

Le metamorfosi del suono nella letteratura concertistica

Interrogarsi sulla natura e qualità del suono è uno degli scopi del “far musica”, il suono è l'essenza stessa della musica come la recitazione e l'impostazione vocale lo è per il teatro; si può affermare con certezza che il testo drammaturgico sta alla realizzazione teatrale come la notazione musicale sta alla esecuzione musicale.

IL suono quindi è l'elemento che trasporta e qualifica il pensiero musicale e che rende l'esecuzione unica e irripetibile, motivo per cui deve essere al centro di ogni considerazione tecnica sia di ordine strettamente didattico che artistico.

Per un cantante l'emissione e la cura del suono sono lo scopo primario della educazione musicale, dall'impostazione vocale dipendono le qualità più tecniche: la preziosità di un testo, la sottolineatura di una espressione o la caratterizzazione di un personaggio passano in maniera imprescindibile dalla emissione sonora. Per il cantante questo è naturale e in certa misura istintivo: la produzione del suono è direttamente mediata dal corpo dell'esecutore e intrecciata indissolubilmente con la tecnica musicale, il cantante non fa distinzione fra tecnica vocale e suono, fra interpretazione ed emissione sonora: tutti gli elementi sono perfettamente integrati.

L'uso di “strumenti”, in quanto mediatori per la produzione dei suoni, ci allontana dalla condizione privilegiata del cantante in maniera più o meno marcata a seconda del grado di affinità con la respirazione. Per gli strumentisti di antica tradizione, che deriva direttamente la musica strumentale dalla vocalità, si mantiene una cura particolare e oramai “innata” per la emissione sonora e questa è sempre sotto intesa in tutte le espressioni musicali. A “fiato” e ad “arco” sono i media più vicini all'emissione vocale e sono affatto gli strumenti in cui la ricerca del “suono”, inteso come emissione controllata e matura, fa parte della natura stessa dello strumento tanto che dai primi vagiti e anche senza guida alcuna il musicista si adopera per controllare al meglio questo aspetto ma, soprattutto, è cosciente della importanza del problema.

Gli strumenti da tasto e da pizzico si allontanano da questa ideale condizione fisiologica, si possono suonare senza “respirare”, senza articolare lo scorrimento di un crine e soprattutto, l'aspetto più importante e peculiare, senza controllare il suono durante l'emissione ma solo al suo attacco.

Non per caso le raccomandazioni più grandi dei didatti e storici antichi per il suonar “cantabile” era rivolto a liutisti e cembalisti e i consigli più raffinati per l'esecuzione polifonica erano dedicati proprio a questi strumenti in cui il controllo del suono è impossibile dopo l'attacco stesso e che quindi hanno bisogno di un approccio molto tecnico alla naturalità del suono (se può passare questo ossimoro concettuale).

Le armoniche, e fra queste la fisarmonica in particolare, per questo aspetto si pongono in maniera del tutto peculiare: sono strumenti che permettono una certa mescolanza fra le caratteristiche proprie degli strumenti a fiato e ad arco e gli strumenti tradizionali da tasto. Paradossalmente proprio questa caratteristica, mediare fra la respirazione e il toccare un tasto, complica ed allontana la fisarmonica da una condizione di emissione spontanea come e più degli altri strumenti a tastiera che non hanno possibilità di intervento dopo l'emissione del suono. Questa flessibilità del suono si paga con una maggiore complicazione meccanica e motoria: una raffinata gestione di tutte le componenti tecniche su una fisarmonica è molto complessa e la ricerca di un approccio didattico coerente, in questo senso, è una sfida che è forse fra le più difficili in tutta la panoramica della didattica strumentale.

Ma come si può definire o classificare un "buon suono"?

Quando la gestione del suono in uno strumento e nella fisarmonica in particolare si può definire "bello"?

Il suono dello strumento non è dovuto ad aspetti costruttivi non modificabili da parte dell'esecutore?

Queste domande non hanno una risposta precisa o meglio non l'hanno in senso assoluto o astratto: il "bel suono" ovviamente non esiste! Non serve fare una disquisizione filosofica per dimostrare che il giudizio estetico sul suono è relativo (escludendo i casi estremi quando il suono per intensità e qualità è fisiologicamente dannoso) ma basta il buon senso delle esperienze quotidiane, si può affermare che esso sia in realtà il tramite o il mezzo di trasporto del contenuto musicale e che quindi il giudizio sulla sua "qualità" sia mediato dalla efficacia con cui trasporta, rende percepibile e qualifica il significato della musica.

