

Immota harmonia
Collana di Musicologia e Storia della musica

IO

Direttore

Sergio PRODIGO

Comitato scientifico

Guido BARBIERI

Conservatorio di Musica di Trapani "Antonio Scontrino"
Società aquilana dei concerti "B. Barattelli" Ente musicale

Dario DELLA PORTA

Conservatorio di Musica di L'Aquila "Alfredo Casella"

Alessandro CUSATELLI

Conservatorio di Musica di Roma "Santa Cecilia"

Stefano RAGNI

Università per stranieri di Perugia
Conservatorio di Musica di Perugia "Francesco Morlacchi"

Immota harmonia
Collana di Musicologia e Storia della musica

La collana *Immota harmonia* accoglie e prevede nelle sue linee programmatiche e nei suoi intendimenti le tre diramazioni e direttive della ricerca musicologica: monografie e biografie, trattatistica e analisi musicale. L'argomentazione biografica e monografica spazia naturalmente in tutto l'ambito della millenaria storia della musica, mentre la trattatistica s'indirizza verso le teorizzazioni tipicizzanti e fondamentali (teorie generali, acustica, organologia, armonia, contrappunto, studio ed evoluzione delle forme); l'analisi, infine, comprende riletture e tematiche specifiche secondo intendimenti e campi di indagine molteplici, caratterizzanti e soggettivi.

Giovanni Guaccero

Il suono spontaneo

Manuale di libera improvvisazione e composizione istantanea
per il corso di Didattica della Musica



Copyright © MMXIII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-6280-7

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: settembre 2013

Indice

7	Introduzione
	1. Le premesse
9	1.1. Improvvisazione e libera improvvisazione
17	1.2. Alcuni precedenti storici
	2. Suono e segno
29	2.1. Ruolo della grafia tra “alea” e improvvisazione
35	2.2. Modelli di partiture e schemi
	3. Un’ipotesi di percorso didattico
51	3.1. Parametri, materiali sonori e comportamenti
73	3.2. Strutture improvvisative e composizioni aperte
83	Bibliografia

Introduzione

Come definire quel particolare tipo di “fare musica” nell’ambito del quale una parte consistente delle scelte viene compiuta al momento stesso della performance? Dove finisce la pratica del comporre e inizia quella dell’improvvisare? L’atto del comporre non può essere esso stesso considerato una forma di improvvisazione? E improvvisare non è anche un tipo di pratica compositiva? L’esecuzione di una composizione prefissata (scritta o non scritta) quanto margine lascia a scelte compiute estemporaneamente? E quanto invece nella pratica improvvisativa c’è di prefissato? Può esistere un’improvvisazione davvero “libera” o c’è sempre un riferimento a qualche tipo di modello? E quanto eventualmente questo tipo di pratica può coincidere con l’idea di un comporre istantaneo? E quanto può essere considerata “spontanea”?

Dare delle risposte a queste domande risulta al quanto arduo poiché ogni volta che ci avviciniamo a delle possibili definizioni subito la realtà musicale che oggi ci circonda mette in crisi le nostre antiche certezze, che vedevano un’idea di composizione veicolata esclusivamente attraverso la scrittura e una pratica improvvisativa indissolubilmente legata al concetto di oralità. Oggi sappiamo che la realtà è più complessa e il comporre (inteso come pratica di fissazione di una determinata musica) può prescindere dalla scrittura e può essere legato invece a forme di fissazione mnemonica oppure a varie tipologie di incisione, analogiche o digitali. Allo stesso tempo sappiamo che la pratica improvvisativa, intesa come delega alla fase della performance delle principali scelte creative, non necessariamente si realizza in modo esclusivo in ambito di oralità,

ma anzi, molto spesso può essere attuata con l'ausilio di varie forme di scrittura. Le difficoltà che allora incontriamo nel dare le nostre definizioni derivano forse dal fatto che in questo inizio di millennio abbiamo cominciato ad accorgerci che i termini che utilizzavamo per definire determinate pratiche non sono più sufficiente a descrivere la realtà del fare musica contemporaneo. E quindi? Ha ancora senso parlare di improvvisazione come processo distinto dalla pratica compositiva? E davvero crediamo che possa esistere un tipo di improvvisazione veramente libera e spontanea? E se una piccola parte degli elementi di una musica è prefissata e la maggioranza è invece determinata durante la performance, è corretto parlare di composizione "aperta" o di "composizione istantanea" o di "composizione estemporanea"? E così torniamo a porci più domande di quante risposte siamo in grado di dare. Eppure, per farci capire, dei nomi alle cose dobbiamo darli. E allora?

