

## Five Improvisations: aspetti nonlineari di un'improvvisazione

Mirio Cosottini

### 0. Introduzione

*Five Improvisations* è il titolo della performance che si è svolta ad Udine il 10 ottobre 2013 a margine del Convegno *Filosofia della musica: atto, oggetto, opera*.

Per l'occasione ho proposto cinque improvvisazioni<sup>1</sup> e scritto alcune indicazioni partiturali che sono state eseguite da Marcello Giannandrea al fagotto, Andrea Tinacci al clarinetto basso, Francesco Cigana alla batteria e dal sottoscritto alla tromba.

Tali improvvisazioni sono state concepite sulla base di alcune *invarianze* musicali, ovvero alcune caratteristiche musicali che rimangono costanti nel tempo, cioè che non mutano rispetto a tutta una serie di trasformazioni.

Il mio scopo in quest'articolo è di condurre un'analisi degli aspetti *lineari* e *nonlineari* dell'improvvisazione *Shift Harmony* avvalendomi della partitura grafica e facendo riferimento alle fasi di preparazione del concerto. Tale analisi metterà in luce come le invarianze non solo rappresentano il punto di riferimento costante dell'improvvisazione, ma ne determinano il risultato sonoro in stretta relazione con gli elementi lineari<sup>2</sup>.

### 1. Gli strumenti concettuali

<sup>1</sup> *Shift Harmony, Pulse, Listen to What?, Core* e *The Core*. L'improvvisazione *The core* è stata ideata e proposta da Marcello Giannandrea e Francesco Cigana.

<sup>2</sup> Le tematiche presenti in quest'articolo nascono in seno alla mia attività di musicista e improvvisatore che esercito ormai da almeno vent'anni. Le argomentazioni teoriche e filosofiche che stanno a fondamento di tali temi, ancora allo stato embrionale, sono tra i primi risultati di una ricerca che sto svolgendo nell'ambito di un progetto di dottorato delle università di Trieste e di Udine, che ha come finalità l'indagine della nonlinearietà in rapporto all'improvvisazione musicale e al concetto d'invarianza.

La mia poetica musicale si è evoluta e chiarita grazie alla dicotomia lineare/nonlineare. Tale binomio non è nuovo nel panorama filosofico, esso è stato approfondito da Jonathan Kramer nel suo libro *The Time of Music* (Kramer [1988]). Anche l'*invarianza* è un concetto diffuso in ambito scientifico e filosofico. Per i miei scopi ho attinto dalla riflessione di Nozick e in particolare dal suo libro *Invarianze* (Nozick [2003]).

D'altra parte la mia poetica è una cosa distinta dall'indagine estetica sulla musica e sull'improvvisazione musicale; esse non devono essere confuse. Per tale motivo esporrò il quadro teorico di riferimento quel tanto che basta per comprendere il tipo di analisi che ho compiuto su un caso concreto d'improvvisazione musicale e mi riservo di approfondire le argomentazioni filosofiche in futuro.

Secondo Kramer, «Virtually all music utilizes a mixture of linearity and nonlinearity. Linearity and nonlinearity are the two fundamental means by which music structures time and by which time structures music» (Kramer [1988]: 20). La linearità e la nonlinearietà sono compresenti in ogni fenomeno musicale. Inoltre, la nonlinearietà non è la mera assenza di linearità, ma in se stessa una forza strutturale (*structural force*). Esse non agiscono allo stesso livello, la linearità concerne l'organizzazione degli eventi musicali mentre la nonlinearietà riguarda principi che regolano l'intero brano. Ecco le definizioni dei due termini: la *linearità* è «la determinazione di alcune caratteristiche musicali in conformità con implicazioni che derivano da eventi precedenti del brano»<sup>3</sup> mentre la *nonlinearità* è «la determinazione di alcune caratteristiche musicali in conformità con implicazioni che derivano da principi o tendenze che controllano l'intero brano o una sua sezione» (Kramer [1988]: 20).

Quella di *linearità* è una nozione utile per inquadrare tutti quegli aspetti del fenomeno musicale che presentano caratteristiche d'implicatività di consequenzialità, e per esteso, di narratività o drammaturgia<sup>4</sup>. Si parla di linearità quando gli eventi musicali si succedono secondo un certo grado di consequenzialità; a un evento musicale ne segue un altro che con il primo ha un rapporto d'implicazione più o meno rilevante<sup>5</sup>. L'uso e la teorizzazione di questi rapporti si sono consolidati nel tempo finché il sistema tonale ha

<sup>3</sup> Laddove non specificato la traduzione è mia.

<sup>4</sup> Per una discussione sul rapporto fra musica e narrazione e fra musica e drammaticità si veda Bertinetto (2012a): 72 ss.

<sup>5</sup> Nel suo *The Time of Music*, Jonathan Kramer utilizza la teoria delle catene di Markov per spiegare il meccanismo consequenziale fra gli eventi musicali nell'ascolto della musica (Kramer [1988]: 22).

rappresentato nel XIX secolo il paradigma della musica lineare grazie al suo insieme di regole compositive, di costruzione melodica e armonica oltre che formale.

Diversamente le caratteristiche nonlineari di un brano non riguardano gli eventi nella loro successione e neanche le relazioni di tipo implicativo che connettono eventi diversi. Piuttosto, gli eventi musicali sono qui considerati nella loro autonomia. Ciò che questi eventi determinano singolarmente oppure nel complesso è un principio o una regola che rimane costante nel tempo, per la durata dell'intero brano (o per una sua sezione). In generale, io propongo di chiamare questo principio un'*invarianza*. Per «invarianza musicale» intendo *la caratteristica di un evento o di più eventi musicali che rimane costante sotto un certo numero di trasformazioni ammissibili*. La relazione fra la nozione di nonlinearietà e quella d'invarianza merita un esame più approfondito che non può essere fatto in questo contesto<sup>6</sup>.