Il contenuto musicale di una composizione può essere di infinite varietà, le note e di conseguenza i suoni impliciti, che in essa sono previsti, possono descrivere aspetti molto diversi ed avere col suono reale che li trasporta un rapporto più o meno stretto.

Quando l'emissione sonora non è un elemento strutturale del pezzo musicale.

Facciamo degli esempi concreti che purtroppo si limiteranno a dei semplici accenni a piccole parti e non saranno estesi ad una analisi più complessiva.

Se il contenuto musicale è principalmente della sfera melodica, armonica, contrappuntistica e ritmica il contributo del "suono" alla comprensione della composizione è più o meno marginale ed ha importanza principalmente per il suo rivestimento estetico e percettivo.

Il tema iniziale di "Polka" (da *Three Characteristic Dance*) di Nevett Bartow, prevalentemente ritmico e melodico, può dare un'idea concreta del concetto:

es.1

I. POLKA

Nevett Bartow, op. 14

Allegretto tempo di Polka (♩ = 72)

The musical score for "I. POLKA" by Nevett Bartow, op. 14, is presented in two systems. The first system is marked "Allegretto tempo di Polka (♩ = 72)" and begins with a mezzo-piano (mp) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. Chordal markings such as "M" (Major) and "m" (minor) are placed above the notes. The second system continues the piece, featuring a mezzo-forte (mf) dynamic and ending with a forte (f) dynamic. The score is written for piano with treble and bass clefs.

la semplice esecuzione "a tempo" con rispetto scolastico delle indicazioni musicali (uso questo termine per indicare una maniera neutra e meccanica, quale potrebbe essere

quella applicata in prima approssimazione da un programma computerizzato, di interpretare le indicazioni di durata, articolazione ed espressione) permette una comprensione totale del contenuto musicale anche se probabilmente insoddisfacente sotto l'aspetto estetico ed emotivo. Dal punto di vista esecutivo aggiungo poi che le prime due misure non mettono neppure molto in difficoltà l'esecutore dal punto di vista motorio dato che sia l'uso delle tastiere che del mantice è sincrono.

Anche soggetto e risposta nella "Prima Invenzione" di Boris Porena, in linguaggio contrappuntistico, nonostante la palese differenza di contenuto con il precedente presenta analogo risultato: la semplice esecuzione dei suoni scritti "a tempo" permette una perfetta fruizione del contenuto musicale.

es.2

adattamento di
S.Di Gesualdo

TRE INVENZIONI

per fisarmonica da concerto

Boris Porena

I

The musical score is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The piece is marked 'I' at the beginning. The first measure contains a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. There are two circled symbols: one in the treble staff at the beginning and one in the bass staff at the end of the first measure.

in questo esempio il suono, essendo prevalentemente continuo, deve essere prodotto in maniera diversa che nella "polka" ma di fatto il contenuto formale della composizione non viene meno in assenza di una emissione appropriata: la mancanza è solo estetica e sensoriale ma non intellettuale.

Una interessante digressione può essere quella rappresentata dall'attacco di "Divertimento in F" di Hans Brheme

es.3

Divertimento in F

I. Serenata

Hans Brehme, op. 59 (1956)

Akkordeon

Gemächlich und graziös ♩=160

mp

Die Bässe leicht und frei

mf

etwas frei

apparentemente il caso è del tutto analogo ai precedenti, dalla scrittura si può presumere che la semplice esecuzione "a tempo" permetta una chiara percezione del contenuto musicale ma invece, a mio avviso, in questo caso alcune considerazioni portano ad una diversa situazione.

Primo: la struttura ritmica è chiara ma musicalmente incompleta perché rappresenta solo il supporto ad una *direzione sonora* che trascende il ritmo nel suo significato metrico e questo è chiaramente evidenziato dalla rapida successione di articolazione staccata e legata che forma un elemento unico in cui il semplice ritmo non è sufficiente a chiarirne il senso musicale (si provi per esperimento a riprodurre il semplice ritmo con un tamburello e si rileverà immediatamente la mancanza di un elemento sotto inteso del testo che solo una esecuzione *interpretata* può rendere esplicito)

Secondo: l'esecuzione con la tastiera sinistra obbliga l'esecutore ad una interazione complessa tra il semplice "toccare" il tasto e l'azione sul mantice: proprio gli elementi descritti sopra obbligano l'esecutore a coordinare l'interazione di questi elementi in maniera che prevalga un risultato voluto e non casuale.

