

# Gianni Tamanini

## *Apophenia, Qabalah e Micromodi*

### Introduzione

Il presente contributo intende introdurre brevemente una inedita metodologia da me elaborata per trasporre in musica concetti extramusicali legati alla tradizione misterica occidentale.

Il sistema si basa sull'utilizzo delle mappe concettuali della *Qabalah*, così come sono state riadattate negli ultimi secoli nel contesto culturale occidentale non ebraico a partire dal pensiero dei filosofi neoplatonici rinascimentali. Per svolgere tale operazione ho elaborato una metodologia compositiva razionale e riproducibile, basata sull'utilizzo simbolico di strutture ed insiemi numerici. A tal fine ho trovato particolarmente efficace il sistema dei micromodi e dei prototipi accentuali sviluppato dal compositore argentino Francisco Kröpfl (1931-2021), con i micromodi successivamente ampliati da Pablo Cetta (1960). Tale approccio è applicabile sia alla musica strumentale sia a quella elettroacustica.

## 1. Kabbalah, Qabalah e Albero della Vita

### 1.1 Kabbalah

La definizione più evocativa di *Kabbalah* in cui mi sono imbattuto è quella che ne dà Sebastiano Fusco nella sua presentazione dello *Sepher Yetzirah*<sup>1</sup>. Egli riprende la famosa massima del rabbino Rav<sup>2</sup> «se i giusti lo desiderano, possono

<sup>1</sup> *Sepher Yetzirah: Il Libro della Formazione – Istruzioni per creare mondi e realizzare il Golem*, a cura di S. Fusco, Edizioni Mediterranee, Roma 2020. È il testo fondante della *Kabbalah*, di cui sono giunte a noi diverse stesure e diverse versioni. Il testo più antico è stato scritto presumibilmente da un ebreo palestinese tra il secondo e il terzo secolo E.V. Cfr. G. Scholem, *Major trends in Jewish mysticism*, Schocken, New York 2011.

<sup>2</sup> Rabbi Rav, o Rava (ca. 280-352 E.V.) è stato uno dei più importanti *Amorain* babilonesi che hanno contribuito a definire gli insegnamenti della Torah.

creare un mondo»<sup>3</sup>. L'affermazione solleva in primis interrogativi su che tipo di mondo intenda. Un pianeta? Un mondo immaginativo?

Per Fusco la *Kabbalah* è una scienza sperimentale: essa mostra come, se si fanno certe cose, si ottengono certi risultati. È un manuale pratico che spiega come insegnare alla propria mente a manipolare certi simboli. Il “come” è riassunto nel titolo. *Sepher Yetzirah* è traducibile con *Libro della formazione*. L'uomo non può “creare”, non è sua prerogativa, può solo “formare”, esattamente come un vasaio (*yotzer*) può formare un vaso partendo da un blocco di argilla grezza.

Dobbiamo poi prendere in considerazione che la realtà arriva alla nostra coscienza attraverso la percezione. Le scienze umane e fisiologiche hanno ampiamente dimostrato tale punto. Anche la fisica contemporanea ha introdotto l'elemento di dubbio e ambiguità anche in quel “mondo razionalistico” di matrice positivista. In realtà tali principi sono molto più antichi.

Possiamo trovarne di analoghi, descritti in modo allegorico, nel succitato *Sepher Yetzirah* oppure nello *Zohar*. Invece che trattare di costruzione della realtà sociale, di percezione, o di misurabilità di un *quark*, gli autori dello *Sepher Yetzirah*, si riferiscono invece alla “formazione del mondo” in quanto, per usare il lessico contemporaneo, conseguenza dell'atto percettivo e della costruzione del senso.

Il termine “formazione” ha anche un altro significato, si riferisce al terzo dei quattro mondi descritti dai *kabbalisti* e dai *chassidici*, ossia:

1. *Atzilut* (emanazione);
2. *Beriah* (creazione);
3. *Yetzirah* (formazione);
4. *Assiyah* (azione).

Per comprendere meglio cosa rappresentino, possiamo, a mio parere, utilizzare l'analogia della realizzazione di un film.

1. *Atzilut* è il soggetto;
2. *Beriah* è la riproduzione e lo sviluppo;
3. *Yetzirah* è la lavorazione, le riprese, la post-produzione;
4. *Assiyah* rappresenta la proiezione del film.

Il film nella sua interezza è il Cosmo e il *Libro della Formazione* è un manuale di regia cinematografica e di fotografia, che spiega come plasmare la propria percezione per arrivare a congiungersi con il riflesso divino tramite la Sapienza e la Comprensione. È il mondo adatto ai “giusti”, ossia a coloro cui è stato concesso di essere veicolo di Dio (*Merkavah*).

Viene poi introdotto il definito come *galgal*, che potremmo descrivere usando il termine contemporaneo di “multiuniverso”. Questa sfera a undici dimensioni contiene infiniti piani-sezione, ognuno rappresentante un universo alternativo ovvero un mondo come quello a cui si riferiva Rabbi Rav. Lo *Sepher Yetzirah* descrive pertanto come definire tale universo attraverso un sistema di simboli

<sup>3</sup> *Sepher Yetzirah*, 2020, p.5.

legati alle lettere dell’alfabeto ebraico, e come trasferire la nostra consapevolezza in esso alterando il nostro sistema percettivo. La formazione del nuovo mondo può diventare anche qualcosa di esteriore ben visibile in *Assiyah*: è il *Golem*. Vi sono molte leggende e tradizioni che lo raffigurano in svariati modi. Ciò nonostante, secondo Scholem, in riferimento alla tradizione kabbalistica, può essere semplicemente definito come una “forma pensiero” su cui meditare per percorrere i sentieri dell’Albero della Vita<sup>4</sup>.

