

**Guido Coppotelli**

## **APPUNTI PER UN CORSO D'ASCOLTO MUSICALE**

La musica è un linguaggio che conosce una sua intima organizzazione. Prima di essere linguaggio, la musica è pensiero e può divenire comunicabile solo se organizzato su strutture comprensibili; qui per organizzazione intendo un ordine intrinseco ai suoni stessi e conoscibile attraverso l'ascolto.

Un ordine (la coerenza interna d'un pensiero) può essere così complesso e così complesse possono essere le dimensioni che concorrono a formare questo pensiero che in questo contesto la parola *conoscenza* non può essere intesa come sinonimo di analisi consapevolmente eseguita al momento dell'ascolto ma come intuizione dell'oggetto: della sua armonia, cioè come conoscenza intuitiva delle proporzioni dell'oggetto musicale stesso.

Questa è una qualità tipica dell'espressione musicale.

La musica non ci è rappresentabile diversamente da un fatto sonoro e se anche utilizziamo la lingua naturale per avvicinarci ad essa, questo stesso sistema, per le sue proprietà, è insufficiente a comprendere il fatto musicale. Dunque, pur servendoci della lingua naturale rinviamo sempre all'ascolto per la comprensione di un fatto musicale e non a descrizioni extra, biografiche o altro.

Ascoltare è un processo attivo: richiede concentrazione e direzione.

L'orientamento dell'ascolto è un problema che ha limiti individuali e in fatti naturali (sensibilità fisiologica al suono) e in fatti sociali (educazione al fatto musicale). In relazione a queste variabili, l'ascolto ha una profondità relativa in ciascuno di noi che può essere modificata. La concentrazione è un problema di coerenza dell'essere e ad esso direttamente proporzionale. Non è indifferente la nostra incapacità di concentrazione in rapporto al problema musicale, perché il pensiero d'ogni epoca conosce durate anche dell'ordine di ore che oggi possono apparire spaventosamente lunghe; eppure non si può prescindere da essa perché la discontinuità produrrebbe buchi nella nostra comprensione.

Ascoltare è un problema culturale. Possiamo ascoltare Bach o Berio o i Rolling Stones con molta competenza ma di fronte ad un tabla indiano siamo come sordi, perché l'ascolto musicale manca dei necessari presupposti culturali, senza i quali la comprensione musicale non può scattare.

Affrontare questo problema significa rendersi consapevoli e responsabili nei confronti della propria e altrui cultura.

Per cominciare torneremo al problema iniziale: l'organizzazione del materiale musicale. Un brano musicale ha molti livelli d'organizzazione e quindi d'ascolto. Inizieremo da quello che si chiama **organizzazione macroformale**, ovvero il suo disegno architettonico.

### Ascolto n° 1- WA.Mozart - Minuetto dalla Sinfonia n°41 K 550

Per orientare l'ascolto può essere utile porsi qualche domanda. Per esempio:

- ❑ In quante parti vi sembra che si possa dividere il Minuetto?
- ❑ Che caratteristiche hanno queste parti? (sono presenti tutti gli strumenti oppure no? in che relazione stanno gli strumenti? etc)
- ❑ Possiamo articolarlo ulteriormente?
- ❑ Ci sono ripetizioni evidenti?

Nel nostro caso il Minuetto si presenta diviso in tre parti (tripartito); la terza parte, corrispondente alla prima, è più corta.

Noterete come ogni singola parte è a sua volta articolata in altre parti minori, messe in evidenza dalla ripetizione di ciascuna di essa; nella ripresa della prima parte, queste ripetizioni non sono eseguite e questo è il motivo per cui è più corta. Nella parte centrale è subito evidente la quantità di strumenti impiegata. La scrittura si alleggerisce e il profilo ritmico/melodico è più disteso: questi caratteri sono per noi importantissimi perché è da essi che deduciamo la presenza di una parte centrale.