Per i nostri scopi possiamo assumere che la nozione d'invarianza gioca un ruolo fondamentale nell'ambito della discussione sulla nonlinearietà e che è alla base della comprensione di ciò che musicalmente rimane costante rispetto a un insieme di trasformazioni.

È possibile individuare un'invarianza musicale dall'ascolto di un brano? Consideriamo il primo *Preludio del Clavicembalo ben Temperato* di Bach.

### **PRAELUDIUM I.**



Un orecchio occidentale ascolta tendenzialmente il preludio in modo lineare e, ad esempio, ne coglie la tessitura melodica implicita (la stessa tendenza ha generato nella

<sup>6</sup> Per la nozione d'invarianza rimando a Nozick (2001) (Nozick [2003]) e per quella di nonlinearietà a Kramer (1988).

mente di Charles Gounod la famosa *Ave Maria*<sup>7</sup>). Questa tendenza è sicuramente implicita nella composizione bachiana: le regole del contrappunto, e quindi della condotta delle voci, permeano qualsiasi composizione di Bach. Adesso proviamo a individuare quella caratteristica che rimane costante, che non muta nel tempo. Essa si manifesta immediatamente: consiste nell'*articolazione dell'arpeggio*, che genera un'invarianza percettiva che rimane sempre costante, malgrado molti elementi musicali – ad esempio l'altezza delle note – cambino e si trasformino. Possiamo immaginare sviluppi del preludio alternativi in cui la trasformazione delle altezze diventa radicale tanto da compromettere l'*identità* del brano<sup>8</sup>. Tuttavia tale invarianza percettiva rimane sempre presente<sup>9</sup>. Ascoltare il *Preludio* dal punto di vista nonlineare significa dunque aprire l'orecchio alle invarianze ivi contenute.

Anche l'improvvisazione musicale manifesta caratteristiche nonlineari. Prendiamo ad esempio un'improvvisazione per pianoforte realizzata dal pianista Tonino Miano<sup>10</sup>. Se ascoltiamo il brano prestando attenzione a ciò che rimane costante, emergerà subito un'invarianza che è presente dall'inizio alla fine dell'improvvisazione: *l'invarianza timbrica dei cluster*<sup>11</sup>. Tale invarianza è alla base della loro omogeneità e ci consente di considerare tali cluster come grumi sonori *analoghi*, molto *somiglianti*, fatti della stessa "pasta"<sup>12</sup>. Il musicista sviluppa la sua improvvisazione mantenendo una tale invarianza per tutta la durata del brano. Inoltre, tali coaguli sonori diventano con il tempo veri e

<sup>7</sup> L'*Ave Maria* è stata composta da Charles Gounod nel 1859 ed è costituita da una melodia sovrapposta al Preludio N.1 dal *Clavicembalo ben Temperato* di Bach (BWV 846). La versione originale del brano fu composta da Gounod nel 1853 con il titolo *Meditation sur le Premier Prélude de Piano de S. Bach* e prevedeva il violino anziché la voce.

<sup>8</sup> Questo è un fenomeno interessante per lo studio del rapporto fra identità di un brano e invarianze. Alcune trasformazioni sono ammissibili rispetto a un'invarianza ma non rispetto all'identità.

<sup>9</sup> A titolo esemplificativo ho improvvisato un brano partendo dal Preludio di Bach che può essere ascoltato al seguente link:

<https://www.dropbox.com/s/p5xlvznlw4ov3ht/bach%20preludio%20reloaded.mp3>.

<sup>10</sup> Tonino Miano, *Metaphrase*, improvvisazione per solo piano, registrata all'Abrons Art Center di New York nel maggio del 2010. Link per ascoltarla:

[https://www.dropbox.com/s/y0met412nv5u773/Tonino%20Miano%20-%20piano%20solo%20improvisation\\_%20Metaphrase%20I.mp3](https://www.dropbox.com/s/y0met412nv5u773/Tonino%20Miano%20-%20piano%20solo%20improvisation_%20Metaphrase%20I.mp3).

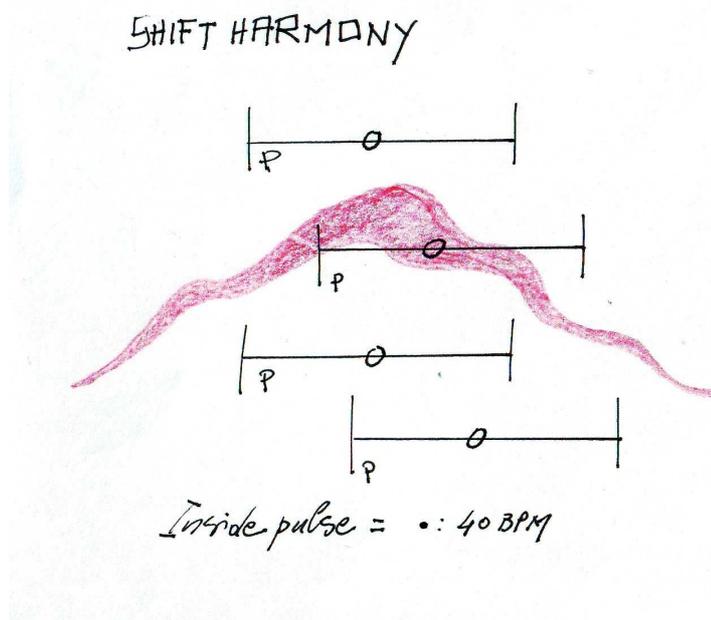
<sup>11</sup> Secondo la definizione del New Grove Dictionary, il *cluster* è «a group of adjacent notes sounding simultaneously» (Chew [1995], Vol 4: 504).

