

Guido Coppotelli

ANALISI DEL BRANO STELLE SENZA NOME

dalle *Filastrocche in fa* su testo di G. Rodari

Premessa

Risale al 1989 il mio primo contatto con la prassi esecutiva e le strutture formali del jazz e del pop. Era, allora, un'esigenza che si manifestava dopo aver concluso l'esperienza compositiva legata ai modi dell'avanguardia, erede storica di un linguaggio aspro, totalmente dissonante, frutto di esperienze interiori non più attuali, nostalgicamente ancorato alla visione di un mondo svanito.

Dal mio punto di vista, si trattava, da un lato, di temperare il linguaggio "leggero" con le tecniche della tradizione colta e, dall'altro, con una propria personale evoluzione linguistica.

Cominciai allora a trascrivere canzoni dei Beatles e altro materiale popolare per pianoforte a quattro mani allo scopo di familiarizzare con questi linguaggi.

Dalla trascrizione alla composizione il passo fu poi molto breve.

Nacquero così alcune opere a carattere didattico per pianoforte a due e quattro mani e, anni dopo, le *Filastrocche in fa*, per coro di voci bianche e pianoforte.

In tutti questi lavori mi sono servito di una mia personale riscrittura di questi due linguaggi adattandoli ad una tecnica elementare: ho trovato stimolante per il lavoro didattico (e per i miei allievi) soprattutto la vitalità del ritmo che permette l'esercizio su una vasta gamma di situazioni: tempi in levare accentuati, sincopi, contrattempi, cambi di tempo.

Questo modo di fare la musica implicava, naturalmente, il recupero della *tonalità*, certo in un senso molto ampio.

Scrivendo musica per l'infanzia credo che la *tonalità* sia il linguaggio più naturale da esperire.

Vorrei chiudere questa breve premessa ricordando, in linea di principio, che la letteratura musicale per l'infanzia nasce non solo per avvicinare l'allievo alla musica attraverso uno strumento o la pratica corale ma con il principale scopo di *educare*; con questo voglio affermare che lo scopo primario di scrivere per l'infanzia è quello di mettere in relazione il linguaggio musicale con l'interiorità in formazione dell'essere umano. La musica, in altre parole, plasma le facoltà interiori dell'individuo, soprattutto (parlo di un'età compresa tra i sette e i quattordici anni) sotto l'aspetto dei ritmi corporei (respirazione e circolazione sanguigna) e dell'attività di sentimento: per questa ragione il linguaggio tonale mi sembra adeguato, perché le relazioni su cui si fonda sono armoniose.

Le *Filastrocche in fa*. Descrizione del progetto

Le *Filastrocche in fa* sono una raccolta di otto brani, su testi di Gianni Rodari, destinati alla voce bianca con accompagnamento di pianoforte.

E' divisa in due fascicoli: il primo è composto di cinque brani a una voce sola, il secondo di tre brani per coro diviso a tre parti.

La raccolta ha la particolarità di presentare, nella seconda parte, la trascrizione dei primi tre brani della prima raccolta. Complessivamente le *Filastrocche in fa* forniscono materiale didattico utile all'avviamento della polifonia. All'interno di questo percorso didattico *Stelle senza nome* costituisce una sorta di culmine in entrambe le raccolte poiché nella prima è l'unico brano a due parti (in semplice polifonia imitativa) mentre nella seconda è l'unico brano *a cappella*. Le due versioni inoltre hanno in comune solo la parte centrale (*allegretto ritmico*), mentre inizio e conclusione sono completamente diversi. Tutti gli otto brani sono scritti nella tonalità di fa maggiore (da qui il titolo) e in un ambito melodico consonante ad una voce bianca, nell'estensione massima di una decima.

Analisi del testo e della composizione musicale

Le *Filastrocche in fa* nascondono un programma "segreto": sono dedicate al mio primogenito Lorenzo, nato quattro giorni dopo l'ultima luna piena dell'anno 1996, nel segno del capricorno.

