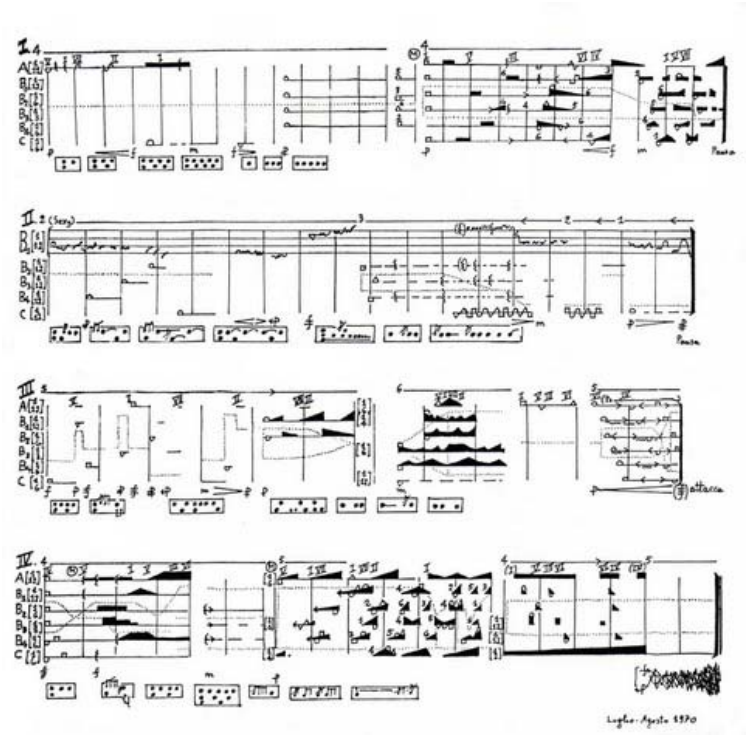
Conservatorio di Musica “Francesco Cilea”
Istituzione di Alta Cultura
Reggio Calabria

LE NOTE INVISIBILI

La composizione “aleatoria” come progetto didattico



a cura di Giovanni Guaccero

Quaderni del Dipartimento di Didattica della Musica
Volume II

Edizioni del Conservatorio di Musica “Francesco Cilea”

CONSERVATORIO DI MUSICA "FRANCESCO CILEA"
Istituzione di Alta Cultura
Reggio Calabria

SOPPLIMENTI MUSICALI

III, 2

SOPPLIMENTI MUSICALI

Serie III
DIDATTICA: STRUMENTI E MATERIALI

1. *Quaderni della Scuola di Didattica della Musica*. *Volume I*, a cura di Tonino Battista e Lara Corbacchini, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica “F. Cilea”, 2004.

2. *Le note invisibili. La composizione “aleatoria” come progetto didattico*, («Quaderni del Dipartimento di Didattica della Musica, II»), a cura di Giovanni Guaccero, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica “F. Cilea”, 2019.

CONSERVATORIO DI MUSICA “FRANCESCO CILEA”
ISTITUZIONE DI ALTA CULTURA
REGGIO CALABRIA

LE NOTE INVISIBILI

La composizione “aleatoria” come progetto didattico

a cura di Giovanni Guaccero

Quaderni del Dipartimento di Didattica della Musica
Volume II

Edizioni del Conservatorio di Musica “Francesco Cilea”

Immagine di copertina: *Sinfonia 2* di Domenico Guaccero

A.D. 2019

© EDIZIONI DEL CONSERVATORIO DI MUSICA “F. CILEA”
Via Achenez prol. 1
Tel. 0965 812223 - Fax 0965 499417
89123 REGGIO CALABRIA - ITALY
cmreggiocalabria@gmail.com - www.conservatoriocilea.it

ISBN 978-88-87970-13-5

Indice

7 *Presentazione*
9 *Presentazione*

11 Premessa

1. UN PERCORSO DIDATTICO TRA IMPROVVISAZIONE E COMPOSIZIONE "ALEATORIA" di Giovanni Guaccero

1.1. Le premesse culturali

15 1.1.1. Dalla composizione alla didattica: l'eredità delle avanguardie
17 1.1.2. Ruolo della grafia tra "alea" e improvvisazione

1.2. Suono, segno, struttura

20 1.2.1. Dal suono alla grafia: la realizzazione di strutture improvvisative
32 1.2.2. Partiture "aleatorie" e modelli compositivi

2. I BRANI COMPOSTI DAGLI ALLIEVI

41 2.1. I progetti compositivi ispirati a *Le città invisibili* di Italo Calvino

2.2. Zoe

45 2.2.1. Partitura di *Zoe* di Giuseppina Chiara Barillà
50 2.2.2. Temi per attività didattiche

2.3. Valdrada

51 2.3.1. Partitura di *Valdrada* di Aurora Curcio
56 2.3.2. Temi per attività didattiche

2.4. Melania

57 2.4.1. Partitura di *Melania* di Maria Costanza Barillà
62 2.4.2. Temi per attività didattiche

2.5. Tamara

63 2.5.1. Partitura di *Tamara* di Romana Gaudino
68 2.5.2. Temi per attività didattiche

2.6. Zobeide

69 2.6.1. Partitura di *Zobeide* di Mafalda Gara
73 2.6.2. Temi per attività didattiche

2.7. Zora

75 2.7.1. Partitura di *Zora* di Francesco Russo
80 2.7.2. Temi per attività didattiche

3. APPENDICI

83 3.1. Strutture per improvvisazioni

87 3.2. Ipotesi di trascrizione 1 (*Zoe*)

90 3.3. Ipotesi di trascrizione 2 (*Valdrada*)

92 3.4. La “partitura” della parte II di *Tamara*

95 Bibliografia

Tavole allegate:

- Zoe
- Valdrada
- Melania
- Tamara
- Zobeide
- Zora

Presentazione

Il corso di Didattica della Musica ha rappresentato nel corso degli anni uno dei punti forza del Conservatorio “F. Cilea” con la presenza di docenti attivi sul territorio nazionale nell’ambito degli studi sulla didattica musicale, come testimoniato dal precedente volume curato da Lara Corbacchini e Tonino Battista che, nel 2004, inaugurava la Collana dei «Quaderni della Scuola di Didattica della Musica».

Dal 2007 la cattedra di Elementi di Composizione per Didattica della Musica è tenuta da Giovanni Guaccero, che, subentrato a Battista, ha rappresentato un elemento di continuità rispetto all’attività didattica del suo predecessore. Difatti anche Guaccero è compositore attivo nel panorama della musica contemporanea italiana, erede di quella stagione della sperimentazione di cui si tratterà anche nelle pagine di questa pubblicazione.

Gli anni della transizione dai vecchi corsi quadriennali al nuovo ordinamento, sono stati estremamente delicati per il Corso di Didattica della Musica. In un contesto non facile, il cosiddetto “Biennio Formazione Docenti” è stato un “contenitore” particolare, in cui sono stati riformulati programmi e progetti didattici in funzione delle nuove esigenze che emergevano nelle varie istituzioni. I docenti del Corso di Didattica del Conservatorio “F. Cilea” in quel frangente si sono mostrati pronti e attenti al rinnovamento dei percorsi didattici, ottenendo risultati significativi che hanno qualificato in senso positivo la nostra istituzione. Così, nel presente volume, dopo un saggio introduttivo dello stesso Guaccero in cui si descrive il percorso didattico portato avanti tra il 2009 e il 2011 nell’ambito dei suddetti corsi, vengono presentati i lavori composti direttamente dagli allievi, a dimostrazione del fatto che anche in quest’ambito è possibile raggiungere risultati di assoluto livello. Sarebbe bello in futuro poter ascoltare alcuni di questi brani suonati dai ragazzi delle scuole, in modo da avere un’ulteriore verifica sul campo di quanto questo tipo di attività sia necessaria per lo sviluppo delle capacità creative dei giovani musicisti.

Concetta Nicolosi
Presidente del Conservatorio di Musica
“F. Cilea” di Reggio Calabria

Presentazione

È con grande piacere che il Conservatorio “F. Cilea” di Reggio Calabria presenta la pubblicazione del volume *Le note invisibili. La composizione aleatoria come progetto didattico*, che va ad aggiungersi alla collana dei «Quaderni del Dipartimento di Didattica della Musica».

La nostra Istituzione continua a porsi come significativo punto di riferimento per lo sviluppo di studi musicologici e didattici nazionali, in particolar modo per tutta l’area del centro-sud, attraverso le sue pubblicazioni che, frutto della costante attività di ricerca dei suoi docenti, hanno suscitato grande interesse e attenzione nella critica nazionale e internazionale.

Alcune di queste pubblicazioni sono nate proprio nell’ambito dei percorsi didattici portati avanti dai vari docenti del Conservatorio, come ad esempio nel caso del precedente volume dei «Quaderni della Scuola di Didattica della Musica», dove venivano presentati i lavori svolti dagli studenti del corso quadriennale di “Didattica”.

Per la formazione dei musicisti oggi è divenuto indispensabile avere anche una conoscenza delle problematiche relative alla didattica musicale, e volumi di quel genere, nati dall’esperienza sul campo, sicuramente hanno contribuito a fornire nuovi strumenti conoscitivi ai futuri docenti italiani. Difatti sarebbe auspicabile che i modelli di riferimento nell’insegnamento fossero non esclusivamente “teorici” ma piuttosto sempre di più calati nella realtà della pratica musicale e didattica, in modo da rendere il lavoro svolto nell’ambito delle nostre istituzioni un’esperienza ancora più “viva” e stimolante.

Il volume curato da Giovanni Guaccero si inserisce così in modo personale nel contesto delle pubblicazioni di questi anni, raccogliendo materiali e percorsi svolti nei suoi corsi tenuti nell’ambito del “Biennio Formazione Docenti”, inerenti ai temi a lui cari dell’improvvisazione e della composizione aleatoria, andando così a costituire un originale punto di vista per l’approccio alla composizione intesa nella sua funzione didattica.

Maria Grande
Direttore del Conservatorio di Musica
“F. Cilea” di Reggio Calabria

Ad Alessandro Vecchiotti,
alle nostre discussioni sull'alea,
sull'improvvisazione,
su Franco, su Domenico…

Premessa

Il nesso tra la cosiddetta composizione “aleatoria” e la didattica mi appare oggi quanto mai attuale, a dispetto di chi vorrebbe relegare quel tipo di approccio compositivo esclusivamente in una prospettiva storiografica senza legami con la realtà musicale del XXI secolo. Se è vero che tra le tendenze compositive contemporanee certe tematiche sono sicuramente meno frequentate che in passato, allo stesso tempo in ambito didattico la riflessione sulle grafie aleatorie e sulla forma aperta possono a mio giudizio ancora svolgere un ruolo fondamentale nel tentare di definire un diverso rapporto tra suono, gesto e segno. Così quella che si vuole tracciare in questo volume è un’ipotesi di percorso didattico che, partendo dalla sperimentazione sonora di strutture improvvisative, da un lato possa portare alla definizione di un originale sistema di segni grafici adeguati all’oggetto o al gesto che si vuole descrivere e dall’altro, anche attraverso la relazione con forme artistiche extramusicali come la letteratura o le arti visive, riesca a stimolare negli studenti la facoltà di immaginare il tempo proiettandolo in una personale dimensione visiva e grafica.

Nell’organizzare il materiale di questo volume mi sono quindi reso conto che negli anni, nell’ambito della mia attività artistica e didattica, avevo sedimentato idee, preso mentalmente inconsapevoli appunti o progettato concretamente composizioni e percorsi didattici. Allo stesso tempo era mancata una specifica occasione per inserire tutto il “materiale” elaborato in un contesto organico frutto di una più meditata progettazione. Così, la pubblicazione di questo volume ha rappresentato per me una grande occasione per “fare il punto” su tutto ciò, ossia su un percorso che – mi accorgo ora – aveva urgente necessità di essere plasmato e organizzato in modo che potesse essere maggiormente compreso e condiviso.

E se molto di quello che è scritto è certo frutto dell’esperienza sul campo svolta in primo luogo in quei “contesti romani” che citerò nelle pagine seguenti, allo stesso tempo tutto ciò non si sarebbe potuto codificare in questo modo senza l’inserimento in un contesto come quello del Dipartimento di Didattica della Musica del Conservatorio “F. Cilea” di Reggio Calabria, dove ho potuto sperimentare con libertà l’organizzazione di percorsi didattici aperti al nuovo e alla ricerca.

Per questo tengo a ringraziare profondamente tutti coloro che in questi anni hanno operato all’interno del Conservatorio, in particolar modo i direttori e i presidenti che si sono succeduti, l’amministrazione, i colleghi del Dipartimento di Didattica della Musica e soprattutto gli allievi, senza il cui prezioso apporto questo progetto non avrebbe potuto prendere forma.

Giovanni Guaccero

1. UN PERCORSO DIDATTICO TRA IMPROVVISAZIONE E COMPOSIZIONE "ALEATORIA"

di Giovanni Guaccero

1.1. Le premesse culturali

1.1.1. Dalla composizione alla didattica: l’eredità delle avanguardie

Che il “pensiero creativo” sia uno degli aspetti fondamentali per la formazione musicale di un individuo, oggi sembra essere un dato acquisito: un buon apprendimento della musica si considera ormai connesso alle varie forme di attività creativa che possono essere svolte fin dalle prime fasi di un approccio didattico. Sicuramente in questo senso un forte impulso alla sperimentazione di nuove metodologie, come rileva John Paynter in *Suono e struttura*, è stato dato tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso dai protagonisti della cosiddetta “Nuova Musica” (*Neue Musik*)[1]. Le nuove frontiere che si aprivano riguardo alle nozioni di suono, opera, grafia, gesto, hanno sicuramente spinto gli insegnanti ad avvalersi anche dei nuovi mezzi espressivi che i compositori dell’epoca andavano sperimentando, in quanto questi offrivano nuove opportunità anche in ambito didattico.

La mia personale esperienza è legata in particolare a quanto di questa vicenda si è sviluppato nella città di Roma, dalla fine degli anni Cinquanta uno dei centri più importanti della Nuova Musica europea e non solo. E se da un lato l’età anagrafica mi ha consentito di “respirare” solo in modo del tutto inconsapevole l’aria di quegli anni[2], dall’altro il mio rapporto con la musica in età adulta è stato segnato da progressive tappe di ri-conoscenza di quelle esperienze.

Anche se non è certo questa la sede per sviluppare un discorso riguardo alle vicende del contesto culturale romano della seconda metà del Novecento, rimandando per questo all’ampia bibliografia che in questi anni si è andata formando sull’argomento, un accenno si rende necessario al fine di contestualizzare meglio il percorso che andremo a svolgere.

Nel contesto della Roma del dopoguerra, che per svariati motivi divenne polo attrattivo per artisti e intellettuali provenienti da diverse parti d’Italia, un ruolo importante per lo sviluppo di una nuova generazione di compositori fu svolto negli anni Cinquanta dalla classe di composizione di Goffredo Petrassi al Conservatorio “Santa Cecilia”: una generazione di compositori nati all’incirca nella seconda metà degli anni venti – tra cui citiamo Mauro Bortolotti, Aldo Clementi, Ennio Morricone, Domenico Guaccero, Boris Porena e, tra i non-allievi di Petrassi, Franco Evangelisti ed Egisto Macchi – che cercò subito di porsi all’interno di quella che allora veniva considerata “la Storia”, approfondendo tutte le tematiche che all’epoca si manifestavano all’orizzonte, dal serialismo all’alea, anche attraverso l’incontro diretto con i grandi personaggi che alla fine degli anni Cinquanta potevano incontrarsi ai famigerati *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* che si tenevano nella cittadina tedesca di Darmstadt, come Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono, John Cage, Bruno Maderna, Luciano Berio. Ma come è già stato messo in evidenza la “Scuola Romana”, che si organizzò nei primi anni Sessanta principalmente attraverso l’attività dell’associazione Nuova Consonanza[3], si caratterizzò all’interno della storia della Nuova Musica per il suo carattere non dogmatico ed aperto ai diversi linguaggi. Anche per questo una parte importante di questa vicenda l’avranno i gruppi di improvvisazione che – tra i primi ed importanti a livello europeo – tra 1965 e 1966 nacquero nella capitale, ad opera di compositori e performer non solo italiani: il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (nato all’interno dell’associazione), Musica Elettronica Viva e in ambito jazzistico il Gruppo Romano Free Jazz.

Il contesto dell’avanguardia romana si caratterizzò così per una sperimentazione che spaziava dall’alea alla musica gestuale, dall’elettronica all’improvvisazione, dal teatro alle connessioni con le

[1] Cfr. JOHN PAYNTER, *Suono e struttura*, Torino, EDT, 1996, p. 2.

[2] Anche se nato nel 1966, del clima degli anni Settanta ho un ricordo veicolato principalmente da quanto accadeva in casa, dove a volte potevano svolgersi riunioni dell’associazione Nuova Consonanza o più spesso era possibile incontrare colleghi o allievi di mio padre.

[3] Associazione per la diffusione della musica contemporanea fondata tra il 1960 e il 1961 da Mario Bertoncini, Mauro Bortolotti, Antonio De Blasio, Franco Evangelisti, Domenico Guaccero, Egisto Macchi e Daniele Paris. Cfr. a tale proposito DANIELA TORTORA, *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia (1959-1988)*, Lucca, LIM, 1990.

arti visive, in una costante dialettica con i diversi linguaggi musicali ed artistici. Questa vicenda storica, in particolare negli anni Settanta, ha avuto importanti ricadute nella didattica, soprattutto nella didattica della composizione, se pensiamo ad esempio a quanti allievi di Guaccero, Bortolotti, Porena o Clementi[4], sono presenti nel panorama musicale attuale. Ma pensiamo ad esempio anche alla sperimentazione elettronica, dalla ricerca di Franco Evangelisti alle performance di Alvin Curran, o allo sviluppo della didattica per l’infanzia, se consideriamo l’opera di Boris Porena o Giovanni Piazza che fece anche parte del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, oppure all’esperienza dei cori del Centro Attività Musicali «Aureliano» di cui diremo più avanti. Dall’incontro tra l’ambiente più vicino al jazz sperimentale (Giancarlo Schiaffini, Bruno Tommaso, Eugenio Colombo) con quello della musica popolare (Giovanna Marini), nacquero poi a metà degli anni Settanta esperienze innovative come quelle della Scuola Popolare di Musica di Testaccio, che ancora oggi svolgono un ruolo importante nel panorama nazionale della didattica[5].

Il progressivo re-incontro con questa storia è stato per me, tra anni novanta e duemila, segnato da alcune tappe come l’entrata nell’associazione Nuova Consonanza, il lavoro per la mia tesi di laurea sull’improvvisazione romana e il contestuale riavvicinamento con molti dei personaggi citati, la collaborazione con l’«Aureliano», l’inizio dell’esperienza didattica presso la Scuola Popolare di Musica di Testaccio e la partecipazione al gruppo AleaNova diretto da Alessandro Sbordoni che, allievo di Guaccero ed Evangelisti, fece parte con questi di alcune delle esperienze di improvvisazione di gruppo di quel periodo.

Allo stesso tempo il mio percorso compositivo fin dagli anni novanta è stato segnato dal tentativo di conciliare alcune tecniche aleatorie con alcune istanze provenienti anche da altri tipi di musica[6]. Ma in generale, nell’ambito di un percorso di studi compositivi comunque tradizionale, alcuni strumenti forniti da quel passato sono stati per me fondamentali, in particolare in relazione al concetto di composizione “aperta” e al ruolo delle prassi improvvisative in musica.

Diviene allora naturale che nello sviluppare una linea personale nella didattica, oltre ai modelli che ci sono stati forniti durante gli studi, un ruolo fondamentale lo svolga la propria ricerca compositiva. Ossia, probabilmente solo se abbiamo sperimentato determinate esperienze su un piano artistico possiamo tentare di trasferirle su un piano didattico. E a questo punto viene da chiedersi che cosa sia la didattica, se non, anche, elaborare e realizzare dei progetti insieme ai propri allievi, come più volte mi è capitato durante gli anni di insegnamento alla Scuola Popolare di Musica di Testaccio. Così, quando nel 2007 ho cominciato presso il Conservatorio “F. Cilea” di Reggio Calabria la docenza in Elementi di Composizione per Didattica della Musica, mi è parso logico, oltre che fare riferimento ai modelli didattici consolidati, cercare in qualche modo di trasferire e ricontestualizzare alcune di quelle esperienze

Risulta quindi evidente che, soprattutto in un contesto di trasmissione del sapere, un ruolo fondamentale lo svolga la riflessione sul segno grafico, aspetto che nella nostra cultura musicale e nella didattica risulta così centrale e allo stesso tempo controverso. Come difatti vedremo un segno grafico “aperto”, a mio giudizio, può a volte essere più efficace di un segno puntualmente descrittivo, e ciò ha anche a che fare con questioni estremamente importanti, come la definizione del ruolo e dei limiti del compositore, la sua interazione con gli esecutori, l’affermazione di figure “miste” come quelle oggi definite “performer” e, in ambito didattico, il rapporto tra corpo e suono, l’eventuale mediazione e funzione del segno scritto, il rapporto tra dimensione orale e prassi improvvisative.

Per questo forme di scrittura “aperte” e “sperimentali” possono svolgere una grande funzione dal punto di vista sia creativo che dell’apprendimento. La scelta di un determinato tipo di grafia, intesa

[4] Tra gli altri allievi di Petrassi, di qualche anno più giovani rispetto ai nomi citati, che a loro volta sono stati attivi nella didattica della composizione, ricordiamo Irma Ravinale, Fausto Razzi, Ivan Vandor, Mario Bertoncini.

[5] Sull’ambiente romano tra anni Sessanta e Settanta cfr. GIOVANNI GUACCERO, *L’improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma, 1965-1978*, Roma, Aracne, 2013.

[6] In tal senso un brano che considero significativo nel mio percorso compositivo è *Per versi diversi* del 1997 (Domani Musica Ed. Mus. 1999), dedicato all’Ex Novo Ensemble di Claudio Ambrosini.

come forma di mediazione nell’ambito del rapporto tra compositore e suono, ha una netta influenza sulle prassi esecutive e sul livello di creatività che immettiamo nelle performance. Anche per questo è stato per me naturale, fin dall’inizio del mio percorso nella didattica, approfondire il discorso sulle grafie musicali. Scrivere una partitura “aperta” o aleatoria, è un grande esercizio “compositivo” sia per chi la concepisce sia per chi la esegue, in quanto anche nella dimensione esecutiva può essere messo in atto un continuo processo creativo, sia attraverso un’ulteriore mediazione della scrittura sia attraverso l’ausilio di prassi improvvisative. È di questo e degli esiti didattici di questo approccio che tratteremo nelle pagine seguenti.

1.1.2. Ruolo della grafia tra alea e improvvisazione

Il grado di “apertura” e di “aleatorietà”[7] veicolato da un segno grafico può riguardare diversi parametri sonori (trattati separatamente o congiuntamente), può riguardare singoli eventi o gruppi di eventi inseriti in un contesto di normale sviluppo diacronico di una partitura (grafie aleatorie operanti su un “piano sintattico”) oppure può riguardare la struttura formale della composizione (grafie aleatorie operanti su un “piano strutturale”)[8].

Quando lavoriamo su singoli eventi o momenti di una struttura musicale, il segno grafico che produciamo può essere descrittivo dal punto di vista dell’effetto sonoro (“grafia di risultato”), o può allontanarsi attraverso varie gradazioni da questo. Si può allora andare dai vari tipi di notazioni che includono figure d’azione, cioè che mirano «ad indicare l’azione che precede e produce il suono fornito di dimensioni»[9] e non l’effetto, fino a “partiture d’ordini” o “partiture di stimoli”[10], attraverso segni che possono essere rappresentazioni iconiche, simboli più o meno “motivati” o simboli “arbitrari”[11]. Più ci si allontana dalla grafia di risultato e più entrano in gioco prassi esecutive improvvisative, come evidenzia Guaccero a proposito di “figure d’azione” non designanti i processi analitici delle dimensioni, per le quali l’interprete dovrebbe arrivare a poter produrre una «esecuzione improvvisata dietro suggerimento sonoro da parte di “figure grafiche”»[12]. Anche per le grafie aleatorie operanti su un piano strutturale possono esserci varie gradazioni di “apertura”, da partiture con possibile lettura in varie direzioni spaziali alle opere mobili, fino a combinazioni totalmente casuali. In altri termini possiamo dire che nell’ambito della cosiddetta composizione aleatoria possono esistere partiture che prediligono la definizione della struttura formale rispetto alla determinazione dei materiali (e delle connessioni sintattiche), e partiture che prediligono la determinazione dei materiali a scapito della definizione della struttura formale. Oppure, quando l’indeterminazione riguarda sia la struttura che i materiali, si possono avere casi in cui le due tendenze coesistono.

Come vedremo, anche nell’improvvisazione – sia in ambito didattico che nella dimensione performativa – è abbastanza normale fare uso di forme di notazione che possono andare dai semplici schemi indicanti una struttura fino alle cosiddette “gabbie”, “scatole” o “box”, soprattutto quando si devono gestire, in genere attraverso forme di *conduction*[13], gruppi di una certa ampiezza.

---

[7] Franco Evangelisti afferma che «la così detta forma aperta (o in movimento, o aleatoria, o momentanea) è quel tipo di composizione che offre la possibilità all’interprete di completare con il suo libero e momentaneo intervento i parametri mancanti, o di scegliere delle possibilità realizzative in un “campo d’azione”» (note di copertina per il disco *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*, LP RCA 20243, 1967). In questo testo useremo i termini “alea” e “aleatorio” in un’accezione ampia e onnicomprensiva, che include i concetti di casualità, indeterminazione e “apertura” (Cfr. JOHANNE RIVEST, *Alea, happening, improvvisazione, opera aperta*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, vol. I, “Il Novecento”, Einaudi, Torino 2001, pp. 312-321).

[8] Cfr. DOMENICO GUACCERO, *L’“alea” da suono a segno grafico*, «La Rassegna Musicale», XXXI, 1961, ora in DOMENICO GUACCERO, *“Un iter segnato”. Scritti e interviste*, a cura di Alessandro Mastropietro, Milano, BMG Ricordi – LIM, 2005, pp. 73-77.

[9] Ivi, pp. 75-76.

[10] Cfr. FRANÇOIS DELALANDE, *La musica è un gioco da bambini*, Milano, Franco Angeli, 2001, pp. 110-114.

[11] ANNA RITA ADDESSI, *Prospettive psicologiche sulle scritture musicali spontanee*, in *Scrivere la musica*, a cura di Franca Ferrari, Torino, EDT, 1999, p. 94.

[12] D. GUACCERO, *L’"alea" da suono a segno grafico*, cit., p. 74.

[13] Per *conduction* intendiamo quella forma di *instant composition* in cui attraverso una serie di segni chironomici codificati si organizza in modo estemporaneo la gestione di un gruppo generalmente abbastanza ampio. Tra i più noti “conductor” della scena

Noi tratteremo quindi di quella zona di confine che esiste tra “schema d’improvvisazione” e “composizione aleatoria”, dove il labile discrimine tra le due definizioni sta probabilmente nel grado di determinazione dei materiali o della struttura, nell’ampiezza della concezione e nell’idea visiva espressa dalla notazione.

Ma forse, prima di tutto, si rendono necessarie alcune precisazioni riguardo ad alcuni termini che stiamo utilizzando in riferimento a concetti presenti nella nostra cultura, che in alcuni casi possono essere sovrapposti o confusi tra loro. In particolare mi riferisco alle opposizioni “composto/improvvisato”, “scritto/orale” e “determinato/indeterminato”, evidenziate nella seguente tabella:

composto	improvvisato
scritto	orale
determinato	indeterminato

A mio giudizio le concezioni che vedevano automaticamente (e implicitamente) sovrapponibili i termini della colonna di sinistra e – di contro – i termini della colonna di destra, oltre che errate erano (e sono, ove permangono) del tutto insufficienti a farci comprendere la complessità dei fenomeni musicali. Una musica composta non è necessariamente scritta, come anche può non essere necessariamente determinata (come nel caso delle partiture aleatorie). Una musica di tradizione orale può essere per nulla improvvisata e per nulla indeterminata. Così, la distinzione tra composizione e improvvisazione, come potremmo intenderla oggi nell’attuale contesto delle musiche contemporanee, attiene, a mio giudizio, principalmente al “tasso di separazione temporale” che intercorre tra “formalizzazione” e “performance”, che ci consente di operare una distinzione concettuale tra una forma di creazione musicale prevalentemente fissata che potrà essere eseguita in “tempo differito” ed una non (completamente) prefissata realizzata in “tempo reale”, a cui corrispondono differenti modalità di organizzazione e di uso della memoria, differenti meccanismi psicomotori e un diverso rapporto con un eventuale *medium* notazionale. La distinzione tra dimensione scritta e dimensione orale attiene invece a quello che potremmo definire “tasso di precisazione grafica” relativo sia a una determinata musica che, su un piano più ampio, a una tradizione musicale. Mentre la distinzione tra determinato e indeterminato possiamo considerarla attinente al “tasso di determinazione” di uno specifico evento musicale[14]. Chiaramente le questioni si intrecciano e il prevalere di una certa dimensione può favorire a volte l’impiego di un’altra (ad esempio l’assenza di notazione in determinati ambiti può favorire la presenza di procedimenti improvvisativi), ma è comunque concettualmente importante distinguere le questioni.

A questo punto diventa importante cercare di precisare cosa intendiamo per “alea” e per “partitura aleatoria”. Come afferma Alessandro Vecchiotti

> L’aggettivo “aleatorio”, derivante dal latino *alea* (che significa dado), è un termine di derivazione giuridica o matematica. Venne introdotto in campo musicale dal fisico elettroacustico tedesco Werner Meyer-Eppler nel 1955 per definire un «procedimento il cui decorso generale è determinato, mentre le singole componenti dipendono dal caso»[15]. Come vedremo oltre, l’espressione “musica aleatoria” finirà, ben presto, con l’indicare un cospicuo numero di esperienze musicali, concretizzatesi negli anni dal secondo dopoguerra ad oggi, tra esse anche molto distanti[16].

---

dell’improvvisazione ricordiamo Butch Morris, principale codificatore di questo sistema di segni (Cfr. GIANCARLO SCHIAFFINI, *E non chiamatelo jazz*, Milano, Casanova e Chianura Edizioni, 2011, pp. 78-79).

[14] G. GUACCERO, *L’improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma, 1965-1978*, cit., pp. 50-55.

[15] WERNER MEYER-EPPLER, *Statistische und psychologische Klangprobleme*, «Die Reihe», n. 1, 1955, pp. 22-28.

[16] ALESSANDRO VECCHIOTTI, *Ripensando l’alea*, «KonSequenz», VIII, n. 5, 2001, p. 47.

Storicamente il *Klavierstück XI* di Karlheinz Stockhausen, eseguito a Darmstadt nel 1957, fu considerato il primo esempio di musica aleatoria composto nell'ambito delle neoavanguardie europee, preceduto negli Stati Uniti da composizioni "indeterminate" come *Projection I* per violoncello solo di Morton Feldman (1950) o la serie di pezzi chiamati *Folio* di Earle Brown (1952-1953), e da opere composte con procedimenti casuali come *Music of changes* per pianoforte di John Cage (1951). Ma precedenti ancora più lontani nel tempo sono da considerarsi ad esempio i numerosi giochi musicali con i dadi, in voga in Austria e Germania nella seconda metà del Settecento, tra cui il noto *Musikalisches Würfelspiel* (gioco per comporre musica con i dadi) attribuito a Mozart[17].

Senza addentrarci nel clima – anche molto ideologico – del dibattito che si sviluppò tra anni Cinquanta e Sessanta (riguardante non solo la musica ma tutti i campi artistici)[18], possiamo fare però una distinzione – tenendo presente la possibilità di sfumature intermedie – tra un concetto di alea che tende ad identificarsi con l'idea di "procedimento casuale", connesso in genere più alla fase compositiva (come nel caso dei brani pianistici di Cage dei primi anni Cinquanta), e un concetto di alea che, introducendo nella partitura elementi di variabilità, tende a delegare all'esecutore una parte delle scelte, sempre però nell'ambito di un numero più o meno limitato di possibilità date (come ad esempio in Europa nelle opere di Karlheinz Stockhausen o Franco Evangelisti)[19]. In sostanza dovremmo distinguere tra un'alea in cui il processo compositivo (o in alcuni casi "interpretativo") della partitura è determinato da meccanismi casuali in cui l'elemento soggettivo viene sempre più messo da parte (come in fondo poteva accadere anche nei procedimenti "autogenerativi" di matrice seriale) e un'alea intesa principalmente come estensione delle possibilità interpretative che un segno grafico può veicolare all'esecutore[20]. Essendomi occupato principalmente di quest'ultimo tipo di alea sia in ambito compositivo che didattico, considerandolo molto più fertile rispetto all'idea di procedimento casuale di matrice cageana, è proprio di ciò che parleremo nelle pagine del presente volume.

L'idea di alea intesa come estensione del campo delle possibilità esecutive di un brano è stata anche la strada intrapresa da compositori come Domenico Guaccero, anche se alcuni suoi lavori (come ad esempio *Variazioni 2* o *Sinfonia 2*) continuiamo a definirli aleatori solo per comodità di trattazione. In realtà in queste opere le indicazioni da seguire in partitura sono talmente dettagliate che si potrebbe affermare che hanno ben poco di aleatorio, in quanto vengono utilizzate piuttosto grafie "sintetizzanti" che di fatto nel momento della performance delegano non molto all'esecutore. Ma anche qui c'è da intendersi. Quale è il rapporto tra la notazione cosiddetta aleatoria e le prassi esecutive? Di fatto possiamo dire che le due opposte modalità, che in alcuni casi possono anche coesistere, sono l'esecuzione basata su una riscrittura parziale o totale in notazione tradizionale, realizzata una volta che sono state selezionate le scelte da compiere, oppure l'esecuzione effettuata direttamente sulla partitura attraverso l'utilizzazione di prassi semi-improvvisative. Anche qui chiaramente dipende dai casi. Ad esempio non avrebbe certo senso trascrivere le pittografie alla Sylvano Bussotti che a volte agiscono come materiali-stimolo per prassi improvvisative, mentre invece sia per partiture-materiali come *Serenata per un satellite* di Bruno Maderna che per partiture-struttura alla *Sinfonia 2*, è documentato che i vari direttori che le hanno eseguite hanno proceduto

[17] Ivi, pp. 48-49.

[18] Tra i numerosi saggi di quel periodo vogliamo ricordare un classico come *Opera aperta* di Umberto Eco (UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962).

[19] Franco Evangelisti sottolinea come «ciò che è "aleatorio" non può venire confuso con ciò che è "casuale"; quest'ultimo termine esprime una situazione che nel suo attuarsi non comporta nessuna maniera prevista a priori del modo di essere» (FRANCO EVANGELISTI, *La forma aperta*, conferenza radiofonica 1961, in *di Franco Evangelisti e alcuni nodi storici del tempo*, Roma, Nuova Consonanza, 1980, pp. 110-111). Cfr. anche la nozione di "mobilità" in Pierre Boulez (PIERRE BOULEZ, *Per volontà e per caso*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 83-91).

