all'8a, colmi di sottigliezze mensurali;
- il monumentale *Choralis Constantinus* del fiammingo Heinrich Isaac (? , ca. 1450 - Firenze, 1517), commissionato nel 1508, che è la prima composizione polifonica completa del *Proprium Missae* di tutto l'anno liturgico (tuttora in vigore). Fu terminato - dopo la morte di Isaac - dal suo discepolo svizzero-tedesco Ludwig Senfl (Basilea, ca. 1486 - Monaco di Baviera, 1543).

Nelle missae, nei moteti, nelle chansons di Josquin Despres (Francia, ca. 1440 - 1521) - e di altri maestri della sua generazione - ammiriamo la sistematica applicazione ed il magistrale dominio dei modi contrappuntistici. L'arte polifonica di Josquin è un vertice, classicamente equilibrata com'è fra la nozione lineare orizzontale ed il senso della sonorità accordale, fra polimelodia assoluta e verticalità. Nell'epoca sua, il flusso prima divagante delle melodie si viene come raprendendo: e i motivi musicali sono sposati con il testo, in coerente accordo riguardo all'accen-tazione, alla prosodia e all'espressione. E una tale sostanza tematica viene disposta in una trama polifonica più libera, in cui agli obblighi del serrato nesso si

unisce e succede una visione più sciolta e varia dei rapporti imitativi. Questo libero trattamento del materiale sonoro è un segno dell'arte polifonica del Rinascimento maturo, e specialmente nel madrigale profano e nel motetus sacer.

Secondo un'ipotesi molto suggestiva, un impulso determinante al fiorire in Italia - dopo il crepuscolo quattrocentesco - del maturo stile cinquecentesco (soprattutto madrigalesco) venne dalla suggestione di mo-di autoctoni popolareschi elevati gradualmente ad alto livello civile e culturale. La villota è forma polivoca spesso articolata in una trama ariosa e varia di relazioni contrappuntistiche: fiorisce agli albori del sec. XVI, allorché l'arte ufficiale italiana è sostanziata del «verticalismo salottiero» (cfr. musicologo Fausto Torrefranca, 1883 - 1955) della fröttola e delle forme ad essa affini. La villota ha un'ascendenza popolare remota; è apparentata strettamente all'incatenatura, brano strutturato con l'intarsio di gustosi spunti canori eterogenei. Sono pezzi che anticipano in modo sorprendente la conformazione stilistica di molta polifonia profana cinquecentesca; ed è quindi probabile che la loro voga abbia agito sull'indirizzo assunto dal gusto musicale.

Nelle nuove e stilisticamente avanzate partiture polivoche ogni linea tende a mantenere una propria limpida autonomia di svolgimento melodico; le parti in giuoco sono equivalenti e indipendenti: nessuna ha una condizione o funzione secondaria. Esse sono tra loro profondamente coordinate. Si è quindi a un acme della storia polifonica vocale. La virtù d'arte di Giovanni Pierluigi da Palestrina (Palestrina, 1525 - Roma, 1594) e degli altri maggiori maestri 500eschi di quella scuola si evidenzia specialmente nel fermo equilibrio costruttivo. Matura frattanto - specialmente nell'area veneziana - il gusto per disposizioni d'assieme polivocali, nelle quali il giuoco contrap-puntistico è meno minuto e più sommario, a tratti larghi.

7 - L'età barocca

Una nuova pratica compositiva, monodica e concertante, viene in voga alle soglie del Seicento. Il rinfocolato interesse per i valori

prosodici e semantici della poesia; la nozione del loro primato; la nuova vocazione spettacolare e teatrale della musica cantata; una somma di concezioni teoretiche di pretto indirizzo umanistico; l'avvento di un nuovo gusto e di differenti prassi musicali: sono tutti motivi del rapido crepuscolo della splendida civiltà polifonica rinascimentale. L'opposizione all'arte polivoca dei due secoli precedenti è, nella generalità dei casi, recisa e accesa da forti spunti polemici. La disintegrazione delle strutture del congegno polifonico classico non significa peraltro l'abbandono, l'oblio di maniere e di forme acquisite definitivamente alla sintassi compositiva. Di queste mutano solamente le applicazioni e i destini; esse rimangono disponibili, accanto ai cinque diversi strumenti idiomati di nuovo creati.

