

An abstract painting on a textured canvas. A large, semi-transparent blue circle is the central focus, with dark blue brushstrokes radiating from its left side. Below the circle, there is a dark, textured area with a prominent red shape. The background is a mix of light and dark tones with scattered dark spots.

Edoardo Catemario

Rudimenti di Intepretazione
web edition

www.catemario.com

Rudimenti di Interpretazione

Manuale pratico di interpretazione
di
Edoardo Catemario

www.catemario.com

Licenza

Questo libro è proprietà del suo autore che lo distribuisce gratuitamente a scopo non commerciale sotto le condizioni di licenza “creative commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0”. I termini della licenza sono disponibili qui: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>

Se trovate che il contenuto vi sia piaciuto e che il lavoro del suo autore meriti un piccolo riconoscimento potreste prendere in considerazione fare una piccola donazione cliccando qui:



Copyrights

Questo libro è stato scritto e pubblicato da Edoardo Catemario. Tutti i copyrights relativi al libro nella sua interezza sono del suo autore.

www.catemario.com

Questo libro l'ho imparato dagli allievi del primo corso che ho tenuto a Parigi tra il 1993 ed il 2001. E' a loro che mi sembra logico dedicarlo.

*A Remi, Eric, Daniel, Fabrice, Maxime, Jean François,
Anne, Ines, Antonio e Daria*

con affetto.

In copertina: Musica - particolare (tecnica mista 24 x 24) di Roberto Greco

www.catemario.com

PREMESSA

“Il maggior pregio di un buon esecutore è quello di rendere bella la musica brutta, il peggior difetto di un cattivo esecutore è quello di rendere brutta la musica bella!”

Andres Segovia

Un buon esecutore, un “interprete” se è onesto con sé stesso prima che con il suo pubblico, cerca di capire profondamente il senso della musica che suona. Coloro che considero i miei maestri mi hanno dato un mondo fatto di certezze metodologiche e di curiosità artistica. L’adesione alle regole della scuola da cui provengono le mie certezze l’ho sempre percepita come il fondamento stesso della mia libertà. Da esecutore, una delle priorità con cui mi sono dovuto confrontare è stata il nesso logico tra le conoscenze e il loro utilizzo. Riesco a suonare quello che so? e quello che sono? Da didatta provo a far mettere in relazione ai miei allievi ciò che sanno, ciò che sono e ciò che suonano.

Quando leggiamo qualcosa cerchiamo di fare attenzione al testo; le singole lettere, le singole parole, i segni di punteggiatura, la divisione in paragrafi. Tutto ciò è legato all’esigenza di capire ciò che stiamo leggendo. Se il testo letto dev’essere argomento di conversazione, sarà opportuno conoscerlo bene. La faccenda si complica se dobbiamo comunicare dei sentimenti. Esattamente quello che succede in musica! Mettersi d’accordo sul lessico e sulla conoscenza almeno basilare delle nozioni più elementari dell’interpretazione mi sembra un buon punto di partenza. Vorrei a tal scopo condividere quelle piccole certezze che i miei maestri (e tutti i grandi musicisti che ho avuto la fortuna di conoscere personalmente) danno per scontate. Presupposto necessario è la considerazione che il testo musicale, nella musica occidentale, è il tramite che ci permette di penetrare il significato della musica, che i segni contenuti in esso sono importanti, tutti. Ho voluto distinguere tre parti: informazioni palesi (segno espresso), informazioni meno palesi (segno nascosto), distinzioni intuitive. Ecco quindi una sorta di “minimum”.

L’esigenza di scrivere questo manuale rudimentale è sorta durante il corso d’interpretazione che ho tenuto a Parigi quale strumento di sostegno per aiutare i miei “principianti” dell’interpretazione. Ho cercato di renderlo il più sintetico possibile nella speranza d’incoraggiare altri giovani interpreti ad acquisire informazioni da testi più completi e complessi di questo.

Buona musica a tutti.
Edoardo Catemario

Indice

Parte prima

Il segno palese

Definizione di musica	6
Le indicazioni di intensità, lo sforzando.....	7
L'Accelerando e il ritardando, il ritenuto, le indicazioni di articolazione	8
Legato e staccato, Marcato, Accentuato	9
Le informazioni "paramusicali":	
Il titolo, il compositore, le fonti.....	11
L'andamento	12
Il carattere	13

Parte seconda

Il segno nascosto

L'alternanza di slancio e riposo, La direzione	14
L'articolazione, Articolazione o direzione?	15
Il piede	16
Inciso, frase e periodo	17
Tensione e risoluzione:	
Slancio e riposo nei rapporti fra suoni	18
Il fraseggio:	
Il senso della frase, influenza di tensione e risoluzione sul ritmo	19
Gli incipit	20
Le cadenze tronche o maschili, piane o femminili	21
Il concetto di appoggio, la fine di frase	22
Il punto di massima tensione, La retorica in musica	24
Il concetto di rubato, Le "relazioni dirette"	25
La polifonia nascosta:	
Concetto di polifonia, La polifonia nascosta	27

Parte terza

L'interpretazione: distinzioni intuitive

Il concetto di varietà, Informazione semplice e complessa,	
Varietà semplice e complessa	29
Perché variare?	30
Differenze intuitive fra Canzone e Danza, La dualità maggiore - minore	32
La chiarezza del pensiero musicale	33
Il problema dell'originalità	35

Parte Prima

Il Segno palese

Musica: dal greco Mousikè (techne) “arte delle Muse”. Arte di combinare più suoni in base a regole definite che variano secondo dei luoghi e delle epoche.


La definizione offerta dal vocabolario della lingua italiana alla parola musica ci offre lo spunto per cercare di individuare gli elementi basilari della scrittura musicale¹ e introdurre una prima schematizzazione dando come elementi costitutivi della Musica il **Suono** ed il **Ritmo**. Nella musica classica si è sviluppata nel corso degli ultimi cento anni una radicale specializzazione dei ruoli, cosicché chi compone e chi esegue sono sempre più spesso due persone diverse. Ora, il cammino per un compositore parte dal vissuto per arrivare ad un suono espresso da un segno grafico; quello di un esecutore procede in senso inverso dal segno si tenta di ricostruire un vissuto (emotivo!) attraverso un suono. Se da un lato s’impone dunque l’esigenza di una sempre maggiore precisione di scrittura, in sede esecutiva è necessaria la massima attenzione e rispetto per ciò che il compositore ha scritto. Questo è di per sé evidente per tutti i segni “espressi” in partitura, un po’ meno per quelle informazioni che sottintendono conoscenza “musicale”. Delle prime ci occupiamo qui ora. Per una comprensione del significato di ciò che suoniamo, si devono conoscere tutti i **segni convenzionali**² oltre che, logicamente, essere in grado di riconoscere altezza e durata dei suoni (!).