[20] Lo stesso Cage distingue tra *chance operations*, ossia i procedimenti casuali utilizzati nell'ambito del processo compositivo, e *indeterminacy*, che per lui sta invece ad indicare la molteplicità delle possibilità esecutive (cfr. JOHN CAGE, *Silence*, Middletown Conn., Wesleyan University Press, 1961, pp. 18-56).

anche a trascrizioni, quanto meno per le parti staccate[21]. Nella prassi esecutiva entra quindi in gioco la nostra dimestichezza con l’improvvisazione, il rapporto con la “memoria” e la minore o maggiore abitudine alla dipendenza dal segno scritto. Dipendenza che è “dura a morire”, se consideriamo le difficoltà che ancora oggi molti musicisti di ambito classico incontrano nel momento in cui si trovano a dover improvvisare qualcosa senza l’ausilio della scrittura, e se è vero che, malgrado tutte le acquisizioni che si sono avute nell’ambito degli studi di didattica, molta della cultura musicale di base in Italia è ancora oggi incentrata sul segno scritto, come per altro le più generali concezioni sulla musica. Allora il rapporto con le prassi improvvisative e con altri tipi di grafia dal punto di vista didattico può anche avere come obiettivo quello di “destrutturare” queste forme di dipendenza. Altri tipi di notazione musicale, come è evidente in ambito jazzistico con la prassi di rielaborazione estemporanea degli standard scritti nella forma del *lead sheet* oppure nelle grafie utilizzate in epoca barocca, implicano altri tipi di rapporto con il segno grafico e con la memoria e altri meccanismi psicomotori nell’atto del produrre musica[22]. In accordo con quanto afferma Delalande in relazione alla didattica per l’infanzia, e per quanto mi riguarda non solo in quell’ambito, ritengo quindi che a volte (paradossalmente) «le partiture più sommarie siano quelle che conducono più efficacemente alla musica» e che «l’occhio e la costruzione intellettuale non devono sostituire l’ascolto e la sensibilità»[23]. Anche se affermare questo, ai tempi dell’attuale “neo-iperdeterminismo” compositivo, potrebbe apparire una posizione quantomeno controcorrente.

1.2. Suono, segno, struttura

1.2.1. Dal suono alla grafia: la realizzazione di strutture improvvisative[24]

Il percorso didattico di composizione che ho intrapreso come docente nell’a.a. 2009-2010 nell’ambito del Biennio Formazione Docenti A077 presso il Conservatorio “F. Cilea” di Reggio Calabria, ha visto un primo anno dedicato alla realizzazione di strutture improvvisative, con ausilio o meno di forme di grafia, e un secondo anno dedicato allo studio e alla realizzazione di partiture aleatorie. E se più in generale dal punto di vista del processo compositivo il punto di partenza può anche essere il suono semplicemente immaginato, sul piano della realizzazione di strutture improvvisative nel nostro caso non era possibile cominciare se non partendo dal suono effettivamente prodotto. Inizialmente, in questo tipo di percorso, la forma grafica è solo un punto di arrivo, una scoperta a posteriori nell’ambito di un processo “descrittivo”. Solo successivamente è possibile astrarre, immaginare il suono e proiettarlo direttamente in una forma grafica, la quale a mio giudizio deve essere non decisa a priori, ma funzionale, ossia deve essere la forma migliore per esprimere una specifica idea, globale o sonora che sia.

L’obiettivo iniziale è stato quindi quello di realizzare sonoramente, e successivamente scrivere, strutture improvvisative prevalentemente vocali attraverso una gestione “globale” dei parametri musicali. La scelta vocale – come tradizione in quest’ambito – si è resa necessaria da un lato per poter coinvolgere il maggior numero di persone (pensiamo ai problemi che possono sorgere nel caso di classi con numerosi pianisti), dall’altro per iniziare con un livello di maggiore omogeneità timbrica e dinamica che sarebbe difficile ottenere mettendo insieme strumenti molto diversi tra loro.

---

[21] Cfr. GIOVANNI GUACCERO, *Sinfonia 2 nel percorso di studi alla Scuola Popolare di Musica di Testaccio*, in *Domenico Guaccero. Teoria e prassi dell’avanguardia*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Roma 2-4/12/2004) a cura di Daniela M. Tortora, Roma, Aracne, 2009, pp. 449-458.

[22] Cfr. VINCENZO CAPORALETTI, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005.

[23] F. DELALANDE, *op. cit.*, p. 118.

[24] Parte di questo paragrafo è confluita in GIOVANNI GUACCERO, *Il suono spontaneo*, Roma, Aracne, 2013.

C'è in questo senso un doppio riferimento culturale. Da una parte la tradizione didattica dell'improvvisazione che soprattutto dagli anni Settanta ha avuto in Europa un nuovo impulso anche a partire dalle esperienze delle avanguardie musicali, sia in relazione alla dimensione linguistica che come diretta filiazione delle esperienze dei vari gruppi di libera improvvisazione. Dall'altra c'è un preciso riferimento alla tradizione della sperimentazione vocale che, per limitarci al campo italiano e tralasciando le esperienze di compositori di generazioni precedenti come Goffredo Petrassi o Giacinto Scelsi, ha visto a Roma tra la fine degli anni Settanta e gli anni ottanta alcuni dei maggiori compositori italiani – come Egisto Macchi, Domenico Guaccero, Ennio Morricone – coagularsi attorno all'esperienza dei cori del Centro Attività Musicali «Aureliano» fondato da Bruna Liguori Valenti nel 1973 e da lei diretto per più di trent'anni, contemporaneamente alle sperimentazioni più di "confine" portate avanti in altri ambiti a Roma da compositori/performer come Alvin Curran, Roberto Laneri ed altri, connesse ad esperienze didattiche che dal 1975 in avanti andavano sviluppandosi nelle nascenti scuole popolari, come la citata Scuola Popolare di Musica di Testaccio.

Come nella tradizione di una certa didattica dell'improvvisazione, facendo inizialmente e aprioristicamente nostri alcuni "principi impliciti" che stavano alla base dell'estetica della Nuova Musica (come il concetto di "aritmia"[25] e quell'idea di "perdita di sensibilità" nei confronti degli intervalli che György Ligeti – muovendo una critica al serialismo – definì "permeabilità"[26]), si è cominciato col focalizzare l'attenzione sui cosiddetti "parametri musicali"[27], attraverso la modificazione nel tempo di determinati materiali sonori come "suoni lunghi", "frammenti melodici", "suoni brevi staccati", anche questi facenti in parte riferimento a "luoghi" tipici della tradizione didattica e performativa della cosiddetta libera improvvisazione, operando successivamente anche con l'ausilio di brevi testi. Usiamo qui il termine "parametro" per comodità di trattamento, consapevoli dei limiti connessi al suo utilizzo. Spesso, come mette in evidenza Delalande[28], si tende a confondere termini che riguardano l'acustica con termini prettamente musicali (come ad esempio frequenza per altezza). La definizione stessa di un parametro isolato dagli altri è una forma di astrazione, poiché ognuno di essi è strettamente connesso agli altri (pensiamo a quanto le differenze di intensità tra i vari armonici, che ovviamente hanno tra loro frequenze diverse, siano determinanti per la definizione di un timbro o a quanto la variazione della percezione delle altezze sia connessa al variare dell'intensità)[29]. Così, proprio per la difficoltà intrinseca ad arrivare a una chiara nozione condivisa di "parametro", le tre caratteristiche principali del suono – altezza, intensità e timbro – così come definite in ambito musicale, connesse all'elemento temporale (durata, ritmo, andamento), sono spesso ritagliate e ricollocate in modo differente nei contesti didattici – e nello specifico in quelli di

[25] Cfr. ANDREA VALLE, *La notazione musicale contemporanea. Aspetti semiotici ed estetici*, Torino, EDT, 2002, pp. 81-83. Per aritmia possiamo intendere quella concezione sottintesa a gran parte della produzione della Nuova Musica che tende a superare l'idea di una pulsazione costante ed isocrona (o più in generale l'idea stessa di pulsazione). Nel nostro caso possiamo assumere l'aritmia come posizione di partenza, tenendo conto della possibilità di reintrodurre in seguito l'idea di pulsazione.

[26] GYÖRGY LIGETI, *Metamorfosi della forma musicale*, in A.A. V.V., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1985, pp. 226-229. Il concetto di "permeabilità" introdotto da Ligeti nel 1958 a proposito della presupposta indifferenza rispetto alla natura degli intervalli riscontrabile nelle successioni di note e – soprattutto – negli aggregati verticali risultanti dalle stratificazioni sonore presenti nella musica seriale, può a mio giudizio ben essere applicato anche alla musica aleatoria e alla musica improvvisata di quel periodo storico. In ambito didattico, anche in questo caso, partendo da tale posizione è possibile successivamente sviluppare una propria personale sensibilità verso determinati tipi di aggregati verticali o scalari.

[27] Cfr. VINKO GLOBOKAR, *Individuum-Collectivum*, Quaderni di Bequadro 3-4-5, Milano, Unicopli, 1986. C'è inoltre da aggiungere che parte degli esercizi che vedremo esposti qui di seguito sono da considerarsi "patrimonio comune" della tradizione didattica della libera improvvisazione sviluppatasi nel contesto della Scuola Popolare di Musica di Testaccio di Roma, nell'ambito – per limitarci agli anni più recenti – del "Laboratorio di improvvisazione libera" (che a metà degli anni duemila "ereditai" da Carlo Mezzanotte, e che in seguito "passai" a Daniele Del Monaco) e del "Laboratorio di improvvisazione vocale" (tenuto prima da Antonella Talamonti e poi, dalla fine degli anni novanta, da Lucia Staccone).

[28] Cfr F. DELALANDE, *op. cit.*, p. 64.

[29] Cfr. DONATELLA BARTOLINI, *Le notazioni spontanee tra teorie acustiche, composizione e didattica*, in *Scrivere la musica*, cit., pp. 121-123.

didattica dell’improvvisazione – dalle varie tradizioni o dai vari docenti[30]. Se quindi Vinko Globokar nei suoi esercizi preliminari sui parametri parla di «frequenza, ritmo, durata, tempo, intensità, articolazione, timbro, spazio»[31], Giovanni Piazza riferendosi ai “caratteri o parametri inalienabili” del suono, fa riferimento a «timbro, altezza (determinata o indeterminata), intensità, durata, tempo, modo d’attacco (appoggiato, tenuto, staccato, accentato, ecc.) e modo d’emissione (naturale, distorto)» [32], parametri tutti questi generalmente suscettibili a variazioni nel tempo.

Nel nostro caso i parametri su cui inizialmente si è cominciato a lavorare sono stati:

intensità, altezza, timbro, densità, andamento, ritmo

per poi rimandare a una fase successiva un approfondimento su durata, articolazione, modo d’attacco e modo d’emissione. Tra i parametri connessi all’elemento temporale si è tralasciata inizialmente la questione delle durate, essendo in parte sottintesa nella scelta dei tre tipi di materiali base (suoni lunghi, frammenti melodici, suoni brevi staccati) e ci si è limitati a trattare o l’andamento o l’aspetto ritmico principalmente in relazione alla definizione del rapporto tra le pulsazioni: indicando con “sincrono” la concordanza di pulsazione e con “asincrono” la discordanza di pulsazione[33]. Dapprima nella fase orale e successivamente nella trasposizione scritta si è giunti così alla definizione di gradazioni estreme e intermedie relative ai diversi parametri:

INTENSITÀ[34]

Es. n. 01

più piano possibile = ←***p***
intensità media = ***m***
più forte possibile = ***f***→

con possibilità di “riempimento” con tutte le gradazioni intermedie e distinguendo tra dinamica parziale relativa al singolo esecutore e la dinamica globale dell’intero gruppo. In una fase iniziale può anche essere interessante l’indagine personale sull’individuazione del proprio suono “più piano possibile” e del proprio suono “più forte possibile”.

ALTEZZE

Es. n. 02

suono più acuto possibile = ↑
altezza media = ↕
suono più grave possibile = ↓

anche qui con possibilità di indicare in vari modi diverse gradazioni intermedie. Possono poi essere definiti anche uno o più registri nel cui ambito è possibile muoversi (registro grave, medio, acuto) oppure ambiti scalari, notabili in vario modo, distinguendo anche qui altezze e registri assoluti (relativi all’intero gruppo) o parziali (relativi al singolo). Anche in questo caso esercizi preliminari possono riguardare l’indagine sui propri suoni “più gravi possibili” e “più acuti possibili”.

---

[30] La distinzione tradizionalmente più usata è quella tra i cosiddetti parametri principali (altezza e durata) e parametri secondari (intensità e timbro).

[31] V. GLOBOKAR, *op. cit.*, vol. 3, cap. 1.

[32] GIOVANNI PIAZZA, *Orff-Schulwerk. Musica per bambini*. *Volume I. Esercitazioni pratiche*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1983, p. 169.

[33] A tale proposito Globokar utilizza i termini “ritmo pulsivo comune” e “ritmo pulsivo individuale” (V. GLOBOKAR, *op. cit.*, vol. 3, cap. 1).

[34] I simboli “più forte possibile” e “più piano possibile” sono stati adottati negli anni Sessanta da Domenico Guaccero ed Egisto Macchi nell’ambito di una più ampia simbologia descrivente una scala di intensità.

TIMBRO

Le tre gradazioni scelte rapportate alla dimensione vocale sono state definite in due modi. Sul piano dei singoli foni, distinguendo tra consonanti, consonanti sonore e vocali, mentre sul piano dell’articolazione di parole o frasi si è distinto tra:

Es. n. 03

parlato = ×
cantato/parlato = ✖
cantato = ●

DENSITÀ

Parametro più sfuggente e suscettibile di diverse interpretazioni rispetto agli altri, si è inteso considerarlo in senso orizzontale e/o verticale. In senso orizzontale definendo la quantità di eventi in relazione a un dato arco temporale, sia sul piano individuale del singolo esecutore (densità parziale) che dell’intero gruppo (densità globale), indicando:

Es. n. 04

denso = **D**
rarefatto = **R**

anche qui con possibilità di creare una scala indicante le gradazioni intermedie. In senso verticale, invece, per definire la quantità di esecutori che contribuiscono in un dato momento a realizzare un evento sonoro. In questo caso è possibile utilizzare l’opposizione “solo/tutti”, con eventuali gradazioni intermedie, come nel caso dell’indicazione di entrate successive (“da 1 a tutti”).

ANDAMENTO

In questo caso i 3 livelli base di “tempo” – **lento**, **medio**, **rapido** – e le varie gradazioni intermedie, nella resa grafica possono essere indicati letteralmente oppure attraverso indicazioni a carattere metronomico, a carattere espressivo o con altri tipi di simboli.

RITMO

Come accennato, il parametro ritmico in questa fase si è inteso trattarlo principalmente riguardo alla definizione o meno di una pulsazione univoca, indicando:

Es. n. 05

sincrono = **Sin.** *o* **S**
asincrono = **Asin.** *o* **As**

Riguardo ai parametri relativi alla dimensione “tempo” (e agli altri quando collocati nell’ambito di uno sviluppo temporale), può essere importante specificare se un determinato compito va svolto “tutti insieme” (UNITI o UN.) oppure se ognuno deve gestirlo per proprio conto (DIVISI o DIV.)[35].

È poi da specificare che l’“asettica” definizione dei parametri e la relativa pratica di esercizi è in questo caso rivolta non a bambini nella prima fase dell’apprendimento (per i quali effettivamente è

[35] Da tenere presente che dal punto di vista ritmico il concetto di “divisi” (che come “uniti” sta ad indicare prima di tutto un’intenzione) può includere l’idea di “asincrono”.

più giusto partire da obiettivi e termini a carattere espressivo), ma da un lato a musicisti adulti già formati (futuri insegnanti) e dall’altro ai loro futuri allievi di scuola secondaria di 1° grado, per i quali questo tipo di pratica dovrebbe essere utile principalmente all’acquisizione di una nuova consapevolezza sonora e grafica dei fenomeni musicali. Ciò non toglie che anche in questo caso, soprattutto nella gestione delle strutture sonore, indicazioni e obiettivi a carattere espressivo (come in tutta la musica) possono essere estremamente utili.

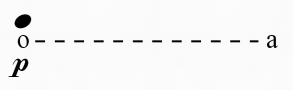
Una volta definite le gradazioni parametriche si sono poi svolti esercizi finalizzati ad acquisirne una consapevolezza sonora e corporea nel tempo. In un primo momento focalizzando l’attenzione su singoli parametri, tenendo gli altri o statici o “liberi”.

Esercizi da svolgersi all’inizio del percorso possono essere di questo tipo:

Es. n. 06 - Esercizio sulla variazione dell’intensità (con altezza e timbro fissi)

Es. n. 07 - Esercizio sulla variazione dell’altezza (attraverso un lungo glissando, con intensità e timbro fissi)

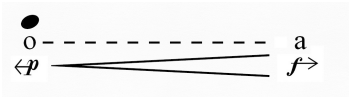
Es. n. 08 - Esercizio sulla variazione del timbro (dalla vocale “o” alla “a”, con altezza e intensità fissi)[36]



Se eseguiti in gruppo questi esercizi, è da definire sia se realizzarli all’“unisono” o a partire da altezze diverse, e sia se svolgerli “uniti” o “divisi”; e già scelte di questo tipo (o un’alternanza tra le opzioni) possono portare alla creazione di strutture sonore interessanti, soprattutto quando l’esercizio viene reiterato più volte.

Successivamente si è passati al controllo di più parametri contemporaneamente:

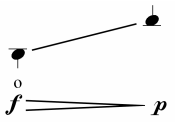
Es. n. 09 - Esercizio sulla variazione dell’intensità e del timbro (con altezza fissa)



La questione è più complessa se ci poniamo l’obiettivo di variare i parametri “in discordanza”. Infatti sappiamo che la variazione dei parametri può essere svolta “in concordanza”, modalità che ci appare inizialmente più naturale (ad esempio se associamo al passaggio dal piano al forte il passaggio da una nota grave ad una acuta), oppure “in discordanza”, cosa che in apparenza è meno naturale ma che risulta utilissima come esercizio se pensiamo a quanto sia diffusa, anche nelle esecuzioni classiche, la tendenza ad associare “in concordanza” le variazioni di diversi parametri (come ad esempio nel caso della sovrapposizione tra crescendo e accelerando).

[36] Con la linea tratteggiata si intende “da” “a”.

Es. n. 10 - Esercizio sulla variazione di intensità e altezza in discordanza (con timbro fisso)



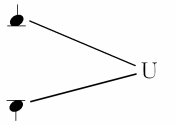
In questo caso, non volendo “estremizzare” altezza e intensità per la difficoltà intrinseca a svolgere vocalmente un esercizio del genere, abbiamo scelto di utilizzare un’altra simbologia per indicare semplicemente “suono grave” e “suono acuto”.

Le combinazioni possono essere numerose, e si può continuare ad inventare esercizi di questo tipo svolgendoli poi singolarmente o in gruppo, uniti o divisi, rapportandoli a durate differenti e reiterandoli per creare strutture di tipo più ampio. Naturalmente la gestione contemporanea di diversi parametri da parte di un singolo o di un gruppo comporta delle difficoltà di controllo e si è riscontrato che una gestione “dinamica” (ossia che varia nel tempo) di più di tre parametri per volta risulta estremamente difficoltosa. Un esercizio di *conduction* divertente in tal senso può essere un’improvvisazione in cui uno o più direttori gestiscono ciascuno un gruppo variando attraverso i gesti i parametri nel tempo (controllando con la salita e la discesa delle due mani le variazioni dell’intensità e delle altezze). Come si è riscontrato, finché il gruppo deve rispondere al direttore “in concordanza” l’esercizio rimane abbastanza semplice, mentre diventa molto difficoltoso se si svolge con rapide variazioni “in discordanza”. Per questo motivo nel momento in cui ogni allievo è passato a dover lui stesso scrivere delle piccole strutture improvvisative in cui andava gestita l’evoluzione dei parametri nel tempo, si è consigliato di non richiedere il controllo di più di due o tre parametri alla volta. Lo stesso Piazza afferma che «uno o più di essi prevalgono tuttavia di volta in volta nei singoli elementi musicali, marcandone in modo specifico all’orecchio di chi ascolta la caratteristica globale»[37]. Questo è un fatto “naturale”, legato al modo in cui noi percepiamo i suoni, e non necessariamente connesso a questioni di grafia musicale. In questo senso non credo quindi che il selezionare solo alcuni parametri musicali per la formalizzazione grafica di una musica comporti necessariamente una “esclusione percettiva”[38] di altri, perché la questione va posta in relazione a quanto sia prescrittivo o meno l’uso che facciamo della notazione (pensiamo ad esempio alla libertà interpretativa consentita dalla pur “tradizionale” notazione degli standard jazzistici, che tende a delegare gran parte del trattamento dei parametri alla dimensione estemporanea).

Lavorando con due gruppi distinti si possono creare microstrutture dando a un gruppo il compito opposto dell’altro (ad esempio gruppo 1 da nota grave a nota acuta e gruppo 2 da nota acuta a nota grave).

Un altro esercizio classico nella tradizione didattica dell’improvvisazione è il “raggiungimento dell’unisono”, esercizio che ancora più degli altri necessita di un notevole ascolto reciproco. È possibile realizzarlo partendo da altezze prestabilite:

Es. n. 11 - Raggiungimento dell’unisono con due gruppi partendo da nota acuta e nota grave



oppure come punto di arrivo di un’improvvisazione libera. Interessante notare come alcune di queste pratiche oggi d’uso comune nella didattica sono descritte già alla fine degli anni Sessanta in

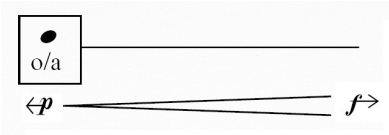
[37] G. PIAZZA, *op. cit.*, p. 169.
[38] Come sembra invece affermare Donatella Bartolini sulla scia di Delalande (D. BARTOLINI, *op. cit.*, p. 125).

partiture di quei compositori che all’epoca già da tempo lavoravano con prassi improvvisative sia nella dimensione di gruppo che all’interno delle proprie opere. Il raggiungimento vocale dell’unisono è presente ad esempio nella seconda parte, denominata “Esercizio”, dell’azione sacra per 12 esecutori *Rappresentazione et esercizio* composta da Domenico Guaccero nel 1968, dove in un riquadro della partitura nell’ambito di una durata di 45 secondi troviamo queste indicazioni:

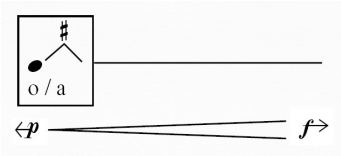
INIZIO CONCENTRAZIONE
(a) fissare i bracieri
(b) RICERCA DELL’INTONAZIONE COMUNE: accordarsi in altezza e timbro (improvvisazione da esercizio), sino a ottenere un suono unisono della durata di 10". Da questo suono iniziare il canto di HYMNUS SPIRITUI SANCTO (Notker Balbulus)[39]

Queste semplici strutture possono essere poi ampliate in vari modi. Uno di questi ad esempio consiste nella gestione contemporanea di “eventi ciclici” ed “eventi direzionali”, cominciando ad utilizzare graficamente delle “scatole” – prassi d’uso comune in ambiti di confine tra scrittura e improvvisazione – nel nostro caso indicanti degli eventi che vanno ripetuti di continuo per la durata della linea orizzontale[40]. Nel seguente ciclo di esercizi vediamo la progressiva aggiunta di parametri da gestire a mano a mano in modo sempre più dissociato, anche in questo caso con possibili esiti differenti se gestiti “uniti” o “divisi”:

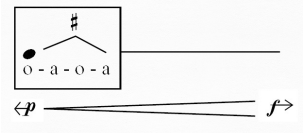
Es. n. 12 - Esercizio sulla variazione direzionale dell’intensità, con alternanza ciclica di vocali e altezza fissa



Es. n. 13 - Esercizio sulla variazione direzionale dell’intensità, con alternanza ciclica di vocali e altezze in concordanza tra loro



Es. n. 14 - Esercizio sulla variazione direzionale dell’intensità, con alternanza ciclica di vocali e altezze in discordanza tra loro



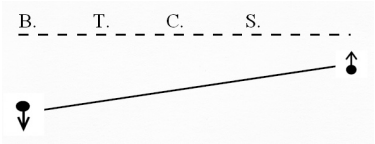
Anche in questo caso ovviamente si può continuare all’infinito ad inventare esercizi, modificando e invertendo le indicazioni, col fine di acuire la facoltà di controllo dei parametri nel tempo.

Più in generale la gestione di una dinamica direzionale dal piano al forte, o una salita dal grave all’acuto nella gestione di un gruppo può essere organizzata o come somma di comportamenti parziali, ossia tutti eseguono lo stesso compito in relazione alle proprie possibilità, oppure come gestione globale del fenomeno. In quest’ultimo caso volendo effettuare un crescendo si potranno sovrapporre progressivamente gli esecutori, mentre per un glissando (o frammento scalare) dal grave all’acuto cominceranno le voci più gravi seguite poi dalle componenti più acute:

[39] DOMENICO GUACCERO, *Rappresentazione et esercizio*, Milano, Ricordi, 1969, p. 15.

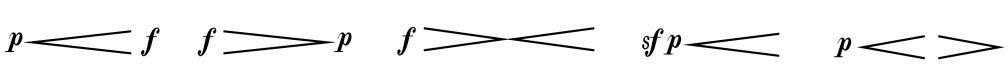
[40] Oltre ai citati “box” utilizzati in ambito di prassi improvvisative, l’uso di riquadri caratterizza anche la cosiddetta *frame notation*, impiegata all’interno di varie opere da diversi compositori (cfr. A. VALLE, *op. cit.*, p. 38).

Es. n. 15 - Esercizio su salita globale con entrate successive delle voci



Un altro modo per ampliare delle semplici strutture attraverso il controllo anche di un solo parametro è quello di creare delle sequenze relative ad un determinato parametro da ripetersi più volte, inizialmente “uniti” e successivamente sempre più “divisi”, prima a partire da una stessa altezza e poi da altezze differenti:

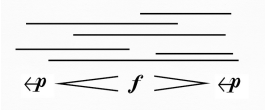
Es. n. 16 - Esercizio su ciclo di dinamiche



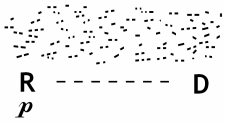
È possibile anche creare dei cicli di durate prestabilite che ogni esecutore deve seguire[41] insieme agli altri o indipendentemente. Più in generale gli esercizi sulle durate meriterebbero un capitolo a parte, in quanto la percezione dello scorrere del tempo nell’improvvisazione, come peraltro in tutta musica, è molto soggettiva. A chiunque abbia condotto un laboratorio di improvvisazione sarà capitato dopo un’improvvisazione libera di avere commenti estremamente discordanti sulla percezione della durata della stessa. Così ad esempio una serie di esercizi possono essere legati ad indicazioni prescrittive riguardanti esclusivamente le durate oppure possono riguardare la combinazione di diversi pattern ritmici, anche se questa è una direzione che esulava leggermente dagli obiettivi prefissatici nel corso.

Così, lavorando su strutture più ampie eventualmente di durata prestabilita e considerando anche la gestione di ulteriori parametri, si è cominciato ad inserire i citati materiali sonori, lasciando in un primo momento alla sensibilità del gruppo la scelta di selezionare in modo estemporaneo il campo delle altezze da utilizzare. Tutto ciò dapprima focalizzando l’attenzione su ciascuno di essi e su singoli parametri:

Es. n. 17 - Esercizio su note lunghe e dinamica[42]



Es. n. 18 - Esercizio su note brevi staccate e densità[43]



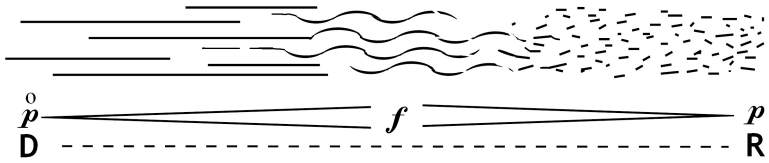
poi mettendoli in sequenza nelle varie combinazioni possibili con la gestione di più parametri contemporaneamente:

[41] Cfr. G. PIAZZA, *op. cit.*, p. 172.

[42] Come esercizio propedeutico a questo si può partire dall’esecuzione di una singola nota lunga fissa (uguale o diversa per tutti) variando timbro e intensità dapprima liberamente (divisi) e successivamente passando da “divisi” ad “uniti”, operando una trasformazione globale. Successivamente si può introdurre la facoltà di variare anche le altezze.

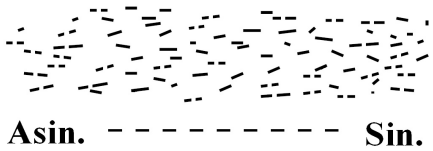
[43] Anche in questo caso è possibile realizzare l’esercizio prima ribattendo sempre la stessa nota (uguale o diversa per tutti) e poi introducendo la possibilità di variare le altezze.

Es. n. 19 - Esercizio sul passaggio da note lunghe a frammenti melodici a note brevi staccate con variazione di intensità e densità



In questo caso è di particolare interesse la distinzione tra un’esecuzione “uniti” o “divisi”. In un’esecuzione “uniti” tutti iniziano contemporaneamente e insieme passano al successivo materiale in un arco di tempo più o meno prestabilito (ad esempio 1 minuto). In un’esecuzione “divisi”, nell’ambito di una durata complessiva prestabilita, ad esempio 3 minuti, ciascuno interpreta la sequenza per proprio conto, ripetendola più volte dando a ogni ciclo una durata di circa 45 secondi. In questo caso è possibile strutturare delle entrate successive con un’indicazione “da 1 a tutti”, ottenendo un effetto estremamente frastagliato e affascinante. È possibile poi specificare con le indicazioni “Sin.” o “Asin.” se si vuole un’esecuzione sincrona o asincrona. O si può anche gestire un passaggio graduale dell’intero gruppo – congiuntamente ad altri parametri o meno – da una situazione asincrona ad una sincrona e viceversa:

Es. n. 20 - Esercizio su note brevi staccate passando gradualmente da un’esecuzione “asincrona” ad una “sincrona”



È possibile ovviamente inserire altri tipi di materiali – ad esempio un contrasto interessante da usare da un punto di vista melodico è quello tra “grandi salti” intervallari e “grado congiunto”, da rendere graficamente in svariati modi –, come anche lavorare sul contrasto di articolazione (staccato/legato) o sui diversi modi di attacco sul piano del singolo o dell’intero gruppo. A questo proposito di particolare interesse è una simbologia che si rifà a quella utilizzata in alcuni casi da Domenico Guaccero per distinguere due tipi di attacchi per un intero gruppo:

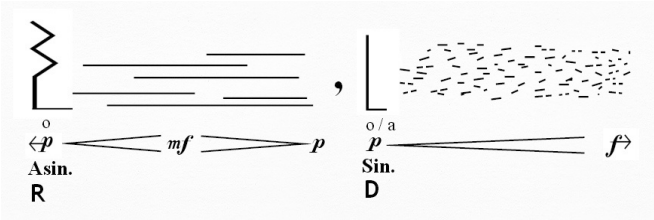
Es. n. 21

attacco sincrono =

attacco frastagliato =

dove “attacco sincrono” sta ad indicare che tutti i componenti del gruppo attaccheranno simultaneamente, mentre “attacco frastagliato” significa che questi attaccheranno leggermente “sfasati”. Nell’ambito di una breve struttura possiamo utilizzare i simboli come nell’esempio che segue:

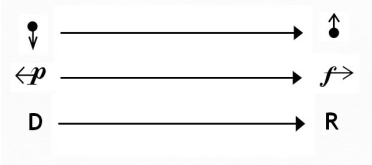
Es. n. 22 - Struttura in due parti (separate da breve pausa) con due tipi di attacco di gruppo



Come anche è possibile gestire delle strutture più ampie in assenza di materiali indicati, semplicemente gestendo contemporaneamente la variazione di più parametri applicandola a qualsiasi tipo di materiale scelto. Tra le varie combinazioni possibili possiamo avere esempi di questo tipo:

Es. n. 23 - Esercizio su variazione “in concordanza” di intensità, densità e altezza

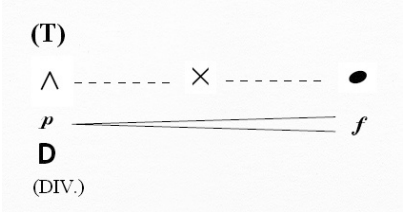
Es. n. 24 - Esercizio sulla variazione della densità “in discordanza” rispetto alle variazioni di altezza e intensità



Riguardo al concetto di densità può essere importante sviluppare degli specifici esercizi sul “silenzio”, proprio per contrastare, come sottolinea Piazza, «la paura dell’eccessiva rarefazione, dell’isolamento e del *vuoto* acustico»[44], tipica della libera improvvisazione, ma di frequente anche – aggiungerei io – della scrittura compositiva.

Capitolo a parte, che meriterebbe una trattazione che fuoriesce dai limiti di questo studio, è l’uso della parola, pratica da vari punti di vista molto interessante nella didattica dell’improvvisazione che consente subito di creare contesti sonori di grande fascino. Come messo anche in evidenza nelle sequenze create da Boris Porena[45], dato un testo (T), un interessante esercizio può essere quello che prevede il passaggio graduale dal sussurrato al parlato “normale”, fino all’intonazione su nota fissa del testo, da gestire (uniti o divisi) attraverso il controllo di più parametri:

Es. n. 25 - Esercizio con testo sul graduale passaggio dal sussurrato al cantato



Più in generale tutto il trattamento dei parametri che abbiamo visto può essere applicato anche ad esercizi con uso di testi, comprese le variazioni di altezza nell’ambito di sequenze anche esclusiva-

[44] Ivi, p. 169.
[45] BORIS PORENA, *Musica/società*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 215-220.

mente parlate, e come si è accennato si può anche lavorare su singoli fonemi di una determinata lingua intesi come puro materiale sonoro[46].

Gli esercizi sui comportamenti esecutivi rappresentano generalmente una parte importante della didattica dell'improvvisazione, sia per quanto concerne la necessità di far acquisire all'allievo una maggiore consapevolezza dei diversi tipi di reazione che si possono manifestare in un gruppo rispetto alla formulazione di una proposta di un singolo (concordanza, discordanza attraverso l'indifferenza, discordanza attraverso il rifiuto)[47], sia più in generale riguardo alla possibilità di ridefinire parte di quelle reazioni attraverso categorie comportamentali più "compositive", come le "classiche" *ripetizione*, *variazione*, *contrasto*[48]. Nel nostro caso si è però deciso di accennare solo in parte a tali aspetti comportamentali in quanto l'obiettivo primario del corso era quello di porsi fin dall'inizio in una prospettiva in cui la scrittura sarebbe stata l'esito finale.

A tale proposito c'è da precisare che tutto ciò che in questa trattazione vediamo immediatamente notato attraverso una determinata simbologia grafica, nell'ambito del percorso didattico almeno in una prima fase è stato sperimentato sonoramente e solo in un secondo momento trasferito in notazione. Questa fase di "trascrizione" degli esercizi praticati è stata estremamente interessante poiché si è spesso cercato di stimolare gli allievi a trovare delle personali soluzioni grafiche. Soluzioni che mai sono univoche, poiché sperimentando sonoramente delle sequenze musicali improvvisate ci si può facilmente accorgere che sono numerose e quasi tutte valide le tipologie di grafia che possiamo utilizzare. Allo stesso tempo è importante che il docente proponga delle soluzioni, attinte sia dalla letteratura musicale che dalla propria esperienza sul campo, in modo che dall'incontro tra queste soluzioni proposte e le idee trovate dagli allievi sia possibile arrivare alla definizione di una sorta di "*koinè* grafica" che possa diventare un sistema di segni più o meno condiviso da tutti, consentendo da un lato di rendere i lavori fruibili in modo immediato dal gruppo e dall'altro di dare un'intuitiva e istantanea immagine percettiva della struttura da realizzare, cosa che non sarebbe possibile attraverso la notazione tradizionale. I frutti di questo lavoro, nel nostro caso, li vedremo nelle partiture e negli schemi di improvvisazione che presentiamo nel volume, dove, nell'ambito di linee guida generali condivise, sono comunque sempre individuabili anche soluzioni personali, a volte con un uso sottilmente differente degli stessi simboli. Di fatto si è quindi creato un codice sonoro comune in grado di supportare la dimensione scritta, la quale, come sempre, per "prendere vita" a sua volta necessita di essere integrata da una parallela "tradizione orale".