Nel dominio della forma polifonica è avviato nel frattempo un nuovo grande ciclo storico, destinato ad esiti luminosi: quello della polifonia strumentale. La musica strumentale polifonica d'assieme o solistica prende inizialmente origine dalla compagnia, dal trasporto adattato, o dal ricalco di modelli vocali. Al cadere del sec. XVI e nel successivo si ha la graduale emancipazione dell'arte strumentale dai suoi archétypi vocali. Insieme con l'acuta crisi e il crepuscolo della classica tradizione polivoca si ha dunque l'ascesa in primo piano del contrappunto strumentale.

Dentro la gran quantità e multiformità delle espressioni artistiche strumentali, si possono indicare alcuni tipi formali di particolare rilievo: il *motetus* e la *chanson* furono rispettivamente i modelli del ricercare e della canzone da sonar; e con l'ulteriore svolgimento di questi tipi si procederà verso la fuga. A Girolamo Frescobaldi (Ferrara, 1583 - Roma, 1643), il più grande organista del suo tempo, primario artefice dell'emancipazione del linguaggio strumentale tipico, importa specialmente il ricercare monotematico, privo di antecedenti vocali e non suddiviso in varie sezioni contrappuntanti temi diversi, ma «sopra un soggetto» su un solo tema. L'apparizione del suo *Primo Libro di Capricci fatti sopra diversi soggetti et Arte* (1624) è un punto fermo in questa vicenda stilistica: il magistero e la sagacia degli intrichi e dei viluppi è come la quintessenza degli artifici e delle finzze elaborate in due secoli di arte polifonica europea. Il tematismo è alquanto semplice; la virtù e il pregio stanno nell'elaborazione

compiuta col raffinato strumento contrappuntistico.

La forma della variazione è strettamente connessa al contrappunto. Fra le tradizionali melodie gravi di antica ascendenza popolare ce ne sono di notissime: *passamezzo antico*, *romanesca*, *folía*, *passamezzo moderno*, *ruggiero*. Sono piuttosto brevi schemi meloritmici che si ripetono ostinati. Verso e durante l'ultimo terzo del sec. XVII la forma compositiva contrappuntistica e combinatoria ha una grande ripresa. Consideriamo, ad esempio, la sonata polistrumentale italiana: in Giovanni Legrenzi (Clusone [BG], 1626 - Venezia, 1690), G. B. Vitali (Bologna, 1632 - Modena, 1692) e G. B. Bassani (Padova, ca. 1647 - Bergamo, 1716) la struttura dei tempi assume una con-notazione serrata, concisa e autonoma. L'opera compendiatrice di Arcangelo Corelli (Fusignano [RA] 1653 - Roma 1713) giganteggia al vertice dello svolgimento di quest'arte polistrumentale. D'altra parte, opere come gli ardui *Artifici musicali* (1689) di Vitali - raccolta di canoni e contrappunti doppi - attestano l'acuto interesse rivolto in quell'epoca ai problemi di un'arte combinatoria astratta; sono episodi della tendenza culminante nella monumentale *Arte della fuga* (1749-50) del grande compositore tedesco Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685 - Lipsia, 1750). L'abruzzese Michele Mascitti (Villa S. Maria [CH], 1664 - Parigi, 1760) è un musicista "provinciale" che si appropria di una posizione autonoma e dignitosa, nel contesto del barocco strumentale europeo, esprimendo una felice sinergia: il brio di scuola napoletana si fonde con la leziosa compostezza d'influenza francese, o in altri casi con l'austera tradizione polifonica tedesca.

L'avvenimento linguistico importante di questi anni è l'affermazione definitiva del senso tonale storico, con tutte le sue implicazioni armonistiche, nel quadro dell'ormai perfezionato sistema temperato: si definiscono le scale dodecafoniche (secondo la notazione letterale anglo-germanica) ascendente, ad es. do→si (C-C#-D-D#-E-F-F#-G-G#-A-A#-B) e discendente, ad es. si→do (B-Bb-A-Ab-G-Gb-F-E-Eb-D-Db-C). Ora sono la tonalità e l'armonia che condizionano e dirigono la scrittura contrappuntistica; nel senso che le forme e i modi polifonici sono razionalmente inquadrati nelle maglie del sistema ora praticato. La fuga è il più specifico frutto di questa congiuntura storica, fondamentale per la storia dell'idioma musicale. Una trasfor-

mazione - non meno radicale di quella che condusse, nel dominio vocale, alla monodia accompagnata - sta per aver luogo nel mondo della musica strumentale e condurrà allo *style galant* e al classicismo sonatistico e sinfonico. L'abruzzese Fedele Fenaroli (Lanciano [CH], 1730 - Napoli, 1818), pur riconoscendogli "purezza di stile e regolare condotta dei pezzi", godrà una "fama totalmente affidata alla sua attività didattica" (come osserva il musicologo Renato Bossa, 1985).