## 1.2 Qabalah e Albero della Vita

In questa sede non è tuttavia mia intenzione usare come strumento la *Kabbalah* ebraica. Più adatta al mio scopo è invece la *Qabalah*, con la “Q” invece che la lettera “K”<sup>5</sup>. Con il termine *Qabalah* definisco la *Kabbalah* ebraica come è stata rielaborata da Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) in modo sincretico con il neoplatonismo occidentale, e che è stata successivamente integrata con elementi di cosmologie sumeriche, egiziane, e gnostiche<sup>6</sup> diventando così il fulcro attorno cui ruota la tradizione misterica occidentale degli ultimi secoli. La sua immagine più rappresentativa è l’Albero della Vita:

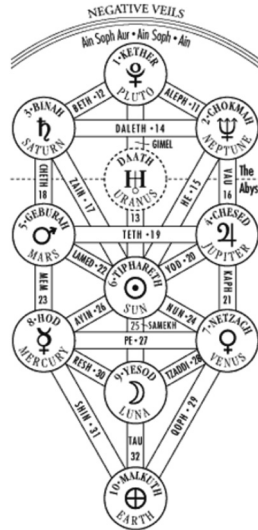


Fig 1. Albero della Vita, in una delle sue rielaborazioni più comuni di fine ‘800.

<sup>4</sup> Citato in S. Fusco, *Introduzione*, in *Sepher Yetzirah*, 2020, pp. 9-16.

<sup>5</sup> Lon Milo DuQuette sottolinea più volte nei suoi testi che a partire da fine ‘800 è divenuta consuetudine utilizzare tale distinzione terminologica (cfr. L.M. DuQuette, *The chicken qabalah of Rabbi lamed Ben Clifford*, Weiner, Newburyport 2021).

<sup>6</sup> A seguito del “Revival celtico” alcuni gruppi esoterici l’hanno usata anche come mappa concettuale per interpretare le cosmologie anche delle culture celtiche, slave, norrene, ecc.

L'Albero è costituito da 10 *Sephiroth* (emanazioni) e da 22 *Cineroth* (sentieri) che le collegano. Secondo Scholem, le *Sephiroth* sono i dieci nomi più comuni di Dio che nel loro insieme formano un unico grande Nome<sup>7</sup>. Esse sono rappresentate da lettere dell'alfabeto ebraico a cui a loro volta è associato un numero. Nello *Sepher Yetzirah* è scritto che sono le «32 Vie mirabili di Sapienza»<sup>8</sup> su cui viene strutturato l'Universo attraverso i tre registri: Numero, Lettera, e Parola. Diventa quindi possibile usare questi tre libri o registri non solo per conoscere ed entrare in comunione con il riflesso divino, ma anche per avere un contatto con le singole Vie e con le loro caratteristiche planetarie oppure elementari (si veda l'opera di Raimondo Lullo<sup>9</sup>).

Uno degli strumenti per ottenere siffatto risultato è quello di utilizzare i numeri e le lettere associati alle Vie in modo combinatorio. Il primo filosofo nel mondo cristiano occidentale a sviluppare tale aspetto è stato lo spagnolo Abraham Abulafia (1240-1291) con la sua *ars combinandi*, grazie alla quale ha elaborato un sistema di matematica mistica<sup>10</sup>. Così diventa possibile combinare i vari elementi per formare qualcosa di nuovo che possa essere realizzato nel Regno dell'Azione (*Assiya / Malkuth*), rendendolo parzialmente accessibile anche a chi non è iniziato. In tal modo si può contribuire alla “metamorfosi” della persona. Si tratta di quella trasformazione così ben raffigurata da Albrecht Dürer (1471-1528) nell'incisione *Melencolia I*, realizzata con la collaborazione di Willibald Pirckheimer, e che implicitamente riprende l'*Oratio* di Giovanni Pico della Mirandola.



Fig 2. Albrecht Dürer – *Melencolia I* (1514).

<sup>7</sup> Cfr. G. Scholem, *Major trends in Jewish mysticism*, Schocken, New York 2011.

<sup>8</sup> *Sepher Yetzirah*, 2020, p. 23.

<sup>9</sup> Cfr. F.A. Yates, *Cabbala e occultismo nell'età elisabettiana*, Einaudi, Milano 2002.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

È possibile interpretare l'opera come un Golem *kabbalistico*. A partire dal "camaleonte" raffigurato in alto a sinistra è possibile ricostruire l'intero significato dell'opera e della sua simbologia legata alla metamorfosi. Viene in tal modo traslitterato da un medium ad un altro il famoso passaggio di Pico, in cui il camaleonte viene comparato all'uomo. Così come il piccolo animale è in grado di cambiare colore, anche l'uomo è in grado di trasformarsi per elevarsi alla divinità<sup>11</sup>:

Se infatti vediamo un essere umano che, del tutto dedito al ventre, striscia per terra, quello che abbiamo davanti agli occhi è un arbusto, non un uomo.