Analogamente la **ripetizione** della prima parte dopo la seconda è il processo che ci permette, al confronto, di riconoscerla. Ogni sezione è progettata: ha un numero di misure che all'ascolto corrispondono ad una durata precisa. I loro rapporti generano in noi la sensazione di equilibrio o, al contrario, assenza di proporzione.

Abbiamo visto che ogni sezione è a sua volta articolata.

Questa divisione non procede all'infinito ma si ferma ad una prima idea o ad un complesso di idee. Avrete notato che le battute iniziali sono piuttosto articolate internamente, perché simultaneamente accadono più cose. Anche se la nostra attenzione è attratta (il compositore vuole che lo sia) in una direzione precisa. Provate ad ascoltarlo di nuovo e a rispondere a queste domande:

- ❑ Che cosa vi attrae di più?
- ❑ Le parti più acute o quelle più basse?

- Potete seguirle contemporaneamente?
- Quale memorizzate con più evidenza?

L'esempio di questo Minuetto è già un esempio complesso di ascolto.

Più parti si muovono simultaneamente, creando quello che si dice un **tessuto polifonico**. Ogni voce è importante e va ascoltata.

La costruzione (in termini di ascolto) della nostra architettura musicale procede nel tempo. Ecco allora che il **principio di scrittura** messo in gioco dal compositore non è affatto indifferente perché nel suo poterlo seguire o non dipende la costruzione nel tempo del brano che abbiamo *in ascolto*, compreso il piacere di poterlo comprendere. Questo pensiero merita un attimo d'attenzione: le forme musicali non esistono perché esiste una partitura ma perché esistono esseri umani senzienti.

I principi di scrittura a cui mi riferivo prima sono riconducibili a tre categorie:

La **monodia** (libera o accompagnata)

L'**eterofonia**

La **polifonia** (rigorosa o libera)

Ecco alcuni esempi di **monodia**:

Ascolto n°2 - **Asperges me** (dal repertorio gregoriano)

Ascolto n°3 - **G. de Machault** - Dou mal... (chanson, 1350)

Ascolto n°4 - **Ninna nanna sarda**

La **monodia** è caratterizzata dall'assoluta presenza di una linea melodica, vocale o strumentale. Si crede che tutta la musica antica (greca, bizantina, cristiana) sia stata monodica fino al secolo IX, data in cui si colloca l'origine della polifonia. Esistono buone ragioni per supporre che la percezione simultanea di più suoni sia stata conosciuta anche nel mondo greco (l'aulos e la lira possono emettere più suoni). Tuttavia la possibilità della polifonia è legata anche al sistema d'intonazione in uso e quello antico, basato sui calcoli della scuola pitagorica, lo permetteva forse in modo limitato a causa della durezza dei suoi intervalli.

Dopo la fioritura polifonica (dal IX secolo al 1600 circa) la pratica **monodica** risorse ma accompagnata. La presenza dello strumento che accompagna è legata all'acquisizione della dimensione verticale o armonica. La sua funzione non è semplicemente quella di *accompagnare*, poiché l'acquisizione della dimensione armonica presuppone un

cambiamento delle abitudini percettive. La dimensione armonica orienta il nostro ascolto rispetto al piano orizzontale, o melodico.

Nella nostra odierna capacità d'ascoltare questa capacità di mettere in relazione i due piani (quello armonico, verticale e quello melodico, orizzontale) è un riflesso culturale acquisito: ma si provi a confrontare con un brano d'autore contemporaneo o antecedente al 1600 circa e si noterà che la scrittura di queste due dimensioni è sottoposta ad un'altra sintassi. Infatti, la dimensione armonica e melodica così come la conosciamo oggi attraverso la musica leggera si è formata agli inizi del XVI secolo per essere poi superata agli inizi del nostro.

Ascolto n°5 - Alan Stivell - Ar voraerion (arpa celtica e voce).