In Italia quella trasformazione è meglio esemplificata in Giovanni M. Casini (Firenze, 1652 - 1719) e Gioseffo Bencini (Roma, sec. XVIII) da un lato, in Domenico Scarlatti (Napoli, 1685 - Madrid, 1757) dall'altro. Casini - nei *Pensieri musicali* (1714) per organo - può scrivere un ciclo di tre fughe su un solo soggetto, sottoposto di volta in volta a modificazioni ritmiche e melodiche; Bencini è pure un maestro della forma fughistica. Nelle fughe di Scarlatti invece - la più celebre delle quali è quella detta "del gatto" - i continui movimenti di 3e parallele e i raddoppî di parti all'8a dimostrano che l'individualità e l'indipendenza delle linee è più apparente che reale. Il tedesco Georg Friedrich Händel (Halle a. d. Saale [Sassonia], 1685 - Londra, 1759) sfoggia un suo corposo e lussureggiante contrappuntismo (12 concerti grossi op. 6, 1739-1740) e il contemporaneo compositore ed organista Johann Sebastian Bach incarna dal canto suo il tempo del più elevato contrappuntismo strumentale e fughistico: nel bachiano Clavicembalo ben temperato (1730-40) prevale la fuga monotematica, ma non mancano le fughe a più soggetti; successivamente comporrà solo cantate sacre isolate, in prevalenza parodie di cantate profane.

8 - Dopo Johann Sebastian Bach

Il mutamento linguistico in corso attorno al 1750 attenua l'importanza e l'eventuale preminenza della forma contrappuntistica strettamente intesa. L'equilibrio fra contrappunto e armonia, saldissimo in Bach, viene alterandosi. La nozione armonica prevale benché essa implichi una trama polifonica sottintesa. Il moto lineare delle parti reali si frammenta e si asconde nella predominante strutturazione accordale, a melodia accordale, dei lavori. La scrittura polifonica

rigorosa diviene un me-todo eventuale. D'altro canto, nella 2a metà del Settecentoe nell'Ottocento si diffonde un fortissimo consumo di contrappunto con fini meramente didattici e di allevamento alla scrittura. Il già citato Fenaroli ne è pienamente coinvolto (paragrafo 6).

9 - L'epoca romantica

Nell'età romantica i musicisti (soprattutto di area germanica) appaiono costituzionalmente avversi alle forme obbligate. La volontà di affermare un decorso armonico vieppiù ricco di ricercati effetti intrinseci fa modificare, per esempio, la rigidità del parallelismo canonico in un mutevole e diverso giuoco di imitazioni. Johannes Brahms (Amburgo, 1833 - Vienna, 1897) ne offre esempî magistrali.

Più tardi l'imitazione avviene alla 3a. Con la ricercata osservanza di certi disegni strutturali chiu-si come la fuga, il canone, la passacaglia, ecc. la partitura è arricchita all'interno di movimenti orizzontali di linee - più o meno apparenti - e relegati in un contesto armonico vario e raffinato, come si era già evidenziato ad esempio in Fryderych Chopin (Varsavia, 1810 - Parigi, 1849).

In Richard Wagner (Lipsia, 1813 - Venezia, 1883) la forza propulsiva ed espressiva di questi genuini contrappunti celati è sensibilissima: qui si estrinseca in modo prevalente la tipica e particolare disposizione, nel dominio dello stile polifonico, dei musicisti europei operanti in questa fase storica. La successione di folti agglomerati accordali forma a varî livelli tonali strisce di suoni sin-fonicamente affiancate; ma queste sono come il prodotto e la conseguenza di una stesura altrimenti determinata: stesura e forma che esse non sono destinate a condizionare specificamente.