<sup>12</sup> Da notare come l'uso sapiente della dinamica rappresenta il collante che tiene assieme tali frequenze. A volte si ha la percezione che un grumo sonoro non sia un insieme di suoni, ma un suono unico.

propri elementi grazie ai quali Miano sviluppa una sorta di "fraseggio" musicale (un insieme di frasi musicali costituito da elementi complessi come i cluster, dunque un *metafraseggio*).

## 2. Introduzione a Shift Harmony

A partire da queste considerazioni, possiamo tornare alle *Five Improvisations* e capire, grazie all'analisi di *Shift Harmony*, in che modo le invarianze hanno determinato l'esecuzione dei musicisti e il relativo risultato sonoro<sup>13</sup>.



*Shift Harmony* è un'improvvisazione suggerita da una partitura grafica che mostra alcune indicazioni utili per la costituzione di un'*idea collettiva di suono*<sup>14</sup>. Vi sono scritte quattro battute con un rigo musicale e una nota. In basso è suggerita un'idea di pulsazione ritmica che agisce soggettivamente nei vari musicisti; infine un segno grafico al centro.

<sup>13</sup> Link per l'ascolto del brano:

<https://www.dropbox.com/s/m8a3tf39gkvaq8t/shift%20harmony%20web.mp3>.

<sup>14</sup> Un'*idea collettiva di suono* è un insieme di caratteristiche nonlineari del suono partecipate da un insieme di musicisti come condizione per l'esecuzione di un brano musicale. Esse possono essere suggerite o prescritte da una partitura oppure discusse verbalmente.

Ciò che appare evidente è la mancanza d'indicazioni esplicite che regolano la successione degli eventi musicali. Allo stesso tempo sono assenti indicazioni formali che riguardano la successione degli eventi nel loro complesso o secondo unità significative, come frasi musicali, periodi, sezioni o unità formali più ampie. In definitiva, la partitura non fornisce istruzioni su come concatenare linearmente gli eventi musicali, né stabilisce unità formali rilevanti.

Ciò che suggeriscono queste indicazioni partiturali non è altro che un'idea di suono, o meglio, un insieme d'invarianze nella percezione del suono che permangono nel tempo. Tali invarianze dipendono dalla struttura polifonica e dalla dinamica. L'indicazione metronomica si riferisce all'organizzazione del tempo soggettivo di ogni musicista. Teoricamente l'improvvisazione dovrebbe contemplare lo sfasamento di pulsazioni aventi la stessa durata. In realtà, ciò che in normali condizioni di ascolto accade fra i vari musicisti è il passaggio da una percezione soggettiva della pulsazione del tempo a una percezione intersoggettiva della pulsazione del tempo e la conseguente sovrapposizione di tutte le pulsazioni in un unico ritmo. Vinko Globokar ha cercato di rendere intuibile la percezione intersoggettiva del tempo grazie a un esercizio musicale. Egli scrive nel suo *Individuum-Collectivum* (Globokar [1986]: scheda 26c, vol. 5):

In una improvvisazione "libera", quando niente è deciso preliminarmente [...] è il gruppo che ha la responsabilità del tempo. Degli individui, con gli occhi chiusi, cercano di produrre degli attacchi sincroni senza segnali. Stranamente questi attacchi si avvicinano, per cadere alla fine insieme. Il tempo è diventato collettivo.

In sostanza, in breve tempo la pulsazione diviene comune a tutti i musicisti.

Prima della *performance*, il grafismo ondulatorio che attraversa orizzontalmente la partitura è stato discusso dal gruppo che ha deciso di interpretarlo come un momento di enfasi, di rilevanza sonora nel percorso sostanzialmente statico dei vari musicisti (con la clausola di eseguirlo una volta soltanto durante l'intera improvvisazione). Anche questo segno grafico, dunque, non spiega come concatenare gli eventi musicali, con quale logica, con quale tipo d'implicazioni; esso non è interpretato come stimolo o spunto per un'articolazione lineare, dal momento che non vi si riconoscono elementi discreti e orientabili nel tempo, né elementi che possono essere ricondotti a un qualche tipo di sintassi musicale<sup>15</sup>. Siamo perciò di fronte a un segno per una caratteristica nonlineare

<sup>15</sup> La *sintassi musicale* riguarda lo studio delle strutture musicali e delle regole armoniche, ritmiche. Tali regole hanno per lo più una valenza *lineare* poiché riguardano il modo di combinare eventi musicali secondo implicazioni che derivano da eventi precedenti.

della musica. Esso richiede una lettura di tipo nonlineare. Come si effettua una lettura nonlineare di un segno grafico? Come ho scritto altrove (Cosottini [2012]: 24), «per lettura nonlineare di un segno grafico s'intende l'interpretazione che a ogni elemento d'invarianza grafica fa corrispondere un elemento di permanenza musicale»: a titolo di esempio, un segno che ha nel complesso un colore molto denso può essere interpretato musicalmente con una certa uniformità timbrica<sup>16</sup>.

L'improvvisazione musicale *Shift Harmony* prende corpo tenendo conto delle indicazioni partiturali di natura nonlineare e si articola linearmente tenendo conto delle invarianze. Ogni scelta che il musicista compie nasce prioritariamente dal soddisfacimento di una caratteristica nonlineare del suono e secondariamente dallo sviluppo degli eventi musicali.