Se ne vediamo uno che è ridotto a brancolare come un cieco tra le effimere illusioni dell'immaginazione, proprio come tra i miraggi di Calipso, e che, sedotto dalle loro lusinghe carezzevoli, è schiavo dei sensi, stiamo osservando una bestia, non un uomo.

Se invece ti capiterà di incontrare un uomo capace di discernere ogni cosa secondo la retta ragione dei filosofi, veneralo: è una creatura celeste, non terrena.

Se vedi un puro contemplatore, noncurante del corpo, tutto ritirato nei penetrali della sua mente, questi non è una creatura terrena e neppure celeste: è un essere divino di più alto rango, avvolto nella carne umana.<sup>12</sup>

Non è sufficiente la Conoscenza razionale (*Daath*) che usiamo per affrontare la vita quotidiana governata da *Chronos*. Bisogna comprenderla dapprima nel tempo di *Kairos*<sup>13</sup> grazie alla Sapienza (*Chokmah*) ed essere Sapienti grazie alla Comprensione (*Binah*), ed essere quindi Sapienti in ogni momento.

Non c'è divisione tra dentro di noi e fuori di noi. Il prodotto dell'immaginazione si fonde con quello che c'è all'esterno: se conosci te stesso, conosci l'infinito.

Secondo Paracelso l'uso dell'immaginazione è fondamentale per la crescita interiore. Che cos'è un'immagine (*imago*) se non l'immaginazione in sé e di per sé? L'operazione immaginifica di Dürer contribuisce come la folgorante illuminazione di un *koan* nello scorgere in *Yetzirah* quella matassa che porta alla Comprensione, portando così la persona ad un contatto con una emanazione di uno dei nomi di Dio.

Il mio quesito di partenza diventa ora più chiaro. Come si può trasporre l'operazione di Dürer e Pirckheimer in musica?

<sup>11</sup> Cfr. Z. Gershman, *Dürer's Enigma. A Kabbalistic Revelation in Melencolia § I*, «Aries», 18(2), 2018, pp. 217–257, <https://doi.org/10.1163/15700593-01802003> (ultima consultazione 15/09/2024).

<sup>12</sup> G. Pico della Mirandola, *La dignità dell'uomo*, Einaudi, Milano 2021, p. 43.

<sup>13</sup> Viene ripresa la concezione classica di tempo. *Chronos* rinvia al tempo misurabile, il tempo divisibile e computabile, mentre *Kairos* rappresenta un aspetto qualitativo. È il tempo favorevole per una particolare azione (il tempo della semina o il tempo sacro per un determinato rito), un momento a cui viene associato uno stato di coscienza differente da quello ordinario.

## 2. Corrispondenze ed Apophenia

Sin dai primi sviluppi delle *Kabbalah* ebraica, uno dei suoi intenti è stato quello di trovare i significati nascosti all'interno dei testi sacri, utilizzando le combinazioni numeriche derivanti dalle lettere ebraiche. Vi sono due approcci fondanti, ossia il *Maaseh Bereshit* e il *Maaseh Merkavah*. Il primo è basato sul primo capitolo del libro della Genesi e il secondo è basato sul primo capitolo del libro di Ezechiele, visto quest'ultimo come ispirazione per l'ascesa lungo l'Albero della Vita. Il significato esoterico delle scritture viene rivelato attraverso tre principali tecniche:

1. *Gematria*: ogni lettera ebraica ha un numero associato ad essa. È possibile dunque trovare collegamenti tra parole con lo stesso totale numerico, associarle ad altri simboli, e così via. Tali operazioni devono dare dei "lampi di ispirazione" che portano a un momento di realizzazione, oppure una "illuminazione" che porta ad una comunione con l'emanazione del riflesso divino.

2. *Notariqon*: si tratta di lavorare con gli acronimi. Le lettere che costituiscono una parola sono dunque degli acronimi che rimandano a qualcos'altro di occulto.

3. *Temurah*: ogni lettera è cifrata, e applicando un criterio, è possibile trasportarla a qualcos'altro. Ad esempio, utilizzando l'alfabeto italiano, la lettera A può essere una Z, la B una V, ecc.

Nel corso dei secoli tale visione è stata ampliata in modo sincretico per arrivare al suo culmine in Inghilterra con lo sviluppo della *Golden Dawn* di Samuel L. MacGregor Mathers (1854-1918) e con il suo *Liber 777* successivamente rielaborato e pubblicato da Aleister Crowley (1875-1947)<sup>14</sup>. Esso è formato da corrispondenze numeriche e simboliche tratte dalle più svariate culture a cui vengono associate le «mirabili Vie» dell'Albero *qabalistico*. Esse si prestano pertanto per essere usate per operazioni "trasformative" come illustrato precedentemente.

Il fisico quantistico e mistico inglese Peter J. Carroll (1953) ha ipotizzato che tali operazioni associative di corrispondenze vengano svolte sotto l'egida di *Apophenia*<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> A. Crowley, *777 and Other Qabalistic Writings of Aleister Crowley*, Redwheel, New York 1973.

<sup>15</sup> P.J. Carroll, *Epoch*, Arcanorium College, Bristol 2014.