Allora per dare delle definizioni che possano essere utilizzate in questo "manuale" (che vuole descrivere un possibile percorso didattico nell'ambito di un particolare tipo di fare musica contemporaneo) dobbiamo per forza riferirci a dei termini che determinate comunità (non importa quanto numerose) in qualche modo possano riconoscere. Così è nato *Il suono spontaneo*, ossia un'idea di percorso in cui la pratica dell'esercizio possa legarsi all'idea di un processo creativo che si sviluppa "spontaneamente". Un manuale di "libera" improvvisazione. Perché "quella" pratica siamo in parte ancora abituati a definirla così, anche se veicolata a volte attraverso forme di scrittura. Un manuale di "composizione istantanea", poiché quanto in una performance non è prefissato (né a livello mnemonico né attraverso forme di notazione) evidentemente lo determiniamo istantaneamente. In ultima analisi, un manuale su uno dei tanti modi possibili di fare musica oggi.

1. Le premesse

1.1. Improvvisazione e libera improvvisazione¹

Si è molto discusso (e si continua discutere) in questi anni su cosa sia l'improvvisazione e su come questa possa distinguersi dai processi compositivi. In linea generale sembrano ancora avere un'influenza le concezioni che pongono al centro della riflessione l'opposizione scrittura/oralità. Come se ciò che è composto fosse necessariamente scritto e ciò che è orale fosse sempre tendenzialmente improvvisato. In realtà già Bruno Nettl nel 1974² riconsiderò la questione rilevando che anche nelle culture di tradizione orale esisteva una distinzione concettuale tra i diversi tipi di processo creativo che nella nostra cultura vengono generalmente definiti "composizione" e "improvvisazione". Questo perché è cominciato ad apparire evidente che nelle diverse culture una musica può essere fissata anche senza l'ausilio della scrittura. Ciò che un musicista o una cultura possono fissare preventivamente alla performance (attraverso la scrittura o no) può così essere più o meno determinato nei suoi dettagli. E più una musica è fissata nei suoi dettagli e più possiamo dire di trovarci in ambito compositivo. Più invece l'elemento fissato è un modello a "maglie larghe" e più questo favorisce la possibilità che durante la performance vengano immessi nuovi elementi o nuove connessioni formali, attuando così procedimenti improvvisativi. Ed è proprio il riferimento al

¹ Il presente paragrafo e parte dei seguenti di questo capitolo sono una rielaborazione di materiali esposti in GIOVANNI GUACCERO, *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma, 1965-1978*, Aracne, Roma 2013 .

² BRUNO NETTL, *Thoughts on Improvisation: A comparative Approach*, «The Musical Quarterly», LX, 1974, pp.1-19.

modello prefissato che ci fa capire se in un dato momento accade qualcosa di nuovo e di imprevisto. Questa idea di una creazione che si attua o completa nel corso della performance può quindi definire bene cosa intendiamo per improvvisazione³. Ma come abbiamo detto i processi improvvisativi non potrebbero attuarsi senza il riferimento a un modello, entità, secondo Bernard Lortat-Jacob, «composta da una serie di elementi finiti, interamente memorizzati, mentre le sue realizzazioni improvvisate sono, almeno virtualmente, in numero infinito»⁴. Ma il modello, a seconda dei contesti, può assumere livelli di formalizzazione estremamente differenti, ed è così possibile avere modelli melodici, ritmici, tonali o relativi a schemi formali o di altro tipo⁵.

Il modello può quindi agire sia su un piano strutturale che in relazione a un repertorio di formule. Così, ipotizzando un parallelismo con altre forme legate all'oralità, come ad esempio il canto dei poemi epici, John A. Slob-

³ Varie definizioni sembrano essere concordanti su questo punto, come quella di Nettl: «creation of music in the course of performance» (BRUNO NETTL, *An Art Neglected in Scholarship*, in AA.VV., *In the Course of Performance. Studies on the World of Musical Improvisation*, a cura di Bruno Nettl, University of Chicago, Chicago 1998, p. 1) o quella di Simha Arom: «exécution d'une musique au moment même où elle est conçue» (SIMHA AROM, *Réalisations, variations, modèles dans les musiques traditionnelles centrafricaines*, in AA.VV., *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, a cura di Bernard Lortat-Jacob, Selaf, Paris 1987, p.119).

⁴ BERNARD LORTAT-JACOB, *Improvisation: le modèle et ses réalisations*, in AA.VV., *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, cit., p. 46.