L'interpretazione della partitura può avvenire in vari modi (ogni musicista interpreta individualmente la partitura, i musicisti decidono collettivamente l'interpretazione dei segni, i musicisti decidono preventivamente di interpretare i segni, i musicisti decidono di interpretare i segni mentre improvvisano, ecc.). In occasione del concerto offerto a conclusione del Convegno udinese abbiamo deciso di interpretare preventivamente i segni e individuare alcune invarianze sonore grazie alle quali impostare la nostra improvvisazione. Abbiamo stabilito due invarianze fondamentali, la prima di tipo *dinamico* e la seconda di tipo *timbrico*.

L'intera improvvisazione avrebbe dovuto rispettare la dinamica *p* (piano). La dinamica è un parametro contestuale che risponde a esigenze acustiche (dimensioni della sala, riverbero), esigenze di orchestrazione (la dinamica di una sezione d'orchestra è regolata dalle dinamiche dei singoli musicisti) e infine a esigenze musicali (in alcuni casi è conveniente che chi suona la terza di una triade suoni "più piano" degli altri). Essa è in stretto rapporto con tutti gli altri parametri, può influire sulla risposta del suono (una nota grave suonata più forte sembra più alta), può influire sull'intonazione (l'aumento d'intensità cambia l'intonazione degli strumenti ad ancia diversamente dai flauti) e infine sul timbro (un suono *piano* è normalmente meno "pieno" di un suono *forte*).

Di tutto ciò si deve tener conto in un'improvvisazione. Ciò avviene in modo più o meno consapevole, ma dal momento che l'invarianza si basa sul controllo della dinamica, prima di iniziare l'esecuzione abbiamo ricordato insieme ognuno di questi problemi. Il compito di mantenere questa invarianza non era semplice, a causa del carattere

<sup>16</sup> La scelta interpretativa varia da musicista a musicista, ciò che è importante è associare due tipi d'invarianza, quella grafica a quella musicale.

piuttosto insolito ed eterogeneo della formazione dell'*ensemble* (tromba, fagotto, clarinetto basso e percussioni). La tromba è un ottone che richiede una discreta capacità strumentale per essere suonato alle basse dinamiche, e per certi versi lo stesso vale per le doppie ancie come il fagotto. Con il clarinetto basso è più facile emettere dinamiche contenute, ma si rischia spesso di compromettere l'intonazione.

Analoghe considerazioni si possono fare circa la seconda invarianza, quella *timbrica*. È chiaro che questa invarianza, come quella dinamica, concerne il suono complessivo dell'*ensemble* e anch'essa contribuisce alla costituzione di tale suono. Anche in questo caso l'eterogeneità strumentale non facilita il compito: un ottone, una doppia ancia, un'ancia singola e una percussioni non sono strumenti facili da amalgamare. È sicuramente più semplice creare un suono collettivo uniforme e compatto, se uniamo strumenti della stessa famiglia (ad esempio quattro ottoni: tromba, corno, trombone e tuba). Nel nostro caso le famiglie di appartenenza dei vari strumenti erano tutte diverse. Il timbro dunque doveva trovare un suo *sensò* nella stretta correlazione dei vari parametri sonori. In generale, il crescere della dinamica tende a schiarire il suono e questo influisce sul registro in cui i vari musicisti si muovono. È possibile trovare una buona amalgama nei suoni medio-acuti a una dinamica contenuta, ma se questa dinamica cresce d'intensità, l'amalgama si perde e i suoni tendono a distorcere e a creare forti battimenti.

Questa rete di ragioni acustiche e psicoacustiche non sono altro che alcune possibili trasformazioni che un musicista effettua sul suono a causa delle sue scelte musicali. Quando un musicista cambia i valori di un parametro sonoro opera trasformazioni che influiscono anche su altri parametri. Non vi è dubbio sul fatto che la conoscenza di tali trasformazioni arricchisce la capacità di controllo del suono e del suo uso musicale. Questo è possibile, proprio perché c'è un rapporto fra la trasformazione che un musicista introduce e l'invarianza che mantiene nel tempo. Inoltre, non tutte le trasformazioni sono ammissibili, alcune possono finire per compromettere l'invarianza fino a dissolverla. E ciò è particolarmente rilevante nel caso di *Five Improvisations*: se un musicista decide di portare il suono verso una dinamica eccessivamente intensa, l'invarianza dinamica è compromessa. Se la trasformazione porta effettivamente il suono a un'eccessiva intensità, l'invarianza scompare. Il risultato consiste nell'avvicinarsi di un'invarianza a un'altra che emerge e che ridefinisce le trasformazioni ammissibili. In questi casi l'ascoltatore percepisce che qualcosa finisce e qualcos'altro di

nuovo comincia. Karlheinz Stockhausen ha scritto qualcosa di analogo a proposito dei *Moments*<sup>17</sup>:

When certain characteristics remain constant for a while – in musical terms, when sound occupy a particular region, a certain register, or stay within a particular dynamic, or maintain a certain average speed – then a moment is going on: these constant characteristics determine the moment [...] and when these characteristics all of a sudden change, a new moment begins. If they change very slowly, the new moment comes into existence while the present moment is still continuing<sup>18</sup>.