Così, avendo a un certo punto cominciato a far mettere in relazione determinate sequenze sonore con altrettante simbolizzazioni grafiche, si è iniziato a stimolare negli allievi la capacità di astrarre (come in un normale corso di composizione), cercando di far sviluppare anche la capacità di immaginare quel tipo di sequenze, per poi "trascriverle" in forma di schemi[49]. L'organizzazione di un tempo musicale attraverso la scrittura, come sappiamo, può essere concepita sia in modo pienamente "descrittivo" come nelle partiture classiche, oppure attraverso indicazioni comportamentali-funzionali "a maglie larghe" riguardanti la gestione dei parametri. E più siamo su questo versante più si va verso prassi esecutive di tipo improvvisativo[50]. L'organizzazione descrittiva implica chia-

[46] Cfr. a questo proposito il capitolo "La parola-suono" in BRUNA LIGUORI VALENTI, *Vocalità infantile*, Nuova edizione riveduta e aggiornata, Milano, Ricordi, 2012, pp. 119-135.

[47] Cfr. G. PIAZZA, *op. cit.*, p. 168.

[48] Cfr. ANTONELLA TALAMONTI, *Con la voce*, in *Suoni e idee per improvvisare*, a cura di Giovanna Guardabasso e Mariateresa Lietti, Milano, SIEM-Ricordi, 1995, pp. 45-46.

[49] In ambito compositivo molte tipologie di scrittura musicale possono a mio giudizio essere definite come una forma di "trascrizione" di realtà sonore immaginate.

[50] Si è dibattuto se sia legittimo o meno nelle pratiche improvvisative utilizzare degli schemi formali scritti. A tale proposito possiamo dire che, nell'ambito dei gruppi di improvvisazione storici, se erano utilizzati degli schemi questi erano più che altro degli "schemi comportamentali" definiti oralmente oppure delle forme di delimitazione del materiale. È corretto allora parlare di improvvisazione nel momento in cui eventualmente si utilizzano degli schemi parzialmente scritti? A mio giudizio, come ho precedentemente

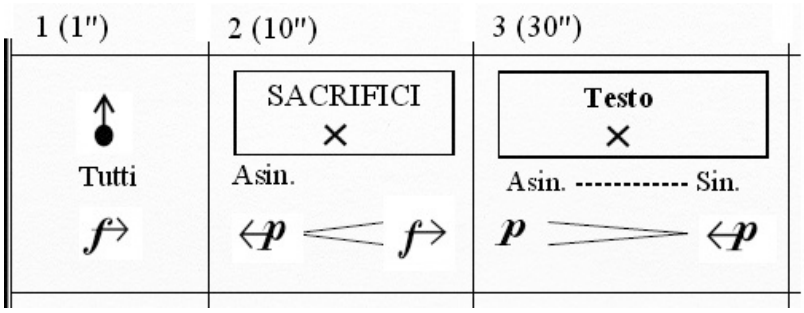
ramente un tempo di gestazione totalmente differito ed estremamente più lungo rispetto all’altra che può essere anche gestita in tempi molto rapidi, fino ad arrivare a semplici accordi verbali o a varie forme di *conduction*. La durata di una performance quindi non è direttamente proporzionale al tempo di gestazione della stessa e anche un tempo performativo relativamente ampio può essere organizzato negli schemi di improvvisazione attraverso la stesura di indicazioni semplici, rapide e “globali”. Per gestire un gruppo attraverso questo tipo di indicazioni è necessario quindi che queste siano semplici e dirette anche su un eventuale piano visivo. Di conseguenza è preferibile, di fronte ad esempio a un gruppo vocale abbastanza ampio, mantenersi nell’ambito di specifiche indicazioni “globali” piuttosto che dividere il gruppo in troppe parti separate, procedimento che se impiegato strutturalmente necessiterebbe di ben altro tipo di concertazione e porterebbe il segno scritto a travalicare il confine dello schema d’improvvisazione per assumere la forma grafica di una partitura vera e propria.

Questo tipo di studio e lavoro preparatorio ha avuto nel nostro caso due tipi di esiti. In primo luogo ha fornito degli strumenti per poter sviluppare collettivamente delle vere e proprie improvvisazioni libere. Il lavoro sulle “libere”, a mio giudizio, deve essere in piccole dosi portato avanti fin dall’inizio, in una prima fase principalmente per evidenziare i problemi che sorgono nelle dinamiche di gruppo. Ma è soprattutto a fine corso, dopo aver svolto il percorso degli esercizi, che si raccolgono i frutti del lavoro. Ricordo ancora con piacere lo stupore degli allievi, dopo alcune improvvisazioni libere, nell’essersi accorti improvvisamente di quali risultati interessanti e affascinanti si possano ottenere anche attraverso queste forme di creatività estemporanea e collettiva. Il secondo esito importante è stato quello di aver creato i presupposti per far sì che gli allievi stessi riuscissero a comporre le proprie strutture improvvisative.

Vediamo a tale proposito tre esempi tratti da strutture realizzate dagli allievi in forma grafica, basate ognuna su un testo di un *haiku*, con relative indicazioni di durata in secondi per ogni sezione.

Il primo esempio è costituito dalle prime tre sezioni di uno schema in cui, dopo l’inizio con un suono acutissimo e fortissimo realizzato tutti insieme, si passa alla recitazione asincrona della parola “sacrifici” con dinamica in crescendo. Nella terza sezione il testo viene ripetuto interamente da tutti, progressivamente da asincrono a sincrono, con dinamica in diminuendo:

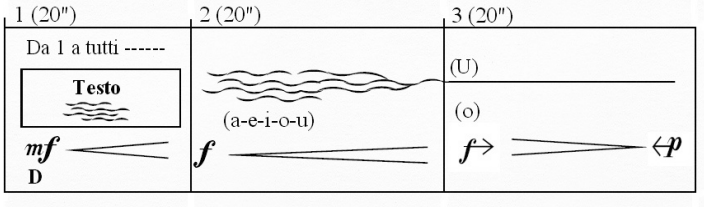
Es. n. 26 - Sezioni da uno schema di Anna Luppino



Anche il secondo esempio è costituito da tre sezioni di uno schema che comincia con il testo melodizzato, “da 1 a tutti”, denso e in crescendo e prosegue successivamente con un’alternanza di vocali intonate su frammenti melodici per giungere con un crescendo ad un unisono che poi chiude in dinamica calante:

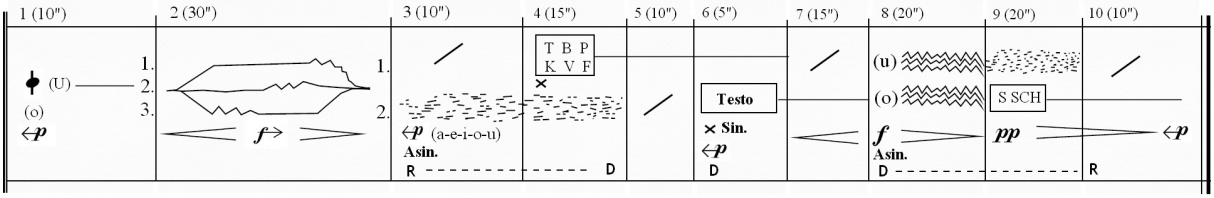
evidenziato, la questione “composto-improvvisato” in realtà solo parzialmente attiene alla questione “scritto-orale”. Per questo motivo ritengo che anche nel caso di strutture più o meno prefissate (notate o no) la gestione di una parte dei parametri può comunque essere attuata attraverso procedimenti che possiamo definire improvvisativi.

Es. n. 27 - Sezioni da uno schema di Antonella Luppino



Il terzo esempio è uno schema intero in cui il gruppo vocale è diviso anche in due e tre parti. Si inizia con un unisono pianissimo che poi, crescendo, viene diviso smembrandosi in tre linee distinte per poi ricomporsi. Al numero 3 le parti vocali diventano due: comincia la numero 2 con note brevi staccate da intonare utilizzando suoni vocalici (pianissimo, rarefatto e asincrono) a cui si aggiunge poi la parte 1 a cui è assegnato il compito di ripetere delle consonanti. Successivamente la parte 2 deve svolgere una recitazione del testo dato, in modo sincrono, denso e in crescendo. Nel finale vanno poi realizzate, usando le vocali “u” e “o”, due fasce sonore che in diminuendo si trasformeranno in note brevi staccate e in suoni consonantici (“s” e “sch”), che andranno poi a chiudere lo schema.

Es. n. 28 - Schema di Giuseppina Chiara Barillà



Quest’ultimo schema, necessitando a causa della divisione in più parti di un ruolo direttoriale per essere concertato, può essere considerato come un abbozzo di partitura con indicazioni aleatorie riguardanti i diversi materiali da usare. Successivamente in alcuni schemi si è introdotto anche l’uso di strumenti, questione che è stata però approfondita il secondo anno quando, come vedremo, ci si è posti l’obiettivo di realizzare delle vere e proprie partiture aleatorie vocali e strumentali.

1.2.2. Partiture “aleatorie” e modelli compositivi

Acquisendo la capacità di immaginare suoni e strutture è possibile sviluppare la facoltà di concepire la forma “dall’alto”, attraverso un processo creativo globale del quale mano a mano si possono precisare i contorni. Come afferma Paynter «il processo compositivo può cominciare anche con una visione globale delle strutture del brano musicale. Si tratterà in questo caso, di “inventare” la grammatica del linguaggio decidendo le funzioni reciproche delle diverse parti e inventando le parole adeguate»[51]. Non posso negare che nella mia esperienza compositiva di ambito colto è questa la principale metodologia che attuo, senza nulla togliere ad altre legittime prassi che tendono invece a privilegiare il singolo materiale musicale come punto di partenza del processo compositivo. Uno degli esiti possibili – ovviamente non il solo – del concepire la forma attraverso una “visione globale” è la partitura “aperta”, a volte a forma di grafico a volte tendente alla pittografia, spesso strutturata in un unico foglio, che si andò diffondendo nelle neoavanguardie del secolo scorso (forse è inutile fare elenchi in quanto molti dei compositori dell’epoca si cimentarono nella realizzazione di questo tipo di partiture). Come accennato, e come vedremo, alcune di queste partiture evidenziano una forma grafica avente una chiara corrispondenza con la forma musicale a cui essa si riferisce (e

[51] J. PAYNTER, *op. cit.*, p. 120.

in questo caso ha effettivamente senso parlare di forma concepita "globalmente"), altre invece sono costituite da forme grafiche che non sempre manifestano corrispondenze con le strutture musicali, che possono quindi realizzarsi in modo diverso ad ogni esecuzione. Soprattutto il primo tipo quindi, facilitando il controllo e la percezione della forma, si è prestato maggiormente ad un utilizzo nei contesti didattici in cui la libera invenzione grafica può svolgere un ruolo significativo per lo sviluppo della creatività musicale. Così nel nostro caso, un lavoro didattico nella scuola finalizzato all'esecuzione dei brani presentati in questo volume potrebbe avere molteplici obiettivi. Innanzi tutto c'è da dire che l'esecuzione di brani "aleatori" è sempre una pratica ad alto tasso di creatività in quanto l'esecutore è chiamato a compiere delle vere e proprie scelte compositive e spesso anche ad attuare prassi esecutive di tipo improvvisativo, e questo può essere sicuramente un primo elemento stimolante. In secondo luogo le composizioni stesse, analizzate, studiate, vissute, come anche eventuali partiture storiche di questo tipo, possono fungere come modelli per la scrittura di ulteriori composizioni aleatorie da parte degli allievi. Difatti è interessante notare che l'utilizzazione di alcune modalità di scrittura aleatoria può dare allo studente la possibilità di concepire forme anche ampie fin dalla prima fase di un percorso di studi di composizione. In ultimo, la realizzazione di partiture di questo tipo può in alcuni casi stimolare il connubio della musica con altri ambiti artistici, come le arti visive, la letteratura, il teatro. Vista la finalità dei corsi, si è quindi scelto di utilizzare, piuttosto che lo strumentario Orff, gli strumenti di tipo tradizionale usati nelle scuole a indirizzo musicale (pianoforte, chitarra, flauto, clarinetto, tromba, percussione, violino, ecc.), uniti alle voci e in alcuni casi ad oggetti del quotidiano[52].

Prima di iniziare il percorso compositivo vero e proprio si è svolta una fase caratterizzata dall'incontro diretto con alcuni modelli della "tradizione aleatoria". E quando in classe mi capita di aprire la cartellina con una serie di copie di partiture storiche dell'avanguardia, il primo approccio che favorisco – e che suscita generalmente grande interesse – è quello visivo: la sola osservazione del segno grafico, sganciata dall'interpretazione della simbologia di riferimento, desta difatti una curiosità, simile a quella che potrebbe essere suscitata dalla visione dei quadri di una mostra d'arte contemporanea. E sicuramente per studenti di oggi può apparire meno lontana la veste visiva di questi lavori, rispetto alla loro effettiva resa sonora (soprattutto se veicolata in forme riduttive come un semplice impianto stereo)[53] che al giorno d'oggi è triste riscontrare quanto appaia distante da un immaginario musicale condiviso. In ogni caso, oltre alla lettura di testi e all'ascolto di alcune opere significative dei protagonisti dell'epoca (da John Cage a Luciano Berio, da Giacinto Scelsi a Franco Evangelisti), su alcune di queste opere, aleatorie sul piano strutturale, mi sono soffermato di più "osservandole da vicino" anche in relazione alle rispettive note per l'esecuzione annesse: tra le altre *Klavierstück XI* di Karlheinz Stockhausen (1956), *Solo* (da *La Passion Selon Sade*) di Sylvano Bussotti (1966) e *Serenata per un satellite* di Bruno Maderna (1969). Ciò che accomuna questi tre lavori è che l'elemento aleatorio è spostato principalmente sul piano della forma che, trattandosi di partiture costituite fondamentalmente da una serie di materiali staccati ricomponibili in svariati modi, dal punto di vista sonoro risulterà ad ogni esecuzione sempre diversa[54]. Dal maggior controllo dei timbri e dei parametri di Stockhausen si passa all'auspicata "improvvisazione" su materiali e timbri dati di Maderna fino all'assoluta libertà interpretativa di Bussotti che può far eseguire il suo pezzo fino ad un illimitato numero di solisti o gruppi. La progressiva autonomia del segno grafico rispetto

[52] Ricordiamo che i corsi di Didattica della Musica per la classe di concorso A077 (oggi A056) riguardano la formazione dei docenti che dovranno insegnare strumento nelle scuole secondarie di 1° grado a indirizzo musicale.

[53] Cosa ben diversa sarebbe ovviamente la fruizione dal vivo o ancora meglio il partecipare alla realizzazione sonora delle opere.

[54] In particolare *Klavierstück XI* di Stockhausen inaugura una serie di opere europee basate sulla notazione "mobile", come la *Terza Sonata* di Boulez o *Mobile* di Henri Pousseur, per l'esecuzione delle quali è necessario che l'interprete, in base alle indicazioni del compositore, crei un percorso mettendo in connessione le diverse sezioni staccate del brano. Tra i compositori americani è stato in particolare Earle Brown ad approfondire il concetto di forma mobile tentando di trasferire in una dimensione musicale l'idea di oggetti mobili di Alexander Calder (cfr. A. VALLE, *op. cit.*, p. 71 e pp. 98-102).

al suono che culmina nel lavoro di Bussotti ha anche un corrispettivo nelle prassi esecutive: mentre per il brano di quest’ultimo risulterebbe più complesso operare delle scelte preventive o trascrizioni a fini esecutivi (anche se non impossibile), per gli altri può essere certamente una delle opzioni possibili accreditate dalla tradizione esecutiva. L’assenza di una struttura sonora, l’assenza di un organico e la scomparsa di materiali sonori notati hanno portato negli anni Sessanta anche a una serie di partiture “d’azione” che potremmo definire “verbali”[55], costituite principalmente da un’elencazione di compiti che l’esecutore deve svolgere: tra i brani più noti in questo senso, oltre ai poetici precedenti di Giuseppe Chiari, abbiamo *Aus den sieben tagen* (1968) sempre di Stockhausen (che nell’arco di un decennio si avvicinò molto alle prassi d’improvvisazione anche attraverso l’elaborazione del concetto di “musica intuitiva”), in cui, tra i 15 “pezzi” che lo compongono, possiamo trovarne uno per ensemble intitolato *Unbegrenzt* (Senza confini), dove le uniche indicazioni verbali che lo costituiscono sono:

Suona un suono
nella certezza
di avere spazio e tempo a tuo piacere[56]

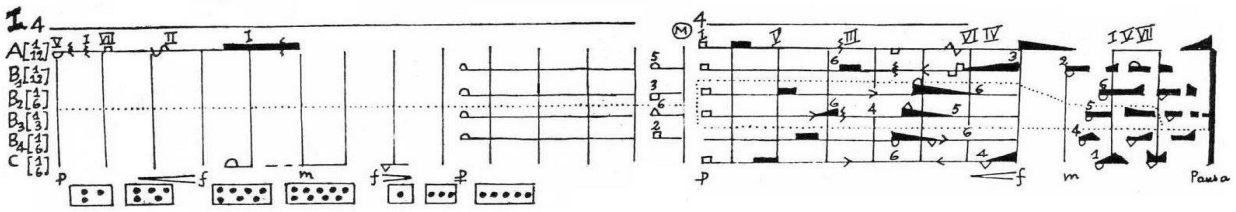
Scomparsa la partitura, è evidente che per molti compositori l’esito ulteriore del loro percorso artistico (anche sotto l’influenza parziale delle coeve esperienze di ambito jazzistico) fosse in quel momento storico la pratica della libera improvvisazione di gruppo, come attestato dalla nascita – tra 1965 e 1968 – di numerosi gruppi di improvvisazione in tutta Europa. Ma l’alea e la pratica dell’improvvisazione in quel periodo non andavano solo nella direzione della totale libertà e della non-struttura.

Sinfonia 2 (1970) di Domenico Guaccero, composizione che nella fase successiva del nostro corso si è insieme ad altre parzialmente sperimentata sul campo, è un brano che in un certo senso va in una direzione opposta a quelle precedentemente descritte, come d’altra parte anche la sua nota partitura dalla forma circolare *Variazioni 2* (1967). Una delle caratteristiche di queste partiture di Guaccero costituite da una sola pagina, come anche *Variazioni 3* (1968) e *Pentalfa* (1967), è, oltre all’aspetto visivo legato anche al simbolismo intrinseco alle forme geometriche usate, l’estrema funzionalità del segno grafico che, non lasciando nulla al caso, semplicemente tenta di reinventare la relazione tra suono, gesto e segno, connettendosi in alcuni casi anche con la dimensione spaziale. Ma mentre nelle partiture “visive” per eccellenza (il “cerchio” di *Variazioni 2*, il “triangolo” di *Variazioni 3*, il pentalfa pitagorico di *Pentalfa*) oltre alla struttura del brano i segni descrivono in modo particolareggiato, anche se inconsueto, materiali musicali da eseguire, in *Sinfonia 2* i quattro movimenti così ben evidenziati in partitura (come se questa fosse anche un’analisi della struttura del pezzo stesso)[57], non contengono quasi alcuna nota. Insomma, a differenza dei brani in precedenza citati (materiali senza strutture), *Sinfonia 2* appare in un primo momento come una struttura senza materiali notati.

Nell’arco di più di quarant’anni *Sinfonia 2* (brano per un organico variabile dai 12 a un massimo di 72 esecutori) ha avuto un ampio impiego nella didattica[58]. Le ragioni della diffusione di quest’opera in tale ambito, che abbiamo potuto noi stessi verificare in classe attraverso una parziale lettura strumentale del brano, vanno individuate, tra le altre cose, nella possibilità di continua reinvenzione offerta dalla partitura, come si può evincere dalla lettura del 1° movimento qui di seguito riportato:

[55] Cfr. AA. VV., *Spartito Preso. La musica da vedere*, catalogo della mostra a cura di Daniele Lombardi, Firenze, Vallecchi, 1981, p. 66.
[56] KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *Aus den sieben tagen*, Wien, Universal Edition, 1968, p. 5. Traduzione di Carlo Mezzanotte.
[57] Per prendere visione di tutti e quattro i movimenti della partitura rinviamo all’immagine di copertina del presente volume.
[58] Cfr. G. GUACCERO, *Sinfonia 2 nel percorso di studi alla Scuola Popolare di Musica di Testaccio*, cit.

Es. n. 29 - 1° tempo di *Sinfonia 2* di Domenico Guaccero (1970)



Come si può notare, sulla parte sinistra della partitura troviamo delle lettere che non stanno ad indicare strumenti (l’unica indicazione di organico in questo caso è data in corrispondenza di ogni lettera dalla frazione posta accanto, indicante la proporzione del numero di esecutori rispetto al totale), ma tipologie di materiali catalogati principalmente secondo generi: A = altezze di scala tonale, B1 = musica colta (classica) di ogni tempo, B2 = musica popolare/folk scarsamente commerciale, B3 = musica jazz/rock di tipo commerciale, B4 = canzoni – da festival e no – il più commerciale possibile, C = rumori extramusicali, mimetici di realtà sonore vissute[59]. Di fatto, abbiamo l’inserimento di una forma di notazione alfabetica in un contesto di partitura “grafica”, in cui il simbolo-lettera non indica né una nota, né un accordo, ma piuttosto un genere musicale. Tutti gli altri tipi di simboli, senza entrare nel dettaglio, stanno ad indicare le modalità di esecuzione di quei materiali riguardo ai parametri di durata, articolazione, registro, intensità e timbro. La scelta dei brani da utilizzare è a cura degli esecutori e generalmente per le esecuzioni per piccoli organici si tende ad attuare un trattamento dei materiali più di tipo improvvisativo (magari mettendo sul leggio da un lato la partitura-struttura e dall’altro alcuni fogli con brani scelti), mentre per le versioni per orchestra in genere si preferisce lavorare con trascrizioni dettagliate realizzate preventivamente. L’utilizzazione di più linguaggi musicali contemporaneamente (tendenza denominata all’epoca “plurilinguismo”), la scelta di brani più o meno famosi (fino ai successi del momento), il trattamento dei materiali attraverso un controllo meticoloso dei parametri, rendono lo studio e la realizzazione di *Sinfonia 2* un’esperienza entusiasmante che, ogni volta che il brano è eseguito, viene ritrasmessa a sua volta al pubblico. Personalmente ho più volte lavorato su questo brano, a cominciare da quando tra 2002 e 2003, dopo mesi di studio, l’ho eseguito in concerto in varie occasioni con il gruppo AleaNova diretto da Alessandro Sbordoni: un’esperienza tra studio e dimensione concertistica che a mia volta nei miei corsi amo riproporre perché sempre densa di scoperte e novità.

Un’altra esperienza che ho maturato nell’ambito del gruppo AleaNova, sul modello della quale si è svolto nel nostro corso un esempio di parziale concertazione, è stata quella riguardante i due volumi di *Multipla* di Ennio Morricone, lavoro scritto sul finire degli anni Sessanta ed eseguito in prima esecuzione assoluta dal vivo da AleaNova nel 2004[60].

> Il concetto di alea è centrale nei due libri di Multipla, una meta-partitura predisposta per fini cinematografici, che Morricone ha generato ordinando tre diverse tipologie di materiali musicali (melodie, armonie, ritmi) a volte associati a strumenti o timbri; alcuni di questi materiali sono stati effettivamente utilizzati in sue partiture per film. Il compositore ha impiegato questo paradigma di materiali in modo radicalmente casuale, in certe situazioni: per un film di Dario Argento (*L’uccello dalle piume di cristallo*), ad es. i musicisti improvvisavano su un materiale determinato dall’apertura a caso della pagina[61].

[59] Cfr. DOMENICO GUACCERO, *Sinfonia 2*, legenda, Archivio Domenico Guaccero (Istituto per la Musica - Fondazione Giorgio Cini, Venezia).

[60] I due volumi di *Multipla*, inediti, sono stati forniti al gruppo direttamente dall’autore. La prima esecuzione si è tenuta in occasione dello spettacolo “Morricone incontra Lubitsch” (sonorizzazione dal vivo del film *Die Puppe* di Ernst Lubitsch) tenutosi presso il Goethe Institut di Roma il 3 maggio 2004.

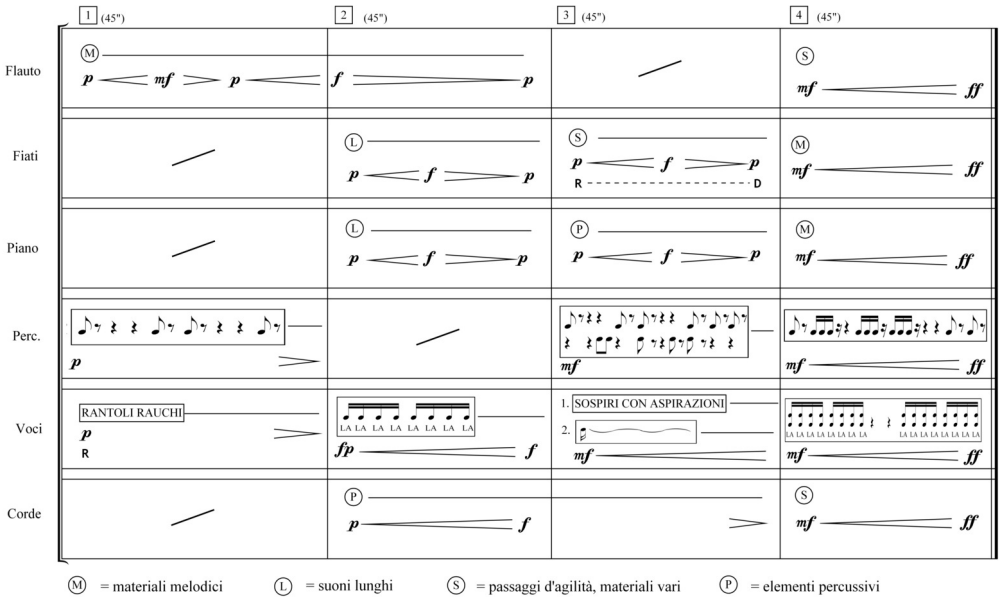
[61] ALESSANDRO MASTROPIETRO, *Note* del programma di sala del concerto del gruppo AleaNova del 4-12-2005, presso il Cinema Massimo de L’Aquila per la stagione concertistica della Società Aquilana dei Concerti “B. Barattelli”.

Multipla nasce molto probabilmente dall’incontro tra l’esperienza cinematografica di Morricone e la sua militanza di quegli anni nel Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, di cui fece parte fin dalla prima fase, militanza che sicuramente ebbe un ruolo di stimolo nel suo rapportarsi alle prassi improvvisative. I materiali scritti (4 o 5 per pagina) eseguibili da vari strumenti e voci, sono pieni di rimandi interni (inversioni, permutazioni, ecc.), e richiamano a volte un immaginario timbrico e sonoro estremamente “morriconiano”, tanto che pure assemblando a caso i materiali il tratto stilistico rimane riconoscibilissimo. Nella mia esperienza con AleaNova i materiali furono in realtà selezionati a tavolino per poi creare delle strutture musicali definite. Di fatto ci troviamo anche qui di fronte a una partitura aleatoria “sul piano strutturale”, cioè a dei materiali (in questo caso scritti in modo molto dettagliato e con una varietà di approcci che vanno dalla atonalità alla modalità) senza però una struttura data: in pratica il caso opposto a quello di *Sinfonia 2*. Nella nostra esercitazione in classe ispirata a *Multipla* si è lavorato elaborando e selezionando quattro tipologie di materiali:

note lunghe e melodie a valori larghi;
materiali melodico-ritmici: note ribattute, accordi ribattuti, puntillismo, passi di agilità;
materiale “rumoristico” e/o “improvvisativo”;
temi

Il compito poi dato agli allievi era quello di creare una struttura per voci e strumenti attraverso cui fosse possibile organizzare ed eseguire i materiali selezionati. I risultati sono stati molto soddisfacenti ed è stato interessante riscontrare ancora una volta come l’assemblaggio di materiali di quel tipo possa produrre risultati notevoli. Il prossimo esempio riporta una delle strutture realizzate, eseguita con una parte di materiali indicati direttamente nello schema (di libera invenzione o ispirati a quelli di *Multipla*) e con altri da leggere su fogli separati:

Es. n. 30 - Struttura di Mafalda Gara



Un altro brano interessante dal punto di vista didattico di cui si è provata una realizzazione durante il corso è *In C* di Terry Riley, composto nel 1964 e considerato uno dei primi pezzi minimalisti della storia. La partitura di *In C* è costituita da un foglio in cui sono notati 53 materiali melodici separati scritti “in do”, ripetibili per accumulazione un numero arbitrario di volte, per un numero indeterminato di esecutori, per una durata indefinita. Se a una visione superficiale la pagina del bra-

no non sembra discostarsi troppo da quella di altre partiture "aleatorie" impaginate come un insieme di brevi materiali separati (come ad esempio *Octet '61 for Jasper Johns* di Cornelius Cardew o altri brani), in realtà, nel pieno del burrascoso clima ideologico degli anni Sessanta, l'americano Riley compie una sottile provocazione che in quel periodo sarebbe stata impensabile in Europa: scrivere un brano ("aleatorio"?) nella tonalità di do, anzi esclusivamente basato sulla scala di do maggiore (con saltuari inserimenti di fa # e si b, andando così a formare una cosiddetta scala acustica), con una pulsazione comune per tutti gli strumenti (evidenziata da un do ripetuto continuamente da uno strumento a tastiera in funzione di "metronomo"). Andando così contro i due principali dogmi di quel periodo: il "divieto" della tonalità e dei ritmi basati su una pulsazione isocrona, comune e costante (v. par. 1.2.1.). Questo brano oggi ci aiuta paradossalmente a comprendere meglio molti aspetti che caratterizzarono il clima ideologico di quegli anni, in quanto è la dimostrazione realizzata di come sia possibile estendere il concetto di "apertura" (se non di vera e propria "alea") anche a linguaggi slegati dai dogmi del passato. E ci aiuta inoltre a capire ulteriori questioni relative ai due lavori precedentemente citati. Difatti, se le tradizioni esecutive di *Sinfonia 2* e (per lo meno da quanto si evince dalle colonne sonore in cui è stata usata) di *Multipla*, rimandano inevitabilmente all'immaginario sonoro di quegli anni, allo stesso tempo analizzando a fondo sia le regole d'esecuzione del brano di Guaccero (significativo ad esempio il fatto che non vengano date indicazioni specifiche su eventuali concordanze o discordanze tonali e – in alcuni casi – di pulsazione) che i materiali di Morricone (alcuni dei quali sono estremamente melodici, ritmici e "tematici"), ci si accorge che queste due opere sono in qualche modo ancora oggi plasmabili al di fuori di un'applicazione rigorosa di alcune prescrizioni linguistiche novecentesche. Come dire che in quel momento storico la libertà stilistica che ci si poteva permettere in ambito romano non è riscontrabile in altri centri della Nuova Musica europea, in particolare per personaggi non "inquadrabili" in caselle precostituite quali sono Guaccero e Morricone: il primo, unico tra i grandi compositori italiani di area colta di quegli anni che militò anche nell'ambito delle coeve avanguardie jazzistiche, il secondo, come tutti sappiamo, divenendo, oltre che uno tra i più importanti compositori di "musica contemporanea" della sua epoca, uno dei maggiori compositori di musica per il cinema del mondo.

Essendo poi l'obiettivo finale del corso quello di integrare la scrittura strumentale con la dimensione vocale, sono stati visti e ascoltati anche alcuni brani per coro del secondo Novecento che potessero suggerire soluzioni espressive e grafiche efficaci. Tra tutti in particolare il capolavoro di Domenico Guaccero *Il sole e l'altre stelle* (1983), scritto per il Coro di voci bianche dell'«Aureliano» di Bruna Liguori Valenti, che a proposito del suo incontro con le opere dei compositori di quella generazione ricorda che «atti musicali sono considerate anche tutte quelle manifestazioni sonore, dalla risata, al sospiro, al lamento, di cui troviamo traccia nelle partiture di musica contemporanea che mescolano, ai suoni musicali veri e propri, altre unità musicali, compreso il parlato, con intonazioni di tipo musicale-prosodico»[62].

Così uno degli aspetti che colpisce di quel brano, oltre alle importanti connotazioni di carattere espressivo, è ad esempio l'integrazione tra forme di notazione mirate alla definizione di "fasce vocali" e alcune indicazioni sintetiche relative ad "azioni sonore", indicate nella legenda della partitura come segue:

CA = cantilene e giochi di bambini;
RI = risate come in giochi;
UR = urla acute (come di paura in giochi di bambini)[63]

[62] B. LIGUORI VALENTI, *op. cit.*, p. 114.

[63] DOMENICO GUACCERO, *Il sole e l'altre stelle*, per voce bianca solista, coro di voci bianche e/o femminili e strumento di pelle grave (1983), Milano, Edizioni Suvini Zerboni-Sugarmusic, 2004. p. 4.

Alcuni esercizi compositivi preventivi fatti poi realizzare agli allievi hanno preso spunto ancora una volta da proposte didattiche di Paynter, riguardanti in questo caso il tema della trasposizione su un piano grafico e musicale del contenuto evocato da un testo letterario[64]. Il modello consiste nel desumere da alcune caratteristiche del testo degli elementi di carattere in primo luogo strutturale per cominciare così a sviluppare un’idea musicale globale rappresentabile anche in forma grafica. A quel punto ho proposto una metodologia di lavoro applicabile a vari tipi di testi letterari (o anche ad altri tipi di forme artistiche che possano agire da stimolo creativo), riassumibile nei seguenti punti:

1) Scegliere un testo in base al proprio gusto e interesse.
2) Analizzare e dividere in sezioni il testo, cercando di desumerne caratteristiche e principi costruttivi.
3) Stabilito un “sound” di riferimento (eventualmente definendo già precisamente l’organico), provare ad elaborare delle idee e ad immaginare un’evoluzione temporale del brano legata alla struttura e alle caratteristiche del testo.
4) Provare a descrivere attraverso la parola scritta idee ed evoluzione temporale immaginate.
5) Realizzare uno schema che possa rappresentare l’idea e/o lo sviluppo temporale del brano descritti.
6) Elaborare o scegliere materiali musicali che possano essere considerati funzionali alla costruzione del brano (scale, cellule, elementi tematici, ecc.).
7) Cominciare la realizzazione della partitura tenendo conto della struttura e dei materiali elaborati, traducendo in organizzazione spaziale la temporalità immaginata, operando via via le scelte più adeguate al fine di avvicinarsi il più possibile alle idee originariamente prodotte.

Si è quindi dato inizio all’elaborazione vera e propria delle composizioni tenendo conto del fatto che nel percorso svolto, oltre a una *koinè* grafica, si era creata nel corso dei due anni una sorta di *koinè* linguistica (caratterizzata dalla coesistenza tra il linguaggio improvvisativo e tendenze vicine al plurilinguismo) e in parte, come abbiamo visto, metodologica.

Chiaramente questa è solo una delle tante strade percorribili in una didattica della composizione, ma al tempo stesso ritengo cha alcune di queste indicazioni siano risultate utili ai fini della costruzione dei brani che verranno presentati nel prossimo capitolo.

Giovanni Guaccero, settembre 2012

[64] J. PAYNTER, *op. cit.*, p. 136.