⁵ Cfr. anche Jeff Pressing quando afferma: «To achieve maximal fluency and coherence, improvisers, when they are not performing free (or "absolute") improvisation, use a *referent*, a set of cognitive, perceptual, or emotional structures (constraints) that guide and aid in the production of musical materials. In jazz, for example, the referent is the song form, including melody and chords» (JEFF PRESSING, *Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication*, in AA.VV., *In the Course of Performance. Studies on the World of Musical Improvisation*, cit., p. 52).

da afferma che quando determinate «strutture sono note all'ascoltatore, egli è in grado di apprezzare la funzione degli eventi che gli vengono presentati, e, anticipando i vincoli futuri, potrà valutare a pieno l'arte di chi produce sequenze nuove, svolgendo le funzioni pertinenti al tempo giusto»⁶. Legato a determinati modelli strutturali è perciò sempre un particolare repertorio di formule note all'esecutore. Questo sistema, definito anche “formulare”, avendo sviluppato al suo interno un rapporto tra memoria ed espressione che si connota in modo diverso da quello veicolato dalla scrittura, per essere conservato ha necessità comunque di rimanere vivo nella memoria degli utenti, quanto meno a livello dei “modelli formali astratti”⁷ che, come delle “figure mentali”, agiscono anche al momento della performance, sia sull'esecutore che sul pubblico.

Il grado di adesione al modello e l'interazione con il contesto possono quindi, secondo Jean Düring⁸, definire due diversi tipi di improvvisazione, quella di “routine” e quella “ispirata”, dove una è più legata a delle regole determinate e figure fisse già conosciute dall'esecutore mentre l'altra si verifica in particolari casi in cui, quando il performer è particolarmente “ispirato”, vengono immessi nuovi elementi.

Occorre quindi operare una distinzione tra alcuni termini che in alcuni casi potrebbero essere sovrapposti o confusi tra loro. In particolare mi riferisco alle opposizioni “composto/improvvisato”, “scritto/orale” e “determinato/indeterminato”. A mio giudizio le concezioni che vede-

⁶ JOHN A. SLOBODA, *La mente musicale*, Il Mulino, Bologna 1988, p. 224.

⁷ FRANCESCO GIANNATTASIO, *Il concetto di musica*, Bulzoni, Roma 1998, p. 172.

⁸ JEAN DÜRING, *Le jeu des relations sociales*, in AA.VV., *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, cit., pp. 22-23.

vano automaticamente (e implicitamente) sovrapponibili i termini “composto”, “scritto” e “determinato” e – di contro – i termini “improvvisato”, “orale” e “indeterminato”, 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 (e non solo nella musica folklorica), 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 nell’attuale contesto delle musiche contemporanee potremmo oggi intenderla, 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 musicale⁹. Chiaramente le questioni si intrecciano e il prevalere di una certa dimensione può favorire a volte l’impiego di un’altra (ad esempio

⁹ Cfr. G. GUACCERO, *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma, 1965-1978*, cit., pp. 49-56.

l'assenza di notazione in determinati ambiti può favorire la presenza di procedimenti improvvisativi), ma è comunque concettualmente importante distinguere le questioni.

Ma come conciliare l'idea di modello, di una referenza fissa, con quel tipo particolare di improvvisazione che tradizionalmente viene definito "libera improvvisazione"? Potremmo dire che, nel caso in cui l'indeterminazione fosse relativa ad un alto numero di parametri che quindi dovrebbero essere formalizzati nel corso della performance, ci dovremmo trovare di fronte a un esempio di "libera improvvisazione", pratica definita, a seconda dei diversi contesti, anche *free music*, "musica improvvisata", "musica creativa" o "improvvisazione radicale". Tutti termini che rimandano a una prassi comune, ma con sfumature stilistiche e di genere leggermente diverse. La difficoltà di acquisire una terminologia condivisa probabilmente sta nel definire il termine "libertà", piuttosto che il termine "improvvisazione". Ossia in che senso quel tipo di improvvisazione può essere definita libera? E da che cosa si ritiene libera? A questo proposito Tim Hodgkinson giustamente si interroga sulla contraddizione di fondo che in alcuni casi può emergere tra il concetto di libertà e quello di organizzazione formale che sembra essere comunque presente¹⁰.

Ci rendiamo allora conto che il termine "libera improvvisazione" può essere inteso secondo diverse accezioni.