Poiché l'osservazione del cielo e lo studio dell'astrologia mi accompagnano da lungo tempo, ho voluto dare a mio figlio, come terzo nome e come augurio, il nome della stella più bella del cielo invernale: Sirio, nella costellazione del Cane maggiore. Questa confessione è pertinente all'analisi del brano perché indica che il criterio invocato nella scelta testuale dell'intera raccolta è stato quello di riferirsi a due oggetti: la luna e Sirio.

In *Stelle senza nome*, Sirio è appunto la prima stella elencata da Rodari.

Analisi del testo

Dal punto di vista strutturale, il testo di Rodari è formato da quattro strofe di distici endecasillabi a rima baciata con l'eccezione dell'ultimo che è un quinario doppio.

La costruzione musicale segue quasi fedelmente la scansione del verso e della strofa.

Vediamo come.

Ricordiamo innanzi tutto che la tradizione poetica italiana conosce due tipi fondamentali di versi endecasillabi: *a maggiore* e *a minore* a seconda che il primo emistichio sia un settenario o un quinario. In rapporto alla terminazione del primo emistichio si danno inoltre diverse possibilità per il secondo (da tre a sei sillabe) che può essere con o senza sinalefe (pausa metrica).

Nel nostro caso ecco l'analisi metrica di tutto il testo:

I nomi delle stelle sono belli:

a maggiore (7+4)

Sirio, Andromeda, l'Orsa, i due Gemelli.	a minore (5+6)
Chi mai potrebbe dirli tutti in fila? Son più di cento volte centomila.	a maggiore (7+4) a maggiore (7+4)
E in fondo al cielo, non so dove e come, c'è un milione di stelle senza nome:	a minore (5+6) a maggiore (7+4)
stelle comuni, nessun le cura, ma per loro la notte è meno scura.	quinario doppio (5+5) a maggiore (7+4)

Vediamo ora come si articola formalmente il brano musicale in rapporto al testo.

Nel suo aspetto macroformale il brano si costruisce intorno al testo come un ABA', uno dei più classici modelli formali ereditati dalla tradizione. Qui si potrebbe porre la domanda: cosa giustifica questa idea formale? C'è una necessità intrinseca al testo? Io credo che il senso formale di ogni compositore sia intuitivo: quello che a me appare logico articolare in un dato modo, ad un altro avrebbe forse ispirato altri pensieri.

Voglio tuttavia mostrare il *perché* di questa scelta, anche se so di mettere il piede dentro un terreno assai scivoloso...

Dal punto di vista della logica formale, un'opera musicale e un'opera letteraria hanno molte cose in comune: entrambe, per esempio, vivono in una dimensione che non si identifica mai con i mezzi che le producono e sono attraversate da *linea di forza*, da movimenti interiori che occorre essere in grado di *leggere* se si vuole penetrare negli strati profondi di un pensiero artistico. La difficoltà consiste nel fatto che queste *linee energetiche* non sono scritte; tuttavia si lasciano afferrare purchè si sappia abbandonare il senso letterale più ovvio, purchè si sappia leggere nelle intenzioni.

Parlando del testo di Rodari, ho come l'impressione che la filastrocca segua un percorso narrativo discendente, che tenda a chiudersi, come un cerchio: sarà forse per la presenza di quel doppio punto in fondo al terzo distico, che quasi ci introduce all'interno della conclusione di un'argomentazione logica sott'intesa- sarà forse per l'effetto frenante che produce all'ascolto interiore il doppio quinario all'inizio del distico conclusivo, o forse tutte queste cose insieme...L'immagine che alla fine produce in me è come qualcosa di chiuso, qualcosa che non esplose, qualcosa che è raffreddato dalla forza di un ragionamento conclusivo che tradisce forse le premesse, la spinta iniziale dell' attacco. Probabilmente gioca a favore di questa sensazione anche (chiamiamolo così) il percorso interiore suscitato dalle rime bacciate, la loro risonanza interiore che possiamo perfino chiudere in uno schemino: *elli/ila/ome/ura* oppure *E/I/O/U*: la sensazione è appunto data dalla conclusione con U, vocale chiusa. Questo senso di chiusura (ma anche la ripresa della parola *stelle* all'inizio del quarto distico) mi ha spinto verso un percorso musicale di tipo ABA'.