2. I BRANI COMPOSTI DAGLI ALLIEVI

«L'opera è come una città o come un labirinto. Una città è sovente anche un labirinto: la si visita e si scelgono le proprie direzioni, il proprio itinerario, ma è più che evidente che per scoprire una città ci vogliono una pianta precisa, e certe regole di circolazione.» (P. BOULEZ, *Per volontà e per caso*, cit., p. 84)

2.1. I progetti compositivi ispirati a *Le città invisibili* di Italo Calvino

Per iniziare il lavoro basato sui progetti compositivi degli allievi era utile trovare un corpus di testi che potesse favorire sia l'individualità dei singoli brani che la presenza di tratti parzialmente comuni e omogenei. Più che quella dei testi poetici ritenevo interessante la forma del racconto breve, in quanto l'elemento verbale, non dovendo necessariamente essere presente nei brani, poteva essere efficace sia come stimolo "narrativo" che come strumento per l'individuazione degli elementi strutturali. Ho pensato dunque di proporre un percorso ispirato ai racconti che compongono il capolavoro di Italo Calvino *Le città invisibili*, testo che, pubblicato da Einaudi nel 1972[1], è costituito da un insieme di brevi racconti che narrano di città immaginarie e impossibili («per esempio una città microscopica che s'allarga s'allarga e risulta costruita di tante città concentriche in espansione, una città-ragnatela sospesa su un abisso, o una città bidimensionale come Moriana»)[2], tutte denominate con nomi di donna, delle quali Marco Polo racconta al malinconico imperatore dei Tartari Kublai Kan. Il modo con cui Calvino ha concepito e strutturato il libro è estremamente interessante, come lui stesso riferisce in alcuni suoi articoli: i racconti, scritti durante un lungo arco di tempo, a mano a mano sono stati raggruppati in serie, quali *Le città e la memoria*, *Le città e il desiderio*, *Le città e i segni* e cosi via, per arrivare a un totale di undici serie costituite ognuna da cinque racconti. A quel punto i racconti di ogni serie sono stati "sparsi" in vari capitoli – preceduti ognuno da un'introduzione in cui Marco Polo e il Kublai Kan discutono e commentano – in modo che questi fossero caratterizzati da una sorta di clima comune.

Il percorso compositivo è cominciato quindi dall'analisi dei testi scelti dagli allievi tra quelli presenti nel volume di Calvino. Una delle caratteristiche principali di questi racconti è che, oltre a elementi prettamente narrativi che più facilmente si prestano ad essere organizzati in sezioni e strutture, sono caratterizzanti per ogni città narrata anche aspetti spaziali e visivo-strutturali, legati, come vedremo, a concetti primari come direzionalità, specularità, circolarità, che possono far prefigurare esiti formali differenti quali forme dinamiche, statiche, cicliche o di altro tipo. Prendere coscienza di ciò è stato effettivamente molto stimolante e si è rivelato utile al fine di elaborare delle idee di base su cui poi costruire le varie composizioni.

Una volta colti questi aspetti attraverso l'analisi del testo, ogni allievo, tenendo conto anche della destinazione "scolastica", ha cominciato a ragionare sul proprio brano sia dal punto di vista della scrittura strumentale che da quello "visivo-spettacolare", in modo che su più livelli fosse potenziato anche l'aspetto "giocoso" e comunicativo, oltre che didattico. Il percorso è terminato quando tutte le composizioni sono state definitivamente completate. In vista della pubblicazione ho poi selezionato alcuni brani che potessero più di altri essere esemplificativi del lavoro svolto e che nell'ambito di una didattica scolastica, come abbiamo detto, potessero favorire la dimensione creativa nelle prassi esecutive, potessero essere considerati dei buoni modelli per ulteriori percorsi compositivi e si ponessero in relazione con altri settori artistici nell'ambito di una didattica multidisciplinare.

Accomunate da una concezione molto libera delle relazioni intervallari e da un trattamento dei parametri da attuare principalmente attraverso prassi improvvisative, le sei partiture che presentiamo si caratterizzano così soprattutto per alcuni aspetti peculiari:

1) L'interesse verso forme visive fortemente relazionate alla struttura sonora (la "direzionalità" di *Zoe* di Giuseppina Chiara Barillà, la "specularità" di *Valdrada* di Aurora Curcio, la "circolarità" di *Melania* di Maria Costanza Barillà).

2) L'interazione con altri *media* (forme visive tendenti al "pittorico" come in *Zobeide* di Mafalda Gara e *Tamara* di Romana Gaudino o il rapporto con la gestualità e il teatro sempre in *Tamara*).

---

[1] ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.
[2] ID., *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1993, p. VIII.

3) La relazione con il gioco e con l’elemento casuale evidenziato dall’uso dei dadi, che rimanda alla matrice originaria del termine alea (in *Zora* di Francesco Russo).

Come abbiamo accennato, i brani sono scritti principalmente per strumenti tradizionali tenendo conto del tipo di didattica strumentale presente nelle scuole secondarie di 1° grado. Gli aspetti più “sperimentali” sono quindi spostati più su un piano visivo, formale e linguistico, coniugando l’elemento dell’improvvisazione con la dimensione plurilinguistica[3]. Ma certamente la questione più interessante e controversa su cui si è discusso è stata quella relativa alla scelta del tipo di notazione da utilizzare.

Nel definire la notazione di ogni brano si è quindi sviluppata un’integrazione tra i simboli e i tipi di materiali presentati durante il corso ed elementi nati dalla libera invenzione di ciascun allievo. Una caratteristica comune è l’uso di elementi iconici che operano su un piano più complessivo, come la partitura a forma di paesaggio specchiato nel lago di *Valdrada*, il percorso a forma di strada di *Zoe*, la piazza al centro della partitura circolare di *Melania*, le vie-pentagrammi in *Zobeide* (con un segno grafico che rimanda a un immaginario sospeso tra Bussotti e Milo Manara), la “pianta” ottagonale della città di *Tamara* e il “labirinto” del piano da gioco (tra monopoli e gioco dell’oca) di *Zora*. Ma sono presenti anche elementi iconici più specifici come il sole, le case, gli alberi in *Valdrada* (ognuno dei quali assume un preciso significato musicale) oppure le immagini della reggia, della caserma, del mulino, del teatro, del bazar in *Zoe* (ognuna delle quali indica un diverso tipo di musica da usare in quel momento).

Sul piano dei simboli grafici veri e propri abbiamo, oltre ad elementi di notazione tradizionale, simboli “motivati” (come le linee lunghe per le note lunghe o i puntini per le note brevi staccate) oppure simboli più “arbitrari” come si vedrà osservando nel merito le singole partiture. A volte sono presenti anche delle abbreviazioni utilizzate per indicare delle azioni sonore (ad esempio in *Melania* UR, BIS, RIS per urla, bisbigli, risate). Più in generale, rispetto ad alcuni modelli degli anni Sessanta/Settanta c’è qui un’integrazione tra il segno manuale e la scrittura digitale, fino ad influenze che vanno dal fumetto alle icone da videogioco, aspetto questo particolarmente interessante vista la destinazione dei lavori.

Ma forse l’aspetto più problematico nella stesura di ogni partitura è stato quello relativo alla scrittura di ciascuna “legenda”. Difatti sono convinto che non ci si renda mai abbastanza conto di quanto ogni tradizione scritta necessiti del costante supporto della tradizione orale. Anche i sistemi di scrittura musicale largamente in uso oggi non sarebbero totalmente comprensibili se si interrompesse una tradizione orale viva di supporto, come è accaduto per alcuni tipi di notazione del passato. Per esperienza diretta so quanto sia problematica oggi una corretta prassi esecutiva di alcune partiture del secondo Novecento che non sono entrate pienamente nel repertorio. La stessa cosa vale per il tipo di brani che presentiamo. Quando con un gruppo si è nel vivo delle cose, quando si elaborano idee, magari si provano dei passaggi, alcune indicazioni ci sembrano così scontate che forse riteniamo che non sia necessario scrivere ulteriori spiegazioni in proposito. Ma appena si crea una “distanza” nel tempo, o quando ci si trova di fronte alla percezione di chi non ha vissuto tutto l’iter didattico e creativo, subito ci rendiamo conto che la scrittura è sempre insufficiente, che c’è sempre qualcosa di non detto. Per questo motivo la fase della stesura della legenda è così importante e delicata. In quel momento dobbiamo fare uno sforzo per chiederci se abbiamo spiegato il più possibile o se manca ancora qualche aspetto, visto che si tratta di partiture che utilizzano forme e modalità di scrittura non del tutto convenzionali.

[3] È da tenere presente che un'altra serie di brani composti nell’ambito del corso, di cui riportiamo una selezione nelle appendici, era costituita da “strutture improvvisative” tendenti ad evidenziare di più il legame con il carattere narrativo espresso dai testi a cui sono ispirate.

Alla fine del lavoro di rifinitura, mi sembra che tutte le partiture che qui presentiamo siano interpretabili e fruibili. Può darsi che non sempre tutto apparirà chiarissimo o spiegato nei dettagli, ma anche una prassi interpretativa “intuitiva” fa parte di una certa tradizione aleatoria, in modo che in ultima analisi alcune scelte esecutive di carattere espressivo siano frutto anche della suggestione che l’invenzione visiva riesce ad evocare. In un certo senso anche questo faceva parte degli obiettivi prefissatici.

Nei paragrafi che seguono presentiamo quindi le sei composizioni selezionate. L’autore di ciascun brano ha realizzato la partitura vera e propria, una breve presentazione della stessa, la legenda con la descrizione dettagliata dei simboli e le regole d’esecuzione. Al termine di ogni composizione si è aggiunta una elencazione di temi per possibili attività didattiche connesse ad un’eventuale realizzazione della composizione in ambito scolastico.

Nelle tavole separate allegate al volume troviamo le partiture stampate nel formato originario e (dove necessario) nella versione a colori.

2.2. Zoe

2.2.1. Partitura di *Zoe* di Giuseppina Chiara Barillà

per due flauti, due clarinetti, due violini, due chitarre, pianoforte a quattro mani, violoncello, percussioni e voce recitante

Zoe, ispirato al racconto *Le città e i segni. 3* di Italo Calvino, è un brano in cui il "punto di vista" dell'ascoltatore coincide con quello dell'immaginario protagonista, il "viandante", che nel suo percorso va alla scoperta di nuove città.

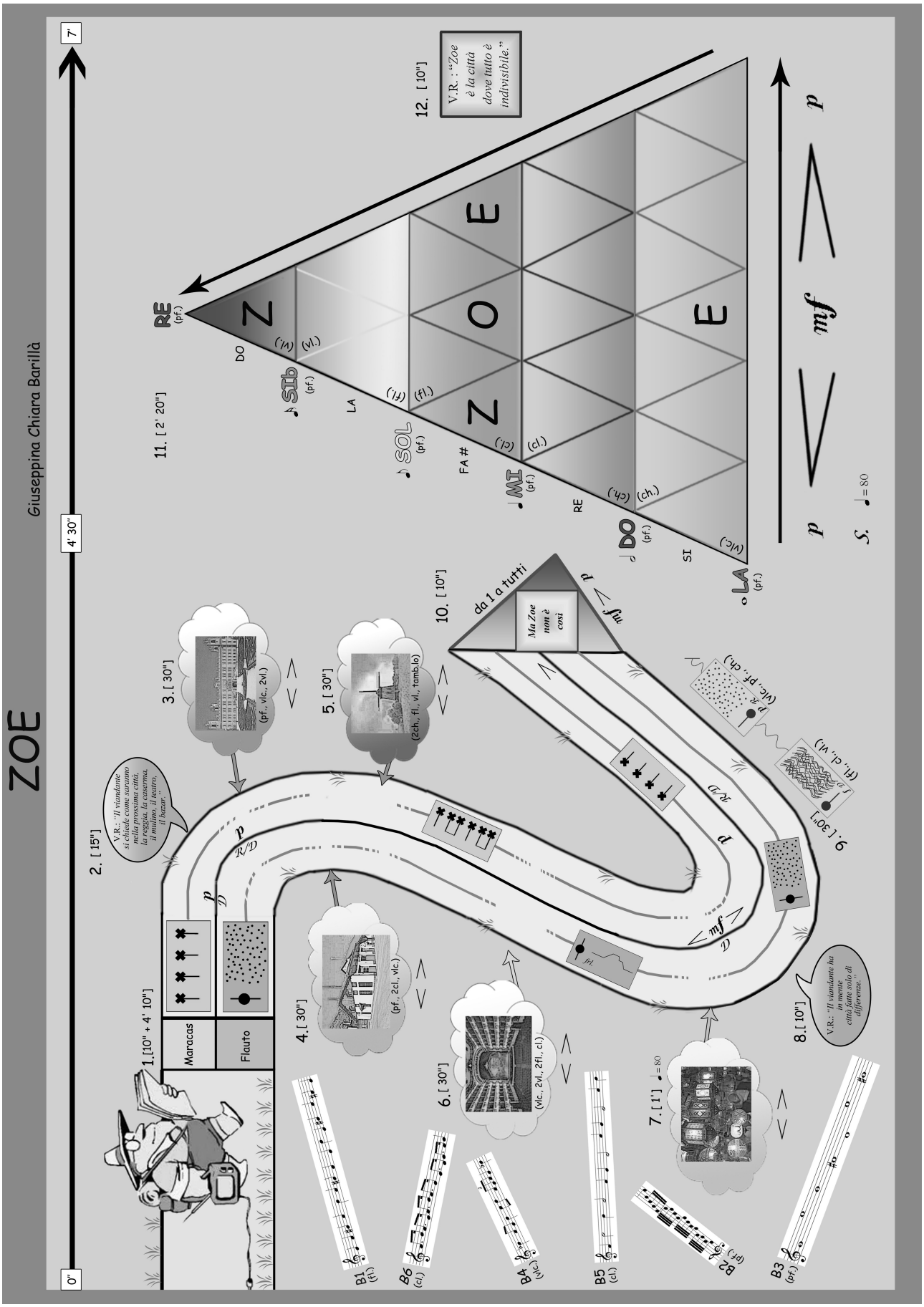
Analizzando il testo, l'ho suddiviso in tre parti: nella prima si evidenzia la figura del viaggiatore che si chiede come saranno, nella nuova città, la reggia, la caserma, il mulino, il teatro e il bazar; nella seconda parte vi è la descrizione della città immaginata dal viaggiatore forestiero, costituita principalmente da "differenze"; la terza e ultima parte è caratterizzata dalla descrizione di Zoe, una città completamente diversa dall'immaginazione del viandante, in cui "qualsiasi tetto a piramide" potrebbe coprire qualunque tipo di edificio e dove tutto è indivisibile.

Nella ideazione di *Zoe* ho pensato che ciò che sarebbe accaduto nel brano avrebbe descritto il percorso e l'immaginazione dell'uomo quando è in viaggio: si comincia da una molteplicità di immagini per arrivare ad un luogo unico ed indivisibile, si va dalla diversità all'unità. Tutto quanto accade ha un esito determinato. Per descrivere meglio la successione degli avvenimenti sonori ho pensato anche di utilizzare la voce recitante, che assume la funzione di introdurre quanto sta per accadere.

Si inizia dunque con la simulazione dei passi del viandante, quando ad un tratto vengono fuori dal nulla le immagini sonore della reggia, della caserma, del mulino, del teatro e del bazar, che devono essere scelte, adattate e/o rimontate dagli esecutori stessi, attraverso una ricerca "creativa". Immaginando poi che l'uomo continui a camminare, nella sua mente la città attesa sembra essere fatta solo di differenze, per cui, a questo punto, interviene un alternarsi di due materiali sonori, completamente diversi fra loro, finché non si arriva a Zoe. Zoe l'ho immaginata come una città a forma di piramide, in cui, così come per il viandante «i punti che egli tiene distinti nella mente gli si mescolano»[1], per l'ascoltatore i suoni, con le loro altezze e i loro timbri diversi, si fondono arrivando ad essere percepiti come un tutto indivisibile.

L'idea compositiva è espressa graficamente in modo da rendere più chiaro quale sia il senso del percorso da seguire e in modo da trasmettere una maggiore consapevolezza della struttura formale del brano a chi lo eseguirà. Difatti è proprio la riflessione sulla forma uno degli aspetti didattici principali del lavoro, una forma che va in una direzione ben precisa, dal "diverso" e dal "molteplice" verso l'unità. I materiali presentati in questa forma, "aperta" e graficamente evocativa, potranno destare nei ragazzi curiosità ed interesse in quanto l'elemento "narrativo" suscita sempre grande partecipazione. E ancora maggiori saranno l'eccitazione e il coinvolgimento dei ragazzi nel "mettere in musica" questa storia, poiché, pur avendo una "fine" ben determinata, si tratta di una "narrazione" che rimane parzialmente incompiuta, in quanto l'atto creatore finale spetta proprio a loro.

[1] Ivi, p. 33.


ZOE
Giuseppina Chiara Barillà
0''
4' 30''
7'
1.[10'' + 4' 10'']
Maracas
Flauto
2. [15'']
V.R.: "Il viandante si chiede come saranno nella prossima città, la reggia, la caserma, il mercato, il teatro, il bazar."
3.[30'']
(pf., vlc., 2vl.)
4.[30'']
(pf., 2cl., vlc.)
5. [30'']
(2ch., fl., vl., tamb.lo)
6.[30'']
(vlc., 2vl., 2fl., cl.)
7.[1'] ♩= 80
8.[10'']
V.R.: "Il viandante ha in mente città fatte solo di differenze."
9. [30'']
(fl., cl., vl.)
(vlc., pf., ch.)
10. [10'']
da 1 a tutti
Ma Zoe non è così
11. [2' 20'']
12. [10'']
V.R. : "Zoe è la città dove tutto è indivisibile."
RE (pf.)
DO
(vl.)
(vl.)
SIb (pf.)
LA
(fl.)
(fl.)
SOL (pf.)
FA #
(cl.)
(cl.)
MI (pf.)
RE
(ch.)
(ch.)
DO (pf.)
SI
(vlc.)
LA (pf.)
B1 (fl.)
B6 (cl.)
B4 (vlc.)
B5 (cl.)
B2 (pf.)
B3 (pf.)
S. ♩= 80

LEGENDA

R = RAREFATTO

D = DENSO

R/D = TRA RAREFATTO E DENSO

S. = SINCRONO

frl. = FRULLATO

= REGISTRO ACUTO

= REGISTRO MEDIO

= REGISTRO GRAVE

= MOVIMENTI MELODICI

= NOTE STACCATE

= ALTERNATO

= MOVIMENTI MELODICI CON NOTE LUNGHE

Regole d’esecuzione

L’organico è costituito da una voce recitante e 12 strumentisti: un percussionista, due pianisti (pianoforte a quattro mani), un violoncellista, due flautisti, due clarinettisti, due violinisti, due chitarristi.

In tutto, vi sono 12 eventi che si susseguono attraverso il percorso della “strada” fino all’arrivo a Zoe.

L’evento n. 1, che poi diventa sottofondo per quasi tutto quello che accade dopo, è eseguito da due strumenti (flauto e maracas) che, attaccando insieme, suonano materiali diversi, simulando i passi che compie il viandante per la durata delle linee che attraversano il percorso. I diversi parametri riferiti al primo evento si trovano all’interno della strada. Questo materiale esce ed entra in dissolvenza quando è il turno degli eventi 3-7, come suggerito dalla linea tratteggiata. Partecipando con il tamburello all’evento n. 5, in prossimità di quel punto il percussionista va prima in dissolvenza con le maracas e poi ne posticipa il rientro. La stessa cosa fa il flauto in prossimità dell’evento n. 6.

L’evento n. 2, dopo circa 10 secondi, si sovrappone al primo, ed è costituito dalla voce recitante che legge il testo indicato.

Gli eventi successivi (dal 3 al 7) sono rappresentati da vignette che contengono delle immagini, nell’ordine: la reggia, la caserma, il mulino, il teatro, il bazar. La presenza di ognuno di essi vuole indicare l’esecuzione, rispettivamente, di una musica aristocratica, militare, popolare, colta e di una sovrapposizione caotica di materiali per il bazar. Questi eventi entrano ed escono in dissolvenza contemporaneamente all’uscire ed entrare in dissolvenza del materiale dell’evento 1, in modo che tra un evento e l’altro ci sia sempre un breve ritorno dei soli “passi” del viandante. I diversi gruppi che eseguono le varie musiche sono indicati fra parentesi e i materiali scelti nell’ambito dei relativi repertori dovranno essere concordati e preparati preventivamente.

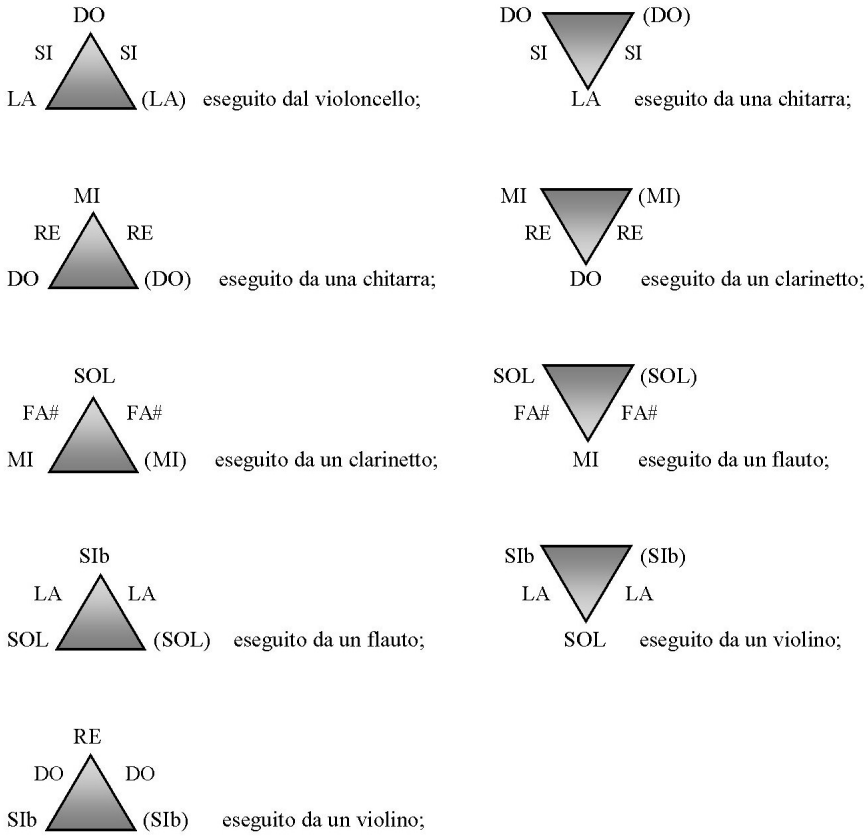
L’esecuzione del bazar deve essere realizzata improvvisando su un inventario di sei elementi eseguiti ciascuno da sei strumenti diversi. I sei elementi vanno eseguiti “da 1 a 6”: non appena il primo inizia la ripetizione del primo elemento per la seconda volta, il secondo comincia ad eseguire il secondo elemento sovrapponendosi al primo e così via. Alla fine dell’esecuzione del sesto elemento (quando tutti gli elementi sono sovrapposti), si esegue tutto per altri 30 secondi circa e poi si conclude. L’inventario degli elementi è collocato sul lato sinistro della partitura e numerato da B1 a B6.

L’evento n. 8 corrisponde all’intervento della voce recitante che legge un’altra parte di testo introducendo così il n. 9, che si basa su un gioco di differenze eseguito per questo motivo da due gruppi che si alternano con materiali distinti in base alle seguenti opposizioni: movimenti melodici/note brevi staccate, forte/piano, acuto/grave, situazione densa/situazione rarefatta.

L’evento n. 10 è costituito dalla ripetizione “sfasata” di una frase recitata da tutti gli strumentisti.

Al termine di questo evento vi è il n. 11: si è arrivati a Zoe. Sei altezze a distanza di terza sono rappresentate dalle linee orizzontali e dal vertice del triangolo. All’interno i triangoli rivolti in su rappresentano movimenti melodici ascendenti-discendenti, quelli rivolti in giù movimenti melodici discendenti-ascendenti. Questi movimenti melodici si basano su intervalli di terza maggiore o mino-

re riempiti per grado congiunto. “Zoe” va eseguita partendo dal basso e andando man mano verso l’alto, con entrate successive degli strumenti indicati, mantenendo via via tutto ciò che vi è sotto. I due pianisti tengono le note la, do, mi, sol, si b, re suonandole insieme man mano che si va avanti, aiutandosi con l’uso del pedale di risonanza per tenere tutti i suoni. Gli altri strumenti seguono il seguente tipo di modello, tenendo conto che la quinta nota coincide con l’inizio della ripetizione successiva:



Gli esecutori devono suonare i materiali adattandoli alle esigenze e ai registri dei propri strumenti, tenendo conto dell’idea complessiva di un’ascesa. L’esecuzione di Zoe è sincrona, cioè tutti seguono lo stesso tempo (circa semiminima = 80), da valori più larghi fino a valori brevi (tra la e do = semibreve; tra do e mi = minima; tra mi e sol = semiminima; tra sol e si b = croma; tra si b e re = semicroma), entrando sulla pulsazione, ma in qualsiasi punto del ciclo dello strumento che precede, senza un’organizzazione in battute, a una distanza di qualche secondo l’uno dall’altro. Una volta entrato con un materiale ogni strumento lo mantiene fino alla fine ripetendolo di continuo, creando così una sorta di ostinato per “accumulazione”. Arrivati in cima si comincerà a diminuire l’intensità fino a scomparire. Una volta giunti al silenzio, la voce recitante concluderà leggendo l’ultimo frammento di testo (evento n. 12).

Per quanto riguarda le durate indicative degli eventi vi sono due livelli: durate globali e durate parziali. Le durate globali sono indicate solo in 3 punti lungo una freccia che indica lo scorrere del tempo posizionata sopra la partitura. Le durate parziali dei singoli eventi sono indicate invece tra parentesi quadre, accanto al numero dell'evento stesso. Lungo la “strada” tra un evento e l’altro c’è, come abbiamo accennato, da calcolare qualche secondo di soli “passi” del viandante. Naturalmente, queste indicazioni sono orientative.

Si ringraziano Maria Cristina Fichera e Maria Giovanna Papandrea per la collaborazione alla realizzazione grafica

2.2.2. Temi per attività didattiche

Questo brano di Giuseppina Chiara Barillà può essere un buon punto di partenza per sviluppare una riflessione sul rapporto tra i diversi generi musicali presenti nella nostra società e sulle relative prassi esecutive. Inoltre offre spunti interessanti sia dal punto di vista della strutturazione formale, come si evince dalla realizzazione grafica, che da quello delle prassi improvvisative da attuarsi attraverso un controllo mirato dei parametri. La fase preparatoria del brano può anche essere un’occasione per approfondire questioni relative alla strumentazione dei vari episodi che si succedono nel percorso. Nel corso del lavoro abbiamo individuato i seguenti temi per attività didattiche:

- Ricerca sulle forme intese come “narrazione” o “percorso”
- Ricerca su altri tipi di forme
- Ricerca sulle partiture “visive” nei repertori del secondo Novecento
- Indagine con l’ausilio di ascolti sul senso che oggi si può dare alle definizioni di “musica aristocratica”, “musica militare”, “musica popolare”, “musica colta” (ad esempio, cosa s’intende per “musica colta”? Una musica composta da un musicista di area “colta”? Oppure una musica rivolta ad un pubblico “colto”? ecc.)
- Ricerca sulle musiche popolari locali: alla scoperta della propria tradizione
- Individuazione e adattamento dei materiali relativi ai generi musicali indicati da usare per la realizzazione del brano
- Riflessione sui suoni “mimetici” della realtà: altre ipotesi per simboleggiare sonoramente i passi del viandante
- Riflessione sui parametri sonori e definizione dei concetti di “denso” e “rarefatto”
- Esercizi di improvvisazione finalizzati al controllo dei diversi parametri musicali (intensità, altezza, densità, durata, timbro)
- Studio sulla sovrapposizione verticale dei suoni: altre ipotesi per descrivere la città di Zoe (cambiando le altezze, invertendo l’ordine degli strumenti, ecc.)
- Studio sui vari tipi di ostinato (ad esempio ostinato per “accumulazione” o ostinato per “sottrazione”)
- La prassi esecutiva delle partiture “aleatorie”: il triangolo di Zoe (n. 11) eseguito direttamente sulla partitura oppure trascritto in notazione tradizionale (esercizio di trascrizione). Vantaggi e svantaggi delle diverse tipologie di scrittura
- Spazializzazione del brano: come rendere l’idea del passaggio dal molteplice all’unità

2.3. Valdrada

2.3.1. Partitura di *Valdrada* di Aurora Curcio

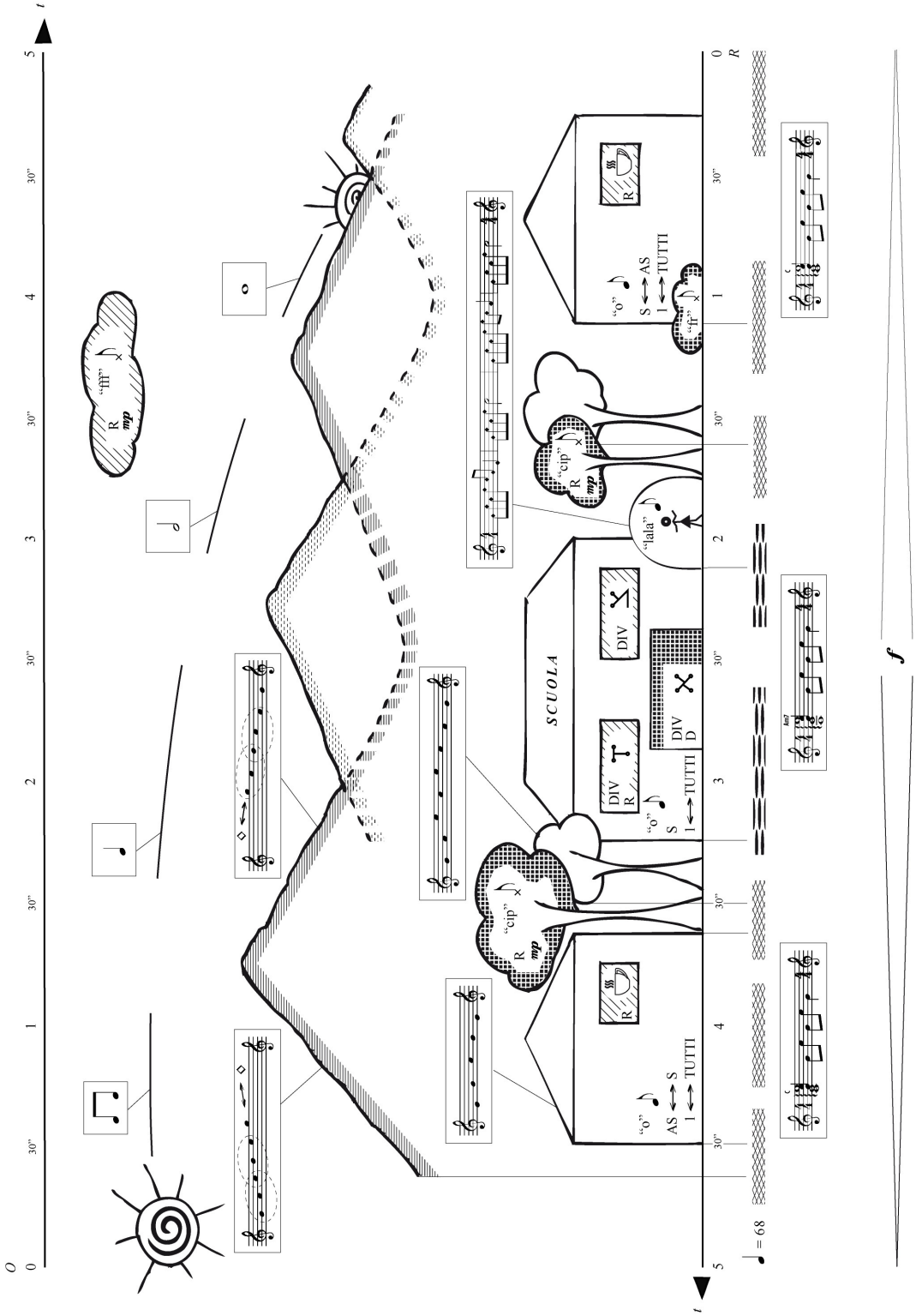
per coro di voci bianche, flauto, clarinetto, violino, chitarra e un percussionista

Il brano di seguito riportato è nato a partire dagli spunti offerti dal racconto di Italo Calvino intitolato *Le città e gli occhi. 1*. La tematica tratta dal racconto e privilegiata quale punto di partenza e riferimento per la composizione del brano, sia a livello compositivo sia come concetto su cui far riflettere e "lavorare" gli studenti cui il brano è rivolto, è quella della specularità. L'idea di specularità infatti si presta ad aprire la strada a molteplici riflessioni in funzione dell'interpretazione che le si attribuisce, in funzione della prospettiva da cui la si guarda, in sintesi in funzione del punto di vista. Un'altra variabile contenuta dal concetto stesso riguarda il grado di "perfezione" con cui un'immagine si riflette in funzione della superficie sulla quale si specchia. La scelta di partire dall'immagine è nata dall'idea di sfruttarne la capacità esemplificativa da una parte, dall'altra per commistionare linguaggi espressivi differenti, nell'ottica della trasmissione dell'opportunità offerta da un sapere, ricerca e conseguente espressione pluridisciplinari e polivalenti. Detta scelta è volta inoltre ad avvicinare gli studenti a forme di scrittura musicale purtroppo meno in uso nei percorsi didattici tradizionali ma che comunque hanno avuto largo impiego nel Novecento anche nell'ambito didattico stesso.

Nel racconto vengono descritti il paesaggio e la vita a Valdrada e come questi si deformino se visti attraverso la loro riflessione sul lago. Ho pertanto scelto di sfruttare l'idea del paesaggio riflesso sul lago, di descriverlo in funzione della diversa prospettiva offerta dall'ingresso al paese da una direzione piuttosto che dall'altra, di dare al "racconto" una simbolica unità temporale quale quella di un periodo della giornata che va da mezzogiorno al tramonto o dall'alba a mezzogiorno (o dal tramonto a mezzogiorno se interpretato come feedback) sempre in funzione del verso da cui si guarda, sintetizzandola attraverso lo "spostamento" del sole e lo svolgimento degli eventi, sebbene la durata prevista per il brano sia di circa 5 minuti.

Il concetto di specularità e riflessione in ambito compositivo è stato sintetizzato attraverso l'applicazione delle inversioni (retrogrado, inverso, retrogrado dell'inverso) sia sul piano dei diversi "materiali" che compongono il brano sia su quello dell'intera forma. Attraverso le inversioni si ha la possibilità, esattamente come per le immagini, di far "riflettere" un dato materiale sia "al di sotto" di un ipotetico asse posto orizzontalmente, in questo caso rappresentato dalla superficie del lago (ottenendo l'inverso), sia verticalmente leggendo la partitura da destra verso sinistra (ottenendo sia il retrogrado che il retrogrado dell'inverso). La scelta di inscrivere degli elementi definiti all'interno di una scrittura "più aperta" è nata al fine di offrire sia dei punti di riferimento più facilmente gestibili (come nel caso dell'uso della scala pentatonica) sia variabili interpretative/espressive.