Anche *Five Improvisations* può essere considerato un *Moment*, e più precisamente un *Improvised Moment*. Difatti, le invarianze determinano ciò che rimane costante nella musica, come nel caso del *moment*; tuttavia il grado di cambiamento (le trasformazioni) interno al *moment* non è stabilito grazie a procedure compositive, ma è deciso collettivamente dagli improvvisatori nel momento stesso dell'esecuzione. Il modo in cui gli improvvisatori prendono decisioni musicali è stato studiato da Clément Canonne (Canonne [2013]: 40-55). Egli prende in considerazione la *Collective Free Improvisation*, «a musical phenomenon produced by at least two persons improvising simultaneously and freely, i.e. trying to leave un-decided every compositional aspects until the very moment of the performance» (Canonne, Garnier [2011]: 29-41) e mostra come il concetto di *focal point* (Schelling [1960]) e di *team-reasoning* (Sugden [2003]) siano alla base dei processi improvvisativi e decisionali dei musicisti. Malgrado *Shift Harmony* non sia un'improvvisazione libera («referent-free improvisation»), poiché si basa su alcune preve indicazioni nonlineari, presenta entrambi gli elementi analizzati da Canonne che evidenzierò più avanti.

<sup>17</sup> Un *moment* può essere definito come una «self-contained (quasi-)independent section, set off from other sections by discontinuities» (Kramer [1988]: 453). Il concetto di *moment* nasce con la composizione *Kontakte* (1958-60) di Karlheinz Stockhausen. Egli lo definì come una «unità formale di una particolare composizione che è riconoscibile dal suo specifico e inconfondibile carattere» (Stockhausen [1963]: 200).

<sup>18</sup> Infine Stockhausen chiarisce la sua idea compositiva di *Moment-Forming*: «I form something in music which is as unique, as strong, as immediate and present as possible. Or I experience something. And then I can decide, as a composer or as a person who has this experience, how quickly and with how great a degree of change the next moment is going to occur» (Maconie [1989]: 63 s.).

Five Improvisation  
trascrizione dell'improvvisazione  
(solo strumenti a fiato)

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Trumpet (TR), Flute (Fl), and Clarinet (Cl). The score is divided into three systems. The first system has three staves. The second system has three staves. The third system has three staves. The score is annotated with red circles and letters (A, B, C, D, E, G, H, L, M) highlighting specific musical choices. Red wavy lines are drawn under certain passages. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'mf'.

Guardiamo concretamente le scelte dei musicisti nella trascrizione dell'improvvisazione da me effettuata (ho trascritto soltanto gli strumenti a fiato)<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> La trascrizione trascura volutamente la scansione delle durate e assume un valore proporzionale nella scrittura.

### 3. Analisi lineare dell'improvvisazione

Il brano inizia con la tromba e il fagotto a distanza di ottava<sup>20</sup>. La tromba “apre” l’ottava suonando un *re b*. L’intervallo melodico di seconda minore caratterizzerà l’andamento melodico della tromba fino alla fine del brano. L’intervallo melodico più ampio della tromba è quello all’interno dell’ellisse “E” che prelude all’“assolo” indicato in partitura dal segno grafico centrale ed evidenziato dall’ellisse “F”. Il rettangolo “A” racchiude le note dei fiati a formare una triade diminuita (*sol, sib, reb*) che potrebbe portare alle tonalità più probabili di Fa minore o di La  $\flat$  Maggiore. Il *fa* della tromba nel cerchio “B”, ricollegato al *re b* precedente, sembra annunciare un accordo semidiminuito (*sol, si b, re b, fa*) con il *re b* omesso (anche se ritenuto all’ascolto, perché presente in precedenza nella linea melodica della tromba). Dunque, la tensione armonica s’indebolisce nel passaggio da un accordo diminuito a un accordo semidiminuito. L’armonia complessiva subisce un rilevante spostamento tonale appena risuona il *re* naturale del clarinetto basso (cerchio “C”). Il fagotto, che prosegue con il *re b*, innesca una decisa dissonanza difficilmente riconducibile ai paesaggi tonali precedenti. La tromba scende cromaticamente al *mi* naturale accentuando l’inasprimento armonico dell’improvvisazione. Nell’ellisse “A” è evidenziata la fase più instabile dal punto di vista armonico dell’intera improvvisazione. I possibili sbocchi tonali ipotizzati in precedenza sono tutti disattesi come conseguenza del *re* naturale che il clarinetto basso ha suonato in precedenza. Ogni fase instabile generalmente tende a una risoluzione (specialmente in un contesto tonale): in questo caso la svolta è inaugurata dal crescendo della tromba unito al disegno melodico ampio, due novità più che sufficienti per acquisire rilevanza all’interno del tessuto contrappuntistico e allo stesso tempo per aprire un diverso scenario. La scelta del trombetta genera un chiaro esempio di *Focal Point* poiché le strategie dei singoli musicisti convergono verso quella soluzione. Gli altri strumenti sembrano fermarsi<sup>21</sup>. La tromba trova il suo spazio per proporre quel “fiore melodico”<sup>22</sup> che in

<sup>20</sup> Non è improbabile iniziare all’unisono o all’ottava, specialmente quando i musicisti si conoscono bene e suonano insieme da molto tempo.

<sup>21</sup> Anche la reazione di attesa dei musicisti dopo il *focal point* è descritta da Canonne: «A typical reaction is the use of a waiting strategy (play suddenly piano, repeat a note, sustain a note, have a more sparse playing...) during the apparition of the accident. But the initial idea is pursued, with no or just a few changes. The accident produces a simple adjustment» (Canonne [2013]: 5).