Vediamo ora come la musica si rapporta al testo.

Analisi della musica

La scrittura musicale, tenendo presenti le regole metriche enunciate sopra, segue fedelmente la costruzione dell'endecasillabo nella prima sezione.

Notiamo infatti che le cesure del primo verso sono costituite da pause (battute 10 e 21), mentre per il secondo verso la riduzione delle tre voci all'unisono (battuta 30) costituisce contrasto sulla dimensione verticale e quindi vale come figura retorica di articolazione: stesso valore acquista alla battuta 39 l'accordo di do maggiore che funge sia da conclusione del primo couplet che come apertura del secondo.

Il disegno di questa prima parte è accordale, omoritmico e con tendenza alla fascia sonora.

Si distingue armonicamente per la concatenazione di accordi di quarte che sfociano su triadi o settime, muovendosi per semitono, procedimento che lascia in sospensione l'affermazione decisa della tonalità di fa maggiore.

Nella costruzione musicale dell'intera sezione troviamo un'analogia con la costruzione poetica.

Notiamo infatti che in rapporto al primo distico, l'invenzione musicale si può descrivere come articolata pure in due parti (dall'inizio alla battuta 21, e dalla 22 alla 44) in virtù d'una logica armonico/spaziale: alla battuta 20 si raggiunge un culmine massimo di ampiezza intervallare (settima minore), alla fine della battuta 44 un culmine minimo, la triade di dominante.

La seconda parte (*Allegretto ritmico*) contrasta con la prima su tutte le dimensioni a cominciare dal metro, che è ternario, dall'agogica, dalle relazioni armoniche, dal contesto, dall'introduzione di uno strumento a percussione (possono essere anche le mani) per sottolineare con più chiarezza il senso del tempo in battere e, per ultimo, da un gioioso senso della pulsazione metrica.

A differenza della prima sezione, la seconda è meno rispettosa della costruzione del verso ma lo chiude in uno stretto e veloce fugato a tre parti, annullando addirittura il significato delle parole per sfociare in un giocoso melisma sulla vocale (a).

Formalmente la seconda sezione è un semplice fugato a tre parti con due divertimenti appena appena abbozzati, incastrati tra due esposizioni, di cui la seconda rovesciata, rispetto alla prima, nell'ordine d'entrata delle voci.

Molto lineare è in questo momento l'armonia, costituita da triadi consonanti

La seconda sezione è infine costituita da un ritornello che dopo la ripetizione sfocia su un unisono e si apre immediatamente in una triade minore, dando così inizio alla transizione prima della ripresa.

La **transizione** poggia sulla presenza un po' enigmatica di un quinario doppio all'interno di un contesto metrico perfettamente omogeneo.

Dopo la breve transizione entriamo nella piccola **ripresa** (di sole 18 misure considerando la corretta grafia del passo) di lunghezza quasi tre volte inferiore alla sezione A.

Anche se breve, questa ripresa condensa i processi di scrittura adoperati nella prima parte, in particolare quelli di accumulazione e distensione. Di nuovo ritornano le triadi concatenate per semitono e un accordo per quarte che precede la conclusione:

sfocia su una triade in primo rivolto dell'accordo di tonica. La composizione termina con quattro battute di silenzio, causate dal rapido decrescendo dell'ultimo accordo

Se la osserviamo notiamo che la distribuzione è piuttosto regolare: 4+4+6+4.

Ricapitolando, le proporzioni numeriche del brano sono: 44 misure (sezione A) + 19 (sezione B con ritornello)

+ 4 (transizione) + 18 (ripresa) su un totale di 85 misure reali.

Notiamo di sfuggita che la somma della transizione con ripresa è la metà esatta della prima parte e che molto vicina alla metà è anche la lunghezza della parte centrale: dunque se assumiamo **A** con valore 1, **B** ed **A'** sono entrambe $\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$.