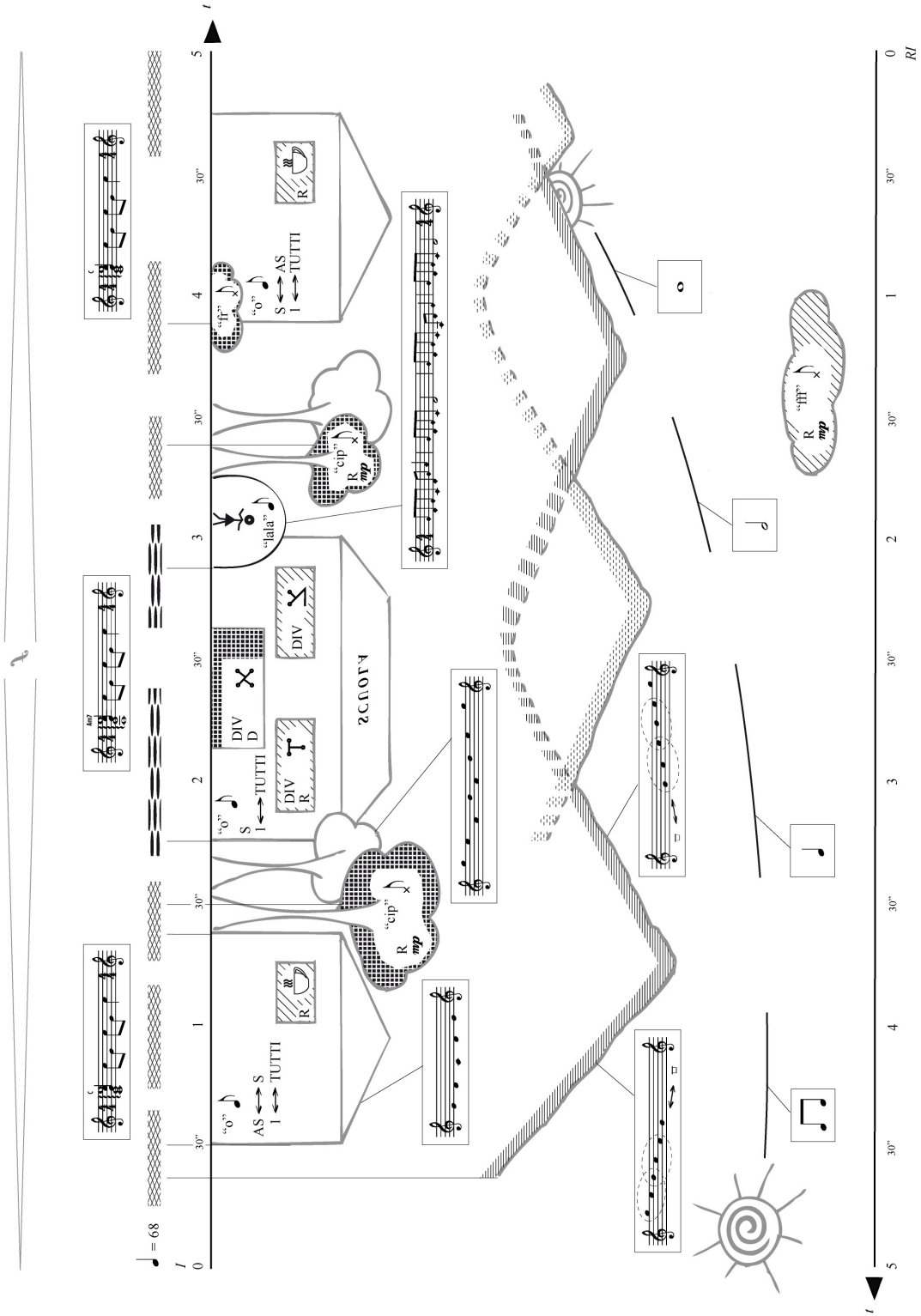
Attraverso questo brano si intende offrire materiale didattico/musicale volto all'apprendimento della musica, alla lettura, all'esecuzione strumentale e vocale solistica e di gruppo, ma anche degli spunti di riflessione mirati alla formazione della persona oltre quelli già impliciti nell'attività del fare musica insieme. La tematica della specularità, con le sue "diramazioni" e conseguenze sopra elencate, introduce ad esempio la relazione tra soggettività ed oggettività. Il messaggio che si vuol trasmettere attraverso lo studio ed esecuzione del brano è che osservare le cose da diverse prospettive, così come "riflettere", "speculare" intorno ad un argomento, può portare a risultati/conclusioni differenti. La possibilità di scelta della direzione da seguire (anche ad un livello inferiore rispetto alla forma, nella descrizione delle case per esempio) rappresenta un'ulteriore variante per stimolare questo tipo di consapevolezza, in quanto la scelta effettuata porta immediatamente in fase di esecuzione a riscontrare la differenza nel risultato.



Valdrada

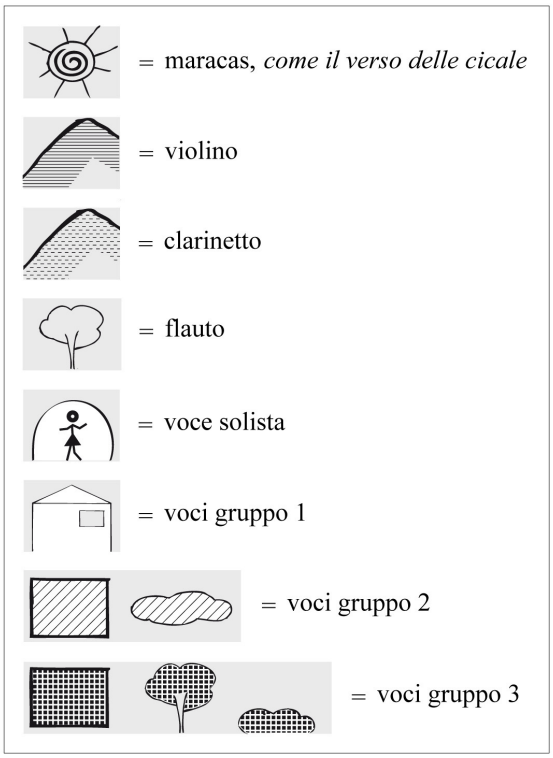
di Aurora Curcio

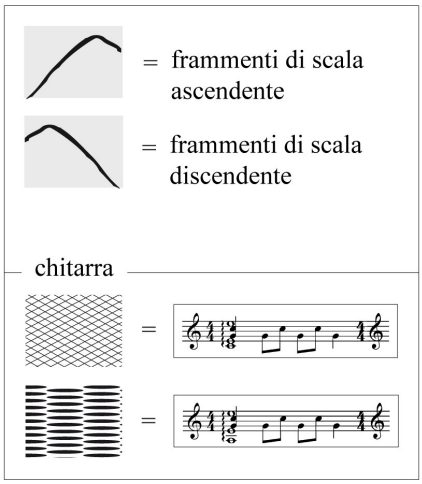
Valdrada,
il sole,
il verde,
il cielo azzurro,
il lago.
Si riflettono le case, si
riflettono gli alberi, si
riflettono l’azzurro e i
suoni…
uguali, inversi,
uguali diversi,
uguali, inversi.

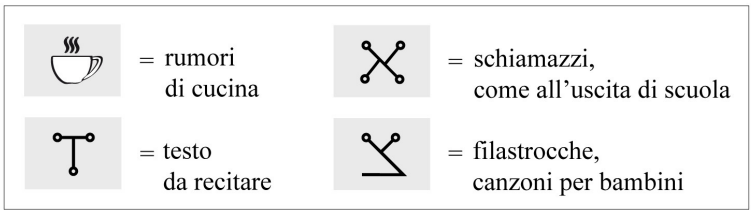


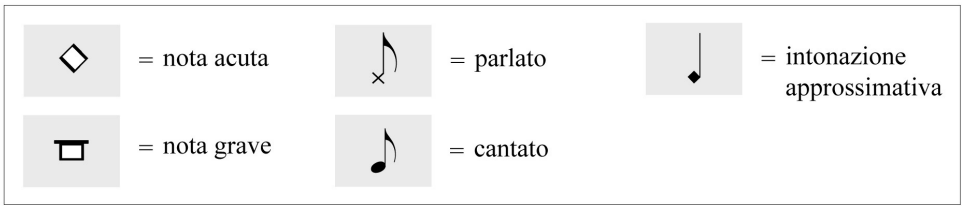
♩ = 68
AS ⟷ S
1 ⟷ TUTTI
"o"
R
"cip"
R
mp
DIV
D
DIV
R
S
1 ⟷ TUTTI
"o"
S ⟷ AS
1 ⟷ TUTTI
"fr"
"o"
"lala"
"cip"
R
mp
"fff"
R
mp

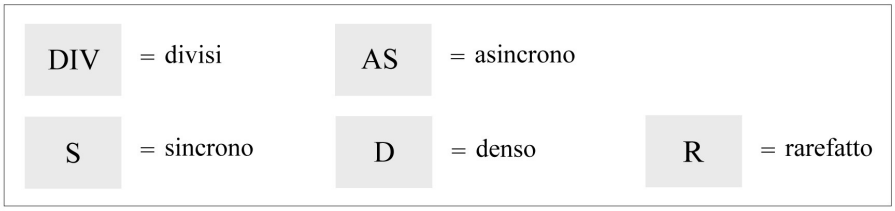
LEGENDA


= maracas, *come il verso delle cicale*
= violino
= clarinetto
= flauto
= voce solista
= voci gruppo 1
= voci gruppo 2
= voci gruppo 3


= frammenti di scala ascendente
= frammenti di scala discendente
chitarra
=
=


= rumori di cucina
= schiamazzi, come all’uscita di scuola
= testo da recitare
= filastrocche, canzoni per bambini


= nota acuta
= parlato
= intonazione approssimativa
= nota grave
= cantato


DIV = divisi
AS = asincrono
S = sincrono
D = denso
R = rarefatto

= da - a
= continua a intermittenza

Regole d'esecuzione

L'organico previsto è composto da un coro di voci bianche, flauto, clarinetto (scritto in suoni reali), violino, chitarra e un percussionista ma può essere variato in funzione delle esigenze che si presentano.

Essendo basato prevalentemente sul concetto di specularità, e quindi sulle inversioni, il brano può essere eseguito leggendo il paesaggio posto al di sopra da sinistra verso destra nella sua forma originale, da destra verso sinistra (retrogrado), oppure leggendo il paesaggio che si riflette al di sotto, da sinistra verso destra (inverso), da destra verso sinistra (retrogrado dell'inverso). È possibile altresì eseguire la forma originale seguita da almeno una delle sue inversioni, o creare altre combinazioni, al fine di esplicitarne la differenza.

La durata dell'esecuzione, prevista in cinque minuti per un solo paesaggio, può subire leggere variazioni.

Gli edifici o elementi della natura, ad esempio case e montagne, rappresentano, oltre che strumenti o gruppi, i materiali che devono essere eseguiti.

La durata dei vari interventi è direttamente proporzionale allo spazio ricoperto dalle sagome che compongono il paesaggio lungo l'asse del tempo. I punti di attacco e chiusura sono dunque rappresentati dalle estremità di dette sagome.

Gli ostinati del chitarrista o del percussionista (a cui è richiesto in presenza della linea di continuare a ripetere con le maracas le figurazioni indicate nei quadrati) definiranno una pulsazione, di circa 68 = semiminima, che potrà essere tenuta in considerazione dagli altri esecutori senza però necessariamente provocare una sovrapposizione omoritmica. L'intervento dell'ostinato chitarristico appena prima dell'ingresso di un nuovo materiale sonoro è mirato a fungere sia da segnale che da riferimento per l'intonazione.

Le dinamiche, quando non inscritte dentro una sagoma, seguono l'indicazione posta ai piedi del paesaggio.

I materiali da eseguire se rumoristici sono stati inseriti dentro le sagome, se musicali/percussivi sono posti vicino a quelle loro relative e legati da una linea continua trasversale. Per comodità i materiali musicali che devono essere ripetuti al ricorrere di una stessa sagoma, sono stati scritti una sola volta e nel verso di lettura dell'originale e dell'inverso.

I materiali per i quali non sono indicate specifiche figurazioni ritmiche vanno ripetuti con la massima libertà. Quelli relativi a violino e clarinetto vanno interpretati elaborando frammenti melodici ascendenti o discendenti basati sulle altezze indicate, a seconda dell'andamento della linea che descrive le montagne.

Sotto il profilo interpretativo sarebbe auspicabile che l'esecuzione venisse coadiuvata dalla suggestione scaturita dall'elemento visivo. L'idea è quella di immedesimarsi in un'ipotetica passeggiata a Valdrada descrivendone la vita e il paesaggio attraverso il succedersi dei materiali sonori.

Si ringrazia Filippo Carotenuto per la collaborazione alla realizzazione grafica

2.3.2. Temi per attività didattiche

Questa composizione di Aurora Curcio offre molteplici spunti interessanti sia dal punto di vista della struttura che da quello dei materiali: il concetto di specularità difatti può essere applicato ad entrambi i piani, come è messo in evidenza dalla realizzazione visiva del brano. L’uso della forma aperta si coniuga quindi al trattamento di materiali sia di tipo tradizionale (basati sulla scala pentatonica) che concreti (i quali possono essere oggetto di uno studio specifico). Il brano stimola inoltre la pratica di esercizi improvvisativi, vocali e strumentali, da svilupparsi a partire da materiali dati. Nel corso del lavoro abbiamo individuato i seguenti temi per attività didattiche:

- Ricerca su suoni e rumori naturali e del quotidiano (ad esempio versi di animali, vento, rumori di cucina)
- Imitazione di suoni e rumori attraverso la voce e mediante strumenti tradizionali o inventati
- Descrizione dei suoni della “propria giornata”
- Esercizi di improvvisazione vocale e strumentale collettiva sui suoni della “propria giornata”
- Esercizi su ritmo libero e ritmo misurato
- Studio della scala pentatonica con ascolto di esempi musicali
- Esercizi di improvvisazione sulla scala pentatonica
- Esercizi su fasce vocali
- Esercitazione sulla composizione di ostinati
- Approfondimento sul concetto di “forma simmetrica” (ad esempio simmetria nel corpo umano, nelle forme della natura, in architettura)
- Approfondimento del concetto di “riflessione” (riflessione rispetto a un asse verticale, riflessione rispetto a un asse orizzontale)
- La “riflessione” in musica: l’inverso, il retrogrado e l’inverso del retrogrado
- Esercizi sulle inversioni con semplici materiali melodici
- Ipotesi di spazializzazione del brano basate sul principio della specularità

2.4. Melania

2.4.1. Partitura di *Melania* di Maria Costanza Barillà

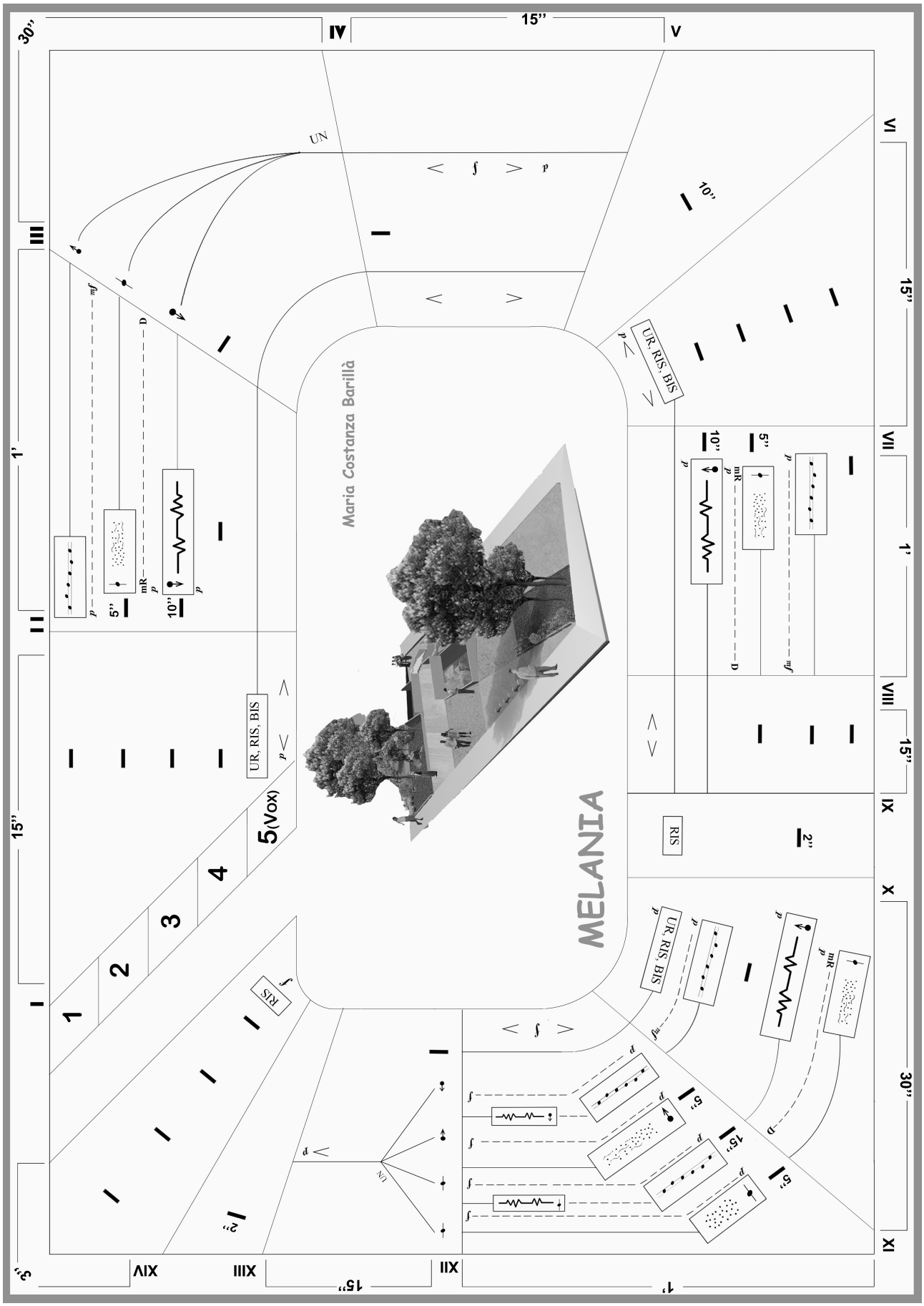
per flauto, clarinetto, violino, sax e gruppo vocale

Il brano è ispirato al racconto *Le città e i morti. 1* di Italo Calvino, in cui emerge una chiara idea di ciclicità e continuità degli eventi nel tempo. Il centro di riferimento è la piazza di Melania: la vita di tutti gli abitanti si svolge lì, dove di conseguenza emergono costantemente dei dialoghi. Con il passare del tempo, si può ritrovare lo stesso dialogo che continua, ma gli abitanti non sono sempre gli stessi: la popolazione di Melania si rinnova, i dialoganti muoiono e nascono quelli che prenderanno il loro posto nel dialogo. Si producono a volte dei cambiamenti a catena, finché tutte le "parti" non sono distribuite di nuovo tra gli abitanti. Ma dopo tanto tempo anche le stesse parti non sono più esattamente quelle di prima, e impercettibilmente si trasformano.

Per l'ideazione del lavoro sono quindi partita da questa idea di ciclicità e continuità nel tempo, sviluppandola attorno ad un luogo immaginario, la piazza principale della città rappresentata graficamente al centro della partitura e sonoramente dal costante "vociare" delle parti vocali. Attorno alla piazza si muovono gli strumenti, scambiandosi materiali dopo i momenti di pausa, che simboleggiano proprio il passare del tempo. Lo scambio di materiali sta quindi a rappresentare il fatto che il "dialogo" rimane sempre simile ma gli strumenti che lo realizzano ciclicamente cambiano.

Terminato un giro, si può ripartire per altre tre volte assegnando le stesse parti ad altri strumenti. A ogni giro è possibile applicare uno specifico tipo di variazione (vedi Regole d'esecuzione), poiché anche nel racconto i dialoghi nel tempo lentamente si trasformano. La forma grafica della composizione quindi sta ad indicare la ciclicità del percorso di esecuzione, che potrebbe continuare all'infinito.

Si è scelto di usare un tipo di grafia "sintetizzante" (o "semialeatoria"), con un uso di materiali parzialmente indefiniti, proprio per consentire la partecipazione attiva degli esecutori alla costruzione del brano, attraverso l'uso di prassi improvvisative e l'applicazione di variazioni estemporanee relative alla gestione dei parametri. Proprio questo, oltre a quello della ciclicità, può essere uno degli aspetti didattici importanti del brano, dal momento che si deve ogni volta focalizzare l'attenzione sulla variazione di uno specifico parametro musicale.


Maria Costanza Barillà
MELANIA
UN
UR, RIS, BIS
RIS
5(Vox)
1
2
3
4
15”
30”
1’
3’
I
II
III
IV
V
VI
VII
VIII
IX
X
XI
XII
XIII
XIV

LEGENDA

= pausa

UR, BIS, RIS = urla, bisbigli, risate

UN = unisono

= nota su registro acuto o, se seguita da altro materiale all'interno di un riquadro, registro acuto

= nota su registro medio o, se seguita da altro materiale all'interno di un riquadro, registro medio

= nota su registro grave o, se seguita da altro materiale all'interno di un riquadro, registro grave

= note brevi staccate

= note brevi staccate e frammenti melodici

= frammento melodico interpretabile con varie chiavi e adattabile a partire da diverse altezze

= linee melodiche che convergono verso l'unisono

= ripetere, variandolo, il materiale nel riquadro per la durata della linea

- - - - - - - - - - - - - - - = da - a

mR = metà rarefatto

Regole d’esecuzione

L’organico è composto da: flauto, clarinetto, violino, sax e gruppo vocale. La composizione è divisa in 14 sezioni. Arrivati alla sezione 14 il brano può ricominciare per altri tre giri, modificando l’organico secondo gli schemi indicati. Per questo motivo gli esecutori (tranne il gruppo vocale che rimane sempre fisso) sono indicati attraverso una numerazione da 1 a 4.

L’esecuzione in partenza è: “asincrona” (ossia non c’è una concordanza ritmica tra gli strumenti), senza una specifica indicazione di tonalità o modo (gli strumenti utilizzeranno i materiali indicati spaziando con libertà tra campo cromatico e diatonico), senza specifiche indicazioni ritmiche, timbriche e di durata.

Le durate complessive delle sezioni sono indicate in secondi. L’attacco dei diversi strumenti all’interno di ogni sezione se non è simultaneo si può desumere dalle durate in secondi delle pause segnate per i vari strumenti.

Nella I sezione, tutti gli strumenti stanno in silenzio eccetto il gruppo vocale che dovrà produrre urla, risate e bisbigli con le dinamiche indicate fino alla fine della IV sezione. Questo evento è sempre presente nella composizione (con qualche variazione), eccetto però alcuni momenti di pausa (sezione V, IX, XII e XIII). Dalla II sezione entrano in gioco gli strumenti, tranne strumento 4. Nella III sezione gli strumenti (1, 2, 3) cominceranno a convergere verso l’unisono che sarà raggiunto nella IV sezione. Dalla VI sezione, che segue una pausa di 10 secondi, ricomincia la struttura precedente ma questa volta strumento 4 suona, mentre strumento 1 tace. Di nuovo tutto riprende alla X sezione, dopo una pausa di 2 secondi con risate di sottofondo: da qui entrano mano a mano in gioco tutti gli strumenti fino alla XII sezione che termina con l’unisono. Infine, nella XIII sezione troviamo una pausa di 2 secondi seguita da 3 secondi di risate (sezione XIV).

Arrivati alla fine della composizione, essa può essere ripetuta dall’inizio per altre tre volte alternando i quattro strumenti, ottenendo un totale di quattro giri organizzati secondo i seguenti schemi:

<u>I giro</u>:

1 - Violino
2 - Sax
3 - Clarinetto
4 - Flauto

<u>II giro</u>:

1 - Flauto
2 - Violino
3 - Sax
4 - Clarinetto

III giro:

1 - Clarinetto
2 - Flauto
3 - Violino
4 - Sax

IV giro:

1 - Sax
2 - Clarinetto
3 - Flauto
4 - Violino

A ognuno dei giri successivi al primo può sovrapporsi uno specifico tipo di variazione parametrica da gestire attraverso procedimenti improvvisativi:

II giro: Variazione timbrica, da sviluppare attraverso l'uso dei timbri degli strumenti distorti secondo le specifiche possibilità e tecniche di ogni strumento

III giro: Variazione ritmica, da sviluppare attraverso l'inserimento nell'esecuzione dei materiali di formule ritmiche ripetitive, tra momenti "sincroni" (concordanza di pulsazione) e momenti "asincroni" (discordanza tra le pulsazioni)

IV giro: Variazione tonale, da sviluppare attraverso la ricerca di una concordanza tonale e/o modale nell'uso dei materiali

Le variazioni possono anche "sommarsi" progressivamente in modo che, ad esempio, alla variazione timbrica si possa sovrapporre quella ritmica, e a queste poi si possa aggiungere quella tonale.

Si ringraziano Lorena Lombardo e Maria Giovanna Papandrea per la collaborazione alla realizzazione grafica

2.4.2. Temi per attività didattiche

In questo brano di Maria Costanza Barillà i due aspetti fondamentali sono da un lato l’indeterminazione dei materiali sonori che devono essere eseguiti attraverso il controllo nel tempo dei parametri sonori e dall’altro l’apertura della forma, evidenziata dall’aspetto visivo della partitura, che può essere ripetuta in base alle scelte degli interpreti. Il brano può quindi essere un buon punto di partenza per un approfondimento sui concetti di improvvisazione, variazione e forma aperta. Da sottolineare inoltre il ruolo del materiale vocale che deve essere sviluppato a partire dall’ascolto dei suoni della quotidianità. Nel corso del lavoro abbiamo individuato i seguenti temi per attività didattiche:

- Ricerca su forme “cicliche” e/o “iterative”
- Ricerca su altri tipi di forme
- Ricerca sulle partiture “visive” nei repertori del secondo Novecento
- Ricerca sui “suoni della piazza”: ascolto, analisi e catalogazione dei diversi tipi di suoni che possiamo udire in una piazza
- Esercizio sulla reinterpretazione dei “suoni della piazza” nel contesto di un gruppo vocale (i vari tipi di effetti vocali, la loro interpretazione grafica, ecc.)
- Esercizi di improvvisazione finalizzati al controllo dei diversi parametri musicali (intensità, altezza, densità, durata, timbro)
- Esercizi di improvvisazione sul passaggio dalla dimensione “sincrona” alla dimensione “a-sincrona” e viceversa
- Esercizi di improvvisazione vocale e strumentale finalizzati allo sviluppo delle capacità di ascolto (ad esempio esercizio sul “raggiungimento dell’unisono”)
- Studio sulla variazione timbrica: indagine sulle possibilità di ogni strumento di modificare e distorcere la propria emissione sonora naturale
- Ipotesi di spazializzazione del brano basate sul principio della circolarità e della ciclicità

2.5. Tamara

2.5.1. Partitura di *Tamara* di Romana Gaudino

per flauto, clarinetto, violino, tromba, sax contralto, chitarra, pianoforte, violoncello

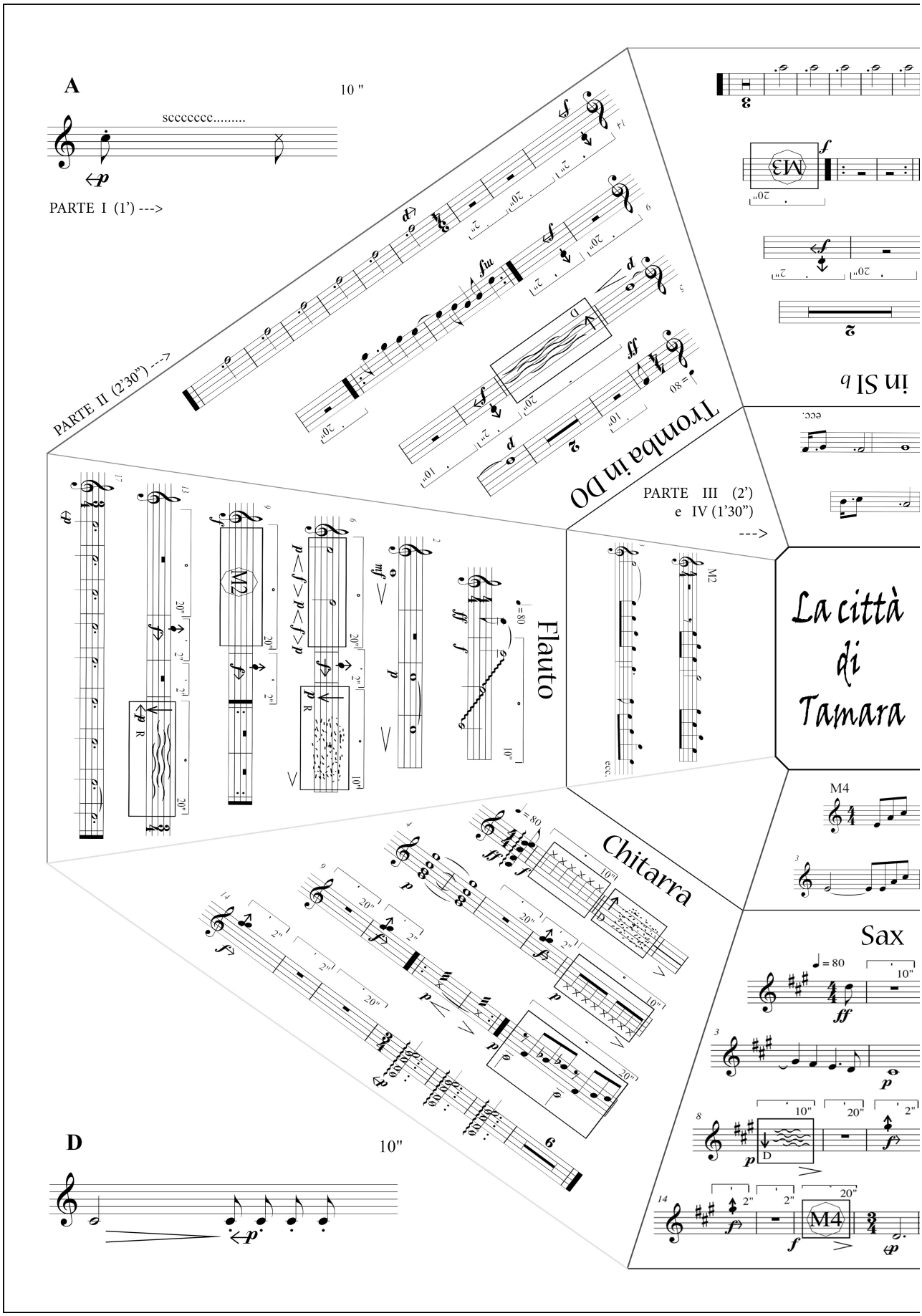
Nel racconto di Italo Calvino *Le città e i segni. 1*, il viaggiatore entrando nella città di Tamara si trova di fronte all'illusione di figure che in realtà indicano altro: la tenaglia che indica la casa del cavadenti, il boccale la taverna, le alabarde il corpo di guardia, statue e scudi rappresentano leoni, delfini, torri e stelle, e così via fino alla fine. È tutto un percorso di segni. Solo poche cose sicure, per la loro stessa forma e posto che occupano, sono individuate nella loro funzione. Un viaggiatore che visita Tamara, si imbatte in un gioco di illusioni e di similitudini: egli le incontra appena si imbatte in questo luogo illusorio e non le abbandona neanche alla fine del viaggio. Tutto rimane sospeso, in bilico, e alla fine tutto sembra quello che non è.

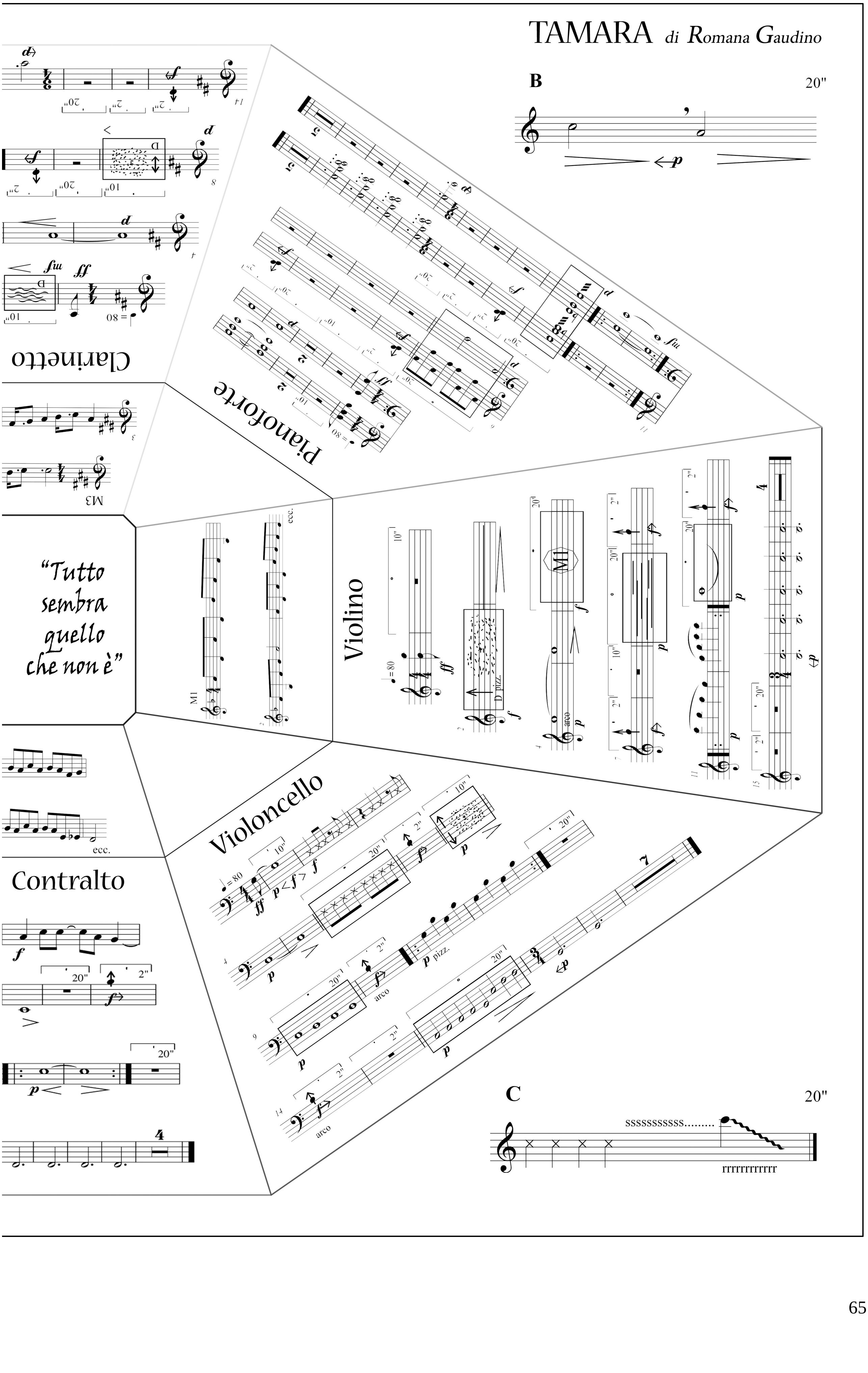
Alla base dell'idea del pezzo c'è la volontà di sviluppare, attraverso l'uso di citazioni musicali e attraverso la finzione scenica, questa idea della compresenza di segni, a volte illusori, che rimandano costantemente a qualcosa di altro. Alle otto similitudini fatte da Calvino nel racconto corrispondono nel brano gli otto strumenti dell'organico, ognuno dei quali graficamente trova collocazione in uno dei lati della forma ottagonale della partitura che vuole richiamare la pianta di una città. I materiali tematici degli strumenti sono citazioni di note melodie che rimandano ad un immaginario cinematografico. La finzione scenica prende corpo attraverso l'inserimento di elementi mimico-gestuali che gli esecutori devono realizzare nell'ambito di una vera e propria sequenza di scene.

Dal punto di vista musicale, dopo un inizio "incerto" (Parte I) a cui segue l'attacco incisivo della Parte II, si hanno un continuo scambio di linee melodiche, dei "tutti" improvvisi e forti e dei suoni di contorno che vengono affidati ai vari strumenti. Tra tutto ciò si sentono i temi celebri (sostituibili eventualmente con altri a scelta degli studenti), che hanno la funzione di rievocare nella mente di chi ascolta qualcosa di conosciuto e di certo, che però scompare appena il motivo appare riconoscibile. Dopo la Parte II, le ultime due fasi dell'esecuzione sono concentrate sull'illusione, rimettendo nuovamente in uno stato di incertezza il "viaggiatore-ascoltatore" che fino alla fine, non abbandonerà le illusioni "vissute" nella città di Tamara. Così nel gioco di mimi affidati agli strumenti (nella Parte III), l'intento è proprio quello di creare un'illusione in questo caso sia visiva che uditiva: il suono del flauto con il trombettista che mima l'esecuzione, il suono del clarinetto con il pianista che mima, e poi il suono del violino con il chitarrista e il suono del sassofono con il violoncellista. La seconda illusione si realizza nella Parte IV, quando gli strumenti dapprima accennano le melodie conosciute e successivamente le mimano con un movimento che provoca solamente il rumore delle chiavi e delle corde degli strumenti, fino ad arrivare al silenzio.