Ecco una prima schematizzazione:

Suono

Le indicazioni di intensità: *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *fff* comprese quelle repentine: *sfz*, *sffz* (gli sforzando) e quelle graduali *pf* e *fp*. I Crescendo e i Diminuendo, tutte le variazioni di timbro.

Ritmo

Rallentando, Accelerando, Ritenuto, Morendo, Stringendo, etc. e tutte le indicazioni di accentuazione:
> accentuato, · staccato, – marcato e  legato

Come potrete notare si tratta dei segni che siamo abituati a vedere in uno spartito. Essi sono fondamentali all’esecuzione di un brano. Questa prima schematizzazione ci servirà in seguito a chiarire l’uso che facciamo delle informazioni contenute in un testo musicale. Una piccola premessa: credo che, finché non si consideri di avere una padronanza musicale ed un talento superiori a quelli del compositore, la scelta migliore sia quella di seguire **esattamente** le indicazioni contenute in partitura.

Le indicazioni di intensità

Voglio immaginare che il mio giovane lettore già conosca cos'è un piano sonoro e che quindi sappia eseguire un **pp** o un **ff**. Le indicazioni di intensità possono riguardare singole note o intere sezioni. Una indicazione vale finché non se ne trova una diversa³. Nelle indicazioni gradualmente ogni nota sarà leggermente più intensa di quella che la precede (**crescendo**) o meno intensa (**diminuendo**). I crescendo e i diminuendo si presentano in una doppia veste grafica: con l'abbreviazione (cresc., dim.) oppure con una "forchetta" (due linee divergenti) che si apre nel caso di crescendo o si chiude per il diminuendo.

Lo sforzando

Per un italiano il concetto di sforzando non ha bisogno di spiegazioni... Non così per quanti non parlano la nostra lingua. Il concetto di sforzo è collegato al concetto di resistenza e alla forza che serve per vincerla. Una volta vinta la resistenza la forza necessaria per continuare l'azione è minore. Immaginiamo di dover sollevare un peso notevole: in un primo momento si impone uno "sforzo" per staccarlo dal suolo superato il quale la forza necessaria può essere inferiore e costante. L'idea di applicare uno "sforzo" a una nota o un accordo incide sulla sua intensità ma, in virtù della "resistenza immaginaria" da vincere, anche sulla sua emissione. La nota subirà un leggero ritardo come se **non** volesse essere suonata e chi suona dovesse vincere la sua "ritrosia". Lo sforzando **sfz** si trova ad essere in una posizione ibrida coinvolgendo entrambi suono e ritmo: il suono sarà leggermente più forte del contesto in cui è inserito e l'attacco leggermente ritardato. Lo sforzato massimo **sfz** consiste nell'esagerazione del concetto di sforzando.

nota: ¹Limitiamo in questa sede il nostro interesse alla sola musica che viene definita comunemente "classica" ovvero quella musica occidentale che usa i segni convenzionali noti come notazione moderna. ²I segni convenzionali sono quelle indicazioni espressive che concorrono alla formazione del suono allo stesso modo delle note. Essi indicano la "gestione" del suono e del ritmo. La stessa nota, suonata piano, significa una cosa diversa se suonata forte. ³Laddove c'è scritto forte, tutte le note che si incontrano fino all'indicazione di intensità successiva, vanno suonate forte. Non solo la prima!!

L'Accelerando e il Ritardando

Il **rallentando** e l'**accelerando** (anche presenti in partitura con l'abbreviazione rall. e accell.) sono due indicazioni ritmiche progressive: ogni nota va eseguita leggermente più lenta della precedente nel primo caso e leggermente più rapida nel secondo. La **gradualità** è il fulcro dell'informazione di accelerando e ritardando. Essi rappresentano, nella sfera del ritmo, ciò che crescendo e diminuendo rappresentano nella sfera del suono. L'accelerando ed il ritardando cominciano dalla nota su cui è posta l'indicazione e **terminano quando appare l'indicazione "a tempo"**.

Il Ritenuto

Uno degli errori che più sovente mi capita di dover correggere è il malinteso che affligge i giovani interpreti e che li porta ad eseguire un ritenuto come un ritardando. Ebbene questi due concetti non sono nemmeno lontani cugini. Per il Ritenuto ci troviamo di fronte ad una **indicazione ritmica repentina**. Questo significa che, nel ritenuto, un singolo suono ha un andamento più lento di quello del contesto in cui è inserito e che, quando il ritenuto interessa una successione di note, ciascun suono avrà un piccolo ritardo non graduale ed indipendente dai precedenti⁴. L'abbreviazione rit. se riferita ad una sola nota significa sempre ritenuto.

I segni di articolazione

Tra i segni spesso presenti in partitura che fanno la parte della Cenerentola ci sono le indicazioni di articolazione. I segni di articolazione determinano il modo in cui "diciamo" una microstruttura musicale. Sono fondamentali alla comprensione del carattere del motivo generatore della composizione. Quando sono presenti danno un aiuto enorme in sede di interpretazione. Quando sono assenti, vanno scelti usando le proprie conoscenze ed il proprio buon gusto. Il fatto che esistano parole diverse per ogni segno vuol dire che identificano concetti diversi: è pertanto inaccettabile eseguire un accentuato come un marcato o uno staccato come uno staccatissimo.

nota: ⁴Da un punto di vista emotivo la differenza tra indicazioni gradualità e repentine è notevolissima: alle prime è associato un alto grado di prevedibilità, sono rassicuranti e "razionali". Alle seconde attiene un andamento a singhiozzo che ne esalta il carattere "imprevedibile". L'effetto delle seconde è più "drammatico".