<sup>22</sup> Con *Fiore Melodico* intendo una sequenza di suoni linearmente rilevante che emerge da una situazione nonlineare. Il fiore musicale si nutre e cresce nel suo ambiente nonlineare, ma

partitura è contrassegnato dal segno grafico centrale. Alla fine del breve assolo della tromba il clarinetto basso suona un *do* (cerchio "G") che ristabilisce un ambito armonico aperto fin dall'inizio del brano. Segue immediatamente il "fiore melodico" del fagotto, sul registro acuto, una soluzione interessante che "tira" lo spazio sonoro verso l'acuto. E, in effetti, il risultato è sorprendente: il mezzoforte del clarinetto basso alla fine del secondo rigo spinge l'armonia verso il *do* minore, e l'esito è di chiudere un percorso armonico che si è sviluppato in modo multidirezionale fin dall'inizio del brano, con cambi armonici che non hanno mai trovato "riposo". Questo "ritrovarsi" dei musicisti sull'accordo di Do minore segna un punto di arrivo, ma allo stesso tempo un punto di partenza: è l'inizio della conclusione dell'improvvisazione. Il "fiore melodico" del clarinetto basso, nell'ellisse "I", si muove per seconde minori (un disegno che ricorda quello della tromba e che usa l'intervallo "caratteristico" del brano) e come un serpente si avvolge su se stesso, inizia con un *mi*  $\flat$  e finisce con un *mi*  $\flat$ . L'armonia impone la sua staticità e melodicamente le scelte dei musicisti avvengono di conseguenza. La linea del clarinetto basso (rettangolo "M") è chiaramente la coda che precede la chiusa del brano. Così accade, e l'improvvisazione finisce su un bicordo che timidamente allude a un Mib maggiore.

#### 4. *Analisi nonlineare dell'improvvisazione*

In generale, alcuni fattori determinano la costituzione sonora dell'inizio di un'improvvisazione; tali fattori sono un insieme di prenoscenze e un insieme di possibilità. Come scrive Alessandro Bertinetto,

there is always a background upon which improvisation will take place. In an improvisation, pre-existing forms and shaped materials are worked out and re-shaped in new or different ways (are "interpreted", "combined", "transformed"). Explicit or implicit, conscious or unconscious rules, conventions, precepts, instructions, abilities, habits, styles, patterns guide the improvisational performing process, which anyway occurs not only *in virtue of* these contextual constraints, but also *against* and *in spite of* them. (Bertinetto [2012b]: 132)

Nel caso specifico, fra le prenoscenze vi sono alcune invarianze. La prima è *la dinamica del brano*. Come prescritto dalla partitura grafica, l'attacco deve essere *piano*. Si tenga conto che l'attacco del suono non è mai un fenomeno scisso dall'involuppo del suono, ma è in stretta relazione con il sostegno del suono e con la sua decadenza

progressivamente sboccia e se ne allontana. Ciò è possibile nel momento in cui la sua rilevanza si sposta dal livello nonlineare a quello lineare, cosa che dipende dal contesto.

(*attack, sustain, decay*), esso porta immediatamente con sé il proprio futuro<sup>23</sup>, prefigura il suo possibile inviluppo e quindi la sua possibile fine<sup>24</sup>. Nel caso di Shift Harmony, la “vita” del suono è organizzata secondo un’ulteriore invarianza, quella del *suono tenuto*. Ogni musicista sa che l’attacco del suono è l’inizio di un suono lungo (ciò significa che anche l’invarianza “suono tenuto” è nell’insieme delle preconoscenze). Infine, a queste invarianze si aggiunge un’invarianza timbrica che deve regolare lo sviluppo musicale dell’improvvisazione, descrivibile come *omogeneità timbrica*. Dunque, le invarianze “suono tenuto”, “dinamica del brano” e “omogeneità timbrica” sono le tre fondamentali invarianze che costituiscono le preconoscenze di ciascun musicista. Ovviamente tutte queste preconoscenze devono confrontarsi con il momento effettivo dell’attacco del suono e le invarianze strutturarsi sulla base del suono collettivo del gruppo<sup>25</sup>.

Accanto ad alcune preconoscenze ci sono anche alcune possibilità. I musicisti possono attaccare un suono nel registro acuto, medio o grave. Tutti i musicisti, o soltanto alcuni, possono attaccare il suono. La lunghezza del suono e l’articolazione dei suoni variano notevolmente da musicista a musicista. L’attacco del suono, nel rispetto della dinamica, può essere accentato in vari modi (tenuto, accentato, sforzato etc.). Anche queste possibilità entrano nel novero delle considerazioni utili ai musicisti per decidere come iniziare l’improvvisazione.

<sup>23</sup> Questa idea è stata sviluppata da Luigi Pareyson, secondo cui «lo spunto è il germe dell’opera, è la stessa opera in stato embrionale, e quindi ha un’intenzionalità tutta sua, una tendenza alla sua propria forma, un destino di organizzazione» (Pareyson [1954]: 82).

<sup>24</sup> Nel 2012 ho invitato Reinhard Gagel, pianista e didatta tedesco, a tenere una lezione durante il *Laboratorio di Improvvisazione* che si è svolto ad Arezzo. Reinhard ha proposto agli allievi un esercizio molto interessante. Un musicista attacca un suono e gli altri musicisti del gruppo d’improvvisazione devono individuare immediatamente l’invarianza rilevante di quel suono e attaccare di conseguenza un suono, nel modo più veloce possibile, che rispetti quell’invarianza. È stupefacente verificare come il suono dell’ensemble acquisti immediatamente una forte coerenza e una grande omogeneità a causa dell’individuazione dell’invarianza. Ciò credo sia possibile poiché nell’attacco il suono prefigura il suo svolgimento e dunque anticipa le possibili invarianze. Le fasi successive dell’inviluppo del suono consentono al musicista di ritenere alcune anticipazioni e verificare l’effettiva struttura dell’invarianza.

<sup>25</sup> Rispetto all’invarianza “dinamica del brano”, i musicisti non devono semplicemente “suonare piano”, ma confrontare ciascuna dinamica in modo da soddisfare l’invarianza stabilita, che non ha un valore individuale, bensì collettivo.