Fig 3. Matt Kaybyrn – *Apophenia* (2014)<sup>16</sup>

Essa significa percepire connessioni inusuali tra differenti fenomeni. Tale azione implica un atto creativo, o meglio, “formativo”. Va usata in modo ponderato e sempre in modo scettico. Se funziona, i risultati sono geniali, se non funziona e i risultati sono folli, si chiama *Pareidolia*, e se invece diventa ossessiva si chiama psicosi. Per Carrol essa presiede ad ogni intuizione scientifica e artistica.

Prima di poter procedere all’operatività *qabalistica* come tratteggiata nel corso del presente capitolo, e applicarla all’ambito musicale, abbiamo bisogno di una teoria musicale e di un metodo compositivo basato sull’utilizzo di sequenze numeriche. A tal fine ho trovato particolarmente utile il metodo creato dal compositore argentino Francisco Kröpfl poiché oltre alla parte “numerica” ha sviluppato un sistema di categorizzazioni su base fenomenologica.

Nel prossimo capitolo lo descriverò brevemente per poi passare ad una dimostrazione pratica.

<sup>16</sup> Ivi, p. 69.

### 3. Francisco Kröpfl e il Metodo dei Micromodi

Francisco Kröpfl (1931-2021) è stato un compositore e didatta argentino tra i più importanti della sua generazione. Avviato alla musica fin dalla più giovane età, iniziò a studiare pianoforte a sei anni e, da adolescente, iniziò a dedicarsi al jazz e alla musica contemporanea, con particolare riferimento alla seconda Scuola di Vienna. Fu allievo e poi collaboratore di Juan Carlos Paz (1897-1972). Nel 1958, Kröpfl fondò l'*Estudio de Fonología Musical* a Buenos Aires. Dal 1967 al 1982 diresse vari laboratori, tra cui il *Laboratorio de Música Electrónica* della scuola sperimentale di composizione CLAEM, diretta da Alberto Ginastera. Durante questo periodo ebbe contatti con le principali figure dell'epoca. Studiò brevemente con Pierre Boulez e Bruno Maderna, incontrò tra gli altri Luigi Nono e Umberto Eco, e collaborò per un periodo con Mario Davidowsky. Kröpfl compose numerose opere, soprattutto per pianoforte, per ensemble, ed elettroacustiche, ricevendo importanti riconoscimenti internazionali, tra cui il premio alla carriera del *Festival di Bruges* e la *Guggenheim Fellowship*.

Il suo lavoro di ricerca è incentrato sulla gestione del tempo e della percezione musicale applicati in ambito formale. Schematizzando e semplificando, possiamo affermare che la sua metodologia sia compositiva che analitica è basata su:

- Gestione delle altezze: affidata alla teoria dei *pitch-class set* di Milton Babbitt e Allen Forte.
- Principi cadenziali di tensione/rilascio e risolutività/sospensività: viene utilizzata la teoria di Leonard Meyer e ridefinita utilizzando gli strumenti della Gestalt.
- Gestione della forma: riprende e sviluppa il lavoro di Karlheinz Stockhausen e quello di Joseph Schillinger in chiave fenomenologica e gestaltica.

#### 3.1 La pitch-class set theory

Per la gestione delle altezze Kröpfl utilizza come punto di riferimento alcuni concetti fondamentali della *pitch-class set theory* di Milton Babbitt e alcune tecniche elaborate successivamente da Allen Forte.

Le singole note vengono denominate *pitch-class* ossia classi di altezze, le ottonon vengono considerate e le alterazioni vengono trattate in modo enarmonico. Le note musicali vengono numerate cromaticamente da do a si, partendo da 0 (do) per arrivare a 11 (si).

Ad esempio, le tre note do, do#, re, costituiscono l'insieme (0, 1, 2) che viene identificato con il numero di Forte 3-1. Il primo numero (il numero cardinale 3), identifica il numero delle classi di altezza contenute nell'insieme, mentre il secondo (il numero ordinale 1), rappresenta il valore arbitrario usato per distinguere l'insieme dagli altri analoghi di tre elementi.

Gli insiemi possono essere lavorati in molti modi<sup>17</sup>. A titolo esemplificativo, ne illustrerò ora due tra quelli più comuni:

<sup>17</sup> Per una trattazione introduttiva, ma completa, si rimanda a S. Pasticci, *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, «Bollettino del GATM», II, 1, 1995, pp. 1-111.

– Trasposizione di un insieme di classi di altezze. Si ottiene addizionando in modulo 12 un numero intero “n” a ciascun elemento di un insieme A, ossia  $T_n(A)$ . Ad esempio la trasposizione con  $n=11$  di  $A:[2,3,4]$  (re, re#, mi) è  $2+11=13-12=1$ ;  $3+11=14-12=2$ ;  $4+11=15-12=3$ . Otteniamo pertanto  $T_{11}(A):[1, 2, 3]$ , ossia do#, re, re#. La forma normale è  $[0,1,2]$ , che in questo caso è uguale a quella primaria (012).

– L’inversione di un insieme di classi di altezze. Si ottiene sostituendo ciascun elemento b di un insieme A con il suo inverso b’ in modulo 12, ossia  $I(A)$ . Ad esempio l’inverso dell’insieme  $A:[0,1,2]$  è:  $12-0=12-12=0$ ;  $12-1=11$ ;  $12-2=10$ . Abbiamo pertanto  $I(A):[0,10,11]$  che corrisponde al suo ordine normale, e, alla forma primaria rimane (012).