Legato e staccato

Voglio presumere che durante il corso di solfeggio il mio attento lettore abbia già avuto modo di apprendere la differenza tra **legato** (che si indica con una linea curva che unisce due o più suoni) e **staccato** (che si scrive mettendo un puntino sopra la nota da staccare) e che quindi sappia quanto suono e quanto silenzio devono essere eseguiti nell'uno e nell'altro caso. Una successione di suoni si definisce legata quando non c'è silenzio fra di essi ed ognuno nasce dalla "coda" dell'altro. Tutte le altre articolazioni possibili prevedono una certa quantità di silenzio tra i singoli suoni⁵. Un suono, da solo, non può ovviamente essere "legato". Lo **staccato** consiste nell'eseguire una nota per metà suono (la prima metà) e per metà silenzio. Lo **staccatissimo** consiste nel suonare una nota per un quarto suono e per tre quarti silenzio.

Marcato

Il **marcato** (indicato da un trattino posto sopra la nota) merita una spiegazione un po' più approfondita. Permettetemi come d'abitudine di ricorrere al suo significato letterale. Cosa significa marcare un disegno? Cos'è che esattamente si marca? Queste banali domande presuppongono una banale risposta... va marcato il **Contorno**. Ovvero quella linea nera che divide il colore dal bianco del foglio e/o delimita la forma del disegno. La prossima domanda è inevitabile: qual'è il contorno della nota? E anche, cos'è il "nero" in musica? Se a "nero" associamo il concetto di silenzio ne risulta inevitabile che marcare il contorno di una nota vuol dire in qualche modo esagerare il silenzio che le è intorno. Sono certo che i miei solerti lettori conoscono le parti che compongono un suono: Attacco, vibrazione, decadimento. Il marcato cade nella prima e nella terza parte del suono... Ovvero: l'attacco verrà leggermente ritardato e smorzato un po' in anticipo rispetto alla durata della nota scritta. Il risultato emotivo del marcato è una certa "pesantezza" della frase⁶.

Accentuato

L'indicazione di **accentuato** (indicato da una piccola forchetta posta sulla nota) serve ad indicare che una nota ha un "peso" indipendente dalla sua posizione nella scansione ritmica (levare o battere). E' un elemento di "novità". La durata del suono accentuato non viene in alcun modo alterata così come non viene alterata la sua emissione. L'effetto, da un punto di vista emotivo, è il movimento.

nota: ⁵Il segno di legatura è anche usato per unire più suoni con segni di articolazione diversi, nel qual caso indica il "raggruppamento" di tali suoni. ⁶Vorrei introdurre un concetto fondamentale: se il marcato serve ad appesantire la frase, il suo antagonista ideologico, per così dire e cioè il segno che toglie peso alla frase, è lo staccato.

Staccato, Marcato, Accentuato, Legato

Scrittura

Esecuzione

Un po' d'esercizio...

La musica è l'arte del fare, non del dire. Le nozioni, fin tanto che non diventano suono, sono del tutto inutili. Ogni singolo passo nella direzione della comprensione del testo non dovrebbe mai prescindere da qualche esercizio fatto usando un po' di buonsenso ed intuizione.

A titolo esemplificativo vorrei che il mio curioso lettore si diletasse a questo punto a suonare stralci di composizioni a lui note o che semplicemente improvvisasse una successione di note appropriandosi delle differenze tra i singoli segni esposti fin qui.

Un primo esercizio potrebbe essere suonare una successione di note legato, poi la stessa successione staccato, marcato, staccato marcato, legato marcato, accentuato, accentuato legato etc...

Un ulteriore utile esercizio è di prefissarsi un certo numero di gradi tra i "piani sonori"; poter eseguire ad esempio quattro diversi *pp* prima di arrivare a *p* poi quattro *p* prima di arrivare a *mp* e così via. La stessa successione di prima con tutte le differenti **Articolazioni** potrebbe a questo punto passare per tutte le intensità e colori di cui siate capaci.

Le informazioni “paramusicali”

Il titolo

Spero che nessuno me ne vorrà ma, per quanto banale possa sembrare, ci sono informazioni talmente scontate da sembrare inutili. Nella mia esperienza nessuna informazione contenuta in un testo musicale lo è. La prima informazione “paramusicale” che incontriamo in uno spartito è il suo titolo. Questo elemento ci dovrebbe in qualche modo già mettere sull’avviso di cosa ci aspetta. Un titolo può essere evocativo o indicare una forma musicale precisa. Nella musica antica il titolo indica spesso se la composizione è una danza (Allemanda, Giga, Sarabanda, Ciaccona, Passacaglia), se si tratta di un tema con variazioni (diferencias) o di una composizione di carattere improvvisativo (Fantasia, Toccata, Preludio). Nel periodo classico ci si trova spesso di fronte a titoli che indicano la forma della composizione (Tema con variazioni, Sonata, Sonatina, etc.). Il titolo di un’opera, se il compositore sa quello che fa, non è casuale. Alla musica descrittiva è associato un titolo descrittivo: Estampes (soirée dans Grenade ad es.), Claire de lune, Pastorale, “Le quattro stagioni”. Alle volte c’è un “sottotitolo” anch’esso esplicativo: Capriccio diabolico - Omaggio a Paganini, Sinfonia n.3 - Eroica.

Il compositore

La seconda informazione che in genere s’incontra è il nome del compositore. Se conosciamo già qualche opera dello stesso autore sapremo per grandi linee cosa aspettarci e come affrontare il suo linguaggio. Ogni compositore ha, per lo più, un suo stile personalissimo e ricorre a “stilemi” facilmente riscontrabili in ogni sua composizione⁷. Basti pensare a Johann Sebastian Bach... Alle volte è anche presente l’indicazione della data di composizione del brano. Questo dovrebbe metterci sulla buona strada per cercare di trovare gli “affetti” giusti per l’epoca in questione.

Le fonti

Le fonti possono essere utili a comprendere il significato iniziale di un testo musicale e riconoscere tutti gli interventi che sono occorsi nella storia del brano (le “manomissioni” di interpreti o musicologi più o meno bravi). Se non possedete l’urtext o il manoscritto e non potete procurarvelo cercate almeno di ricorrere ad una versione che rechi il nome di un revisore affidabile (un concertista o un musicologo di chiara fama). Molto spesso chi è famoso è anche bravo...