La tromba e il fagotto attaccano il brano con la stessa nota a distanza di ottava. L'ottava è incidentalmente un ottimo punto di partenza per indagare l'amalgama del suono (poiché è l'intervallo più vicino all'unisono in termini di consonanza) e per stabilire come i parametri della dinamica e dell'intonazione agiscono per determinare un suono omogeneo<sup>26</sup>. Il fagotto e la tromba, grazie a quell'attacco, stabiliscono immediatamente un "centro gravitazionale" intorno al quale l'improvvisazione si sviluppa e poi trova le ragioni della sua conclusione. Quel suono è decisivo alla fine del secondo rigo (eseguito di nuovo dal fagotto) allorché determina il punto di arrivo dello sviluppo armonico del brano e l'inizio della sua conclusione.

Subito dopo l'ottava iniziale, la tromba esegue un intervallo di seconda minore (*do-re b*) ed ecco che il suono "sboccia" lentamente.



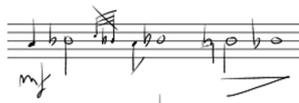
Il movimento della tromba è ascendente, quello del fagotto discendente, mentre il clarinetto basso allarga definitivamente lo spazio sonoro con una nota grave (*sol*). In questo inizio si delineano altri elementi nonlineari che caratterizzeranno l'interno brano. Vediamo quali sono e da cosa dipendono. L'intervallo di seconda minore diventerà un intervallo ricorrente. Gli intervalli di seconda minore eseguiti dai vari strumenti sono 24 sul totale di 43, il 55 %, Più della metà degli intervalli sono di seconda minore; la tromba ne esegue il 30% (individualmente il 72%, 13 su 18) e il clarinetto basso il 23%, (individualmente il 62%, 10 su 16). Il fagotto esegue un intervallo di seconda minore su 9,

<sup>26</sup> Suonare la stessa nota (all'unisono o all'ottava) è un ottimo esercizio per indagare il suono e in particolare il rapporto tra frequenza e timbro, fra intonazione e qualità sonore, fra presenza del suono e dinamica.

quindi soltanto il 2%, (individualmente l'11%, 1 su 9). D'altra parte però il disegno melodico del fagotto si muove tendenzialmente per gradi congiunti, quindi con caratteristiche melodiche molto simili a quelle della tromba e del clarinetto basso.

La seconda minore caratterizzerà anche i "fiori melodici" come indicati dal segno grafico in partitura (in modo particolare tromba e clarinetto basso).

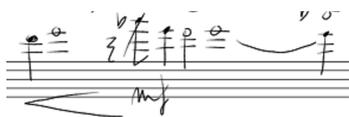
Tromba:



Clarinetto basso:



Fagotto:



Il fagotto usa prevalentemente l'intervallo di seconda maggiore, non quello di seconda minore. D'altra parte, il suo disegno melodico rispecchia l'idea d'involuzione inaugurata dalla tromba (e per imitazione gli intervalli melodici seguono la stessa direzione). In definitiva, tutti e tre i fiati privilegiano l'intervallo di seconda nel passare da un suono all'altro; perciò la presenza della seconda (e in particolare della seconda minore) genera un'invarianza nell'articolazione dei suoni che caratterizza tutto il brano. Essa si manifesta sia nel fluire e nell'accavallarsi dei suoni che nascono e periscono l'uno dentro l'altro sia nei momenti di fioritura melodica dei vari strumenti. Il risultato è una notevole uniformità nell'*articolazione dei suoni*, la quale costituisce così una nuova invarianza.

È interessante notare come tutti i "fiori melodici" dei fiati siano "inscritti" nell'inizio del brano. Ne consegue che sia il movimento per seconde minori sia quello per secondi maggiori sono indici di grande coerenza. L'articolazione melodica del brano riguarda le singole voci strumentali, ma non solo: riguarda anche la linea melodica prodotta dall'en-

trata successiva delle voci e che si caratterizza pertanto per essere una linea melodica di timbri eterogenei (le entrate dei fiati sono in pratica sempre sfalsate, e vengono a costituire una *melodia obliqua*). Si tratta di una melodia “nascosta” all’interno del contrappunto disegnata dalle successive entrate degli strumenti musicali. Da una parte ricorda la *Innere Stimme* (melodia interna) di Robert Schumann che inaugurò con la composizione *Humoreske* op. 20 del 1839 e dall’altra la «melodia fantasma» indagata da György Ligeti nello studio per pianoforte *Desordre* (1985 ca.), in cui il continuo sfasamento degli accenti crea melodie che emergono all’ascolto, sebbene non siano scritte in partitura. Di seguito ho trascritto le varie entrate degli strumenti ricostruendo così la melodia obliqua interna all’armonia (con la licenza di portare tutte le altezze in un registro uniforme).

Come si può notare dal riquadro “A”, la prima parte della melodia obliqua contiene tutti gli ingredienti che poi costituiranno i “fiori melodici” dei vari strumenti a fiato: la

The image shows a musical score in a single system. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). A red rectangular box labeled 'A' highlights the first four notes of the melody: B-flat, A, G, and F. Below this staff are three staves for woodwinds: Tromba, fagotto, and clarinetto basso. The Tromba staff has a bracketed section corresponding to the notes in box 'A'. The fagotto and clarinetto basso staves also have brackets indicating their respective parts. The bottom of the system shows empty bass clef staves.

seconda minore iniziale, che in seguito comparirà più volte, e la seconda maggiore. Se osserviamo le ultime quattro note interne al riquadro “A”, possiamo notare come loro siano esattamente le stesse che vediamo nella parte conclusiva del fiore melodico del fagotto. Tutti i “fiori melodici” testimoniano perciò una grande coerenza con la parte iniziale dell’improvvisazione, dalla quale tutti sembrano sbocciare; in altre parole il disegno melodico della tromba e del clarinetto basso riprende l’articolazione melodica *orizzontale* delle voci, mentre il disegno melodico del fagotto quella *obliqua*.