Terzo: il contenuto musicale può essere travisato da un controllo casuale del suono o da una sua non cosciente emissione.

Alla quinta battuta l'aspetto motorio si complica e l'intenzione dell'esecutore diventa imprescindibile per la percezione del contenuto musicale.

Altro esempio ritmico interessante in cui il controllo cosciente e programmato dell'emissione sonora combinata con il tocco lo vediamo negli incisi iniziali di "Balletomania" di Vittorio Melocchi

es.4

APPROVED
UNIVERSAL
SYSTEM OF
ACCORDION
NOTATION

BALLETOMANIA

VITTORIO MELOCCHI

Andante mosso (♩ = 92)

p misterioso

string. *f* (*Breve*) *p a tempo*

è chiaro che solo una emissione sonora che preveda il sotto inteso slancio fra il basso in battere a sinistra e l'accordo in levare a destra (ttenibile principalmente con la "concertazione" del tocco fra le due mani) riuscirà a esprimere pienamente quel "misterioso" voluto dall'autore.

Con questi casi ci avviciniamo al considerare esempi in cui, contrariamente ai precedenti, il contenuto musicale prescinde in maniera più o meno decisa dalla mera esecuzione dei suoni scritti.

III. BALKAN DANCE

Cadenza

The musical score consists of three systems of piano and bass clef staves. The first system is marked *fff* and *stringendo*. The second system includes markings for *8va*, *piacerole*, and *(R. H.)*. The third system is marked *ff* and *8va*. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *sfz* and *sfz*.

i primi suoni preparano il movimento discendente accelerato successivo e di per sé, essendo non metricamente definiti (il primo e il terzo con corona e il quarto un basso di pedale lungo), non possono trasmettere nessun contenuto musicale esplicito ed è l'esecutore che deve darne forma e intenzione con l'attenta scelta della preparazione dell'emissione sonora, della dinamica dei suoni tenuti e del tocco (la combinazione di questi due elementi permette di caricare di particolare *patos* il salto di ottava che precede il movimento discendente).

Siamo comunque ancora in casi particolari, singoli elementi che non determinano il contenuto complessivo del pezzo ma solo piccoli particolari che, seppure fondamentali, possono essere "tralasciati" da esecutori poco raffinati o trasandati.

Una piccola digressione: vi è da dire che l'argomento è, come per tutte le considerazioni in campo artistico, molto soggettivo. Esecutori del tutto ignari di questi aspetti risolvono istintivamente in maniera eccellente e a volte geniale problemi che se concettualizzati sono di enorme difficoltà. Avviene quello che accade a volte per cantanti e attori: elementi dotati di vocalità spontanea che non hanno bisogno di "scuola" e impostazione vocale ottengono risultati di rilievo senza preparazione tecnica di base! Ma il problema non è quello di comunicare a chi sa già fare in maniera spontanea e naturale, ma ai molti che, seppur dotati, hanno bisogno di una traccia: una via segnata.

L'elemento naturalmente dotato invece se in possesso anche degli strumenti concettuali corretti indirizzerà la sua dote istintiva in maniera più efficace e potrà arricchire la sua tavolozza sonora in maniera inaspettata e senza considerare l'appagamento intellettuale del "sapere come fare e perché"!

Quando l'emissione sonora è un elemento strutturale del pezzo musicale.

L'arte musicale del novecento ha spesso usato il “suono” in quanto tale come elemento strutturale della composizione e la musica scritta per fisarmonica, anche se in leggero ritardo dal punto di vista temporale, è ben inserita nel contensto generale.