L'Andamento

Una delle prime indicazioni che si trovano in partitura e che ne determinano in maniera definitiva il carattere è l'Andamento. Ho ascoltato in vita mia fin troppe esecuzioni che non ne tengono conto. Spontanea nasce una riflessione: se il compositore conosce il metronomo e se conosce anche quella scala convenzionale secondo la quale ad una determinata indicazione corrisponde un limitato numero di possibili velocità, perché mai non suonare l'andamento scritto in partitura? Se invece non stimiamo il compositore avere queste conoscenze, entriamo nel regno dell'alea; entriamo in quella terra di nessuno dove tutto è permesso. In tal caso non ci sarebbe poi da scandalizzarsi se assistiamo a cambi di ritmo, dinamiche, fraseggio e, giusto per non farsi mancare niente, magari qualche nota qua e là...

Qui di seguito la “scala convenzionale” (quella che assegna delle velocità metronomiche a ogni andamento):

40-52	LARGO
48-66	ADAGIO
60-88	ANDANTE
84-108	MODERATO
104-120	ALLEGRETTO
120-144	ALLEGRO
138-168	VIVACE
160-200	PRESTO
200-208	PRESTISSIMO

Questa “scala” può senz'altro aiutarci in sede d'interpretazione ma, logicamente, come tutte le convenzioni, ha i suoi limiti. Sta a noi sfruttarla nel miglior modo possibile e adeguarla alle micro e alle macrostrutture.

Va ad ogni buon conto ricordato che questi andamenti si riferiscono all'unità di tempo Binaria e che quindi andranno fatte le debite proporzioni in caso di tempo composto (moltiplicando per 2 e dividendo per 3), tempo doppio (dove si impongono velocità metronomiche più basse) e che, nel corso dei circa due secoli di vita, il metronomo, pur non cambiando molto da un punto di vista meccanico, ha subito dei perfezionamenti e, secondo alcuni, adottato una scala un po' più rapida che in principio.

Il Carattere

L'andamento descrive non solo la velocità relativa del brano che dobbiamo suonare ma ne determina anche il carattere. Per un italiano si tratta di capire il significato letterale dei termini usati per indicare i tempi. Per chi non è italiano si tratta di imparare un po' d'italiano! Una precisazione: prima che si ricorresse al metronomo per avere un riferimento convenzionale del tempo, si usava l'orologio del corpo umano: il cuore! Il cuore, rispetto al metronomo è meno regolare ma è sensibile alle emozioni... ed è graduale nelle accelerazioni e decelerazioni!

Ecco una breve descrizione del significato degli andamenti (e del loro carattere).

Largo: in opposizione di stretto, indica qualcosa che prende spazio. Al di là della lentezza con cui venga suonato il largo sottintende espressività pacata ed ampia. Da non confondersi con l'indicazione **Lento** che invece ha una connotazione più strettamente legata alla velocità che allo spazio.

Adagio: letteralmente “a proprio agio”, nè lento nè veloce. Indica un brano di carattere comodo. Nessuna fretta. Presuppone un'espressività suadente.

Andante: letteralmente participio presente del verbo andare, “che va”. Un brano di carattere “camminato”, a passo di chi lo suona. Presuppone una espressività riflessiva, talvolta distaccata, contemplativa. Non troppo lento.

Andantino: più rapido e grazioso dell'andante. Affermatosi in epoca classica, molto usato da Wolfgang Amadeus Mozart. Presuppone un'espressività graziosa e leggera, un tempo leggiadro.

Moderato: letteralmente “con misura”. “Est modus in rebus” (esiste una misura nelle cose). Più rapido dell'andante, presuppone un'espressività incisiva e regolare.

Allegro: letteralmente “a cuor leggero”. Un brano dal carattere spigliato, solare, sorridente. Il tempo può essere piuttosto rapido.

Vivace: letteralmente “pieno di vita, anche effervescente”. Indica un brano con un carattere esuberante, molto solare, pieno di gioia di vivere.

Presto - prestissimo: che non aspetta tempo, “or ora!”. Rapidissimo, senza paura.

Parte Seconda

Il Segno nascosto

L'alternanza di slancio e riposo

Tutta la natura si basa sull'alternanza: il giorno segue la notte, il cuore si comprime in alternanza, la veglia segue il sonno. Non fa eccezione la Musica. L'organizzazione dei suoni avviene attraverso un sistema complesso di informazioni semplici: alternanza di arsi e tesi ovvero di tensione e risoluzione, slancio e riposo. Quando un ballerino spicca un salto, imprime energia ad un movimento che lo terrà per qualche istante sospeso nel vuoto per poi essere inevitabilmente attratto dalla terra. Fintanto che è in aria, il nostro ballerino avrà una certa quantità di energia che lo sosterrà lontano dalla terra. Tuttavia l'esperienza insegna che l'attrazione terrestre vince sempre... e il ballerino prima o poi cadrà! E' così anche in musica. Sia nella sfera del suono che in quella del ritmo. Tutto ciò che in musica fornisce una sensazione di stasi è terra ovvero riposo. Nella sfera del ritmo, in tal senso, un accento metrico rappresenta la terra su cui poggiare e prendere energia per spiccare un nuovo salto. L'ultimo accento è già parte della caduta verso il prossimo accento metrico. Mentre cade ha una grandissima energia che si esaurisce nel momento in cui tocca terra (l'accento metrico). La stessa regola vale anche in campo armonico: i vari suoni subiscono un rapporto di attrazione nei confronti della tonica.

La Direzione

La musica, che pure si regge su geometrie e simmetrie comparabili all'architettura o a qualunque altra arte visiva, ha però uno sviluppo "analogico"; si sviluppa cioè nel tempo. E' un po' come se di una costruzione ci lasciassero vedere una sottile striscia al secondo; questo impedisce di apprezzare in modo diretto ed intuitivo le citate simmetrie. La musica, in quanto fenomeno analogico produce una sensazione di aspettativa. Nell'ascolto si considerano punti di partenza e di arrivo: "da dove si viene e dove si va" (Celibidache). Probabilmente un ascoltatore "innocente" percepirà le simmetrie in maniera intuitiva. Un esecutore attento non può prescindere dall'analisi di tutte le tensioni ritmiche, melodiche ed armoniche al fine di palesare quella che è in sintesi l'informazione fondamentale della musica: la **Direzione**. Essa esiste ed è presente in tutte le strutture musicali, dalla più piccola alla più grande. La **Direzione** va riconosciuta e applicata sia alle "microstrutture" (pede, inciso, semifrase) sia alle "macrostrutture" (frase, periodo, sezioni, movimento di un brano ed infine il brano nella sua interezza). All'interno di ogni singola struttura va identificato il momento di tensione al quale "arrivare" attraverso una prima fase di preparazione e "superare" con una successiva fase di risoluzione⁸. L'alternanza di tensione e riposo può essere

vista attraverso il principio dell'Arsi (alto) e Tesi (basso). Ciò che è in alto va preparato (portato in alto) e poi cade... Il principio vale per tutti i singoli elementi del discorso musicale.