L'**eterofonia** è una pratica piuttosto in disuso nel pensiero classico ma non nella pratica di altre culture. Consiste nel far procedere due voci all'unisono (sulle stesse note), dove una delle due è libera di allontanarsi per toccare altri suoni avendo sempre l'altra come punto di riferimento. E' una prassi tipica del mondo popolare, dove uno strumento (spesso suonato dal cantante) segue ad libitum il percorso vocale.

Ascolto n°6- Alan Stivell - Bwthyn fynain (voce, ciaramella, mandoloncello)

**Polifonia** - è l'arte di far muovere contemporaneamente più voci.

Cominciamo da quella rigorosa. Innanzitutto c'è un tema o Soggetto. Qualcosa da cui trarre delle conseguenze. Una struttura in sé articolata che sia punto di partenza e riferimento del discorso musicale.

Ora, la ripetizione di questa struttura (la ripetizione è una regola linguistica fondamentale) è garanzia di coerenza: ma la ripetizione pura e semplice annoia. Come è stato risolto il problema di trasmettere questa informazione/base senza annoiare? Con la variazione!

Allora l'ascolto deve essere in grado di afferrare e ritenere il tema, confrontandolo con le sue ripetizioni/variazioni. Sottolineo ancora che questo variare/ripetendo è alla base del pensiero musicale a prescindere dai principi di scrittura in cui si manifesta: è, infatti, un processo semiotico.

Torniamo alla polifonia imitativa (rigorosa).

Alla base c'è dunque un soggetto. Questo soggetto ha possibilità combinatorie e da queste sono generate situazioni musicali. Un esempio puro di scrittura imitativa è il

canone: tipico del canone è che un intero processo (soggetto e sue conseguenze) si sovrappone a sé stesso.

Il canone si può realizzare con molte voci e nella sua forma più semplice ne richiede almeno due. La prima di queste due svolge la sua linea melodica e la seconda si sovrappone da un punto prestabilito. Essa può essere più bassa o più alta ma la sua fisionomia è esattamente la stessa.

Rispetto ad un soggetto dato, l'arte della polifonia rigorosa (contrappuntistica) conosce due possibili trasformazioni:

1. Rispetto alla **direzione degli intervalli musicali** con tre ulteriori possibilità
  - a. Inversione a specchio
  - b. Retrogrado (dalla conclusione all'inizio)
  - c. Imitazione diretta
2. Rispetto al **tempo** con due modalità:
  - a. Aumentazione dei rapporti ritmici
  - b. Diminuzione dei rapporti ritmici
  - c. Imitazione originale

Queste trasformazioni possono essere incrociate.

Quindi, tornando al canone, l'intero processo si sovrappone a sé stesso ma con le modalità che ho appena indicato.

### Ascolto n° 7 A. Webern - Asperges me (dai Cinque canoni sacri)

In questo esempio il canone è scritto per due voci: un clarinetto basso e una voce di soprano. La proposta del canone (antecedente (è affidata) al clarinetto basso, la risposta (conseguente) è alla voce. Il canone imita la direzione degli intervalli proposta dal clarinetto basso e anche i suoi valori ritmici. Noterete che sono imitate anche l'articolazione del suono (il modo in cui è emesso- staccato, legato, etc.) e la sua dinamica (l'intensità con cui è emessa o modificata- forte, piano, etc.).

### Ascolto n° 8 A. Webern - Dormi Jesu (dai Cinque canoni sacri)

In quest'altro esempio abbiamo ancora un canone a due parti. Un clarinetto e una voce di soprano. L'antecedente è affidato al clarinetto ma la voce rovescia la direzione degli intervalli: quando il clarinetto sale, lei scende e viceversa. Il resto (ritmo, articolazione, dinamica) è imitato. Questi sono esempi ancora semplici.

E' facile immaginare come l'incrocio delle possibilità sopra descritte possa generare dei contesti più complessi, dove le sottigliezze di questa scrittura non permettono un riconoscimento immediato delle relazioni che legano le parti tra loro. Ma questa è arte dello scrivere che si sostanzia anche di dimensioni occulte. E' arte del Numero...ma il suo rigore è anche il suo fascino!