Prendiamo ad esempio “Chanson”, la tredicesima sequenza di Luciano Berio

es.6

sequenza XIII (chanson) for accordion (1995)

luciano berio
(*1925)

♩ = 66, ma flessibil'
sempre ppp e lontano
vib.
mf
ppp

es.6b

accel. ♩ = 104
♩ = 66 subito
vib.
ppp
mf
p
♩ = 66 subito
♩ = 84
vib.
ppp
♩ = 66
ppp
accel. ♩ = 104
MI

il pezzo non può prescindere da una meditazione profonda sulla emissione sonora sia nelle parti prettamente ritmiche che in quelle polifoniche tematiche; il breve spunto melodico iniziale contrappuntato da una semplice linea di basso (le successioni di “quinte” sono forse un richiamo o meglio una citazione più o meno voluta alla disposizione standard delle note della tastiera sinistra), la scrittura senza schema metrico prestabilito e l'indicazione agogica “precisa ma flessibile”, gli appoggi armonici su suoni lunghi, la dinamica “sempre pianissimo e lontano” e le conclusioni delle “semifras” su vibrati liberi determina una trama musicale che solo un sapiente uso del mantice e della tensione sonora che questo può fornire possono rendere percepibile e godibile all'ascolto. La semplice esecuzione ritmica dei suoni accompagnata da un livello sonoro contenuto ma senza tensione, piatto e indifferente alle tensioni armoniche che si susseguono, senza nessuna interazione tra l'appoggio del suono e la struttura armonico-melodica svisliscono il contenuto musicale ed espressivo del pezzo al punto da non farne percepire la essenza musicale stessa.

Nel "Madrigale di Gesualdo", di Bruno Bartolozzi, l'elemento sonoro è il fondamento stesso della composizione
es.7

a Salvatore di Gesualdo

MADRIGALE

di Gesualdo
per fisarmonica da concerto

BRUNO BARTOLOZZI

The musical score is written for two staves: TASTIERA DESTRA (Right Hand) and TASTIERA SINISTRA (Left Hand). It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various articulation marks such as accents and slurs. The notation includes dynamic markings like "loco" and "8a", and fingering numbers (1-5) are provided for many notes. The score is presented in a system of four systems, each with two staves.

in questo pezzo sono gli "eventi" sonori in quanto tali e non come rappresentanti di

modelli pre-costituiti (linee melodiche, successioni armoniche, cellule ritmiche ecc.) riconoscibili a costituire il contenuto musicale, un pezzo in cui il contributo dell'esecutore è grandissimo tanto da poter affermare che la capacità e sensibilità nell'emissione del suono e della condotta dei tempi (per dirla con Frescobaldi "rimettendosi al buon gusto e fino giuditio dl sonatore il guidare il tempo, sul quale consiste lo spirito, e la perfezzione di questa maniera e stile di suonare") sono l'indispensabile complemento ad una indicazione grafica di per sé molto limitata, quasi un semplice canovaccio su cui l'esecutore, come un attore di avanspettacolo, deve aggiungere quasi improvvisando gli elementi più importanti.

Particolarmente importante ed interessante da questo punto di vista, anche per la sua collocazione storica, è "Improvvisazione n.1" di Salvatore Di Gesualdo

es.8

l'elemento sonoro e l'emissione in questo caso raggiunge un elevatissimo grado di raffinatezza, l'esecutore deve essere non solo in grado di pianificare e controllare il suono emesso ma anche le micro variazioni imposte da una scrittura particolarmente precisa quanto aleatoria (altro ossimoro obbligato), una scrittura che lascia la più ampia libertà all'esecutore nella scelta del "suo suono" ma che contemporaneamente lo obbliga a far i conti con alcuni aspetti della acustica delle anse e di controllarli con precisione assoluta. Non solo si deve sentire un battimento ma il controllo della sua velocità e e della variazione temporale di questa velocità diventa indispensabile per rivestire di interesse acustico e sensoriale la costruzione del cluster, elemento centrale della composizione.

Questi pochi, semplici e limitati esempi dimostrano come il concetto di "bel suono" o meglio di "suono funzionale e cosciente" sia essenziale per un fisarmonicista e che su questo si debba centrare principalmente lo sforzo della didattica strumentale. Non si creda infatti che queste considerazioni abbiano bisogno della *Sequenza* di Berio o di *Melodia* di Hosokawa per essere valutate: fin dal primo approccio allo strumento si deve porre la massima attenzione all'ascolto del proprio suono e nel praticare più varietà di

emissione possibili, lo studente si deve accompagnare da subito con comprensiva fermezza al superamento delle difficoltà motorie che rendono difficile il controllo dello strumento, pretendere con comprensione intransigente una continua attenzione nei confronti delle qualità del suono che lo strumento produce

La ricerca della coscienza del proprio suono deve essere una guida, un segnale continuo nella formazione tecnica generale perché da una formazione al “bel suono” deriva immancabilmente l'esigenza del perfezionamento tecnico generale e la necessità della analisi musicale.