L'Articolazione

Nelle “microstrutture” dare una direzione significa in primo luogo Articolare. L'**Articolazione** è la prima cellula d'espressione e consiste nell'individuare la posizione del riposo e scegliere, quando non espressamente indicato, se eseguire le note di un piede o di un inciso legate o accentuate piuttosto che staccate o marcate. Prendiamo un esempio banale: due parole entrambe bisillabe che potrebbero costituire tranquillamente un piede. Mâ-mma (es. due crome con accento sulla prima) pa-pà (due crome di cui la prima è un'anacrusi). Noi articoliamo da sempre i suoni che formano parte del nostro linguaggio, si potrebbe dire che il linguaggio si fonda sull'articolazione dei suoni... E la musica no? Un utile esercizio è quello di associare delle parole ai suoni della composizione che dobbiamo eseguire.

L'articolazione scelta all'inizio di un brano ne determina l'andamento generale ed è vincolante per tutta la durata della composizione. Questo per un semplice motivo: chi ascolta riconoscerà la microstruttura solo se riproposta come l'ha sentita la prima volta. Ad uguale inciso può e deve corrispondere uguale articolazione e ciò permetterà anche ad un profano di non perdere il filo del discorso.

Articolazione o Direzione?

L'alternanza di slanci e riposi è l'informazione principale di tutta la musica, quella da comprendere in maniera inequivocabile. E' importante comprendere che slanci e riposi appartengono alle strutture piccole (nelle quali articolazione e direzione coincidono) e alle strutture più grandi (in cui si preferisce parlare solo di direzione).

nota: ⁸Ciò è facilmente riscontrabile nelle “macrostrutture”: basti pensare al “cammino” da fare per modulare ed avremo una serie di tensioni da preparare e risolvere, oppure alle danze delle suites di Bach per avere un “viaggio di andata” alla Dominante e, nella seconda parte, il “viaggio di ritorno” alla Tonica.

Il Piede

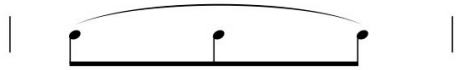
il piede è per la metrica greca l'unione di varie sillabe lunghe (indicate dal segno —) e/o brevi (indicate dal simbolo ∪). In musica la cellula più piccola di senso compiuto è quella in cui si possa riconoscere un'alternanza di slancio e riposo. Questa cellula, che Bas chiama "motivo", viene qui indicata con la parola piede. Il legame stretto con la metrica greca, offre l'occasione di usare la prosodia per riconoscere il carattere di alcuni brani già a partire dall'uso del piede.

Esempi:

Questa successione di suoni:



che ha per piede:



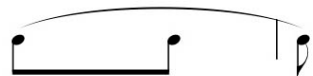
E' profondamente diversa dai due esempi successivi:



che hanno rispettivamente questo piede:

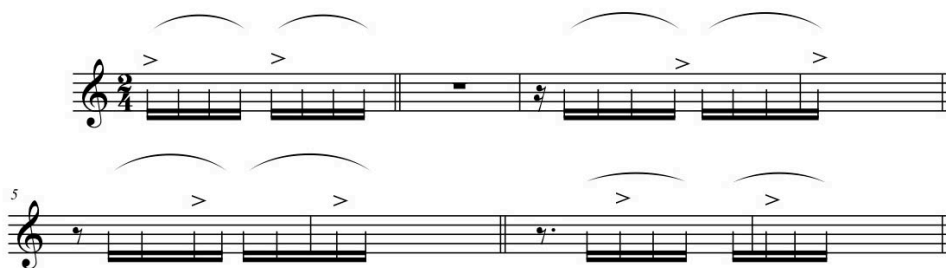


e quest'altro



Esempio con ritmo binario

Questi piedi si trovano sovente nella musica di Johann Sebastian Bach e sono chiamate da qualcuno “quartina Bachiana”.



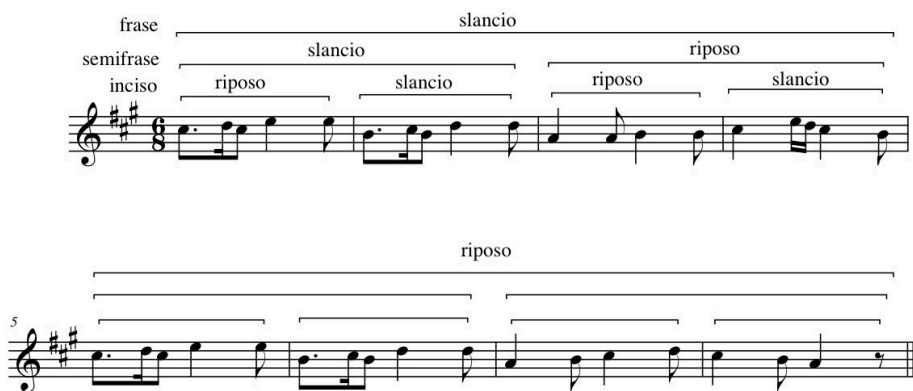
Inciso, frase e periodo

La terminologia musicale, quando si parla di strutture, attinge dal lessico grammaticale. Questa condizione è del tutto plausibile se si pensa che la musica nasce come fenomeno vocale ed è quindi associata ad un testo parlato. La musica strumentale ha conservato la terminologia ed il comportamento della musica vocale: anche in assenza di testo ci si comporta come se ci fosse.