### 3.2 Il Metodo dei Micromodi

Kröpfl ha dimostrato che le strutture delle altezze delle note di molte opere di Arnold Schönberg e Anton Webern possono essere ridotte ad insiemi di tre note<sup>18</sup>. Ad esempio, l’op. 24 di Schönberg può essere ridotta all’esacordo (012345) con vettore intervallare [5 4 3 2 1 0], e all’esacordo (012357) con vettore intervallare [3 4 2 2 3 1]. Entrambi possono essere ulteriormente ridotti ad insiemi di tre note, il primo diventa un 3-1 e il secondo un 3-1 collegato per gradi congiunti a un 3-6. Kröpfl chiamerà queste strutture minime “micromodi”. Il compositore ha quindi dimostrato che nonostante tale semplificazione i principi cardine della composizione vengono non solo mantenuti ma ancor più messi in evidenza.

Il termine “micromodo” deriva da “micro” poiché esso è il gruppo minimo di altezze (3) di un insieme di *pitch class*. “Modo” invece è un riferimento a Schillinger, che utilizza tale termine per riferirsi alla permutabilità interna agli esacordi dodecafonici.

Kröpfl non si è tuttavia limitato ad utilizzare gli insiemi di tre note per scopi di analisi, ma anche a sviluppare un metodo compositivo basato su di essi. L’approccio è però fenomenologico e non solamente legato alla teoria degli insiemi. I micromodi sono stati poi ulteriormente classificati e ordinati in base a studi condotti da lui e collaboratori in ambito della psicologia della percezione.

I micromodi si suddividono in tre gruppi in base alla loro struttura interna ossia i “micromodi minori” (con asse una 2m), “maggiori” (2M) e quelli costruiti per sovrapposizione di terza

Riprendo qui di seguito (Tab. 1) lo schema come proposto da Marcela Pavia nel testo *La estructura de la música atonal: dos enfoques*<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> F. Monjeau, *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl*, Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2021, pp. 67sgg.

<sup>19</sup> M. Pavia, *La estructura de la música atonal: dos enfoques*, 1998, «CODEXXI. Revista De La Comunicación Musical», 1, 1998, p. 202.

Forte			Kröpfung
Numero di Forte	Classi d'altezze	Vettore intervallare	Denominazione
3-1	[0, 1, 2]	(2 1 0 0 0 0)	minore 1 (m1) <i>do-do#-re</i>
3-2	[0, 1, 3]	(1 1 1 0 0 0)	m2 <i>do-do#-re#</i>
3-3	[0, 1, 4]	(1 0 1 1 0 0)	m3 <i>do-do#-mi</i>
3-4	[0, 1, 5]	(1 0 0 1 1 0)	m4 <i>do-do#-fa</i>
3-5	[0, 1, 6]	(1 0 0 0 1 1)	m5 <i>do-do#-fa#</i>
3-6	[0, 2, 4]	(0 2 0 1 0 0)	Maggiore 1 (M1) <i>do-re-mi</i>
3-7	[0, 2, 5]	(0 1 1 0 1 0)	M2 <i>do-re-fa</i>
3-8	[0, 2, 6]	(0 1 0 1 0 1)	M3 <i>do-re-fa#</i>
3-9	[0, 2, 7]	(0 1 0 0 2 0)	M4 <i>do-re-sol</i>
3-10	[0, 3, 6]	(0 0 2 0 0 1)	Diminuito <i>do-mib-solb</i>
3-11	[0, 3, 7]	(0 0 1 1 1 0)	Maggiore/minore <i>do-mib-sol</i>
3-12	[0, 4, 8]	(0 0 0 3 0 0)	Aumentato <i>do-mi-sol#</i>

Tab. 1. Schema dei micromodi secondo Marcela Pavia.

Basandosi su di essi il compositore ha sviluppato un metodo di gestione delle altezze fondato sui meccanismi di risoluzione e di sospensione e sul rapporto combinatorio degli insiemi di tre note avvicinandosi così alla teoria di Forte<sup>20</sup>. In tale sede, per ragioni di spazio, non è possibile introdurre in modo più approfondito la metodologia del compositore argentino.

### 3.3 Prototipi Accentuali

L'articolazione interna dei singoli oggetti sonori dipende dai punti e dalle curve di tensione applicate ai vari parametri<sup>21</sup> e dalle strutture accentuali utiliz-

<sup>20</sup> Per una trattazione completa si rimanda a M. Pavia, *La estructura de la música atonal: dos enfoques*, 1998.

<sup>21</sup> I parametri considerati sono: ampiezza (livello, dinamica, involuppi, transienti), spettrali (densità dei componenti, granulosità, altezza, registro con i suoi tratti caratteristici).

zate. A livello di funzione formale si possono equiparare alle cadenze del sistema tonale, e vanno associati ai concetti di ridondanza (convergenza parametrica) e ambiguità (divergenza parametrica). Schönberg ha però suggerito che i fattori basilari che organizzano il divenire musicale sono i meccanismi della percezione, e non tanto le convenzioni astratte prestabilite culturalmente. La percezione è la chiave di tutto il processo sintattico.