Un esempio di complessità viene ancora da Webern.

Quello che sentirete è un *Doppelcanon in motu contrario*. E' un canone doppio o due canoni sovrapposti. Le voci sono quindi quattro ma, attenzione! Gli strumenti sono sei. Questo significa che il canone è diviso tra gli strumenti (non all'inizio): *diviso* significa che la linea melodica non sempre termina con lo stesso strumento con il quale è iniziata: essa è fatta continuare da un altro strumento.

All'inizio la situazione è questa:

**1° canone:** tromba (antecedente) e clarinetto (conseguente per moto contrario- a specchio)

**2° canone-** voce (antecedente) e violino (conseguente a specchio)

In questo lavoro gli altri aspetti del suono non sono imitati rigorosamente (a parte il ritmo). Gli altri due strumenti che conducono il canone sono un flauto e un'arpa.

#### Ascolto n° 9 -A.Webern - Fahr hin, o Seel (dai Cinque canoni sacri)

Un tipo particolarissimo di canone è quello detto *infinito*: la sua conclusione torna sempre al principio.

#### Ascolto n° 10 - J.S.Bach - Canone perpetuo (dall'Offerta Musicale)

Perché possa essere eseguito, Bach ha segnato una conclusione/sospensione. Il canone è ripetuto due volte ed è per moto contrario.

Summa del pensiero contrappuntistico è la Fuga.

La fuga è costruita su un soggetto: dagli elementi del soggetto sono tratte delle conseguenze, delle trasformazioni da un punto qualsiasi di esso e questo materiale derivato è alla base degli episodi. Tra un gruppo di Episodi ed un altro si usa riesporre l'oggetto come all'inizio. In tutto questo lavoro, il soggetto non subisce mai trasformazioni ampie né le subiscono gli elementi che da essa derivano.

#### Ascolto n°11 - J.S.Bach/A.Webern - Ricercare a 6 (dall'Offerta Musicale)

La scrittura della Fuga non è canonica ma applica i principi del contrappunto con flessibilità. Una polifonia libera è una polifonia non vincolata da un legame tematico. All'interno del tessuto polifonico le voci seguono leggi proprie.

Ascolto n°12 - A. Schoenberg - dai 5 pezzi per orchestra op. 16 n°1

Notate come il disegno ostinato degli archi si sviluppa in un gigantesco crescendo interferendo con lo sviluppo della prima idea. Questo stesso disegno ostinato è indipendente dalla prima idea.

Ascolto n°13 - A. Schoenberg - Der Mondfleck (n°18 del Pierrot Lunaire)

Qui ci sono sei strumenti così organizzati:

- Doppio canone tra: clarinetto e ottavino/ violino e violoncello
- Voce, completamente indipendente
- Pianoforte, in contrappunto indipendente

Finora abbiamo considerato i tre principi di scrittura come indipendenti, capaci di generare dei contesti omogenei rispetto al principio considerato. Questi principi se pur si possono identificare con particolari momenti del pensiero musicale, hanno un'estensione che va oltre il momento storico.

E' necessario prenderli in considerazione insieme e considerare la possibilità di un passaggio da una forma all'altra di scrittura all'interno dello stesso brano.

Questo si può già osservare nel Minuetto di Mozart.

Ascoltiamo la prima sezione di nuovo:

Ascolto n°14- W.A.Mozart - Minuetto dalla Sinfonia n°41 K 550

Infatti, se accettiamo all'interno di questa sezione una tripartizione, ascolteremo all'inizio qualcosa che somiglia ad una polifonia libera. Questa polifonia libera ha due figure molto evidenti: la prima è affidata alla voce superiore e la seconda ai bassi. Nella seconda parte queste due figure diventano molto evidenti e la terminazione d'ognuna produce come un'imitazione. Questo processo di tensione continua anche nella ripresa della prima parte che è scritta in imitazione (oggetto dell'imitazione è il tema melodico principale del minuetto): la tensione della parte centrale va a sfogare nella scrittura "stretta" della ripresa ma senza esaurirsi; si ha l'impressione di un'interruzione e la conclusione è come forzata.