Le diverse parti del pezzo implicano anche diversi tipi di prassi esecutive e di relazioni tra gli esecutori: dalla situazione "aperta" e in modalità "asincrona" della parte I, all'esecuzione puntuale della parte II, fino al gioco "timbrico-mimico" della III e della IV parte. La forma visiva ottagonale della partitura, oltre a voler suscitare la curiosità di chi esegue, ha una connessione sia con l'aspetto sonoro (gli otto timbri dei diversi strumenti), sia con l'aspetto visivo dell'esecuzione: come gli strumentisti che si vedono dapprima sono otto e poi diventano quattro, così la partitura passa dagli otto spazi relativi alle parti strumentali alla zona interna, in cui sono presentati i quattro temi celebri.

Scopo del brano è quello di stimolare e approfondire sia la dimensione visiva e gestuale del fare musica, con particolare riferimento alla relazione tra gesto e suono (fino a focalizzare l'attenzione sul gesto sganciato dal suono reale), sia un'idea di gioco linguistico da attuare con i segni musicali della realtà sonora che ci circonda, i quali, veicolati da radio, televisione, cinema e internet, vanno oggi a costituire una particolare forma di memoria musicale collettiva.


A
10 "
scccccccc.....
PARTE I (1’) --->
PARTE II (2’30”) --->
Tromba in DO
in SI b
PARTE III (2’)
e IV (1’30”)
--->
La città di Tamara
Flauto
Chitarra
Sax
M2
M3
M4
D
10"


TAMARA di Romana Gaudino
B
20"
Clarinetto
Pianoforte
Violino
Violoncello
Contralto
“Tutto sembra quello che non è”
M1
M3
ecc.
pizz.
arco
C
20"
sssssssssss.........
rrrrrrrrrrr

LEGENDA

f→ ; ←*p* = più forte possibile; più piano possibile

D ; R = denso; rarefatto

; = nota acuta; cluster acuto

↑ ; ↓ ; ↑↓ = registro acuto; registro grave; tra registro acuto e grave

; ; = note brevi staccate; frammenti melodici; note lunghe

; = effetto percussivo; come un glissato

= ripetere il materiale nella scatola indipendentemente dagli altri esecutori

= continuare l'evento nella scatola

scccccc, ssssssss = effetti parlati rrrrrrrrrr = frullato

M1 M2 M3 M4 = eseguire Melodia 1, Melodia 2, Melodia 3, Melodia 4

In presenza delle corone quadrate si tiene conto delle durate in secondi e non del tempo indicato

Regole d'esecuzione

È necessario uno spazio scenico in cui siano presenti delle quinte o dei pannelli dietro i quali i musicisti possano nascondersi.

PARTE I (APERTURA) 1'
Tutti i musicisti entrano in scena contemporaneamente ed uno per volta in senso orario, iniziando dal pianoforte, cominciano ad eseguire a distanza di 5 secondi l'uno dall'altro i materiali A B C D scritti ai quattro angoli della partitura, ognuno con una sequenza diversa. Alla fine i musicisti rimangono in silenzio per circa 4 secondi.

PARTE II (ESECUZIONE "PARTITURA") 2' 30"
Un esecutore (ad esempio il flautista) prende l'iniziativa e dà l'attacco: ogni musicista esegue scrupolosamente la parte scritta per il proprio strumento su uno dei lati dell'ottagono, andando a tempo con gli altri, in quanto i materiali scritti sono parti staccate di un'unica partitura. Arrivati alla fine si rimane in silenzio per 10 secondi e i musicisti escono di scena.

PARTE III (ILLUSIONE SCENICA) 2'
Il flautista dietro le quinte comincia ad eseguire il materiale M1 (la prima delle melodie conosciute), mentre il trombettista entrato in scena ne mima l'esecuzione. Mentre questi continuano, il clarinettista dietro le quinte esegue M2, mentre il pianista entrato in scena ne mima l'esecuzione. Si aggiunge poi il violinista che dietro le quinte esegue M3, mentre il chitarrista entrato in scena ne mima l'esecuzione. Mentre tutti continuano, il sassofonista dietro le quinte esegue M4, mentre il violoncellista entrato in scena ne mima l'esecuzione. Tutto viene eseguito molto liberamente e con intensità media. Gli andamenti sono differenti tra loro e le melodie possono essere continuate anche a memoria, andando oltre il frammento di citazione scritto. Quando tutte le melodie sono entrate, dopo circa 30 secondi tutto si blocca e gli esecutori-mimi escono di scena.

PARTE IV (CHIUSURA) 1' 30"
I quattro strumentisti che hanno eseguito dietro le quinte le melodia nella Parte III (flauto, clarinetto, violino, sassofono), rientrano in scena e cominciano singolarmente (prima il flauto, poi violino, sassofono, clarinetto) ad accennare le melodie (M1, M2, M3, M4). Uno alla volta, dopo un diminuendo, cessano poi di suonarle (prima il clarinetto, poi sassofono, violino, flauto) e cominciano solo a mimarne l'esecuzione facendo sentire solo il rumore delle chiavi e delle corde. Dopo circa 30 secondi in cui tutti stanno mimando, gradualmente smettono e a turno (nello stesso ordine di entrata) escono di scena. Al che si ode una voce che recita: "**tutto sembra quello che non è"**.

Schema di esecuzione

---- = continuare; / = pausa

	PARTE I (1')	PARTE II (2' 30")	PARTE III (2')	PARTE IV (1' 30")
FLAUTO	ABCD ----- /	PARTITURA ---- /	M1 ----------	M1 ---- M1 (mimo) -----
CLARINETTO	BCDA ----- /	PARTITURA ---- /	M2 ----------	M2 ------ M2 (mimo) -----
VIOLINO	DCBA ----- /	PARTITURA ---- /	M3 ----------	M3 -------- M3 (mimo) -----
SASSOFONO	ADBC ----- /	PARTITURA ---- /	M4 ----------	M4 --------- M4 (mimo) ----
TROMBA	CDAB ----- /	PARTITURA ---- /	M1 (mimo) ----------	/
PIANOFORTE	CADB ----- /	PARTITURA ---- /	M2 (mimo) ----------	/
CHITARRA	BADC ----- /	PARTITURA ---- /	M3 (mimo) ------	/
VIOLONCELLO	DACB ----- /	PARTITURA ---- /	M4 (mimo) --	/

Si ringrazia Antonino Morabito per la collaborazione alla realizzazione grafica

2.5.2. Temi per attività didattiche

In questo lavoro di Romana Gaudino la dimensione mimico-gestuale si coniuga a diversi aspetti che vanno dalla particolare struttura visiva della partitura al trattamento di materiali sia indeterminati che determinati (in alcuni casi preesistenti e noti). Così i principali ambiti verso cui può indirizzarsi un’attività didattica sono da un lato la riflessione sulla musica intesa come segno linguistico (nella doppia valenza visiva e sonora) e dall’altro lo studio sul gesto e sulla corporeità del performer. In questo caso, insieme al trattamento di materiali da eseguire attraverso prassi improvvisative, abbiamo anche parti scritte in modo puntuale da eseguirsi da parte del gruppo in modalità sincrona. Nel corso del lavoro abbiamo individuato i seguenti temi per attività didattiche:

- Ricerca sulle composizioni mimico-gestuali nell’ambito delle avanguardie del secondo Novecento
- Approfondimento sui precedenti teatrali: dal Dadaismo al Teatro dell’assurdo
- Approfondimenti sui concetti di “performance” e “happening”
- Invenzione di altri eventi sonori che integrino diverse forme artistiche (teatro, danza, arti figurative, video, ecc.)
- Studio della semiografia musicale contemporanea
- Studio sul rapporto tra gesto e suono nelle diverse culture musicali
- Studio sulla gestualità connessa al “divismo” (ad esempio l’enfasi del gesto nei diversi ambiti esecutivi)
- Studio sulle diversità timbriche dei diversi strumenti e sulla loro riconoscibilità all’ascolto
- Approfondimento sul concetto di suono-rumore e sulle possibilità timbriche dei diversi strumenti
- Esercizi di improvvisazione finalizzati al controllo dei diversi parametri musicali (intensità, altezza, densità, durata, timbro)
- Esercizi di improvvisazione sul passaggio dalla dimensione “sincrona” alla dimensione “asincrona” e viceversa
- Ricerca e analisi sui suoni della “contemporaneità”: che tipo di suoni, di melodie e di linguaggi musicali vengono maggiormente diffusi attraverso i mezzi di comunicazione di massa

2.6. Zobeide

2.6.1. Partitura di *Zobeide* di Mafalda Gara

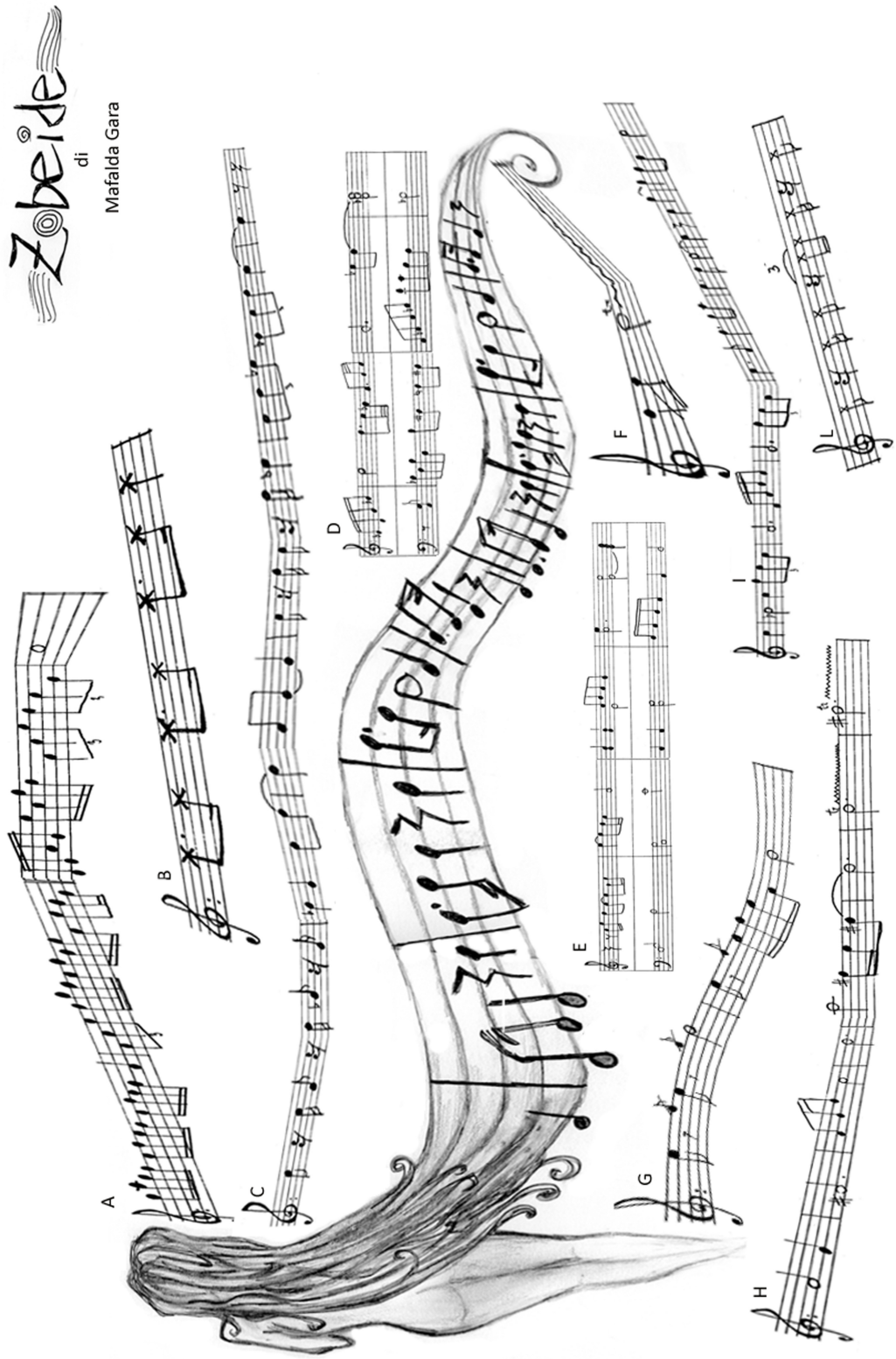
per sax contralto, voci, pianoforte, flauto, tromba, chitarra e percussioni

La città descritta da Italo Calvino nel racconto *Le città e il desiderio. 5* sembra rappresentare la distorsione di un sogno che sarebbe potuto essere felice solo se lo si fosse accettato come tale e non come un imperativo che necessariamente deve trovare il proprio sfogo. Zobeide è una città che gira intorno a se stessa in cerchi concentrici. Ad edificarla furono degli uomini che, in luoghi diversi della terra, avevano fatto lo stesso sogno: una bellissima ragazza dalle lunghe chiome al vento e con il corpo nudo che invano viene inseguita da ognuno di loro. Per dare vita a questo sogno e tenere desto il desiderio di quella divinità quegli uomini erano giunti tutti nello stesso luogo, e in quel luogo avevano costruito Zobeide. La città riproduceva i giri che ognuno aveva percorso per inseguire la donna, ma, a differenza del sogno, per bloccare la fuggitiva se fosse riapparsa non furono poste vie di uscita. Il miracolo non ebbe più luogo e col tempo anche il sogno era stato dimenticato: forse una "Zobeide" può continuare a vivere solo se chi la abita non crede che sia possibile intrappolare i desideri, che come i sogni in cui si materializzano non possono essere costretti in una prigione. Nel 2011, nel clima delle celebrazioni dei 150 anni dell'Unità d'Italia, questa storia mi è apparsa in parte analoga alla vicenda del nostro Paese, una nazione la cui unità non si è ancora pienamente e positivamente compiuta, al di là del sogno di chi la ha costruita.

La partitura è costituita da due pagine: la prima, contenente i materiali, ha uno stile grafico che vuole richiamare le vie della città che girano intorno a se stesse creando una sorta di trappola. Ogni pentagramma è una via e contiene un materiale sonoro che a scelta dell'esecutore verrà proposto, sviluppato e variato. Il tema principale che si identifica con la donna dai lunghi capelli, propone l'Inno di Mameli affidato al sax alto che lo esegue in più sezioni. La seconda contiene sia la legenda che lo schema dell'esecuzione strutturato in cinque sezioni, ognuna di durata diversa. I materiali vanno eseguiti con tempi e modalità differenti senza un riferimento metronomico comune tra i vari strumenti (modalità "asincrona"). L'entrata degli strumenti si può desumere dalla collocazione spaziale all'interno del riquadro.

Il brano comincia con le voci che, come arrivassero da lontano, improvvisano delle melodie su cui poi emergerà il sax che, come se volesse radunare questi suoni rarefatti, intona l'Inno di Mameli. Nella seconda sezione il gruppo vocale esce e il sax continua il suo intervento con note lunghe. Entrambi lasciano spazio agli altri strumenti che espongono ognuno uno dei dieci "materiali sonori scritti", continuando fino alla terza sezione fin quando il suono invadente e incisivo delle percussioni fa capire che è ora di uscire di scena. Questo è un motivo di disturbo anche per il tema, riproposto dilatato e con un suono più "sguaiato" dal sax. Il gioco delle percussioni continua ancora fino alla terza sezione lasciando poi il posto agli altri esecutori che con le loro entrate sembrano rincorrersi fra loro per mezzo di materiali sonori "extra musicali" tipici dello strumento o attraverso melodie eseguite dalle voci e il materiale sonoro A esposto dal sax. Si crea così un'atmosfera tensiva con giochi d'effetti in cui improvvisando si può entrare in sintonia l'uno con l'altro. Diversa è la quinta sezione dove ogni esecutore realizzerà la sua parte in contemporanea agli altri. Con un accelerando finale e un crescendo si arriverà così ad un fortissimo dove il tema segnerà la fine del pezzo.

Scopo principale del brano è quello di favorire lo sviluppo di prassi esecutive a carattere improvvisativo, dovendo ogni esecutore trattare e modificare o a piacimento o secondo le indicazioni parametriche date i materiali segnati, anche sotto lo stimolo visivo della partitura. Ma l'acquisizione delle capacità tecniche per sviluppare tali prassi, da raggiungere anche attraverso lo svolgimento di esercizi specifici sui parametri musicali, dovrà andare di pari passo con il formarsi di una sensibilità che, attraverso il suono e l'utilizzazione dei "segni musicali" che emergono dalla nostra storia, possa contribuire a far evocare i contenuti culturali che vogliamo comunicare.


Zobeide
di
Mafalda Gara
A
B
C
D
E
F
G
H
I
L

LEGENDA

TEMA	INNO DI MAMELI		SUONO SGUAIATO
M	MATERIALE SONORO SCRITTO (A, B, C, D, E, F, G, H, I, L)		PASSAGGIO GRADUALE DA DENSO A RAREFATTO
	CAMBIO DEL MATERIALE SONORO (DIVERSO DA QUELLO ESEGUITO IN PRECEDENZA)		CONTINUAZIONE DELL' EVENTO MUSICALE
Mon	MELODIE CON CARATTERE MINORE		MATERIALE SONORO EXTRA MUSICALE
Mc	MELODIE CROMATICHE NELL'AMBITO DI UNA 5ª		SUONO INVADENTE / INTERMITTENTE
	MELODIE CON NOTE LUNGHE (IN SENSO ASCENDENTE E DISCENDENTE)		TEMPO DILATATO
R	RAREFATTO	Acc...	ACCELERANDO
D	DENSO	(x 2)	RIPETI PER 2 VOLTE

SCHEMA DELL'ESECUZIONE

	1 (1')	2 (2')	3 (1')	4 (40'')	5 (1') Acc..
SAX ALTO	TEMA mf	p	TEMA mf	M (A) p	TEMA (x 2) mf → ff
VOCI	Mc R pp → f	p		Mon p	mf → ff
PIANO		M mf		mf	mf → ff
FLAUTO		M mf		mf	mf → ff
TROMBA		M mf		mf	mf → ff
CHITARRA		M mf		mf	mf → ff
PERCUSSIONI			D f		M (L) mf → ff

Regole d’esecuzione

SEZIONE 1 (1')

Le voci, tutte insieme, con suoni rarefatti e senza una pulsazione comune, iniziano ad eseguire delle “melodie cromatiche” racchiuse nell’ambito di una quinta, compresa tra il suono iniziale che sceglieranno e una quinta ascendente costruita a partire dal suono di partenza. Il sax, dopo all’incirca 30 secondi, entra con il Tema (Inno di Mameli).

SEZIONE 2 (2')

Le voci, decrescendo verso un piano, concludono la loro esposizione. Allo stesso modo il sax nella prima parte di questa sezione eseguirà delle melodie basate sul movimento ascendente e discendente di note lunghe fino a svanire con un diminuendo, mentre pianoforte, flauto, tromba e chitarra entrano uno per volta, come descritto nello schema d’esecuzione, scegliendo uno fra i dieci “materiali sonori scritti” da eseguire con un tempo d’esecuzione a piacimento (indipendente uno dall’altro). Attraverso il passaggio graduale da una situazione più densa a una rarefatta, gli esecutori possono ripetere, variare e sviluppare in modo differente (anche in senso ritmico o con l’uso di pause) il loro materiale sonoro per tutta la durata indicata nello schema con una linea continua.

SEZIONE 3 (1')

Gradualmente gli strumenti che nella sezione precedente eseguivano uno dei “materiali sonori scritti” concludono la loro esposizione, mentre le percussioni entrano con un suono forte e invadente ripetuto più volte con un’alta “densità” e il sax ripropone il Tema, questa volta però con un suono “sguaiato” e meno piacevole rispetto alla Sezione 1, e con un tempo più dilatato.

SEZIONE 4 (40")

Le percussioni concludono il proprio gioco di disturbo lasciando spazio agli altri strumenti: il sax eseguirà il materiale sonoro scritto A, le voci eseguiranno delle melodie con carattere minore con un passaggio graduale da denso a rarefatto, piano, flauto, tromba e chitarra, entrando uno alla volta, eseguiranno del materiale sonoro “extra musicale” attraverso tecniche tipiche di ogni strumento.

SEZIONE 5 (1')

In questa sezione, mentre il sax ripropone il Tema per due volte e le voci continuano ad eseguire melodie con carattere minore, pianoforte, flauto e chitarra entreranno con un materiale sonoro scritto diverso da quello eseguito in precedenza, mentre la tromba eseguirà melodie con note lunghe e le percussioni eseguiranno il materiale sonoro scritto L. A questo punto tutti gli strumenti partendo da un mezzoforte cresceranno verso un fortissimo in accelerando. La fine del brano è data dalla conclusione del Tema.

2.6.2. Temi per attività didattiche

L'impaginazione di questo brano di Mafalda Gara mette in evidenza la distinzione tra il piano della struttura e quello dei materiali sonori. Ma mentre la struttura segue il normale sviluppo diacronico di uno schema improvvisativo, la particolare disposizione dei materiali su pentagramma può essere un buono spunto per riflettere su ruolo e autonomia del segno grafico nella doppia valenza sia estetica che funzionale. La coesistenza sul piano sonoro di materiali di tipo diverso può essere uno stimolo per approfondire questioni relative alle motivazioni che ci portano nella nostra pratica musicale a scegliere un linguaggio piuttosto che un altro. Gli esercizi sui parametri possono essere un buon punto di partenza per cominciare lo studio del brano. Nel corso del lavoro abbiamo individuato i seguenti temi per attività didattiche:

- Ricerca sul "plurilinguismo" in musica
- Ricerca sui simboli sonori
- Approfondimento su musica e significato: la decontestualizzazione dei simboli sonori (vedi ad esempio la trasfigurazione dell'inno americano realizzata da Jimi Hendrix)
- Ricerca sulle partiture "visive" del secondo Novecento (vedi ad esempio nelle partiture di Sylvano Bussotti il rapporto tra il segno grafico musicale e il "segno pittorico" di Tono Zancanaro)
- Esercizi vocali basati sull'improvvisazione di melodie cromatiche e di melodie in modo minore
- Indagine sui diversi parametri musicali: intensità, altezza, densità, durata, timbro
- Esercizi di improvvisazione finalizzati al controllo dei diversi parametri musicali (intensità, altezza, densità, durata, timbro)
- Esercizi sulla variazione estemporanea di materiali musicali dati
- Studio sulla variazione timbrica: indagine sulle possibilità che ogni strumento ha di modificare e distorcere la propria emissione sonora naturale
- Ipotesi di spazializzazione del brano basata su un'idea di movimento degli strumentisti

2.7. Zora

2.7.1. Partitura di *Zora* di Francesco Russo

gioco musicale per quattro esecutori

Spunto iniziale del brano è il racconto *Le città e la memoria. 4* di Italo Calvino, in cui si descrive Zora, una città caratterizzata dal fatto che ogni suo particolare rimane impresso nella memoria. Difatti, come in una "partitura musicale", in Zora ogni cosa ha il suo posto determinato e la città si presenta come un "reticolo di caselle" fisso, in cui «ognuno può disporre le cose che vuole ricordare»[1].

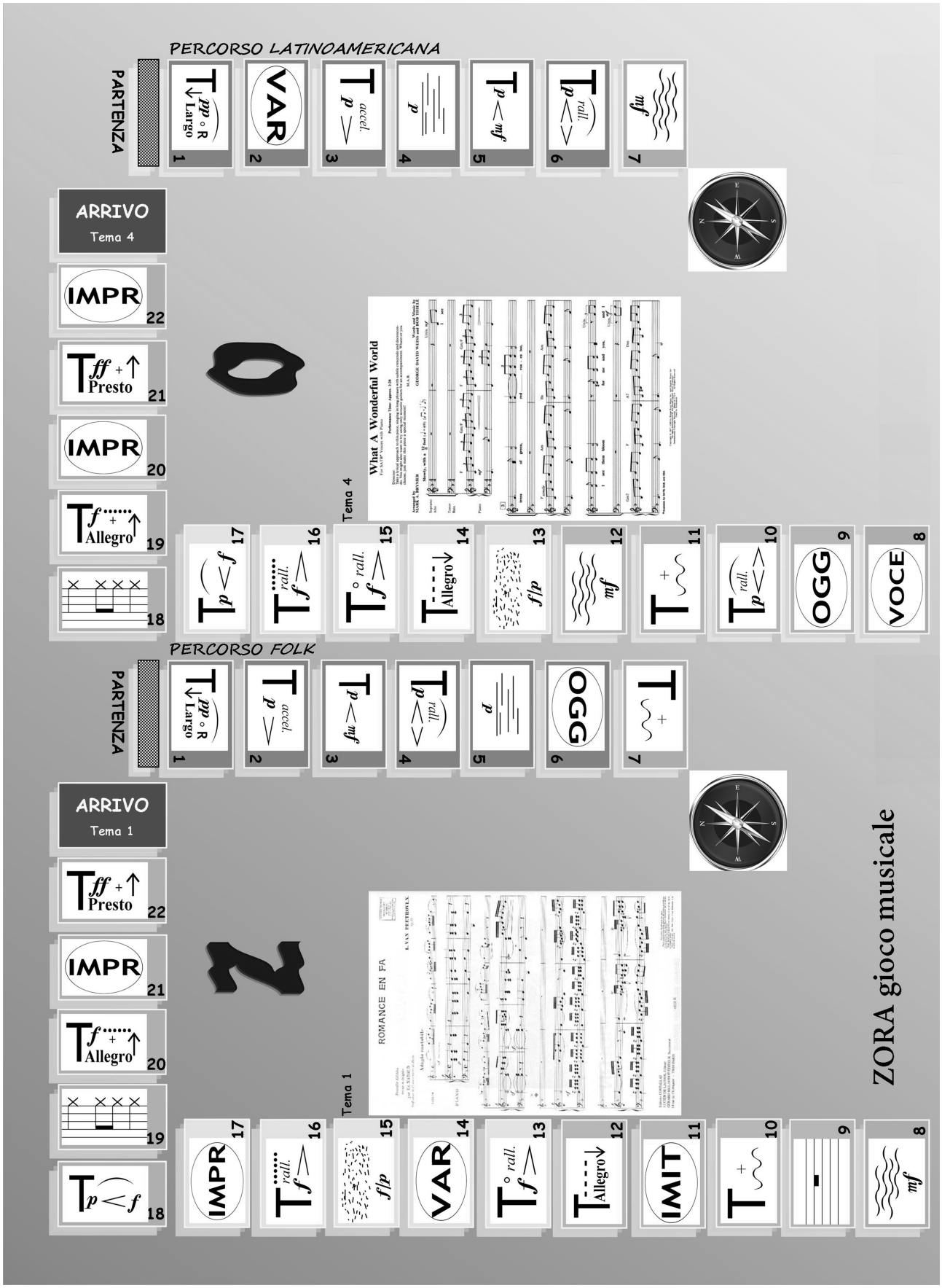
Sviluppando così l'idea del racconto e immaginando che la memoria nel tempo, come in un sogno, continua a far ricordare le cose ma allo stesso tempo le trasfigura e colloca i ricordi in altre dimensioni spazio-temporali, è nata l'idea di costruire il brano attraverso il contrasto tra una struttura visiva fissa (il "reticolo di caselle") e diversi percorsi possibili che, come la memoria, possono ogni volta mutare nel tempo.

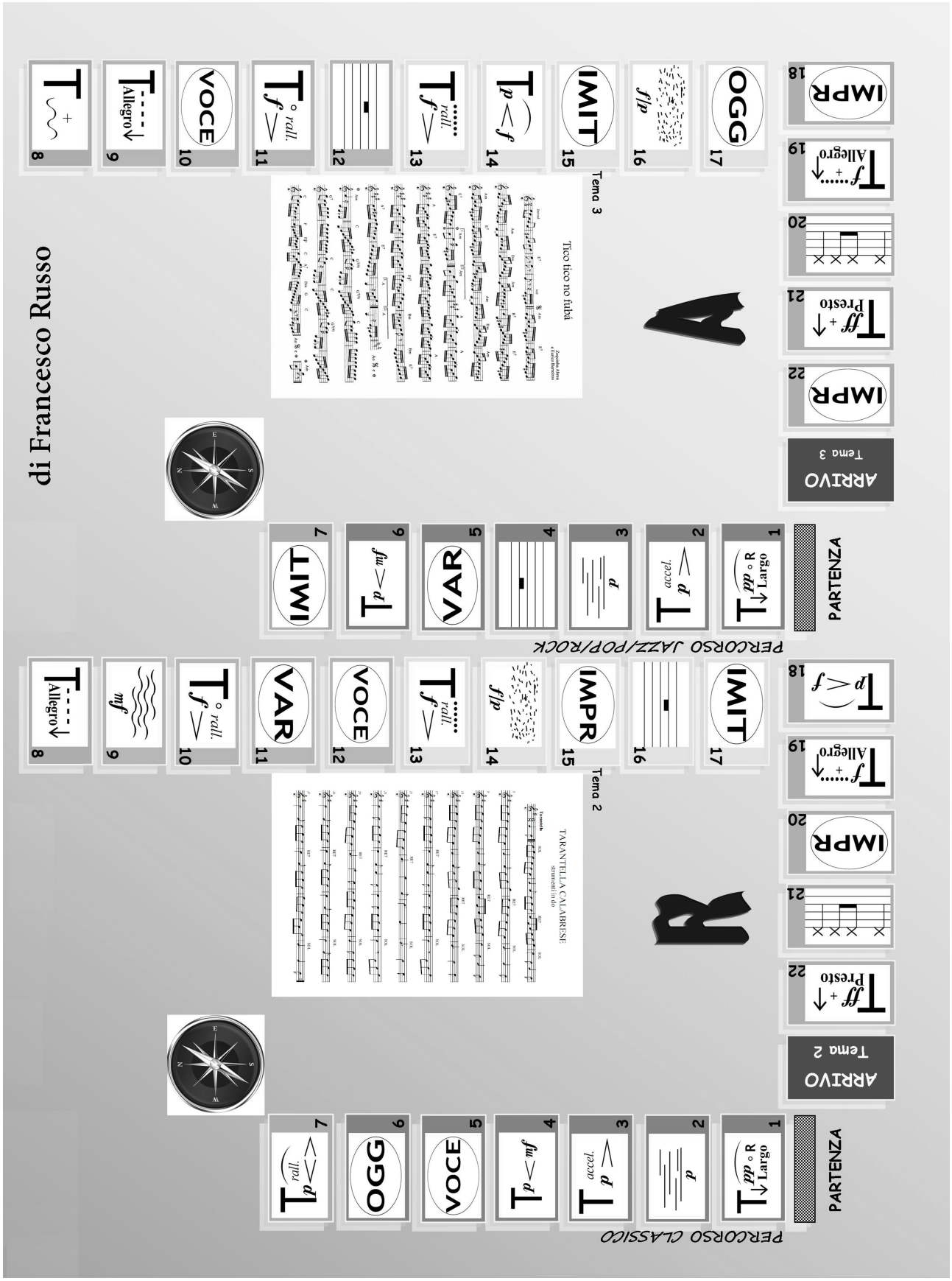
Ha preso quindi corpo l'idea di strutturare il brano come un gioco musicale, in cui, sullo schema dato della partitura, quattro giocatori/esecutori si muovono nei relativi percorsi a partire dalle indicazioni numeriche risultanti dal lancio di un dado, ricollegandoci così all'originaria etimologia del termine "alea".

I materiali di partenza utilizzati dagli esecutori saranno quattro temi più o meno noti facenti parte di una "memoria" musicale il più possibilmente condivisa, relativi a generi musicali differenti. Questi materiali tematici lungo i percorsi saranno sottoposti a processi di variazione estemporanea, secondo le indicazioni che via via risulteranno dalle varie caselle.

Facendo riferimento a un'idea di musica intesa come "gioco" con regole date, *Zora* ha comunque come principale finalità didattica quella di favorire negli allievi la capacità di "risposta" estemporanea alle indicazioni di trattamento dei materiali che mano a mano si evidenziano nei diversi percorsi che verranno a crearsi in ognuna delle differenti esecuzioni.

[1] Ivi, p. 15.


ZORA gioco musicale
PERCORSO FOLK
PARTENZA
ARRIVO
Tema 1
Tema 4
ROMANCE EN FA
What A Wonderful World
PERCORSO LATINOAMERICANA
PARTENZA
ARRIVO
Tema 4
IMPR
IMIT
VAR
OGG
VOCE
Allegro
Presto
Largo


di Francesco Russo
PERCORSO CLASSICO
PARTENZA
ARRIVO
Tema 2
Tema 3
TARANTELLA CALABRESE
Tico tico no fubá
PERCORSO JAZZ/POP/ROCK
PARTENZA
ARRIVO
Tema 3
Tema 2
Tico tico no fubá
IMPR
IMIT
OGG
VOCE
VAR
Allegro
Presto
Largo

LEGENDA

T = tema

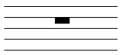
↓↑ = registro grave / registro acuto

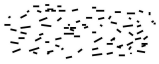
f/*p* = alternare forte e piano

o + = timbro dolce / timbro aspro

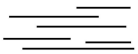
⌒ ····· - - - - = legato / staccato / appoggiato

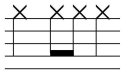
∿ = intonazione oscillante

 = pausa

 = eseguire note brevi staccate in ambito diatonico e cromatico utilizzando tutta l'estensione dello strumento

= eseguire frammenti melodici in ambito diatonico e cromatico utilizzando tutta l'estensione dello strumento

 = eseguire note lunghe

 = eseguire cellule ritmiche ripetitive con timbro dello strumento modificato tendente al suono indeterminato

VOCE = eseguire il materiale tematico con la voce

OGG = improvvisare utilizzando degli oggetti vari scelti in precedenza

IMIT = imitare ciò che sta eseguendo uno tra gli altri giocatori

VAR = sviluppare delle variazioni melodiche del tema con indicazioni parametriche a piacere

IMPR = improvvisare liberamente

Regole d'esecuzione

Giocano quattro strumentisti (la scelta del tipo di strumento è a piacere).

Ognuno dei quattro percorsi corrisponde a generi musicali distinti nelle seguenti macrocategorie: classica, jazz/pop/rock, latinoamericana, folk.

Ogni percorso ha un Tema (T) principale corrispondente. I quattro temi possono essere anche scelti dagli esecutori nell'ambito dei generi indicati e possono avere tonalità, modi, andamenti anche contrastanti. Dai temi si possono estrapolare linee melodiche, accompagnamenti, ritmi, ecc.

I giocatori si posizionano attorno alla partitura disponendo ciascuno di una fiche colorata.

Ognuno comincia il gioco iniziando dal punto di partenza di uno dei quattro percorsi prestabiliti. Il primo giocatore, dopo essersi posizionato sulla casella corrispondente al numero venuto fuori dal lancio di un dado, comincia a suonare secondo le indicazioni presenti nella casella, fino a quando, dopo che tutti gli altri giocatori hanno tirato il dado e hanno cominciato a suonare, non viene nuovamente il suo turno. A quel punto smette di suonare, tira nuovamente il dado, si posiziona sulla nuova casella e comincia ad eseguire ciò che è richiesto. E così via.

Dopo la casella 7, in prossimità della bussola, un giocatore può scegliere di confluire in un altro percorso corrispondente a un genere diverso, se in questo le caselle dopo la 7 sono ancora libere. In ogni percorso nelle caselle da 8 fino alla fine non può esservi più di un giocatore. Perciò un giocatore il cui percorso da 8 in poi è stato occupato, dopo la casella 7 deve necessariamente indirizzarsi verso un altro percorso. Se il giocatore sceglie di cambiare percorso a quel punto si sposta anche fisicamente per una corretta lettura della partitura.

Se non ci sono indicazioni specifiche l'esposizione dei temi e dei materiali è da intendersi caratterizzata da un livello medio dei diversi parametri (mezzoforte, moderato, registro medio, timbro "normale", sciolto), oppure in alcuni casi è possibile in relazione a un determinato parametro mantenere il livello precedente (ad esempio, se non specificato nella casella seguente si può continuare con il registro utilizzato in precedenza).