Le cadenze possono essere ridotte a curve di direzionalità e di tensione, e a loro volta ricondotte a delle categorie minime che Kröpfl chiama “prototipi accentuali”. Essi sono le unità strutturali che permettono di organizzare i diversi livelli di sintassi musicale sull’opposizione sospensività-risolutività. Tutta l’organizzazione musicale è basata sulla funzione cadenziale. Nella musica tonale si relaziona con il contrasto dissonanza-consonanza. L’intervallo dissonante è tensivo, quello consonante è distensivo, e le loro funzioni sono sospensive-risolutive.

I prototipi possono essere categorizzati in microstrutture schematizzate con i simboli della nomenclatura della prosodia greca (ossia: accento debole  $\cup$ , forte  $-$ , più forte  $\swarrow$ , pausa  $|$ ). I modelli base sono tre:

1. Risolutivo (anacrusico): debole-forte  $\cup -$ .
2. Sospensivo (tetico): forte-debole  $- \cup$  (in linea di massima la porzione finale debole, ossia la desinenza, crea sospensività).
3. Sospensivo a tre elementi (anacrusico): debole-forte-debole  $\cup - \cup$  (è la forma “palindroma” descritta da Messiaen).

A partire da essi Kröpfl e poi María del Carmen Aguilar (1945) ne hanno ricavati altri sette più elaborati e hanno costruito una teoria e metodologia basata sul loro utilizzo in modo combinatorio, sempre in relazione agli studi condotti in ambito di psicologia della percezione<sup>22</sup>.

## 4. Applicazione della teoria qabalistica

Dopo aver illustrato il *framework* di riferimento, vorrei tornare alla mia domanda di ricerca. Com’è possibile effettuare in musica un’operazione simbolica analoga a quella di Dürer?

Vi sono innumerevoli possibilità. Negli ultimi sei anni di lavoro compositivo mi sono soffermato su due di esse, che vorrei ora introdurre brevemente.

### 4.1 Applicazione di sequenze numeriche ai “micromodi” e “prototipi accentuali”

Se volessi ad esempio portare in musica l’idea di ricchezza e potere, partirei dal termine ebraico *abd* (*dba*) che significa “orso” ma anche forza e potere. Vediamo nel dettaglio le tre lettere da cui è formata tale parola:

<sup>22</sup> M. Del Carmen Aguilar, *Propuesta para una metodología de análisis rítmico por Francisco Kröpfl*, Instituto Nacional de Musicología de Buenos Aires, Buenos Aires 1986.

– d (daleth (numero 4, totale delle lettere 434), significa “porta”. Rappresenta tradizionalmente il pianeta Venere. Nell’Albero della Vita collega *Chokmah* e *Binah*.

– b beth (2 e 412), “casa” e pianeta Mercurio. Collega *Kether* con *Binah*.

– a aleph (1 e 111), “bue” simbolo di ricchezza e forza. Rappresenta il pneuma, per DuQuette è l’ingrediente attivo che rende sacro lo Spirito Santo. Non è associato ad alcun pianeta<sup>23</sup>. Collega *Kether* con *Chokmah*.

Bisogna poi prestare attenzione al fatto che la parola letta al contrario, ossia da sinistra verso destra diventa dba (ABD) che significa “rovina”. In altre parole “porta casa bue” ha valore positivo mentre “bue casa porta” negativo.

Queste sole tre lettere ci hanno fornito una grande varietà di materiale su cui lavorare. È possibile utilizzarle su tre livelli:

1. retorico / semiotico: trasmissione del significato desiderato;
2. “seriale”: utilizzo delle combinazioni numeriche per costruire i prototipi accentuali da applicare a tutti i parametri;
3. Ispirazione: durante l’atto compositivo è possibile attingere alla spiritualità *qabalistica*, percorrendo il *Cineroth* di riferimento dell’Albero della Vita.

Facciamo ora un esempio semplice. Ipotizziamo di voler realizzare un brano per strumento e supporto fisso con struttura A – B – A’ – B’.

Seguendo i tre livelli potremmo impostarlo come segue:

1. Retorico. “A” rappresenta abd “porto a casa un bue” e “B” dba “un bue esce fuori casa”. All’interno del nastro costruirò una serie di oggetti sonori per richiamare queste idee. Potrei in qualche modo riprendere le teorie di Pierre Schaeffer per capire meglio come e fino a quale punto vorrei richiamare i suoni di riferimento<sup>24</sup>. Anche con lo strumento musicale potrò cercare queste sonorità nonostante i suoi limiti intrinseci.

2. “Seriale”. Seguendo la metodologia di Kröpfl è possibile suddividere la sintassi globale delle strutture musicali su più livelli a partire dal macro verso il micro, ossia: periodo, frasi, componenti della frase, numero di elementi della frase, e prototipi accentuali.

Assegniamo ad a il valore accentuale  $\swarrow$ , a b il valore  $-$ , e a d l’accento debole  $\cup$ . I numeri degli elementi della frase seguono il valore numerico delle lettere (1 – 2 – 4) e poi come numero degli elementi globali, il valore totale della parola che descrive la lettera (111 – 412 – 434). Prendiamo poi questi ultimi numeri e li suddiviso in sequenze basandomi sui “quadrati magici planetari” con le tecniche della Temurah, oppure basandoci sulle corrispondenze del già-citato *Liber 777*. Possiamo pertanto costruire la seguente struttura sintattica (Tab. 2):

<sup>23</sup> In realtà per alcune tradizioni recenti *Kether* è associato a Plutone e *Chokmah* a Nettuno.