L'articolazione nelle macrostrutture (direzione) segue i principi di slancio e riposo. Qui di seguito un esempio:

W.A.Mozart

www.catemario.com



Tensione e risoluzione

Slancio e riposo nei rapporti fra suoni

Anche l'armonia non sfugge alle regole dell'articolazione ed offre un'ulteriore guida: le dissonanze vanno eseguite con maggiore intensità rispetto alle consonanze su cui risolvono. Questo sempre in virtù dell'alternanza di slancio e riposo. Le consonanze sono "statiche", non producono cioè alcuna sensazione di movimento e rappresentano la "terra", il riposo su cui risolvere la dissonanza da cui si proviene. Dissonanza: tensione, slancio, forte. Consonanza: risoluzione, riposo, piano. Il riposo non ha bisogno di essere confermato da alcun aggravio di energia (un po' come se il ballerino di cui si immaginava prima nel poggiare i piedi sul palcoscenico volesse confermare il contatto facendo un gran baccano). Le dissonanze sono "dinamiche" producono all'ascolto una sensazione di incompletezza e di sospensione nell'aria e quindi hanno bisogno di energia⁹. La distanza di semitono diatonico è l'esempio più lampante di articolazione base Dissonanza-Consonanza. In pratica l'attrazione esercitata dal suono conseguente sul primo suono è tale da caricare il primo suono di notevole energia. Poco importa se si tratta di semitono ascendente o discendente. In questo senso anche tutte le Cadenze armoniche possono essere analizzate usando il medesimo schema¹⁰ (slancio - riposo).

Esempi:

Semitono diatonico

Ritardo in un accordo

Cadenza perfetta

Cadenza d'inganno

nota: ⁹L'alternanza di slancio e riposo influisce sia sulle microstrutture (un accordo di dominante va eseguito più forte dell'accordo di tonica su cui risolve) che sulle macrostrutture (tutta l'area di dominante potrebbe essere eseguita con maggiore intensità dell'area di tonica). ¹⁰E' evidente che, soprattutto per ciò che riguarda la musica del nostro secolo, il concetto di Dissonanza va preso con una certa elasticità, così come il concetto di Cadenza. E' ovvio che in un'armonia dove la consonanza è rappresentata dalle "settime" perché ci sia urto ci vogliono almeno degli accordi di "nona".

Il fraseggio

Il senso della frase

Un cantante che voglia cantare un'aria sa bene che ha bisogno di respirare. La scelta di dove respirare è obbligata dal testo. Ciò che è naturale per un cantante non lo è altrettanto per gli strumenti a corda¹¹. Le parole del testo aiutano in molti modi: suggeriscono il momento in cui respirare (alla fine di una frase), in cui fermarsi (alla fine di un periodo), in che punto raggiungere il momento culminante (la parola maggiormente drammatica), addirittura il tipo di rubato. Tutti questi “aiuti” nella musica strumentale sono assenti. Il testo musicale va quindi compreso in profondità applicando tutte le conoscenze di cui siamo in possesso. Una frase è composta di elementi (piede, inciso, semifrase) e concorre alla formazione di un periodo. Ma a cosa serve saperlo? Come nella musica vocale potremo respirare laddove abbiamo riconosciuto una semifrase (piccolo respiro) e una frase (respiro). Alla fine di un periodo potremo infine considerare concluso in parte il nostro discorso e riposare un attimo. Tutti gli elementi costitutivi del discorso musicale hanno comunque sempre bisogno di essere “di senso compiuto”: devono cioè sempre contenere arsi e tesi, tensione e risoluzione, slancio e riposo.

Una frase, normalmente, dice qualcosa. In musica si tratta di preparare il punto culminante e risolverlo. Una frase comincia, si sviappa e finisce. Il modo in cui comincia e finisce concorre in maniera sostanziale al senso della frase. Per questo vanno identificati gli **incipit**, il tipo di **cadenza** (maschile e femminile), i **fine frase**.

Influenza dei rapporti di tensione e risoluzione sul ritmo

In alcuni casi, la normale scansione isocrona del Tempo può essere ingannata dall'introduzione di **Accenti agogici**. Accenti cioè che sono suggeriti dalla melodia e che si vanno ad aggiungere a tutti quegli accenti che già conosciamo per averli studiati durante il corso di solfeggio (accento metrico, accenti principali e secondari, sincope e sincopato). Oltre naturalmente a tutti gli accenti indicati in partitura.

nota: ¹¹ I fiati hanno una posizione ibrida rispetto a questo problema.

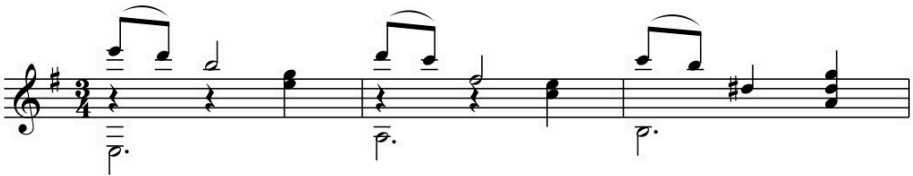
Gli incipit

Una frase può cominciare solo in due modi: in levare o in battuta. Il modo di inizio influenza l'articolazione di tutto il brano. Le possibili combinazioni sono tre: incipit tetico, protetico (o anacrusico) e acefalo. Nel primo caso la composizione comincerà con un suono posto sull'accento metrico. Nel secondo e terzo caso l'inizio sarà in levare. La quantità di levare farà la differenza tra l'anacrusico e l'acefalo. Il primo consiste di un valore piccolo che cade immediatamente sull'accento forte, il secondo di una serie di valori più lunghi che "portano" all'accento metrico¹².

Esempi:

Modi di inizio - Incipit tetico

F.Tarrega



Modi d'inizio - Protetico o anacrusico

J.S.Bach



Modo di inizio Acefalo

J.S.Bach



nota: ¹²Il valore dell'ictus acefalo può arrivare ad una battuta meno una porzione anche minima dell'accento metrico.

Le cadenze tronche o maschili, piane o femminili

Il passaggio dal movimento o slancio al riposo seguente si dice cadenza. Il ritmo è una concatenazione di cadenze di diversa valenza drammatica. Tutte le cadenze che si producono nel corso delle frasi e dei periodi hanno una forza conclusiva piuttosto limitata. Le cadenze che si producono alla **fine delle frasi** e dei periodi ne hanno una maggiore.

Quando il riposo si trova immediatamente in batture abbiamo una cadenza tronca o maschile. Quando non si trova immediato riposo in batture, la cadenza è detta piana o femminile.