Al metodo compositivo contrappuntistico si accostano in maniera sempre più consapevole e osservata gli autori più vicini a noi: verso e durante il sec. XX si rinnoverà la predilezione per una concezione lineare e orizzontale della scrittura. Questo atteggiamento ha dapprima una sensibile connotazione di opposizione antiromantica, di polemica contro certi deteriori prodotti della temperie 800esca. Nei vincoli della forma polifonica rigorosa - ora assunta anche nelle sue

strutture più tradizionalmente obbligate – si vuole scorgere un freno e un ordine, una misura e un contegno.

In questo senso va rivelato quale profondo iato linguistico ed espressivo separi la forma polifonica – come fiorisce nelle opere del francese César Franck (Liegi, 1822 - Parigi, 1890), dell'austriaco Anton Bruckner (Ansfelden, 1824 - Vienna, 1896) e del sopraccitato Brahms – dall'arte contrappuntistica più specifica dei successivi maestri dell'espressionismo o del neoclassicismo novecenteschi. Nel tardo '800 il premeditato piano armonico, con le sue svolte e i suoi gustosi casi, ha ancora normalmente il primato: ma le pulsioni novecentesche erano già alle porte di qualche autore in ogni parte dell'Europa.

10 - Il Novecento

Nei primi decenni del Novecento si avvantaggia gradualmente e prepotentemente la pura nozione lineare e combinatoria. La forma che nasce dall'individuazione delle parti e del giuoco combinatorio sembra a molti compositori del primo Novecento la maniera più specificamente musicale, più sostanziata di elementi propri ed intrinseci del linguaggio sonoro, e meno contaminata da sottintesi eterogenei, compresi paradossalmente quelli psicologico-sentimentali.

Il moto delle linee produce strutture tendenzialmente prosciugate da ogni autobiografica accensione patetica, dal colorismo allusivo, dal folklorismo e da ogni altro usato compromesso con dominî extramusicali. L'inizio della *Seconda Sonatina per pianoforte* (1910) di Ferruccio Busoni (Empoli, 1866 - Berlino, 1924) è un esempio significativo, e in sé anticipatore, dell'atteggiamento più recente. Le parti vi sono organizzate in un modo che esclude ogni nozione diversa dal puro effetto di aggregazione canonica delle linee. Qui la polifonia non è solamente in primo piano: essa è sola tout-court. I disegni lineari rinascono – nella fantasia dei moderni autori – tendenzialmente spogli dalle implicazioni armonico-tonali caratteristiche di un gusto e di una tradizione ormai languenti. Il trattamento è la giustapposizione e la combinazione. Questa è arte con limpida coerenza stilistica.

Di qui la rinomata utilità dell'imitazione come metodo costruttivo primario; di qui l'infittirsi, nel repertorio contemporaneo, di quelle forme combinate che molto genericamente sono dette "fugato". I nomi del rumeno Béla Bartók (Transilvania, 1888 - New York, 1945) e del tedesco Paul Hindemith (Hanau, 1895 - Francoforte s. M. 1963) sono emblematici a tale riguardo. L'intenso sfruttamento e infine l'ipotesi dello esaurimento del tradizionale spazio armonico eptafonico, con le sue infrastrutture cromatiche; la crescente labilità dei centri cadenzali; i molteplici episodî della crisi del sistema tonale storico accelerano il collasso della nozione verticale della scrittura e sollecitano l'adozione del diverso criterio compositivo.

Anche il crescente recupero storico e la rinnovata circolazione pratica delle musiche antiche propongono agli artisti contemporanei disusati modelli formali, stimolano il risorgimento di remoti metodi e strutture compositive, sostanziate di spirito squisitamente polifonico. Sollecitazioni d'ordine culturale collaborano dunque alla loro reviviscenza. Lo si avverte sensibilmente, per esempio, in passi isoritmici della Cantata (1952) di Igor' F. Stravinskij (Oranienbaum, 1882 - New York, 1971), echeggianti procedure mottettistiche 300esche. Così avviene anche nella rigorosa strutturazione degli episodî del Wozzek (1925) di Alban M. J. Berg (Vienna, 1885 - 1935); nel "fiamminghismo" del metodo seriale (come nel «neomadrigalismo» concertante di molte opere italiane contemporanee); nello specifico "barocchismo" di moltissime opere del tedesco Paul Hindemith (Hanau, 1895 - Francoforte s. M., 1963); infine nel "ritorno a Bach" dell'ultimo Bela Bartók. In questi anni emerge anche Edgard Varèse (Parigi, 1883 - New York, 1965), che nel 1958 realizza il padiglione Philips per l'Exposition Universelle (in collaborazione con Le Corbusier e Iannis Xenakis) nel quale inserisce la sua unica opera interamente elettronica (il Poème électronique), che fonde suoni sintetici e suoni naturali, tra cui la voce. Il *Nocturnal* (ultima opera) conferma l'alto grado di rarefazione linguistica raggiunta nella tarda maturità. Le opere di Varèse influenzeranno molti compositori di tutto il sec. XX come il poliedrico Frank Zappa.