<sup>24</sup> Cfr. P. Schaeffer, C. North, J. Dack, *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*, University of California Press, Oakland 2017.

Frasi						
<u>/</u>	-	U				
Componenti della frase						
- U <u>/</u>	- U <u>/</u>	- U	U - U	- U <u>/</u>	U -	U - U
Numero elementi globali per membro frase <sup>25</sup>						
111	412 / 5 *2	434 / 11 * 4				
Assegno il numero di elementi per ciascuna porzione <sup>26</sup>						
<b>1 5 10...5</b>	<b>1 3 4 5...3</b>	<b>7 4 2 ... 3</b>	<b>3...2...4</b>	<b>3...1 4</b>	<b>2...2 2</b>	<b>3...1...1</b>
- U ..... <u>/</u>	U ..... <u>/</u>	U .....-	U ..... ....U	- .. U <u>/</u>	U .....-	U ..... ....U

Tab. 2. Esempio di struttura formale con i prototipi accentuali

La stessa procedura e tabella viene ripetuta utilizzando criteri analoghi per i parametri di ampiezza (livello, dinamica, involuppi, transienti), e spettrali (densità dei componenti, granulosità, altezza, registro con i suoi tratti caratteristici, durata).

A livello di altezza sia per lo strumento sia per il nastro assegniamo ad ogni prototipo un micromodo differente a cui attribuiamo una funzione sospensiva/risolutiva. È possibile, ad esempio, considerare i micromodi minori come “U” mentre i Maggiori come “-”. Ovviamente tale operazione deve essere eseguita in modo contestualizzato.

Possiamo poi lasciare la gestione dei collegamenti tra micromodi al gusto del compositore.

Le trasposizioni e le permutazioni dei micromodi, nonché le variazioni seguiranno i principi della *Temurah*.

Abbiamo in tal modo definito e prestabilito in modo rigoroso e dettagliato le strutture sintattiche e formali, i meccanismi di tensione/rilascio, e molte delle caratteristiche e dei parametri degli oggetti sonori. Si può ora procedere alla stesura della composizione.

3. *Ispirazione*. Se dal punto di vista personale il compositore è interessato al percorso qabalistico, per poter effettuare l’operazione simbolica in modo ancora più efficace, dovrebbe prima e durante l’atto compositivo ripercorrere il sentiero a cui si rifanno le lettere ebraiche utilizzate. Per una trattazione concisa dell’argomento si rimanda al testo *Practical Qabalah Magick* di David Rankine e Sorita d’Este<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Per comodità in tale sede viene suddiviso uniformemente.

<sup>26</sup> In grassetto gli elementi con accento forte. Per brevità non ho riportato le sequenze dei “quadrati di magia planetaria” a cui si riferiscono

<sup>27</sup> D. Rankine, S. D’Este, *Practical qabalah magick: Working the Magick of the Practical Qabalah and the Tree of Life in the Western Mystery Tradition*, Avalonia, London 2009.

Utilizzando l'approccio descritto nel presente capitolo, nel 2023 ho realizzato la composizione elettroacustica *Dialogós 2023. Omaggio a F. Kröpfl e a J.G.A. Sabogal* per sistema Dolby Atmos 5.1.4. Le sequenze numeriche originarie non sono state prese dall'alfabeto ebraico, ma dai primi paragrafi del poema *Dialogós Sibilinos* del pittore cileno José Sabogal<sup>28</sup>. Durante la fase di revisione, ho però modificato in base al mio gusto personale alcune variazioni del materiale tematico che erano state inizialmente calcolate in modo rigoroso.

Sempre con gli stessi principi ho realizzato nel 2022 la composizione *Multi-verse: WBRN*, per violino e supporto fisso su 4 canali. Le sequenze numeriche e i gesti musicali sono stati calcolati sulla prima frase della prima Bagatella del *Quartetto* di Webern op. 9 del 1913.

## 4.2 L'ispirazione

Come accennato poc'anzi, l'“ispirazione” può essere solamente uno dei tanti componenti del processo compositivo. Nell'esempio precedente era complementare alla parte metodologica rigorosamente strutturata. È tuttavia possibile porla al centro dell'intero processo.

Utilizzo il termine “ispirazione” secondo l'accezione del filosofo e mistico austriaco Rudolf Steiner (1861-1925). L'“ispirazione” è l'ottenimento nella propria immaginazione dell'idea platonica di un oggetto in sé e di per sé, attraverso il superamento di ogni *bias* cognitivo ed *epochè* fenomenologica.

Vi sono diversi strumenti che possono essere utilizzati a tale fine. Nel mio percorso personale non ho voluto utilizzare quelli proposti dal succitato Steiner ma ho preferito addentrarmi nella tradizione misterica occidentale.

Sin dal Rinascimento italiano troviamo un elemento ricorrente a livello rituale: il cerchio. Esso è stato ed è utilizzato come uno strumento teurgico che definisce lo spazio in cui avvengono la preghiera, la meditazione e gli atti che il praticante compie per rapportarsi con le forze invisibili. Con tale forma viene proclamato l'equilibrio della sua opera, poiché tutti i punti della circonferenza sono equidistanti dal centro. Il cerchio con la sua circonferenza oltre a racchiudere il praticante, dà anche un limite, è la limitazione di “colui che compie la grande opera”: non vaga più senza scopo alcuno nel mondo<sup>29</sup>. Il cerchio, con la ritualità associata, è, incidentalmente, da intendersi anche come uno degli strumenti utili per il processo di Ispirazione.