Cadenze Maschili e Femminili

Forma tronca o maschile

M. Clementi



Forma piana o femminile

V. Bellini



R. Wagner



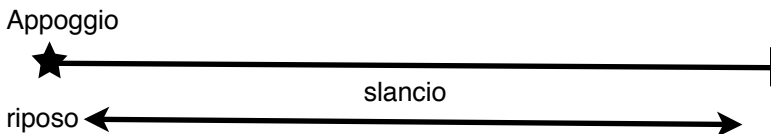
Il concetto di appoggio

Come nel piede e nell'inciso, anche le strutture più grandi hanno un'alternanza di slancio e riposo. Si potrebbe anzi dire che le macrostrutture altro non sono che l'amplificazione delle microstrutture e che si comportano esattamente come le cellule di cui sono composte. Giacchè abbiamo detto che la musica è principalmente direzione, di una semifrase, frase o periodo va individuato l'**appoggio** ovvero il tempo battere principale a cui tende tutta la struttura che stiamo esaminando. Per quanto visto prima, in una frase l'appoggio si comporta in maniera analoga al battere per un piede e per un inciso. Questo genera un'interessante analogia con le cadenze maschili e femminili cioè:

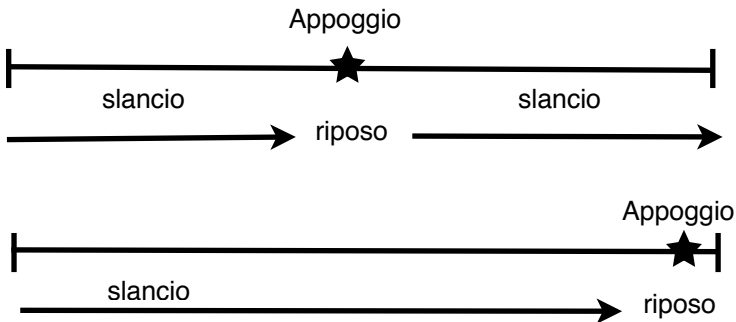
- 1) La frase o il periodo comincia con un appoggio (cadenza femminile)
- 2) La frase o il periodo comincia prima di un appoggio (cadenza maschile)

In sede di esecuzione basterà procedere verso il punto di appoggio per dare un senso corretto alla semifrase, frase o periodo.

Caso 1 (cadenza femminile)



Caso 2 (cadenza maschile)



Il fine frase

La direzione tende, per forza di cose verso la fine del brano. Tutte le singole strutture tendono verso la fine. Le cadenze finali delle frasi, dei periodi, delle sezioni, dei pezzi interi sono le parti più sensibili alla logica musicale.

Un po' d'esercizio...

Provate a suonare lo studio seguente facendo attenzione a dare la direzione della semifrase, della frase e del periodo come indicato dalle stelline.

F.Sor

The image shows a musical score for guitar in 2/4 time, consisting of five systems of music. The score includes various rhythmic patterns and phrasing annotations. A legend on the right side of the page defines the symbols used for phrasing:

- ★ periodo
- ★ frase
- ★ semifrase

The score includes the following annotations:

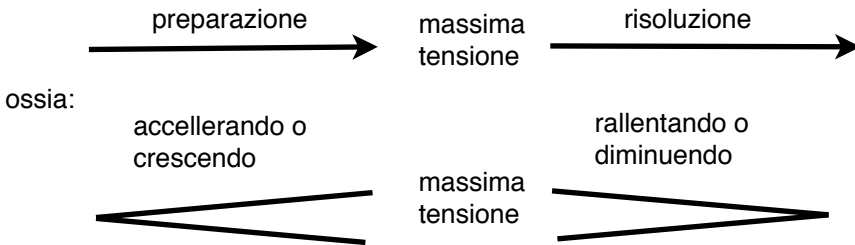
- System 1: A star above the first measure indicates the start of a period.
- System 2: A star above the second measure indicates the start of a phrase, and a bracket labeled "semifrase" spans the second and third measures.
- System 3: A star above the second measure indicates the start of a phrase, and a bracket labeled "semifrase" spans the second and third measures. A star above the third measure indicates the start of a phrase.
- System 4: A star above the second measure indicates the start of a phrase, and a bracket labeled "semifrase" spans the second and third measures.
- System 5: A star above the second measure indicates the start of a phrase, and a bracket labeled "semifrase" spans the second and third measures.

The score also includes a watermark "www.catemario.com" on the right side.

Il punto di massima tensione

Dal punto di vista delle macrostrutture (sezione, movimento, sonata o suite etc.), quanto appena visto circa l'appoggio da luogo al “punto di massima tensione”, da alcuni chiamato apice (apex). L'apice si tocca una volta sola nel brano. E' il punto culminante, quello da preparare e risolvere. L'apice, in una macrostruttura, va sempre preparato, si può trovare in un punto qualunque della struttura, meno che all'inizio. La “scala” che porta al punto di massima tensione viene anche detta climax.

Una esemplificazione:



La retorica in musica

La forza con cui comunemente viene espresso un pensiero, nel linguaggio, è spesso subordinata all'uso di forme consolidate che vengono chiamate figure retoriche. In musica altrettanto. Le strutture si relazionano fra loro fondamentalmente solo in due modi: si confermano o si negano a vicenda. La prima delle due strutture “propone” un'informazione, la seconda “risponde”. Gli schemi possibili sono: affermazione - affermazione (conferma), affermazione - negazione, affermazione - dubbio¹³. Continuando in una schematizzazione ridotta ai minimi termini si potrebbe riassumere la dualità proposta - risposta in virtù di quanto il secondo termine soddisfa il primo, ovvero il suo grado di conclusività¹⁴.

nota: ¹³Il dubbio, in una macrostruttura è proporzionale al grado di allontanamento dal tono iniziale. Mozart usa l'accordo di dominante ogni volta che vuole enfatizzare una domanda contenuta nel testo (musica ovviamente vocale!). La conferma è subordinata all'uso più o meno identico dei motivi presenti nella struttura proponente (pede, tema, frase). ¹⁴Il rapporto fra le singole strutture viene da alcuni designato con termini latini “adfirmatio, dubitatio, enfasis etc.”

Il concetto di rubato

Abbiamo visto come il tempo sia l'informazione basilare della direzione. La gestione del tempo, in funzione della direzione (ovvero la capacità di arrivare agli appoggi) viene comunemente chiamata "rubato". Andare a tempo non vuol dire ingoiare un metronomo. Il tempo andrebbe sempre gestito tenendo presente il concetto di pulsazione ovvero la capacità di dare regolarità agli appoggi. Il rubato è quella serie di piccole inflessioni del ritmo che movimentano il percorso interno tra un appoggio ed un altro. Si tratta in altre parole di gestire piccole accelerazioni e ritardando coerenti con il senso della struttura e che non alterano la pulsazione.