In una prima accezione potremmo intenderla come improvvisazione "libera da modelli formali", e cioè priva di schemi e di qualsiasi tipo di organizzazione prefissata sia

¹⁰ TIM HODGKINSON, *Sulla libera improvvisazione*, «Musica/Realtà», V, n. 15, 1984, p. 109.

di tipo scritto che orale. Ma è veramente così? Provando ad analizzare alcuni esempi¹¹ di improvvisazioni di gruppi storici ci si rende conto che esistono dei modelli formali ricorrenti, anche se non del tutto esplicitati. In particolare ciò che accomuna le diverse realtà della “libera” improvvisazione è il ricorrere (probabilmente secondo una logica forse inevitabile) a strutture basate sulla concatenazione di episodi, dove le caratteristiche dei singoli episodi e le modalità di concatenazione tra gli stessi rispondono a logiche ricorrenti, implicitamente codificate.

Si potrebbe intenderla poi come “libera stilisticamente”, cioè come un tipo di improvvisazione che non fa riferimento a uno stile e a un genere precostituito. È questa forse l’accezione a cui fa riferimento Hodgkinson quando afferma che l’improvvisazione deve prendere continuamente le distanze dai contesti esterni per «non scivolare in uno stile preesistente, o per creare uno stile nuovo, riconoscibile e fissato come suo proprio»¹². Ma anche in questo caso sopraggiungono dei dubbi. Almeno dal momento della sua codificazione (fine anni Sessanta) questo tipo di improvvisazione risponde a logiche stilistiche ben determinate, di cui in seguito accenneremo.

Una terza accezione può essere quella che la identifica come “libera dai vincoli linguistici del passato”, ossia da ciò che allora era identificato come “vecchio”, dalla tradizione, cioè dal sistema tonale e più in generale dal sistema temperato. Una connotazione che presuppone una evoluzione del linguaggio musicale unidirezionale nel modo in cui poteva ancora essere pensata all’epoca aurea delle avanguardie. Ma siamo sicuri che oggi quel tipo di linguag-

¹¹ Cfr. G. GUACCERO, *L’improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma, 1965-1978*, cit., pp. 110-112, 115, 134-136, 124-127.

¹² T. HODGKINSON, *op. cit.*, p. 112.

gio possa connotarsi come nuovo solo in virtù dell'adesione a determinati modelli linguistici? Probabilmente no.

Ognuna di queste accezioni si presta quindi a fraintendimenti. Così se in quel momento storico effettivamente quella pratica rispondeva a un'esigenza di novità, il suo progressivo codificarsi ha probabilmente favorito una sua forma di cristallizzazione. Perché in fondo molto spesso anche la "libera improvvisazione" tende a riferirsi a modelli definiti (che si sono via via codificati), anche se magari non coscientemente prefissati, andandosi a configurare sempre più come uno stile e un genere ben delineato, e soprattutto correndo il rischio, una volta storicizzata, di apparire a sua volta non più come una novità e di divenire perciò essa stessa "tradizione".

Quand'è allora che si può parlare di "libera improvvisazione" senza cadere in contraddizioni? Davvero possiamo considerare la libera improvvisazione, come fa Derek Bailey, "non idiomatica"¹³? O non è forse più giusto come fa Andrea Centazzo¹⁴ riconoscere che in realtà anche quel tipo di improvvisazione ad un certo punto è andata a costituire un altro tipo di idioma? Se si propende, come chi scrive, per questa seconda ipotesi, si tratterebbe allora di individuare i diversi livelli di referenza a cui evidentemente ci si riferisce. Possiamo allora individuare modelli parametrici (relativi cioè a singoli parametri, come altezze, durata, intensità, ecc.), modelli formali, modelli sintattici e grammaticali (quelli che Düring definisce "regole del gioco"), modelli stilistici e modelli linguistici.

¹³ DEREK BAILEY, *L'improvvisazione*, Arcana, Milano 1982, pp. 19-20.

¹⁴ ANDREA CENTAZZO, *Un articolo "Sui Generis". La musica che più ami non è mai la migliore*, «1985 la musica. Mensile di musica contemporanea», I, n. 4, aprile 1985, pp. 12-13.