Con questo semplice esempio ho voluto mostrare come i tre principi della scrittura debbano essere messi in relazione con l'aspetto più generale (macro) della scrittura stessa, senza escludere la possibilità che da soli possa generare contesti dotati di senso. Siamo partiti dal Minuetto.

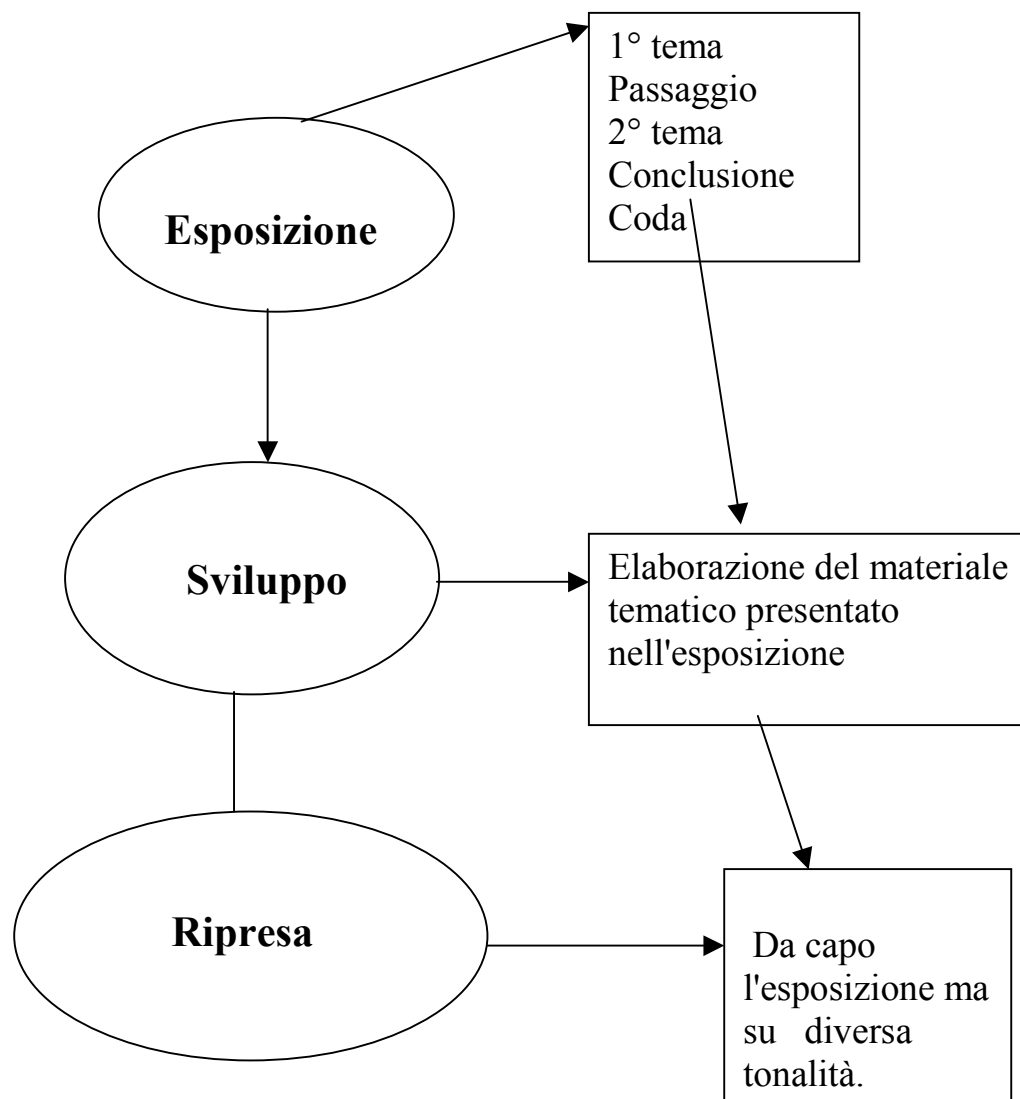
Nella musica classica questi nomi (sonata, rondò, lied, canzone, suite, etc.) indicano altrettanti progetti formali. Non sono contenitori rigidi ma materiali da usare, virtualità: possiamo parlare dei Minuetti e della loro struttura ma è chiaro che in concreto non esiste un Minuetto che sia eguale ad un altro, se non nelle linee generalissime, e la struttura che si descrive è statistica.