La ricaduta “verticale” di quest’articolazione melodica è evidente. Il movimento armonico è vincolato alla condotta delle parti e alla loro articolazione. Ecco che anche i cambi armonici confluiscono uno nell’altro in modo tutt’altro che brusco. Il movimento per gradi congiunti delle voci crea orizzontalmente fluidità e verticalmente gradualità armonica; per analogia, le armonie sono più simili al passaggio fra gradazioni di uno stesso colore che al passaggio fra colori diversi. Grazie all’intreccio di queste invarianze

con le scelte lineari dei musicisti, si concretizza appunto ciò che il titolo dell'improvvisazione preannunciava, ovvero un'armonia che slitta progressivamente, che passa e trapassa lentamente, una *Shift Harmony* appunto.

## 5. Conclusioni

*Shift Harmony* è un chiaro esempio di come sia possibile improvvisare un brano musicale partendo da alcune indicazioni nonlineari, come *l'invarianza timbrica* e *dinamica*. Ben presto, accanto a queste si strutturano altre invarianze che rimangono costanti fino alla fine del brano: *l'articolazione melodica*, *il suono tenuto* e *l'invarianza timbrica*.

Gli elementi lineari dell'improvvisazione "distendono" queste invarianze nel tempo cronologico sulla base di scelte musicali che ogni volta rispettano la loro permanenza. Ogni trasformazione nel decorso musicale del brano è ammissibile rispetto al mantenimento delle invarianze. Ad esempio, i musicisti imitano linearmente le proprie scelte melodiche (la successione intervallare dei "fiori" musicali è molto simile in tutti e tre i casi), ma allo stesso tempo sono sensibili all'andamento *obliquo* della melodia per timbri, che dà coerenza e coesione al suono collettivo. Armonicamente, il brano segue una logica di tipo lineare costruita attorno al centro tonale di Do minore, ma nessuna tensione armonica determina un'enfasi tale da alterare *l'invarianza dinamica*. Grazie a un'attenta analisi lineare è possibile scoprire la ricchezza contrappuntistica e armonica del brano, mentre la percezione globale della musica è subordinata al senso di una costante staticità. Questa è un'ulteriore prova del fatto che la staticità di un brano nasconde un'enorme ricchezza che va cercata nella fitta rete di trasformazioni che il decorso musicale manifesta, trasformazioni che fanno costantemente riferimento a una o più invarianze. Ogni parametro musicale è dunque legato a doppio filo con gli altri: le frequenze con la dinamica, con il timbro, con il tempo, con gli attacchi e i silenzi. Ogni scelta lineare avviene nel contesto di un quadro nonlineare di riferimento; esso costituisce la rete che tiene insieme lo sviluppo lineare dei suoni.

Con questo non intendo sostenere che ogni improvvisazione sia costruita a partire da invarianze. Al contrario, la nostra cultura musicale risente fortemente dell'approccio lineare alla musica in tutti i campi di ricerca: dalla composizione all'improvvisazione, dalla didattica alla filosofia e all'estetica della musica.

Ritengo tuttavia che porre l'accento sulla *nonlinearità* e sull'importanza delle *invarianze musicali* ci consenta di ripensare il nostro orizzonte musicale, contribuendo ad arricchire la nostra esperienza e la nostra conoscenza della musica e, in primo luogo, dell'improvvisazione musicale.

Bibliografia

- Bertinetto, A., 2012a: *Il pensiero dei suoni*, Bruno Mondadori, Milano.
- Bertinetto, A., 2012b: *Performing the unexpected Improvisation and Artistic Creativity*, "Daimon, Revista Internacional de Filosofía", 57, pp. 117-135.
- Chew, G., 1995: *Cluster*, in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London, vol 4, p. 504,
- Canonne, C., 2013: *Focal Points in Collective Free Improvisation*, "Perspectives of New Music", 51/1, pp. 40-55.
- Canonne, C., Garnier, N., 2011: *A Model for Collective Free Improvisation*, in *Proceedings of the Third international conference on Mathematics and computation in music*, Springer Verlag, Berlin, pp. 29-41.
- Cosottini, M., Pisani, A., 2012: *Nonlinearità e Segno Grafico*, "Musica Domani", 164-165, Edizione EDT, pp. 22-26.
- Globokar V., 1986: *Individuum – Collectivum*, Quaderni di Bequadro, Edizioni Unicopli, Milano.
- Kramer, J., 1988: *The Time of Music*, Schirmer Books, New York.
- Maconie, R. (a cura di), 1989: *Stockhausen on music, Lectures and Interviews*, Marion Boyars Publishers, New York.
- Nozick, R., 2001: *Invariances: the Structure of the Objective World*, Harvard University Press, Cambridge (MA). Trad. it. *Invarianze. La struttura del mondo oggettivo*, Fazi Editore, Roma, 2003.
- Pareyson, L., 1954: *Estetica. Teoria della formatività*, XI ed. tascabili, Bompiani Milano, 2010.
- Schelling, T., 1960: *The Strategy of Conflict*, Harvard University Press, Cambridge.
- Stockhausen, K., 1963: *Momentform: Neue Beziehungen zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment*, in *Texte zur Musik*, vol. 1, pp. 189-210, DuMont Schauberg, Cologne.
- Sugden, R., 2003: *The Logic of Team Reasoning*, "Philosophical Exploration", 6, pp. 165-181.