Nella cosiddetta “musica improvvisata” possiamo allora riscontrare ancora oggi una forte adesione a determinati modelli stilistici e linguistici, che contribuiscono in qualche modo a costituirne l’“idioma”. Difficile diventa però tentare di definire le caratteristiche di quell’idioma apparentemente “non-idiomatico”, che assume la funzione di un “contesto implicito” e di substrato comune. Certamente, nel *mainstream* della musica improvvisata, sono riscontrabili ancora oggi forme di adesione a modelli linguistici derivati dalla cosiddetta Nuova Musica del secondo Novecento, attuate in particolar modo attraverso l’esclusione di elementi tonali e modali e di formule ritmiche basate su un’idea di pulsazione isocrona, e attraverso una maggiore attenzione assegnata ai cosiddetti “parametri secondari” come timbro e dinamica e un’adesione a determinati modelli formali. Troppo lungo in questa sede sarebbe tentare di spiegare come e perché un determinato “idioma” sia in quegli anni parzialmente passato dalla musica composta a quella improvvisata. Ma è utile a tale proposito citare quanto meno il pensiero di György Ligeti il quale, quando parla – in riferimento alla musica composta della seconda metà degli anni Cinquanta – di “permeabilità” (intesa come “perdita di sensibilità nei confronti degli intervalli”) e di modelli formali basati sul “concetto di sequenze di eventi a più strati” (desunto dalle opere di Cage e Stockhausen)¹⁵, centra una questione che, congiuntamente all’“aritmia” e alla disintegrazione dell’idea di pulsazione, sembra delineare categorie almeno in parte applicabili a posteriori – anche attraverso l’influenza della musica elettronica – all’improvvisazione europea degli anni Sessanta e Settanta, e parzialmente riscontrabili, attraverso il con-

¹⁵ GYÖRGY LIGETI, *Metamorfosi della forma musicale*, 1958, in AA.VV., *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1985, pp. 228-239.

tributo di performer “eclettici”, anche nelle esperienze con una più evidente matrice jazzistica.

Il punto è allora capire in che modo quel determinato tipo di linguaggio improvvisativo possa ancora oggi svolgere un ruolo nella pratica didattica. Ma prima di tutto è forse necessario inquadrare brevemente il fenomeno dal punto di vista storico.

1.2. Alcuni precedenti storici

Futurismo

La storia dell’idea di una libera improvvisazione si lega allo sviluppo storico delle avanguardie europee lungo tutto l’arco del Novecento. E anche in ambito musicale il futurismo italiano¹⁶ ha svolto in questo senso un ruolo importante: infatti proprio in uno dei manifesti futuristi, dedicato interamente all’improvvisazione musicale, viene citata la pratica della cosiddetta “libera improvvisazione”. In questo manifesto, firmato nel 1921 dai musicisti Mario Bartoccini e Aldo Mantia denominato *L’improvvisazione musicale*, si legge:

[...] pensiamo però che altri varchi si potranno aprire, altre cime ascendere mediante la distruzione assoluta di tutte le leggi musicali e la LIBERA IMPROVVISAZIONE [...]

e inoltre:

La nostra improvvisazione si esplicherà:

1. con esecuzioni sul pianoforte o altri strumenti.

¹⁶ Cfr. DANIELE LOMBARDI, *Il suono veloce. Futurismo e futurismi in musica*, Casa Ricordi – Lim, Lucca 1996.

2. con commenti musicali di versi, pensieri, quadri, profumi, tavole tattili, ecc.

3. con dialoghi discussioni musicali fra due pianoforti, pianoforte e altro strumento, pianoforte e canto improvvisato, pianoforte e oratore improvvisatore.

Noi prepariamo così quell'ideale fusione di tutte le arti che i più grandi artisti hanno sempre agognato. Quando la sensibilità del pubblico sarà più sviluppata e non scatterà più ad ogni stonatura, realizzeremo anche la libera improvvisazione dell'orchestra. [...] ¹⁷

Il manifesto, pubblicato nella rivista diretta da Anton Giulio Bragaglia *Cronache d'attualità*, fu poi ristampato sempre nel 1921 con la seguente aggiunta:

Letto da Marinetti a Roma (Sala Bragaglia) il 1 marzo 1921, inaugurando l'esposizione dei giovani pittori futuristi: Bartoccini, Bernini, Caliarì, Castellazzi, De Nardis, Fornari, Mantia, Masnata, Morpurgo, Pannaggi, Verderame.

I futuristi Bartoccini, Mantia, Pasini e Silva eseguirono improvvisazioni musicali, discussioni tra pianoforti improvvisatori, fra pianoforte e violoncello, fra pianoforti e corale improvvisato ¹⁸.

Questa è una testimonianza significativa del fatto che nell'ambito delle serate futuriste si faceva effettivamente uso di pratiche improvvisative, anche in connessione con quelle esperienze di "teatro totale futurista", proposte da Filippo Tommaso Marinetti.

In altri manifesti futuristi troviamo riferimenti all'improvvisazione e al jazz (Franco Casavola), allo sviluppo delle idee di ritmo libero e di atonalità (Francesco Balilla Pratella), e all'emancipazione del suono-rumore

¹⁷ MARIO BARTOCCINI e ALDO MANTIA, *L'improvvisazione musicale. Manifesto futurista*, volantino a stampa tipografica in 2 pagine, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 13 marzo 1921.

¹⁸ D. LOMBARDI, *op. cit.*, p. 193.