Tuttavia è utile conoscere qualcosa intorno alle strutture più in uso: saranno semplici informazioni che non sostituiranno in nessun caso il fatto reale.

Ascolto n°15- **F.M.Bartholdy** – I° tempo dalla Sinfonia n°4 “Italiana”



## La forma - sonata



Altra forma particolarmente cara al pensiero classico è il rondò, descritto come l'alternanza di un ritornello con episodi secondo lo schema AbAcAd e così via. Il brano che stiamo per ascoltare è un rondò abacad.

### Ascolto n° 16- Maurice Ravel – Pavane pour en enfant defunte

Un esempio di fusione degli schemi compositivi si presenta nel cosiddetto rondò – sonata, un tentativo di fondere lo schema circolare del rondò con quello rettilineo della sonata.

### Ascolto n° 17- L.w.Beethoven – Rondò dalla sonata per pianoforte op.13

Abbiamo visto che le strutture formali del pensiero classico sono poco più che canovacci. Davanti ad una composizione che sta nascendo il compositore si troverà sempre, suppongo, a conciliare l'invenzione locale, giornaliera, con una tensione di più vasto respiro.

Il materiale scelto ha una forza intrinseca che può spingere in direzioni centripete alla forma scelta e superarla, perché il suo ramificarsi basta a sé stesso. E' già un principio formale: è la mimesi di un processo biologico - la divisione cellulare. Ecco un punto che ci avvicina al pensiero contemporaneo: il rifiuto di una legge formale esterna.

### Ascolto n° 18- A. Schoenberg – Farben dai 5 pezzi per orchestra op.16

Cosa vi pare che manchi, rispetto ad un pezzo tradizionale? Vi sembra comunque articolato? Riconoscete parti principali e secondarie o è caotico?

Torniamo un momento sugli aspetti tradizionali del pensiero musicale. Abbiamo visto, parlando delle forme canoniche del contrappunto, come una composizione fosse derivata a partire da un'idea: nel nostro secolo però la **melodia** non è per tutti un principio formale! Questa è una delle principali difficoltà nelle quali si imbatte un ascoltatore impreparato!

Una delle principali cause dell'estinzione della melodia è forse la consapevolezza che il suono non è la parola.

Il gergo di un musicista riguardo al modo in cui descrive la musica è pieno di locuzioni metaforiche prese a prestito e dalla retorica e dalle altre arti. Infatti si parla di *frase musicale*, di *proporzioni*, di *colore strumentale* e così via.

La musica tradizionale ha organizzato i propri processi a somiglianza di un discorso.

Ma la consapevolezza di un musicista del nostro tempo è tale che egli può fare a meno delle strutture retoriche che la lingua tradizionale ha trasmesso alla musica, e pensare altrimenti.

Indubbiamente, in quanto linguaggio, la musica ha proprietà che in parte coincidono e in parte divergono da quelle della lingua naturale. Una sua proprietà è quella di potersi svolgere su dimensioni simultanee mentre la lingua è lineare. E in comune con la lingua ha il principio di **ripetizione**: un principio della massima importanza che consente la coerenza.

Abbiamo parlato di melodia. E' necessario parlare anche di **armonia**. Armonia, in senso tecnico, significa sovrapposizione di suoni: è la dimensione verticale della musica. Senza entrare in dettagli tecnici, dirò che la melodia e l'armonia sono strettissimamente connesse. Sono due dimensioni in evoluzione: se una delle due cambia, anche l'altra è costretta a modificarsi. Melodia e armonia sono legate al **metro**, alla pulsazione nel tempo. Questa pulsazione è organizzata in cicli e in rapporto ad essi il compositore organizza il suo materiale armonico e melodico.