In altre parole la struttura del distico (binario per definizione) è come proiettata sulla forma generale del brano musicale le cui sezioni, sommate secondo il metodo spiegato sopra, realizzano pure un valore prossimo a due, valore numerico che va inteso anche in senso simbolico.

Potrà sembrare un po' assurda tutta questa matematica per spiegare una costruzione musicale! Ma, a parte il fatto che esistono da sempre composizioni musicali profondamente radicate nel Numero (da Machault a Boulez) più di quanto non sia questa mia breve composizione, a parte questo, dicevo, l'assurdo è il ritmo tipico della filastrocca e del resto Rodari gioca allegramente con questa dimensione lungo tutto il testo opponendo in orizzontale una regolare e pulita struttura formale di endecasillabi e in verticale, cioè all'interno, nel *sensu* della filastrocca, una sequenza assurda e improbabile di operazioni numeriche.

Ma d'altra parte, alzando lo sguardo verso il cielo vertiginoso, chi può contare le stelle senza nome ?

Il progetto didattico. Esecuzione

Essendo stato concepito come lavoro didattico, il brano contiene particolari difficoltà, inserite intenzionalmente, che non lo rendono adatto ad un coro alle prime armi ma che anche un coro alle prime armi, dopo un opportuno addestramento, può superare con profitto.

Non è un brano da cui si può partire ma costituisce senz'altro un punto d'arrivo.

Il primo ostacolo è costituito dall'**intonazione**.

L'attacco del brano e lo svolgimento della prima sezione, anche se sono logicamente tonali, non sono immediatamente memorizzabili in quanto tali poiché un senso di chiara relazione tonale si percepisce solo a conclusione della prima sezione (quarantaquattro battute dopo!) sull'accordo di dominante. L'attacco del brano è dunque tonalmente oscillante e proprio il primo accordo, costituito da una quarta e una terza minore (rivolto della sottodominante minore) è il primo pericolo, anche perché non si presenta subito in forma accordale ma va costruito per sovrapposizione; il secondo pericolo è invece costituito dal seguito delle prime quattro battute, poiché tutte le voci procedono per semitono.

Un altro ostacolo è costituito dal **ritmo sincopato**.

Si presenta nella seconda parte associato ad una linea melodica a sbalzi, con salti vicini di quinta e nona.

Per dare un riferimento metrico sicuro, è stato introdotto il battito delle mani (o di uno strumento a percussione).

Altro difficoltà esecutiva, soprattutto nella seconda parte, è **l'uguaglianza delle voci**. Siamo infatti in un contesto contrappuntistico dove tutte e tre le voci sono alla pari: è sparita la differenza tra voce principale e voce secondaria, mantenuta per un istante nei due piccoli divertimenti. Ogni voce ha dunque la responsabilità di proporre a turno l'esposizione del tema.

Conclusione

Ho cercato di presentare un'immagine il più possibile fedele dei processi analitici e fantastici che sono stati alla base di *Stelle senza nome*: qualcuno troverà troppo mentali o forse troppo poco rigorose le idee contenute, e dunque poco esauriente l'analisi del brano; qualcun altro troverà l'esposizione generale priva di unità e allora avrà avuto l'impressione di un girare a vuoto, addirittura l'assenza di un'idea centrale. Credo però che tutti debbano ricordare che l'atto del comporre è di per sé enigmatico, razionalmente poco chiaro perfino a chi compone: non basta a spiegarlo nessuna teoria e nessun progetto, per quanto se ne possa parlare poi. Si aggiunga poi che l'atto del comporre e l'analisi dell'atto compiuto difficilmente coesistono nella stessa persona e che un sano dubbio deve convivere, come un'ombra, accanto alle analisi più scaltre. Nessuno può spiegare veramente l'atto germinale della prima idea: come insegna una massima Zen, "l'occhio non può vedere sé stesso".

www.hela.it/guidocoppotelli