Mano a mano il giocatore troverà alcune indicazioni da seguire relative ai seguenti aspetti: dinamica, agogica, timbri, registri, articolazione. Riguardo a parametri che variano nel tempo (ad esempio in occasione di un rallentando), il materiale e l'indicazione utilizzati nella casella possono essere intesi come un modulo da ripetersi più volte.

Lungo il percorso il giocatore potrà poi incontrare alcuni materiali "aleatori" (diatonici o cromatici) indipendenti dal tema: note lunghe, frammenti melodici, note brevi, cellule ritmiche, che valgono solo per la specifica casella, da eseguirsi secondo i parametri indicati oppure, in assenza di indicazioni, continuando con le modalità in uso fino a quel momento o modificandole a piacere.

Il giocatore potrà trovare anche indicazioni specifiche, illustrate nella legenda, relative a materiali e comportamenti, valide esclusivamente per la casella in questione e da eseguirsi con indicazioni parametriche a piacere: voce, oggetti, imitare, variare, improvvisare, pausa.

Il brano terminerà quando uno dei giocatori (il vincitore) giungerà per primo all'arrivo e suonerà da solo l'incipit del tema relativo al percorso nel quale in quel momento si trovava.

2.7.2. Temi per attività didattiche

Il rapporto tra musica e gioco è il tema centrale del brano di Francesco Russo, e un buon modo per introdurlo può essere rappresentato da un excursus storico sull’argomento da svolgere con l’ausilio di esempi attinenti. Un’altra idea interessante può essere quella di sviluppare una riflessione sull’origine e sulle diverse accezioni del termine “aleatorio”, attinente in questo caso al concetto di indeterminazione della dimensione esecutiva, che all’ascolto può portare, a dispetto della dimensione visiva della partitura, a forme musicali ogni volta differenti. Plurilinguismo e utilizzazione di prassi improvvisative sono altre problematiche che possono essere approfondite in un percorso propedeutico alla realizzazione del brano. Nel corso del lavoro abbiamo individuato i seguenti temi per attività didattiche:

- Approfondimento del concetto di “gioco musicale”
- Ricerca sulla forma “aperta” e sulla musica aleatoria
- Ricerca sulle partiture “visive” nei repertori del secondo Novecento
- Ricerca sul “plurilinguismo” in musica
- Esercizi di improvvisazione finalizzati al controllo dei diversi parametri musicali (intensità, altezza, densità, durata, timbro)
- Esercizi sulla variazione estemporanea di materiali musicali dati
- Esercizi di improvvisazione basati sul concetto di “imitazione”
- Esercizi sui diversi tipi di articolazione
- Esplorazione delle possibilità timbriche degli strumenti
- Ricerca sugli oggetti sonori del quotidiano
- Individuazione di altri materiali tematici per la realizzazione del brano

3. APPENDICI

3.1. Strutture per improvvisazioni

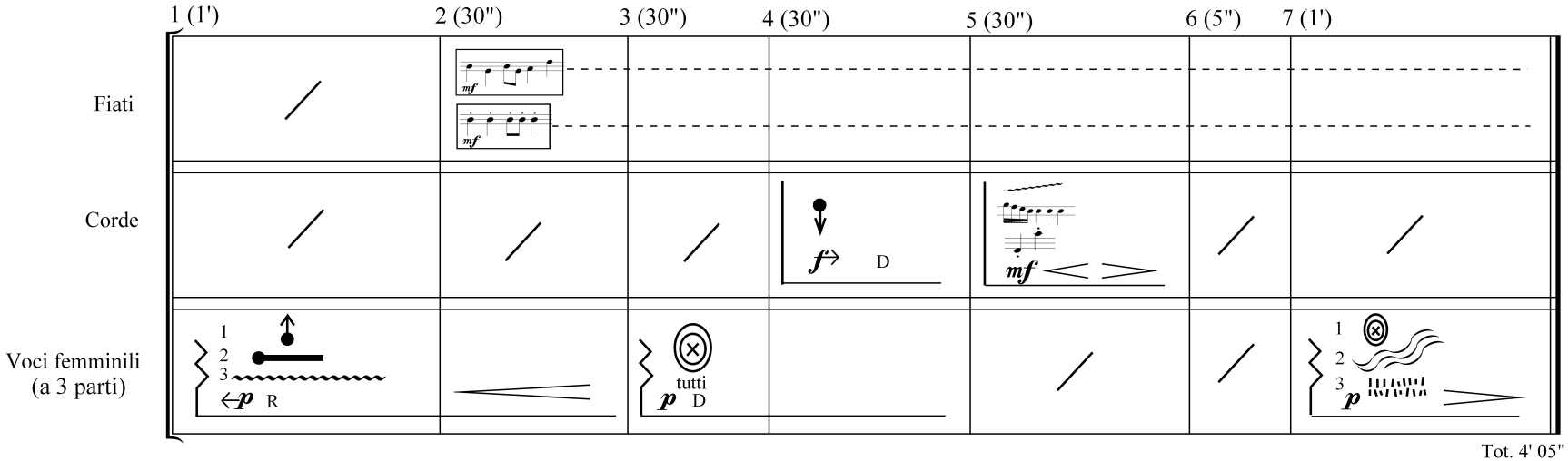
Una parte dei lavori svolti a partire dagli spunti evocati dai racconti di Italo Calvino ha preso anche la forma della struttura improvvisativa per voci e strumenti.

Questo tipo di visualizzazione dell'organizzazione formale si differenzia da quelle delle precedenti composizioni in quanto l'aspetto grafico, mantenendo in modo chiaro – come nelle partiture tradizionali – il senso di uno sviluppo diacronico attraverso una disposizione univoca e lineare dell'asse del tempo sulla superficie del foglio, si connota come una sorta di schema che descrive sinteticamente una forma, utilizzando segni che mirano principalmente ad una "gestione globale" dei parametri musicali.

In questo caso si può rilevare tra i diversi lavori una concordanza ancora maggiore riguardo alle tipologie di simboli grafici utilizzati, in quanto queste strutture sono nate effettivamente come evoluzione del percorso svolto collettivamente in classe sugli schemi di improvvisazione.

Qui di seguito presentiamo tre di questi lavori: *Struttura per Armilla* di Giuseppa Alessi, *Struttura per Argia* di Mafalda Canale e *Struttura per Bersabea* di Anna Luppino.

Giuseppa Alessi - Struttura per Armilla



Tot. 4' 05"

Nel racconto *Le città sottili.3* di Italo Calvino, Armilla è descritta come una città incompiuta, senza muri, soffitti, pavimenti, e dove sono visibili solo tubature d'acqua, tra le quali si possono scorgere delle donne - forse ninfe e naiadi - che cantando si crogiolano tra vasche sospese.

La struttura è divisa in 7 sezioni ciascuna della durata approsimativa indicata e va eseguita da un gruppo di fiati (flauto, clarinetto, ecc.), un gruppo di strumenti a corda (strumenti ad arco, chitarra, pianoforte), e un gruppo di voci femminili diviso in 3 parti. Non c'è una pulsazione comune e l'esecuzione è "asincrona".
Il materiale dei fiati una volta entrato può rientrare a piacere in qualsiasi momento. Gli eventi degli altri gruppi sono presenti quando è presente la linea orizzontale.
I materiali scritti in notazione tradizionale, notati su 3 righi e senza chiavi, sono interpretabili liberamente dai relativi strumenti, senza un riferimento a modi o tonalità predeterminate.

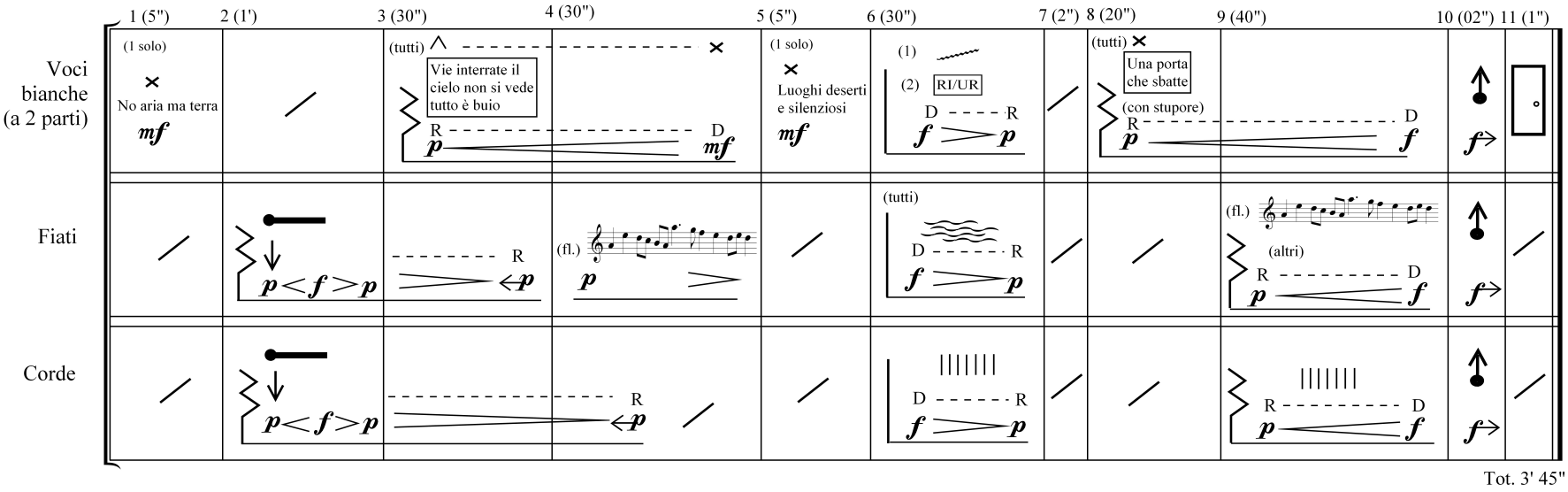
SIMBOLI UTILIZZATI

= pausa = ripetere suoni acuti = ripetere suoni gravi ←*p* = più piano possibile *f*→ = più forte possibile

= attacco sincrono = attacco frastagliato = voci che parlano = suoni lunghi = glissati

= brevi risate = risate "dolci" = leggere melodie dondolanti D = denso R = rarefatto

Mafalda Canale - Struttura per Argia



Tot. 3' 45"

Nel racconto *Le città e i morti. 4* di Italo Calvino, la città di Argia appare invisibile, difficilmente raggiungibile perché è sotterrata: invece dell'aria ha terra e la sua descrizione sembra quella di un cimitero. Ma a volte, accostando l'orecchio al suolo, si può udire lo sbattere di una porta…

La struttura è divisa in 11 sezioni ciascuna della durata approsimativa indicata e va eseguita da un gruppo di voci bianche diviso in 2 parti, un gruppo di fiati (flauto, clarinetto, ecc.), un gruppo di strumenti a corda (strumenti ad arco, chitarra, ecc.). Non c'è una pulsazione comune e l'esecuzione è "asincrona". Anche le parti vocali sono da eseguire tutte "divisi", ossia ciascun cantore esegue i materiali da ripetere per proprio conto, a parte la sezione n.11 che va eseguita "uniti". Gli eventi vanno ripetuti in presenza della linea orizzontale.

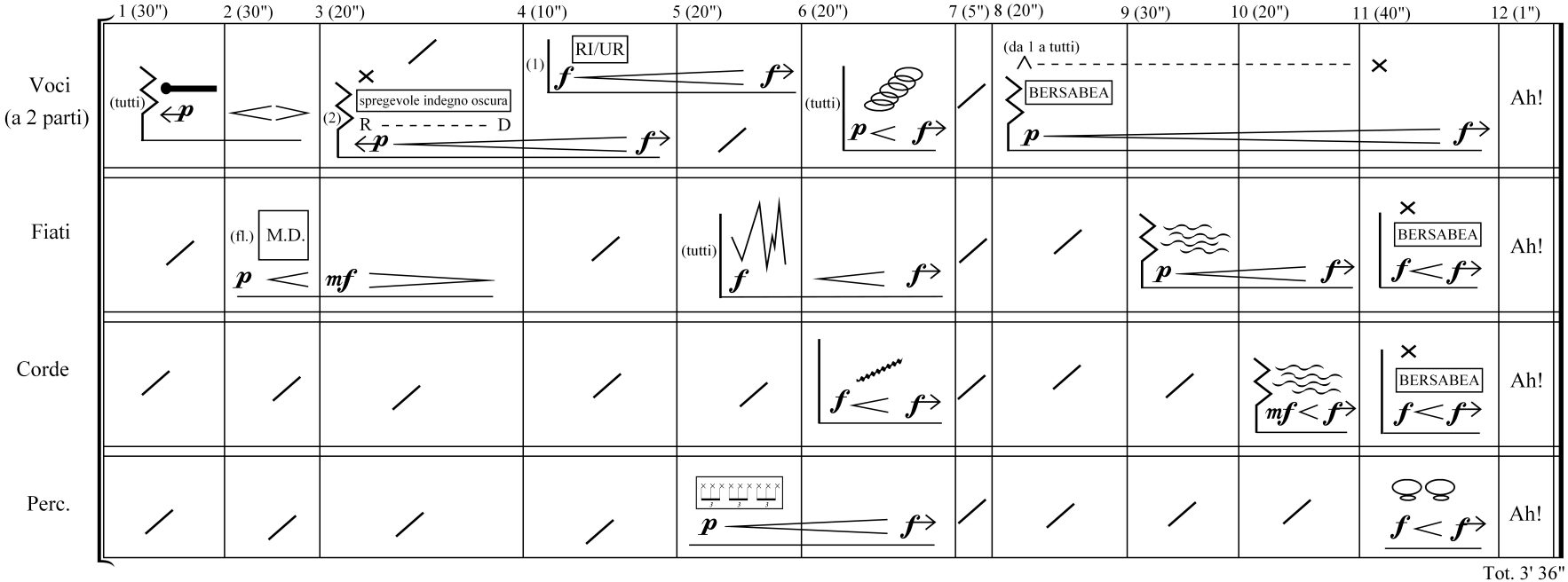
SIMBOLI UTILIZZATI

= pausa ←p = più piano possibile f→ = più forte possibile | = attacco sincrono = attacco frastagliato D = denso R = rarefatto

× = parlato ∧ = sussurrato ↓ = registro grave - - - - - - - - - - = passare "da" "a" = suoni lunghi = glissati

RI/UR = risate/urla ↑ = suono acutissimo = materiali melodici ||||||| = elementi percussivi = una porta che sbatte

Anna Luppino - Struttura per Bersabea



Il racconto *Le città e il cielo. 2* di Italo Calvino descrive la città di Bersabea dove si narra che si contrappongano una dimensione celeste ed una oscura e infernale. Gli abitanti della città imitano e prendono a modello la parte celeste descritta nella sua perfezione e allo stesso tempo considerano la parte sotterranea e infernale come il luogo dove si racchiudono tutte le cose più spregevoli e indegne. Ma forse la realtà non è proprio così…

La struttura è divisa in 12 sezioni ciascuna della durata approsimativa indicata e va eseguita da un gruppo di voci diviso in 2 parti, un gruppo di fiati (flauto, clarinetto, ecc.), un gruppo di strumenti a corda (strumenti ad arco, chitarra, ecc.), e un percussionista. Non c'è una pulsazione comune e l'esecuzione è "asincrona". Anche le parti vocali sono da eseguire tutte "divisi", ossia ciascun cantore esegue per proprio conto, a parte la sezione n.12 che va eseguita "uniti". Gli eventi vanno ripetuti in presenza della linea orizzontale.

SIMBOLI UTILIZZATI

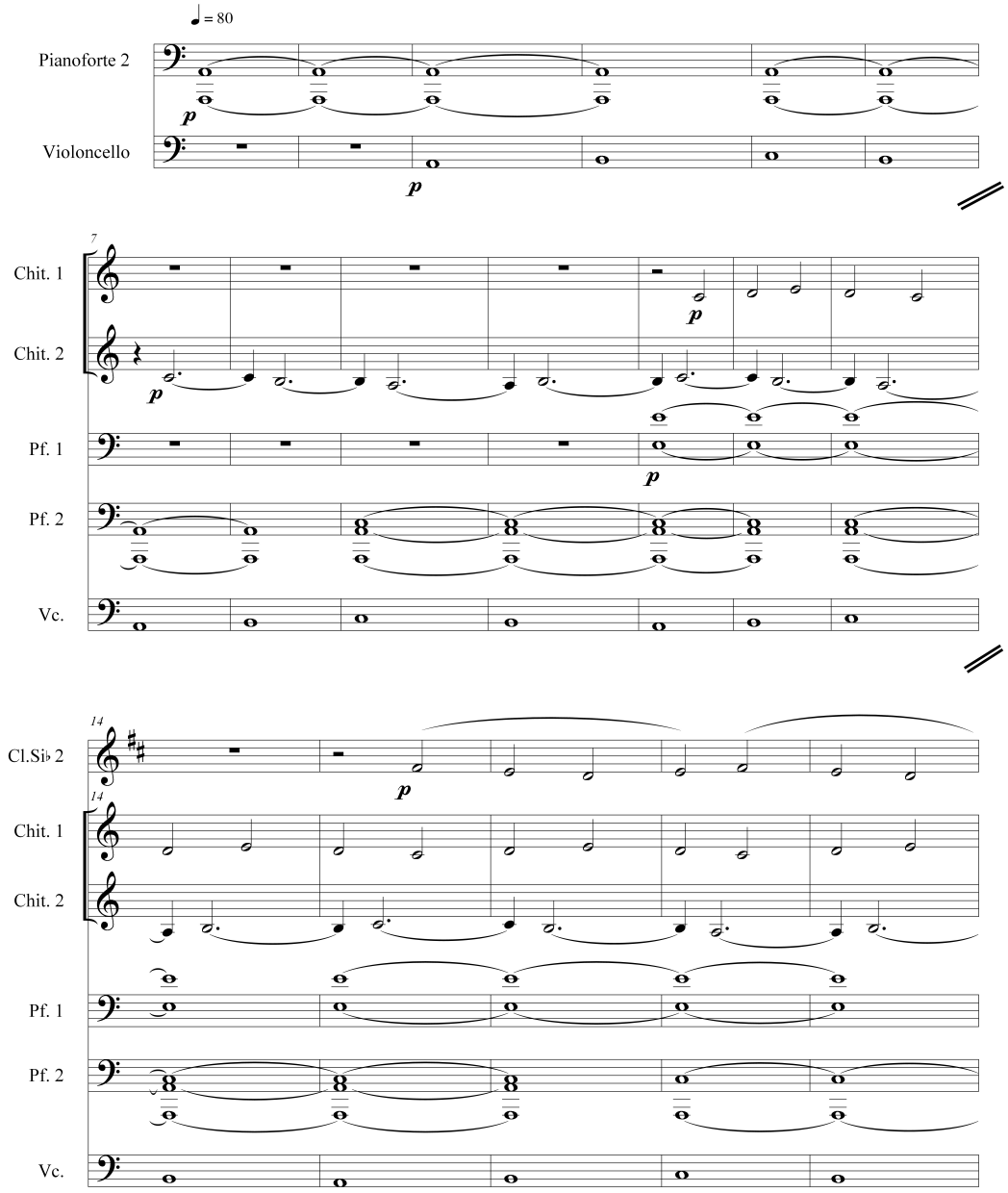
= pausa = più piano possibile = più forte possibile = attacco sincrono = attacco frastagliato D = denso R = rarefatto = parlato = sussurrato

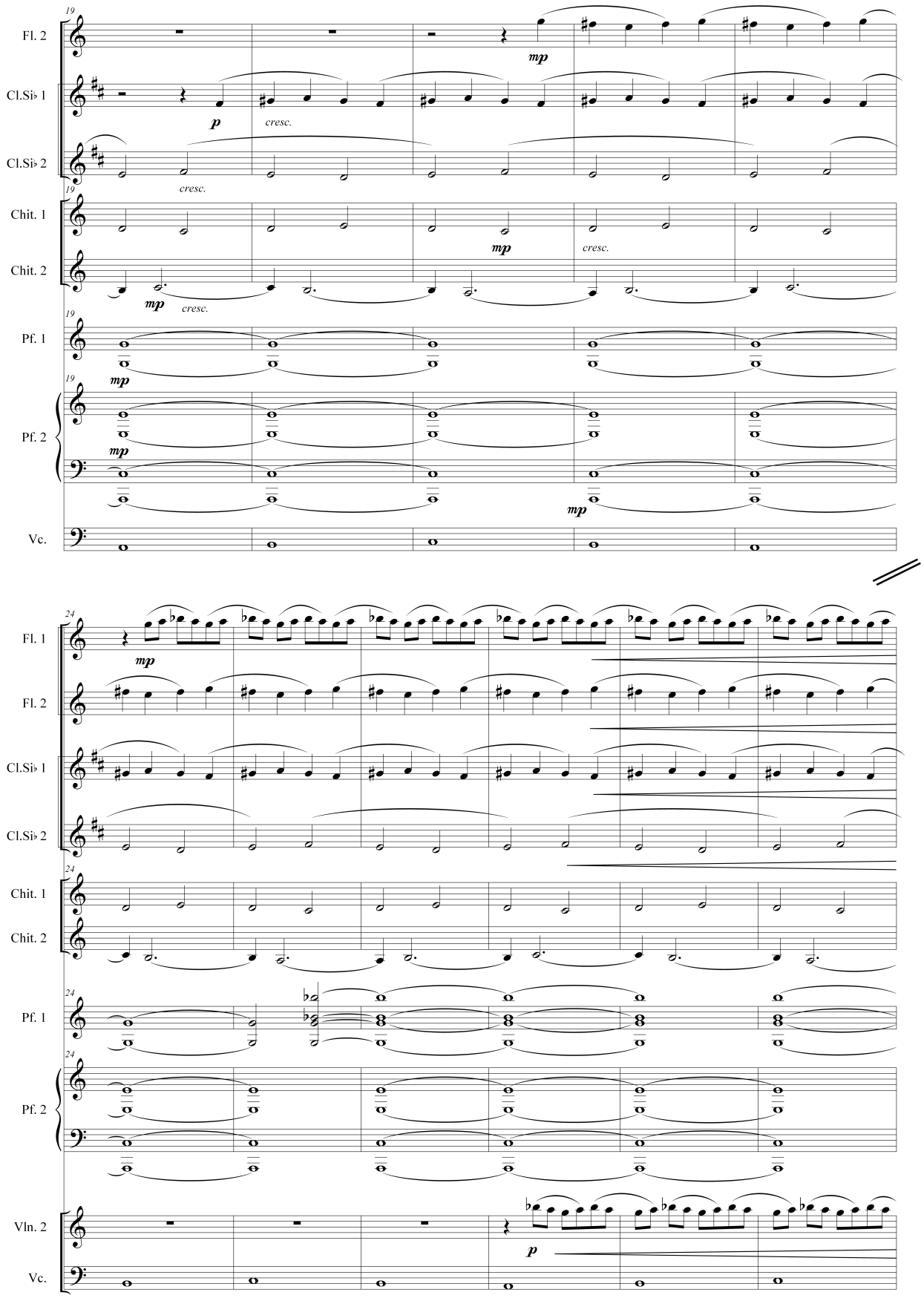
= passare "da" "a" = suoni lunghi = glissati RI/UR = risate/urla M.D. = melodia diatonica

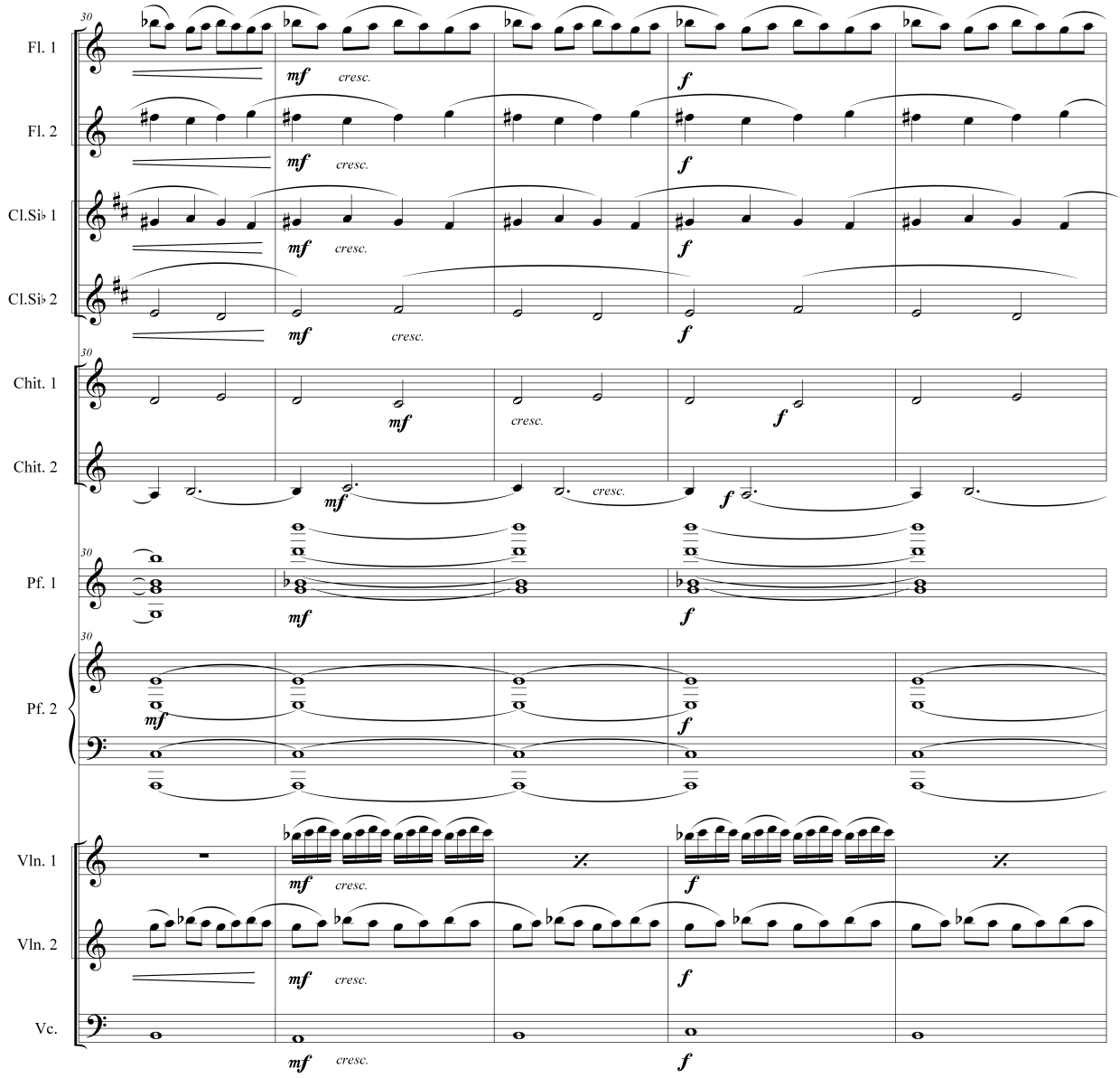
= salti melodici = effetto vento = frammenti melodici casuali e veloci = improvvisazione tribale

3.2. Ipotesi di trascrizione 1 (*Zoe*)

Al numero 11 di *Zoe* di Giuseppina Chiara Barillà si arriva al “triangolo” che rappresenta la vera e propria città di Zoe. Il triangolo di Zoe può essere eseguito sia direttamente dalla partitura, seguendo le indicazioni date nelle regole d’esecuzione, sia operando una trascrizione. Quella che segue è una delle possibili trascrizioni della prima metà di Zoe (fino al “forte”), realizzata per comodità con un metro di 4/4, anche se i cicli degli strumenti entrano a volte “sfasati” rispetto alla struttura in battute.



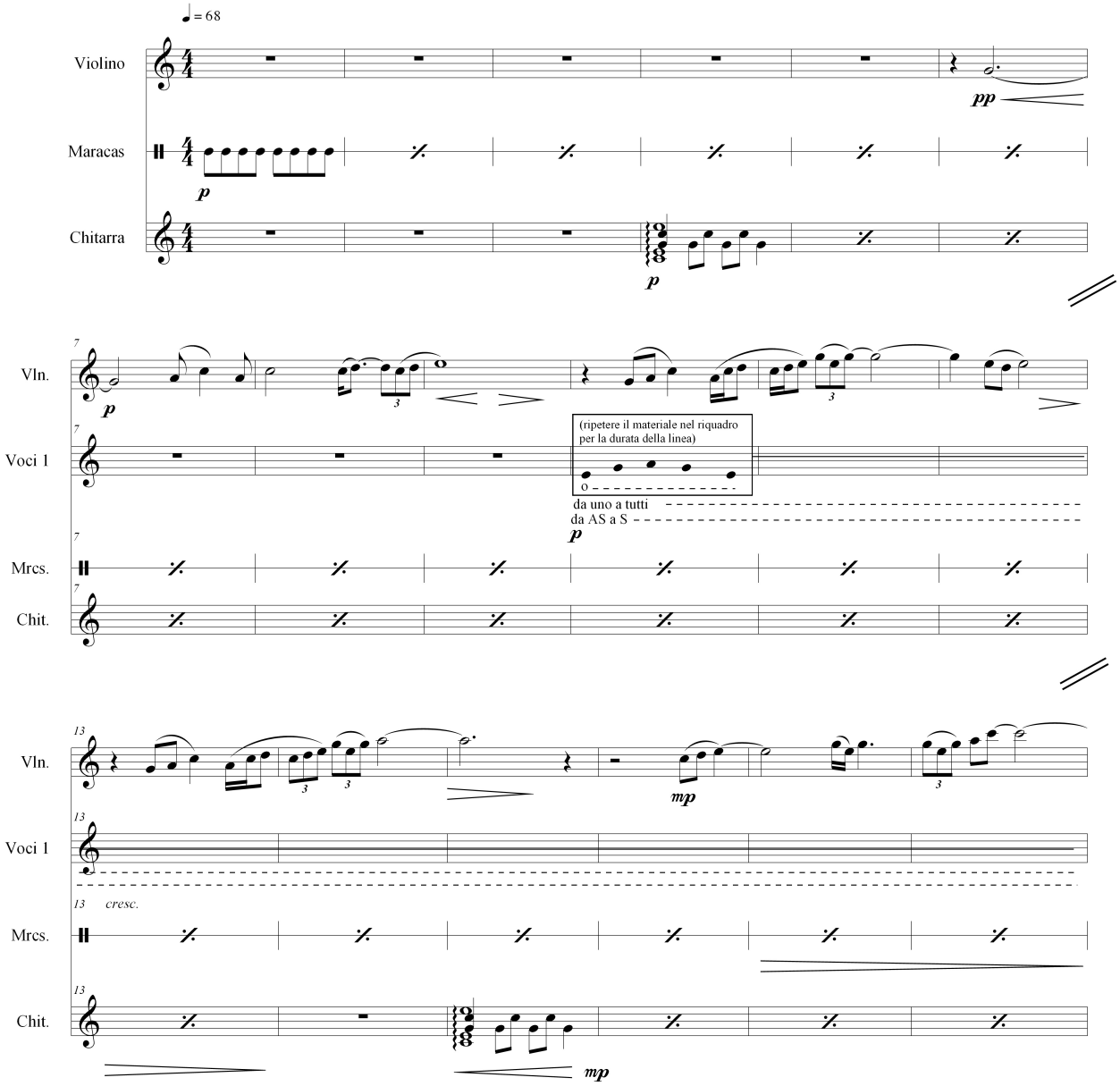

19
Fl. 2
mp
Cl.Si♭ 1
p
cresc.
Cl.Si♭ 2
cresc.
Chit. 1
mp
cresc.
Chit. 2
mp
cresc.
Pf. 1
mp
Pf. 2
mp
mp
Vc.
24
Fl. 1
mp
Fl. 2
Cl.Si♭ 1
Cl.Si♭ 2
Chit. 1
Chit. 2
Pf. 1
Pf. 2
Vln. 2
p
Vc.

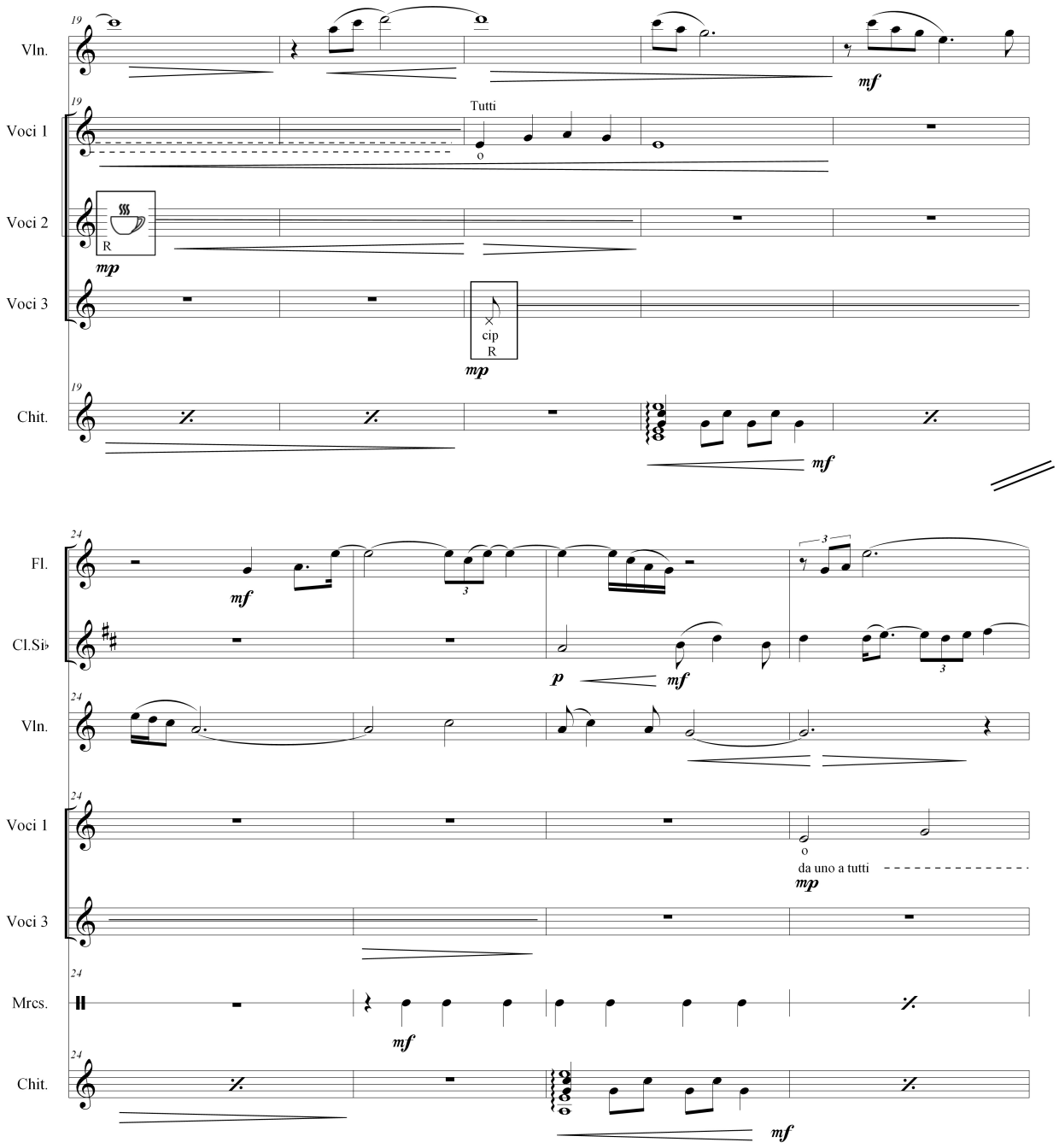


Come si può notare nella partitura originale, arrivati al “forte” Zoe prosegue con un lento diminuendo di tutti gli strumenti che continuano a ripetere fino alla fine lo stesso materiale.