#### Ascolto n° 19- J.Lennon – A day in the life

Se lasciate muovere il vostro piede, vi accorgete che si muove in coincidenza del tempo forte di ogni misura. Ad ogni modo la funzione del piatto è proprio questa e può servirvi da riferimento.

E' intuitiva anche la relazione di questa pulsazione con la frase: gli accenti forti e deboli del testo entrano in relazione con quelli del testo musicale.

Allora: metro/armonia/melodia sono una triade sacra di cui la musica contemporanea rifiuta un'organizzazione a priori. E allora? E' possibile concepirne la forma musicale al di fuori del pensiero tematico? Schoenberg, con **Farben** ci ha provato.

Guardiamo alle altre culture:

#### Ascolto n° 20- kaharwa – tabla solo (India)

Questo pezzo è strutturato su trasformazioni ritmiche: niente armonia, niente melodia. Nel nostro pensiero classico c'era una difficoltà: non potevano essere usati suoni con spettro non armonico (cioè, i rumori).

L'uso degli strumenti a percussione era limitatissimo. Fino agli inizi del novecento solo il timpano, il triangolo e poche altre. Agli inizi del nostro secolo è stato scritto il primo pezzo per un complesso di percussioni:

#### Ascolto n° 21 Edgar Varese – Ionisation

Questo lavoro è il segno di un'estetica diversa. Apre la strada al pensiero elettronico e alle nuove fonti generatrici di suono. Tipica del pensiero del nostro secolo è l'indagine sul suono e l'inclusione/estensione del rumore e della tecnica strumentale tradizionale: ma a questo punto si separano anche le strade e il cammino nel labirinto è solitario.

### Ascolto n° 22 **George Lygeti** – III, IV e V movimento dal **Quartetto n°2**

### Ascolto n° 23 **Luigi Nono** – A Pierre, dell'azzurro silenzio, inquietum

Con questi due ultimi brani si possono mostrare due tendenze presenti nella nostra cultura. Il quartetto di Lygeti ha una marcata impronta classica, tradizionale:

- nell'organizzazione in tempi
- nella direzionalità del discorso musicale (si percepisce chiaro il senso di un percorso unidirezionale). La sua scrittura non è però puntuale sempre.

Puntuale significa che ci mette in grado di percepire *suono dopo suono* come in una melodia tradizionale. Quindi non essere *puntuale* significa chiedere un diverso modo di percepire. All'inizio del terzo tempo noi sentiamo la globalità della scrittura e siamo coscienti del fatto che è un insieme che si sta modificando e non propriamente quattro voci.

La percezione è globale ma il risultato non è statistico perché forte è il senso della direzione. Dal punto di vista della sua architettura è tripartito, come un Minuetto.

Ciò che ci fa sentire la tripartizione è il passaggio dal pizzicato all'arco e il ritorno al pizzicato.

Notate anche l'articolazione interna della prima parte: è ottenuta modificando il colore dell'insieme (infatti gli strumenti pizzicano su una parte diversa della corda) e riducendo il numero di strumenti che partecipano all'episodio.

Non ci sfuggerà l'articolazione di un brano come il Quartetto, anche se non i mezzi con cui avviene non sono melodici in senso stretto. Tuttavia il carattere di continuità di questo lavoro è innegabile, perché le caratteristiche di fondo di questa scrittura non sono cambiate.

Nel pezzo di Nono è assolutamente impossibile ascoltarlo in modo tradizionale. E anche la scrittura non ha niente che ci possa ricordare un passato. Cadono tutte le categorie che fin qui ci hanno orientato.

Ma rinasce la capacità di ascoltare.

**[www.hela.it/guidocoppotelli](http://www.hela.it/guidocoppotelli)**