La polifonia lineare e i suoi procedimenti tecnici risorgono vivamente in entrambe le preminenti eventualità in cui dialetticamente

si articola lo svolgimento dello stile musicale del Novecento: nel polidiatonicismo e nel cromatismo integrale. Nel primo si ha la sintesi di elementi diatonici aventi differente natura tonale, nel secondo gli stilemi contrappuntistici riassumono una funzione del tutto determinante. Il «metodo di comporre con 12 suoni riferiti solo uno all'altro» (comunemente chiamato dodecafonia) fu elaborato dall'austriaco Arnold Schoenberg (Vienna, 1874 - Los Angeles, 1951) fra il 1913 e il 1923: esso propugna l'uso sistematico dei procedimenti più caratteristici del contrappunto storico, soprattutto dell'imitazione canonica rigorosa nei suoi vari aspetti e direzioni. I modi contrappuntistici classici sono applicati a sequenze di suoni preordinate, nitidamente sagomate: sono serie atonali fisse di frequenze. La forma originale della serie sopporta i trattamenti tradizionali della tecnica polifonica: riproduzione o imitazione uguale, inversa, retro-grada; aggravamento o diminuzione dei valori di durata; frazionamento e trasposizione delle varie forme su tutti i gradi della scala cromatica, oltre a varie aggregazioni simultanee di frequenze. La polifonica simultaneità di linee così concepite forma la partitura: l'unitaria struttura dei lavori seriali - concepiti nello spirito della variazione continua - nasce esclusivamente dalla nozione e dal metodo contrappuntistico. L'applicazione radicale del sistema seriale coinvolge in seguito non solo l'elemento lineare, ma anche gli altri aspetti misurabili, i parametri, il linguaggio. Nella nuova morfologia sonora si scorge come un abbreviato ricorso del ciclo storico stilistico già svolto durante i secoli che videro la costituzione del linguaggio polifonico modale e tonale.

I tratti personali dell'austriaco Anton von Webern (Vienna, 1883 - Salisburgo, 1945) che si trovano nella Passacaglia (1908) - danza spagnola diffusasi in Europa all'inizio del sec. XVII - risiedono principalmente nella serrata strutturazione del tema e delle sue proiezioni contrappuntistiche (in cui si possono ravvisare prodromi della futura tecnica seriale). La trama condensata e la scrittura contrappuntistica essenziale e rigorosa determinano già un restringersi della dimensione temporale del brano, la cui durata non oltrepassa i 2 minuti e mezzo. Nel Trio per archi op.20 (1920) applica per la prima volta la tecnica dodecafonica nell'ambito della musica da camera puramente strumentale. Secondo il musicologo tedesco Theodor W. Adorno

(1903-1969) è quest'opera che rappresenterebbe l'apice di tutta la sua creatività, mentre l'omologo Günther Kraft (1907-1977) la considera come «l'ultimo lavoro weberniano di compromesso con l'esempio di Schoenberg». Ma il contrappunto sta alla base dell'edificazione anche del nuovo ambito sonoro, dove hanno trovato spazio anche diversi compositori italiani.