3.3. Ipotesi di trascrizione 2 (*Valdrada*)

Quella che segue è un’ipotesi di trascrizione della parte iniziale di *Valdrada* di Aurora Curcio, nella sua forma “originale”. Come indicato nelle regole d’esecuzione le indicazioni in secondi sono “flessibili” e per comodità è stato utilizzato un metro di quattro quarti, come suggerito dall’ostinato della chitarra.

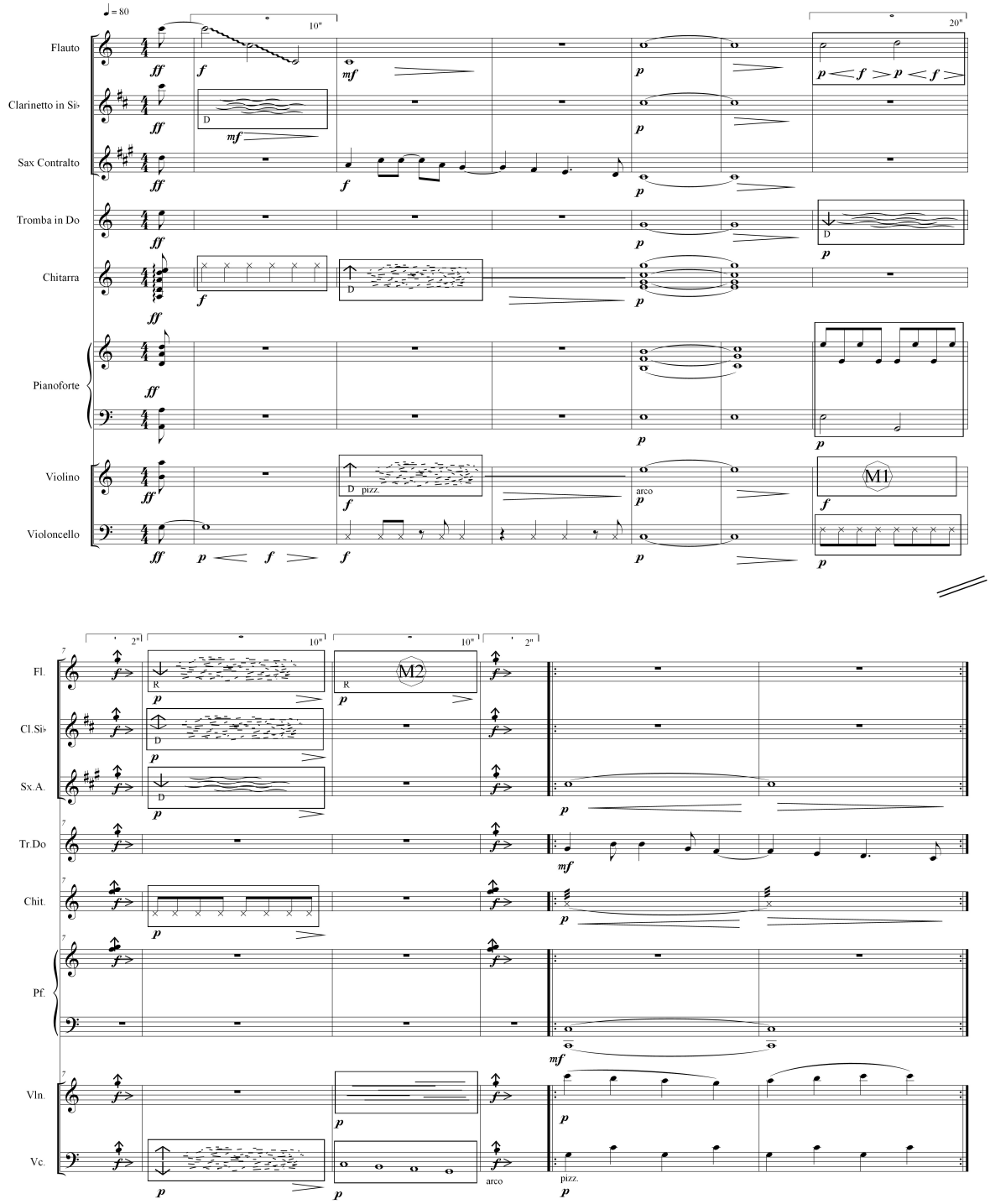


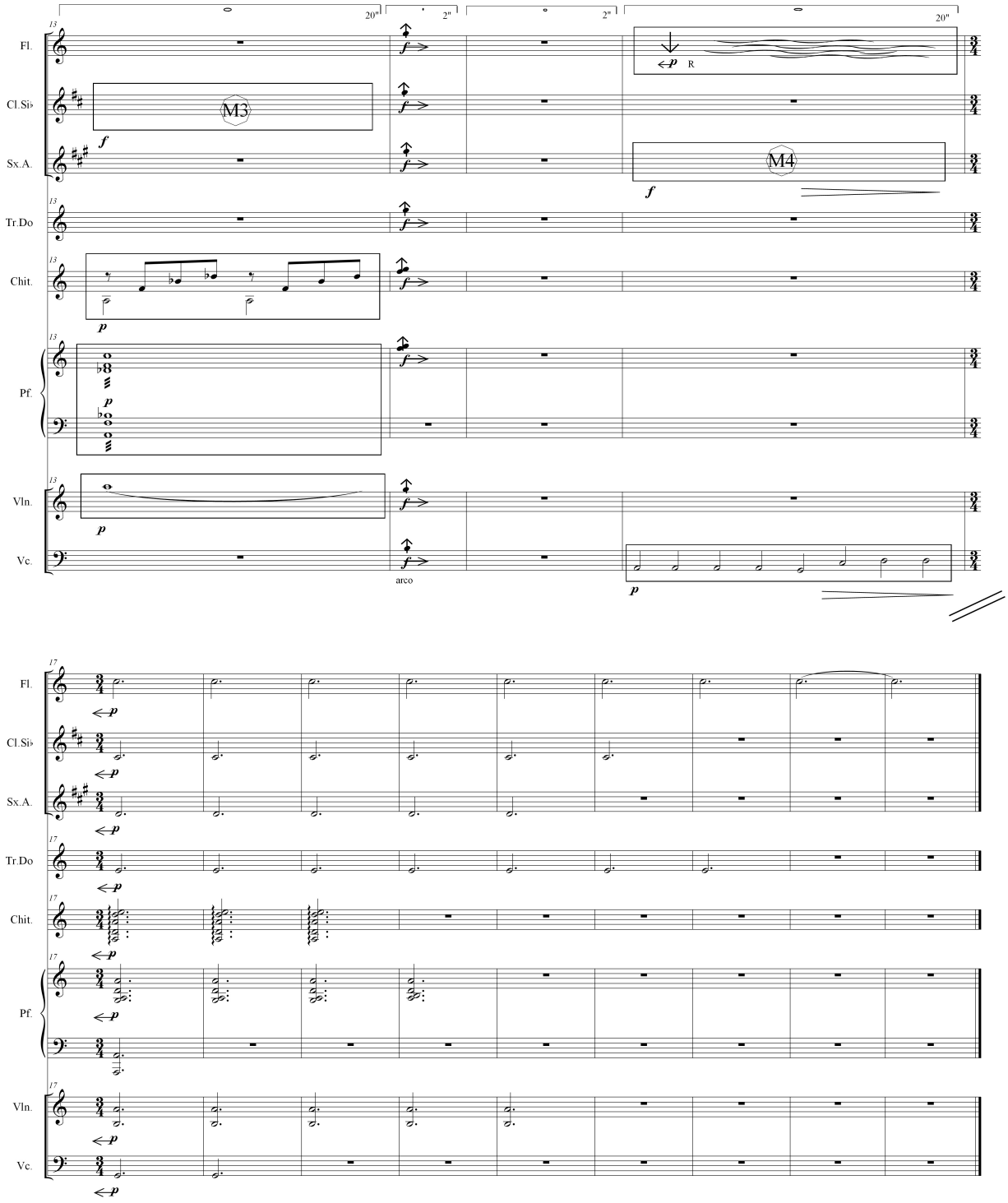


La trascrizione si arresta all’incirca a 1' e 45", all’inizio del secondo episodio corale.

3.4. La “partitura” della parte II di *Tamara*

La parte II di *Tamara* di Romana Gaudino, posta all’interno della struttura a forma ottagonale, è di fatto un insieme di parti staccate relative a una partitura che non si vede. Per avere un’idea complessiva della sua realizzazione riteniamo quindi utile presentare anche l’impaginazione di quei materiali in forma effettiva di partitura.




Fl.
Cl.Si♭
Sx.A.
Tr.Do
Chit.
Pf.
Vln.
Vc.
M3
M4
R
arco
20"
2"
2"
20"

Bibliografia

AA. VV., *Spartito Preso. La musica da vedere*, catalogo della mostra a cura di D. Lombardi, Firenze, Vallecchi, 1981.

AA. VV., *Grafia musicale e segno pittorico nell'avanguardia italiana (1950-1970)*, a cura di E. Torelli Landini, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2012.

ADDESSI A.R., *Prospettive psicologiche sulle scritture musicali spontanee*, in *Scrivere la musica*, a cura di F. Ferrari, Torino, EDT, 1999, pp. 91-118.

BAILEY D., *L'improvvisazione*, Milano, Arcana, 1982.

BARONI M., *L' orecchio intelligente*, Lucca, LIM, 2004.

BARTOLINI D., *Le notazioni spontanee tra teorie acustiche, composizione e didattica*, in *Scrivere la musica*, cit., pp. 119-137.

BOULEZ P., *Alea*, «Incontri musicali», III, n. 3, 1959, pp. 3-15, anche in ID., *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1968, pp. 41-53.

ID., *Per volontà e per caso*, Torino, Einaudi, 1977.

BRANDI C., *Segno e immagine*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

BUSSOTTI S., *Sull'espressione grafica d'esperienze sonore*, «Collage», n. 7, 1967, pp. 73-78.

CAGE J., *Silence*, Middletown Conn., Wesleyan University Press, 1961 (trad. it. parziale *Silenzio*, Antologia *da Silence* e *A Year from Monday*, a cura di R. Pedio, Milano, Feltrinelli, 1971).

CANINO B., *Il ruolo dell'esecutore nella nuova musica. L'improvvisazione*, in «La Musica Moderna», III, n. 109, (Fratelli Fabbri Editori) 1969, pp. 193-200.

CAPORALETTI V., *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005.

CARDEW C., *Note sulla musica AMM con riferimenti indiretti a una etica dell'improvvisazione*, «Il Verri», n. 30, 1969, pp. 116-126.

CORDUAS A.M., DI NATALE T., MAGGIORE M., *Triesis. Appunti di semiografia musicale*, Milano, Edizioni Curci, 2007.

D'AMICO F., *Dell'opera aperta, ossia dell'avanguardia*, «Incontri musicali», IV, n. 4, 1960, pp. 89-104.

DE BENEDICTIS A.I., *Opera aperta: teoria e prassi*, in AA. VV, *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, a cura di G. Borio e C. Gentili, Roma, Carocci, 2007, pp. 317-334.

DELALANDE F., *La musica è un gioco da bambini*, Milano, Franco Angeli, 2001.

DONORÀ L., *Semiografia della nuova musica*, Padova, Zanibon – BMG Ricordi, 1978.

ECO U., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

EVANGELISTI F., *La forma aperta*, conferenza radiofonica 1961, in *di Franco Evangelisti e alcuni nodi storici del tempo*, Roma, Nuova Consonanza, 1980, pp. 110-113.

ID., *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Roma, Semar, 1991.

GIANNATTASIO F., *Il concetto di musica*, Roma, Bulzoni, 1998.

GLOBOKAR V., *Riflessioni sull'improvvisazione*, «Musica/Realtà», II, n. 6, 1981, pp. 57-73.

ID., *Individuum-Collectivum*, Quaderni di Bequadro 3-4-5, Milano, Unicopli, 1986.

GUACCERO D., *L'"alea" da suono a segno grafico*, «La Rassegna Musicale», XXXI, 1961, pp. 367-389, ora in ID., *"Un iter segnato". Scritti e interviste*, a cura di A. Mastropietro, Milano, BMG Ricordi – LIM, 2005, pp. 59-80.

ID., *Per un fondamento critico delle grafie aleatorie*, «Il Marcatré», nn. 6-7, 1964, pp. 32-37, ora in ID., *“Un iter segnato”. Scritti e interviste*, cit., pp. 81-92.

GUACCERO G., *Sinfonia 2 nel percorso di studi alla Scuola Popolare di Musica di Testaccio*, in *Domenico Guaccero. Teoria e prassi dell’avanguardia*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Roma 2-4/12/2004) a cura di D. M. Tortora, Roma, Aracne, 2009, pp. 449-458.

ID., *L’improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma, 1965-1978*, Roma, Aracne, 2013.

HODGKINSON T., *Sulla libera improvvisazione*, «Musica/Realtà», V, n. 15, 1984, pp. 107-127.

KARKOSCHKA E., *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle, Hermann Moeck Verlag, 1966.

LIGETI G., *Metamorfosi della forma musicale*, in A.A. V.V., *Ligeti*, a cura di E. Restagno, Torino, EDT, 1985, pp. 223-242.

LIGUORI VALENTI B., *Vocalità infantile*, Nuova edizione riveduta e aggiornata, Milano, Ricordi, 2012.

MAURIELLO A., *La nozione di ‘performance’ nella Nuova Musica*, in *Sull’improvvisazione*, a cura di C. Toscani, Quaderni del corso di Musicologia del Conservatorio Verdi di Milano, Lucca, LIM, 1998, pp. 107-150.

MICELI S., *Morricone, la musica, il cinema*, Modena, Ricordi – Mucchi, 1994.

PAYNTER J., *Suono e struttura*, Torino, EDT, 1996.

PIAZZA G., *Orff-Schulwerk. Musica per bambini. Volume I. Esercitazioni pratiche*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1983.

PORENA B., *Kinder-musik*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1973.

ID., *Musica/società*, Torino, Einaudi, 1975.

RIVEST J., *Alea, happening, improvvisazione, opera aperta*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez, vol. I, “Il Novecento”, Torino, Einaudi, 2001, pp. 312-321.

SCELSI G., *Osservazioni sulla composizione*, da *Il Sogno 101: prima parte*, «i suoni, le onde…», n. 6, 2001, pp. 9-10, anche in ID., *Il sogno 101. Prima e seconda parte*, a cura di L. Martinis e A.C. Pellegrini, Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 356-357.

SCHIAFFINI G., *E non chiamatelo jazz*, Milano, Casanova e Chianura Edizioni, 2011.

STOCKHAUSEN K., *Musik und Graphik*, in *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, B. Schott’s Söhne, 1960.

SUTHERLAND R., *Musica e improvvisazione*, «Auditorium», III, n. 7, 1991, pp. 7-15.

ID., *New Perspectives in Music*, London, Sun tavern fields, 1994.

TRUDU A., *La “Scuola” di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Milano, Ricordi-Unicopli, 1992.

ID., *La distruzione del tempio. John Cage a Darmstadt nel 1958 (e prima, e dopo)*, in *Norme con ironie. Scritti per i settant’anni di Ennio Morricone*, a cura di S. Miceli, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1998, pp. 313-346.

TALAMONTI A., *Con la voce*, in *Suoni e idee per improvvisare*, a cura di G. Guardabasso e M. Lietti, Milano, SIEM-Ricordi, 1995, pp. 40-54.

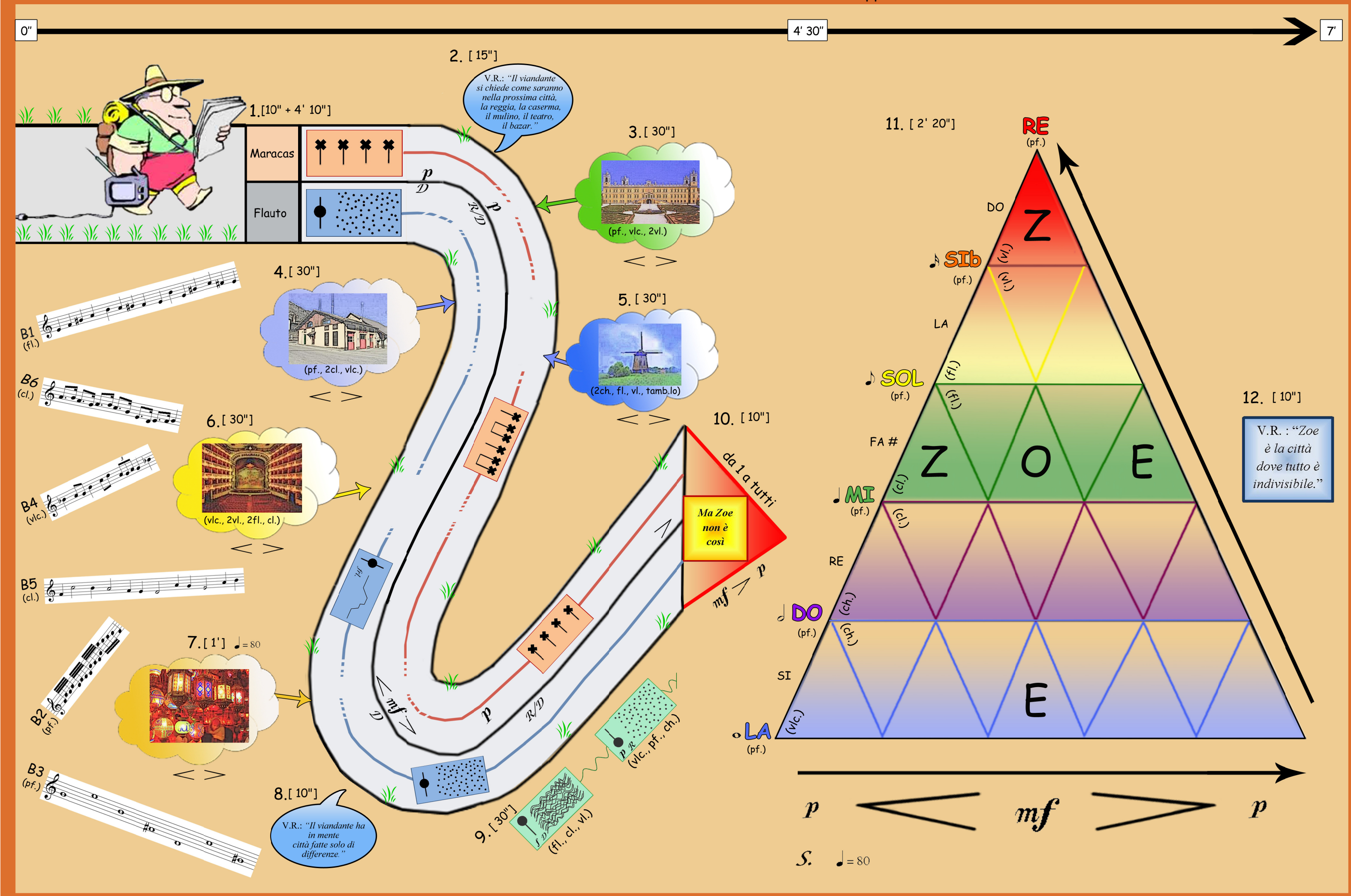
TORTORA D., *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia (1959-1988)*, Lucca, LIM, 1990.

VALLE A., *La notazione musicale contemporanea. Aspetti semiotici ed estetici*, Torino, EDT, 2002.

VECCHIOTTI A., *Ripensando l’alea*, «KonSequenz», VIII, n. 5, 2001, pp. 47-57.

ZOE

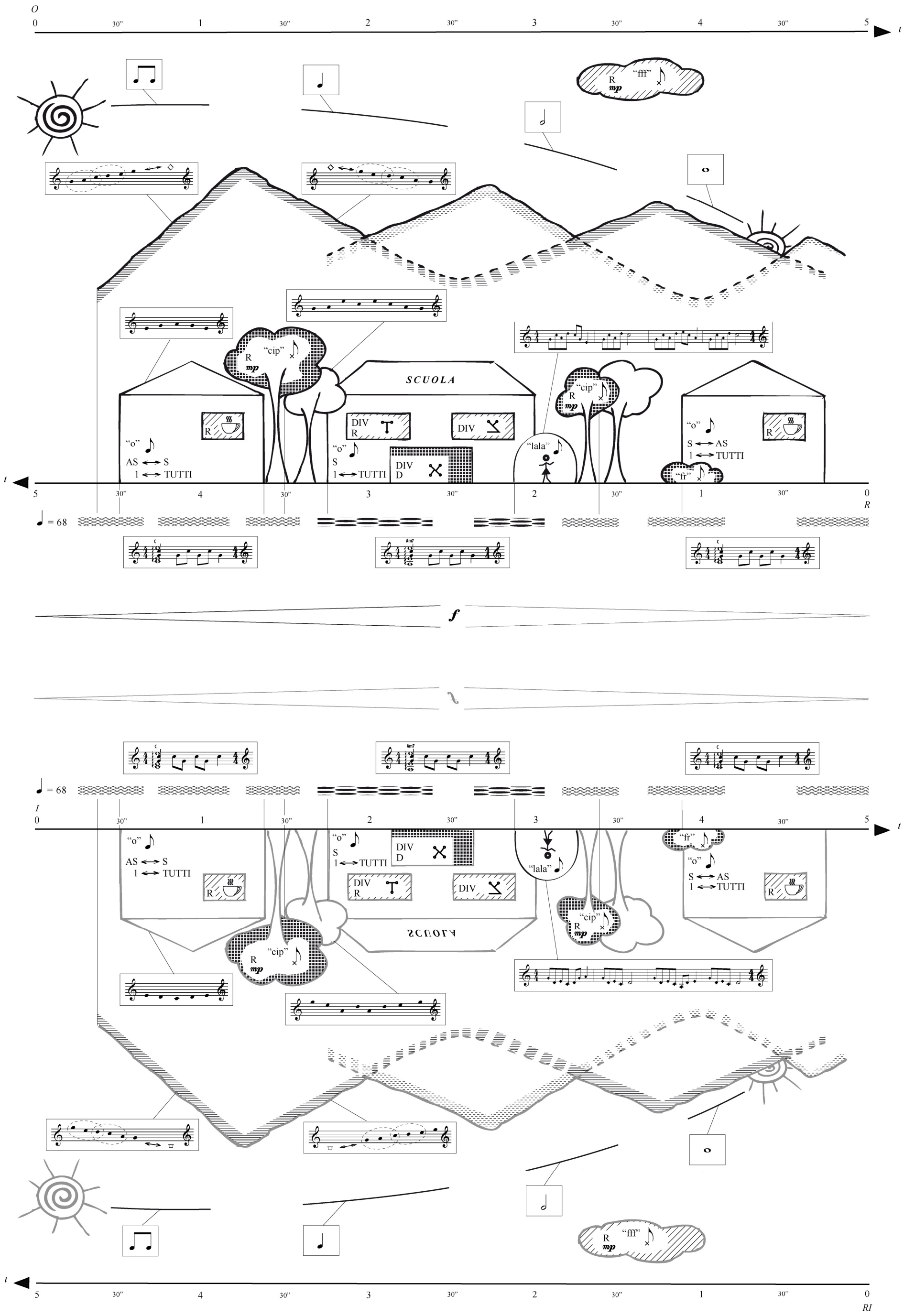
Giuseppina Chiara Barillà

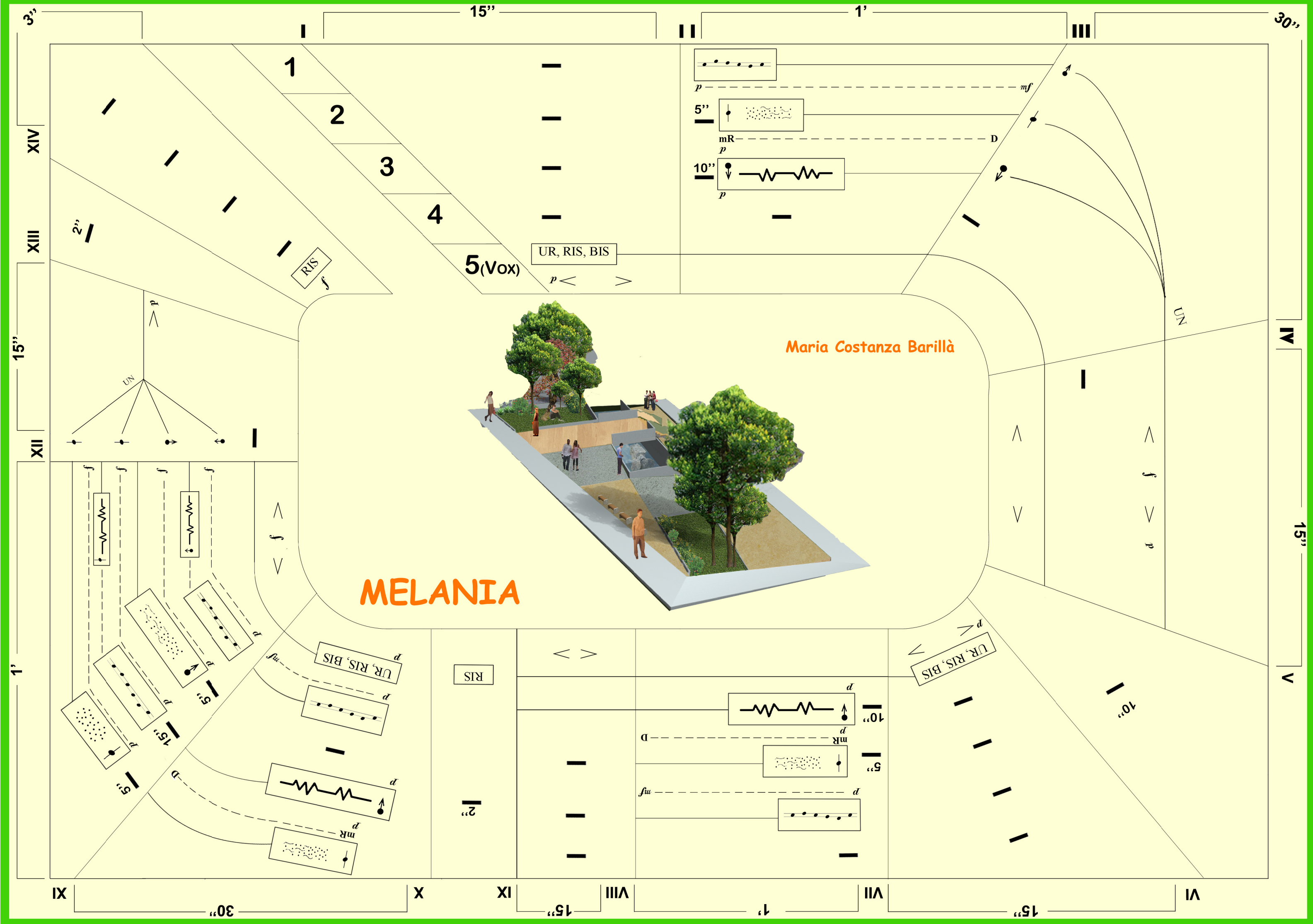


Valdrada

di Aurora Curcio

Valdrada,
il sole,
il verde,
il cielo azzurro,
il lago.
Si riflettono le case, si
riflettono gli alberi, si
riflettono l'azzurro e i
suoni…
uguali, inversi,
uguali diversi,
uguali, inversi.




MELANIA
Maria Costanza Barillà
UR, RIS, BIS
RIS
5(VOX)
mR
D
UN

TAMARA *di Romana Gaudino*

A 10 "

scccccccc.....

PARTE I (1') --->

PARTE II (2'30") --->

Tromba in DO

Clarinetto in Si b

Pianoforte

B 20"

PARTE III (2') e IV (1'30") <---

Flauto

Violino

La città di Tamara

"Tutto sembra quello che non è"

Chitarra

Sax Contralto

Violoncello

D 10"

C 20"

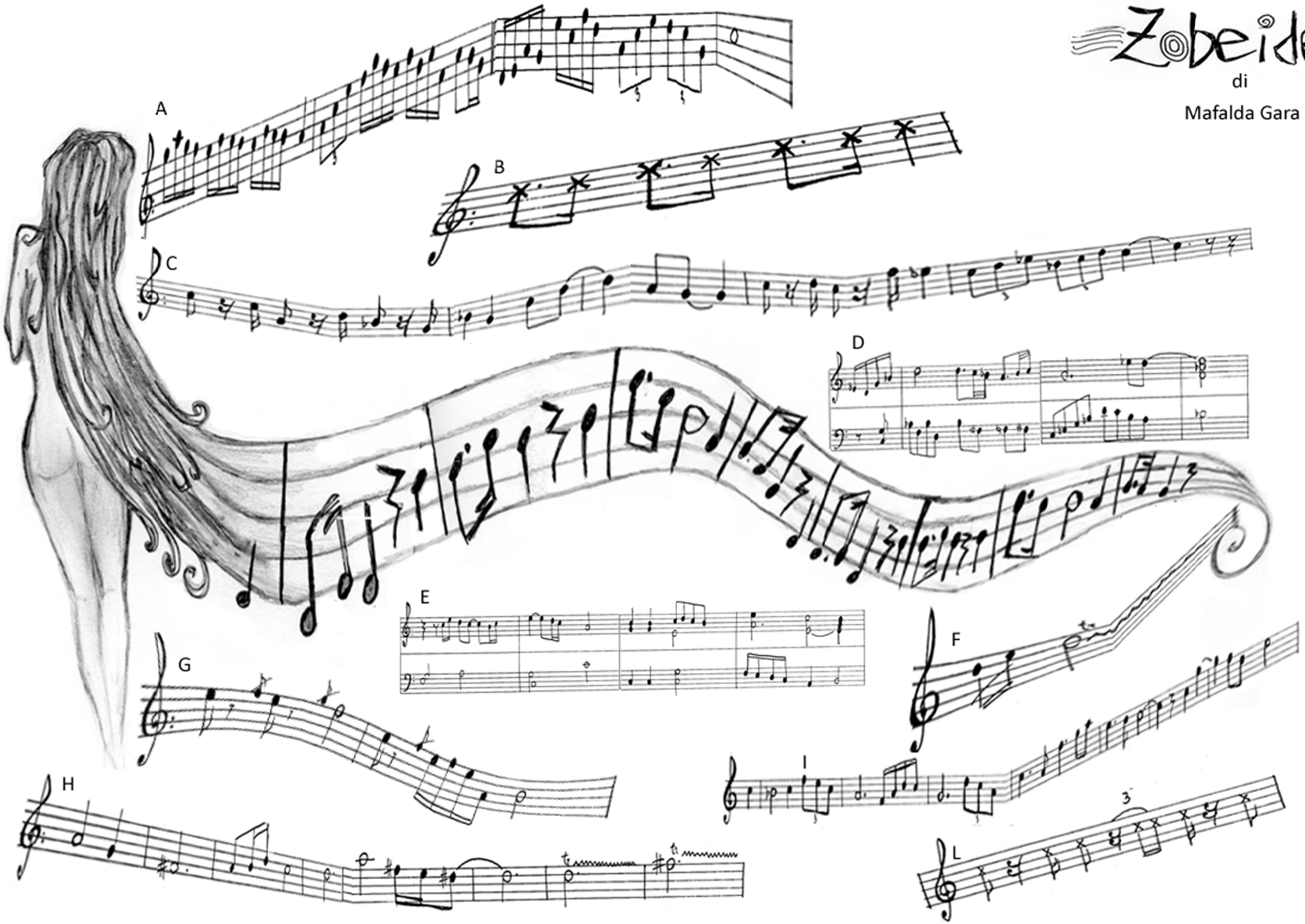
sssssssssss.....

rrrrrrrrrrrr

Zobeide

di

Mafalda Gara



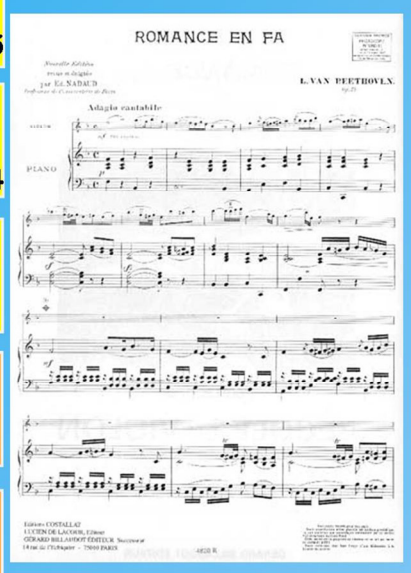
ZORA gioco musicale

PERCORSO CLASSICO

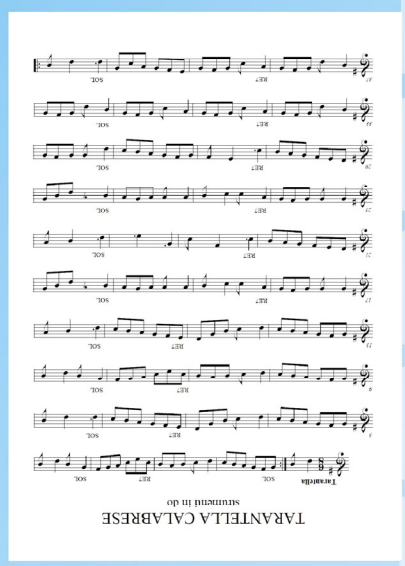
PARTENZA

1. pp ◦ R Largo
2. p
3. accel. p >
4. p < mf
5. VOCE
6. OGG
7. rall. p <>
8. mf
9. –
10. +
11. IMIT
12. Allegro
13. ◦ rall. f >
14. f/p
15. rall. f >
16. IMPR
17. ARRIVO Tema 1
18. p < f
19. f ..... + Allegro
20. IMPR
21. ff + Presto
22. ARRIVO Tema 2

Tema 1



Tema 2

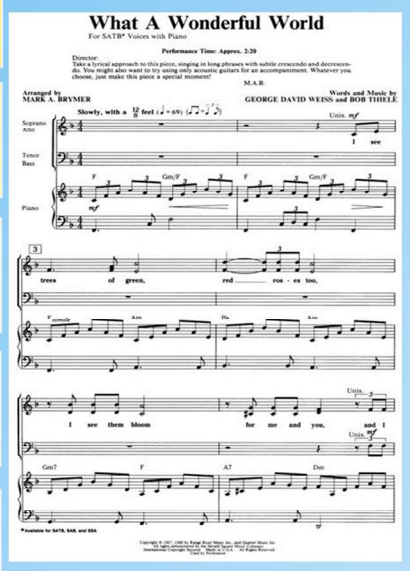


PERCORSO FOLK

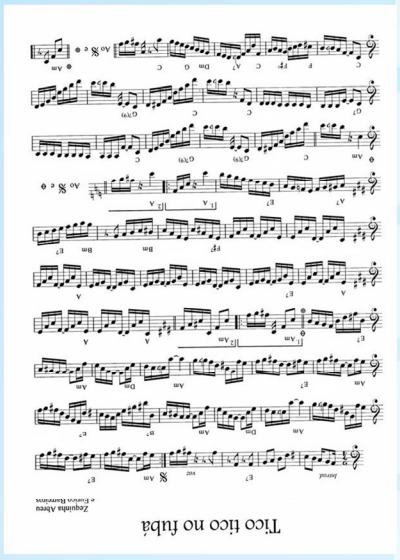
PARTENZA

1. pp ◦ R Largo
2. accel. p >
3. p < mf
4. rall. p <>
5. p
6. OGG
7. +
8. Allegro
9. mf
10. ◦ rall. f >
11. VAR
12. VOCE
13. rall. f >
14. f/p
15. IMPR
16. –
17. IMIT
18. p < f
19. f ..... + Allegro
20. IMPR
21. ff + Presto
22. ARRIVO Tema 4

Tema 4



Tema 3



PERCORSO JAZZ/POP/ROCK

PARTENZA

1. pp ◦ R Largo
2. accel. p >
3. p
4. –
5. VAR
6. p < mf
7. IMIT
8. VOCE
9. OGG
10. rall. p <>
11. +
12. –
13. rall. f >
14. f/p
15. IMPR
16. –
17. IMIT
18. p < f
19. f ..... + Allegro
20. IMPR
21. ff + Presto
22. ARRIVO Tema 3

di Francesco Russo