All'interno dei miei studi ho analizzato diversi cerchi rituali realizzati con simboli, immagini e profumi, ma mai composti da suoni. Nella mia composizione elettroacustica del 2019 *AD\_23. Omaggio a John Dee, Karlheinz*

<sup>28</sup> J. G. Alegría Sabogal, *Diálogos Sibilinos*, 2022. Completare il riferimento bibliografico (editore, luogo)

<sup>29</sup> Per ulteriori approfondimenti si rimanda al *Heptameron*, il libro attribuito da Trithemius e Agrippa a Pietro d'Abano.

*Stockhausen e a mio padre per acusmonium a 16.2 canali, ho voluto pertanto realizzarne uno.*

Per poter ottenere una maggiore varietà sonora, ho preferito tuttavia portare in musica non un semplice cerchio ma una forma più complessa. Ho utilizzato, seppure in modo improprio, il *Sigillum Dei Aemeth* così come giunto a noi attraverso lo statista e filosofo inglese John Dee (1537-1608).



Fig 4. *Sigillum Dei Aemeth*.

Ho considerato le figure del glifo come traiettorie di oggetti sonori e le ho definite nello spazio-tempo. Per fare ciò ho trasposto le figure su più diagrammi cartesiani, calcolando le coordinate in modo tale che fossero compatibili con i software che ho usato per la spazializzazione.



Fig 5. Struttura bidimensionale del movimento degli oggetti nello spazio.

All'interno della mia composizione vi sono quindi nove *layer* di oggetti sonori che si muovono seguendo le traiettorie in figura. Per brevità, in tale sede, ho riportato solo la rappresentazione bidimensionale. I diffusori dell'*acusmonium* sono distribuiti lungo tre piani prospettici, secondo ulteriori criteri ricavati dal sigillo.

L'ascoltatore è posizionato al centro dell'orchestra di altoparlanti, in modo che possa sentire gli oggetti sonori muoversi attorno a sé disegnando nello spazio le linee del glifo.

Una volta realizzato il “cerchio”, mi sono posto all'interno dell'*acusmonium*: utilizzando le procedure tradizionalmente associate alla *Cineroth* dell'Albero della Vita n. 23 m (*mem*), da cui il titolo del brano, ho raccolto l'ispirazione che ne derivava e ho composto il materiale tematico che ha poi completato il brano.

## Conclusioni

Alla base della mia ricerca vi è l'idea che la musica non debba essere solamente una forma di intrattenimento, ma che essa debba recuperare il valore della sua sacralità. Come il Golem/Camaleonte di Dürer e Pico, la musica deve divenire uno strumento trasformativo per l'uomo.

Per il mio percorso personale è fondamentale trovare un'idea extra-musicale forte che guidi il processo compositivo, che deve essere a sua volta sostenuta da una metodologia oggettiva e riproducibile in senso popperiano. A tal fine, ho scelto di basarmi sulla *Qabalah* occidentale e di utilizzare il metodo compositivo di Francisco Kröpfel.

La mia ricerca si concentra dunque sulla costruzione di un Golem vivente “formato” non solo da pensiero immaginativo, ma anche da suoni in *Assiyah*, e che soprattutto contribuisca a creare un «mondo a misura dei giusti», così come ben illustrato nello *Sepher Yetzirah*.

## Bibliografia

- Aguilar, M.d.C.  
1986 *Propuesta para una metodología de análisis rítmico por Francisco Kröpfl*, Instituto Nacional de Musicología de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Carroll, P.J.  
2014 *Epoch*, Arcanorium College, Bristol.
- Crowley, A.  
1973 *777 and Other Qabalistic Writings of Aleister Crowley*, Redwheel, New York.
- Della Mirandola, G.P.  
2021 *La dignità dell'uomo*, Einaudi, Milano.
- Duquette, L.M.  
2021 *The chicken qabalah of Rabbi lamed Ben Clifford*, Weiner, Newburyport.
- Fusco S. (a cura di)  
2020 *Sepher Yetzirah: Il Libro della Formazione – Istruzioni per creare mondi e realizzare il Golem*, Edizioni Mediterranee, Roma.
- Gershman, Z.  
2018 *Dürer's Enigma. A Kabbalistic Revelation in Melencolia § I*, «Aries», 18 (2), pp. 217–257, <https://doi.org/10.1163/15700593-01802003> (ultima consultazione 15/09/2024).
- Monjeau, F.  
2021 *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl*, Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires.
- Pasticci, S.  
1995 *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, «Bollettino del GATM», II, 1, 1995, pp. 1–111.
- Pavía, M.  
1998 *La estructura de la música atonal: dos enfoques*, 1998, «CODEXXI. Revista De La Comunicación Musical», 1, pp. 199-214.
- Rankine, D., D'Este S.  
2009 *Practical qabalah magick: Working the Magick of the Practical Qabalah and the Tree of Life in the Western Mystery Tradition*, Avalonia, London.
- Schaeffer, P., North, C., Dack, J.  
2017 *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*, University of California Press, Oakland.
- Scholem, G.  
2011 *Major trends in Jewish mysticism*, Schocken, New York.
- Yates, F.A.  
2002 *Cabbala e occultismo nell'età elisabettiana*, Einaudi, Milano.