Bruno Maderna (Venezia, 1920 - Darmstadt, 1973) è una figura di primo piano nel panorama musicale del secondo dopoguerra: pioniere insieme a P. Boulez, A. Clementi, H. Pousseur e K. Stockhausen dell'avanguardia post-weberniana, si distingue non solo per il ruolo determinante ed insostituibile svolto come direttore d'orchestra nella conoscenza e diffusione della musica contemporanea, ma anche per l'originalità, la fantasia ed il rigore espressi nella composizione delle sue opere. L'impiego delle strutture seriali era tra i più espressivi e concreti che si potessero ascoltare negli infuocati anni Cinquanta. Nella *Composizione in tre tempi* (1954) – basata su tre canti popolari veneti – i procedimenti permutatori si combinano col sistema proporzionale delle durate usato nel «contrappunto sublime» dei fiamminghi. Il *Terzo concerto per oboe* (1973), ultima opera, rappresentata ad Amsterdam, è un capolavoro di alto lirismo ed espressività.

Nel 1950 inizia l'attività Luigi Nono (Venezia, 1924 - 1990) con le *Variazioni canoniche sopra una serie di Schoenberg* per orchestra da camera. Il componimento esibisce – specialmente attraverso la finezza della strumentazione e la flessibilità del fraseggio – una vocazione espressiva che pare scaturire direttamente da un sostrato tardo-romantico dal quale derivano le esperienze seriali della Scuola di Vienna. Un anno dopo *Polifonica-Monodia-Ritmica* per 6 strumenti e percussioni supera magistralmente le strettoie dell'imperante moda puntillistica proponendo una efficace dialettica tra suoni singoli ed aggregati complessi, giocata sull'opposizione tra la sezione percussiva e quella dei fiati. Nel 1955 sposa Nuria Schoenberg e compone gli *Incontri per 24 strumenti*, di-mostrazione che il divenire musicale si sviluppa all'interno del suono, e così sconfigge la tendenza analitica riproponendo quella fondamentale identità del fenomeno sonoro che negli stessi anni il tedesco Karlheinz Stockhau-

sen (Kerpen [Colonia], 1928 - Kürten, 2007) perseguiva attraverso l'analisi del fenomeno temporale.

La ricca e multiforme opera di Luciano Berio (Oneglia [Imperia], 1925 - 2003) occupa un posto di primissimo piano nel panorama della musica italiana postbellica e trova grande spazio nella fondazione (1954) – con B. Maderna – dello Studio di Fonologia Musicale presso la RAI di Milano. Dallo sperimentalismo più avanzato nella produzione elettronica Berio giunge spesso a rapporti non sporadici con i prodotti di consumo, con il folk e con il jazz. Sempre ricomponde le antinomie ed i contrasti in una sintesi stilistica diventata cifra inconfondibile della sua scrittura. Nel periodo 1955-1962 si tennero a Darmstadt (Germania) i Ferienkurse, dove si formò anche Aldo Clementi (Catania, 1925 - Roma, 2011), che agli inizi neoclassici ha fatto seguire l'adesione al post-webernismo e con i tre *Studi* ha dato il suo primo lavoro marcatamente puntillista. Nei successivi *Episodi*, *Ideogrammi* e *Triplum* ha sviluppato con rigore i principi dello strutturalismo, conseguendo risultati fra i più significativi della neoavanguardia italiana. Stimolato in seguito dalla pittura informale si è volto a una personale concezione del materismo, ribaltando la casualità dell'avvio con la lucida analisi che razionalizza il prosieguo sonoro e con un inedito lavoro contrappuntistico (Informel 1/3). Tipico il suo principio di continuum, ovvero fasce sonore ben determinate sottoposte a mutazioni timbriche e dinamiche: applicato negli Informels, si è poi ribadito in situazioni sempre diverse, ma regolate dall'enorme rigore stilistico e dall'acuta intelligenza musicale. Le soluzioni più interessanti stanno nel Concerto per fiati e due pianoforti, mastodontico contrappunto a 48 parti; nella Sinfonia da camera, gigantesco canone a 36 voci; nella Variante A, che con le sue 144 parti reali è la suprema impresa contrappuntistica di Clementi. Ho avuto l'onore di essere stato suo allievo (teoria e composizione, Accademia Musicale Pescarese, anni Novanta).

Definito nel 1963 «gran reazionario della Nuova Musica», Sylvano Bussotti (Firenze, 1931) si è sempre mosso in direzione opposta al post-webernismo di Darmstadt, votandosi appunto alla ricognizione del suono come evento magico ed emanazione squisitamente "privata". Il suo dar libero sfogo ad un'estenuante e affatto intima

musicalità l'ha imposto quale ultimo erede della "monodia", intesa come estrinsecazione ipersoggettiva, lirica o tragica, onirica o "realistica". Così il suo atto creativo ha mirato a realizzare una sorta di «musica humana», moderna interpretazione della pitagorica «armonia prodotta dal movimento delle vive membra del corpo umano».

Mi piace concludere questo mio saggio (estremamente sintetico ma abbastanza esaustivo) – che spero possa interessare anche i più giovani (appassionati e professionisti) – con il cantante, chitarrista e compositore statunitense Frank Zappa (Baltimora, 1940 - Los Angeles, 1993).

Le sue prime esperienze musicali evidenziano subito scelte ed interessi molto diversificati, spaziando (in ordine di tempo) dal jazz, al rock & roll, ad Edgard Varèse. Ha composto la colonna sonora di due film e impiantato un piccolo studio di registrazione. A Los Angeles ha riunito un gruppo rock da lui ribattezzato *Mothers of Invention* e nell'agosto 1966 pubblica il primo disco, *Freak Out*. L'anno dopo è la volta di *Absolutely Free* (dove sperimenta il linguaggio del *free jazz*).

Fin dagli inizi è possibile cogliere la propensione verso la provocazione e l'anticonformismo, che ha sempre segnato il suo percorso artistico. I testi fortemente ironici o deliberatamente beffardi – miranti a colpire la mentalità e gli stereotipi ideologici dell'americano borghese medio – si uniscono a soluzioni musicali certamente ardite per il panorama *rock*: tonalità inconsuete, frequenti cambi di tempo e ritmo, frasi musicali apparentemente sconnesse, citazioni, incuranza verso la piacevolezza dell'insieme, contaminazioni con il *jazz* e certa musica colta del Novecento (Boulez, Schoenberg, Stravinskij, Varèse). Pur accettando consapevolmente le regole del prodotto industriale, intende colpire dall'interno il mondo della canzone evidenziandone e sbeffeggiandone vizî e difetti.

La seconda metà degli anni Sessanta è il periodo creativamente più intenso e significativo. Per mezzo di esibizioni dal vivo la componente teatrale giuoca un ruolo determinante (ad es. nel 1967 la permanenza per sei mesi al Garrick Theatre di New York). Negli album discografici *Uncle Meat* (1968), *Burnt Weeny Sandwich* e *Weasels Ripped My Flesh* (1969), *Hot Rats* (1970) Zappa si afferma come uno dei personaggi più innovativi della musica *rock*.

Successivamente la sua vena più irriverente ed iconoclasta sembra placarsi e gli anni che seguono vedono il musicista orientato anche verso altri interessi (come la produzione discografica, la composizione, la collaborazione con altri importanti artisti): *200 Motels* (1971), *The Grand Wazoo* (1972), *Sheik Yerbouti* (1979), *Shut Up'n'Play Yer Guitar* (1981), *Them or Us* (1983), *The Perfect Stranger* (1984) orchestrato dal compositore francese Pierre Boulez (1925-2016), *Jazz from Hell* (1987), *Guitar* (1988), *You can't Do That On Stage Anymore* (1988-92), *The Yellow Shark* (1993).

Tuttavia il progressivo allontanamento dai provocatori e radicali atteggiamenti degli inizi porta Zappa - nella seconda metà degli anni Settanta ed ancor più negli Ottanta - a una ricerca del consenso e ad una produzione più commerciale, anche se in essa è sempre rintracciabile la sua originale cifra stilistica e cura per il risultato complessivo. Di conseguenza si stempera - in un incessante susseguirsi di sterminate novità discografiche (oltre 80 album) - quel ruolo di "cattiva coscienza" (esplorando i territori *blues, fusion, rock-pop*) che Zappa aveva saputo in precedenza assumere con lucidità e professionalità.

La sua morte prematura lascia un'eredità ricchissima, straordinaria, profonda.

ArteScienza

Rivista telematica semestrale

<http://www.assculturale-arte-scienza.it>

Direttore Responsabile: Luca Nicotra

Direttori onorari: Giordano Bruno, Pietro Nastasi

Registrazione n.194/2014 del 23 luglio 2014 Tribunale di Roma

ISSN on-line 2385-1961

Proprietà dell'Associazione Culturale "Arte e Scienza"