Come si fa a mantenere la pulsazione regolare pur avendo una certa flessibilità nel tempo? La risposta è semplice, basterà restituire il tempo che si è rubato prima che il tempo stesso se ne accorga, cioè prima dell'appoggio seguente. Ciò che viene rubato va restituito per ridare equilibrio alla pulsazione. Ad un accelerando corrisponderà un rallentando, ad un ritenuto un affrettato etc...

Le "relazioni dirette"

La memoria collettiva è quel bagaglio di informazioni per così dire "genetiche" che assorbiamo in una età in cui non abbiamo ancora maturato difese logiche o razionali e che entrano a far parte in modo subliminale della nostra forma mentis. Gran parte del nostro modo di pensare lo diamo per scontato senza sapere che esso affonda le sue radici nell'Atene del V secolo o, risalendo ancora più indietro, nella cultura indoeuropea e su su fino ai primordi. Queste informazioni "scontate" non sono, d'abitudine, oggetto di riflessione. Piove dall'alto in basso, gli asini non volano, gli uccelli si... e così via! In musica ci sono delle informazioni che non sono oggetto di riflessione nè possono essere spiegate in maniera convincente. Queste informazioni sono gli "assiomi" del nostro sapere musicale.

Una delle più comuni relazioni dirette è: melodia ascendente - crescendo, melodia discendente - diminuendo. E' una sorta di naturale aspettativa; ogni ascoltatore si aspetta che il "do di petto" di un tenore sia anche forte! Non volendo qui tradire la buona fede di chi gentilmente mi legge azzarderò una ulteriore conseguenza: si potrebbe dire che la nota più acuta di un brano ne può costituire anche il suo culmine (acme).

Le relazioni dirette possono essere utilizzate anche tra elementi strutturali analoghi. Per esempio uno stesso motivo, inciso, frase o periodo presentato in

toni diversi può ospitare una dinamica relativa “a terrazze”. Ovvero le dinamiche delle singole strutture possono essere messe tra di loro in “relazione diretta” rispetto alla distanza tonale che le separa (un intervallo di quinta tra due motivi suggerisce una distanza dinamica maggiore di quella di una di terza).

In altre parole utilizzare le relazioni dirette palesemente è un primo modo di rendere espressive e comprensibili le strutture che abbiamo riconosciuto (sempre che non ci siano dinamiche scritte in partitura, nel qual caso useremo quelle!). Il Crescendo ha come informazione l’aumento di tensione così come una melodia ascendente; è tuttavia banale e prevedibile utilizzare solo relazioni dirette. Compatibilmente con la struttura del brano ed in virtù del principio della varietà, si potrebbe, tanto per iniziare, cominciare ad usare l’esatto contrario delle relazioni dirette (melodia ascendente - diminuendo e melodia discendente - crescendo). In seguito si potrebbe introdurre di tanto in tanto qualche elemento d’imprevedibilità.¹⁵

Esempi di relazioni dirette:

Melodia ascendente crescendo

G.Puccini

25 *mf*
Di-legua not - te tramonta - te stel - le tramonta - te stel - le al-l'al-ba vin - ce-
29 *cresc.* *Larghissimo*
rò! Vin - ce rò! Vin - ce-rò!
ff

Melodia discendente diminuendo

M.Castelnuovo Tedesco

Vivace
ff *f* *mf*

La polifonia nascosta

Concetto di polifonia

Ogni qualvolta ci troviamo di fronte a più linee melodiche che procedono simultaneamente si può parlare di polifonia. La polifonia implica che i suoni delle singole linee persistano allo stesso tempo. Questa è la premessa essenziale. Come già detto in precedenza, anche le pause possono essere considerate come suoni il che permette ad un brano di carattere polifonico di non avere tutte le voci che cantano tutto il tempo contemporaneamente. Un brano può essere polifonico a prescindere dal registro in cui si snodano le melodie. Per avere la percezione che un brano è polifonico abbiamo tuttavia bisogno che almeno due suoni persistano almeno momentaneamente in determinati punti del discorso musicale, ovvero che per lo meno alla fine ed inizio degli elementi strutturali si produca un “incontro” tra voci. La polifonia, da un punto di vista grafico, può essere scritta in molti modi: su di uno stesso pentagramma o su vari pentagrammi.

La polifonia nascosta

Ci si può trovare nella condizione che la polifonia non sia palesemente indicata¹⁶. Non sia cioè scritta usando i valori reali che spetterebbero ad ogni suono correttamente inserito nella sua linea melodica e che le linee melodiche siano “mescolate” fra di loro dando l’impressione di essere una sola. E’ questo il caso di molta musica antica (Telemann, Bach e moltissimi altri) e di alcuna musica moderna. Telemann arriva a scrivere delle fantasie polifoniche per flauto dolce (strumento notoriamente monodico)... Il procedimento della polifonia nascosta, in realtà, è molto semplice. Il medesimo strumento, anche monodico, passa da un registro ad un altro seguendo due (o più) linee melodiche indipendenti. Da un punto di vista esecutivo la bravura consiste nel dare unità ed indipendenza alle singole linee (una volta identificate naturalmente!) e riuscire a dare l’impressione che inizio di una voce e fine dell’altra si sovrappongono. Nel caso di uno strumento polifonico la cosa è semplice, provate invece ad immedesimarvi in uno strumentista a fiato...

nota: ¹⁵ Naturalmente l’analisi armonica verrà in aiuto di quanti non saranno soddisfatti di usare solo relazioni dirette. Conoscere le relazioni tra gli accordi permette di poter dosare la tensione in tutte le strutture e fra le varie aree tonali, riconoscendo la relazione che intercorre fra di esse. ¹⁶Il “problema” della polifonia nascosta è palesemente grafico. Si tratta cioè di un problema legato all’interpretazione del segno grafico **oggi**. Era sicuramente meno problematico in passato, per chi scriveva a mano, semplificare la scrittura raggruppando più voci in una sola. Un’ulteriore piccola osservazione: palesare la polifonia serve solo a sapere quali siano le voci. Fatto questo si potrà procedere all’articolazione di ogni singola voce, al suo fraseggio, le dinamiche.

Polifonia nascosta:

G.P.Telemann

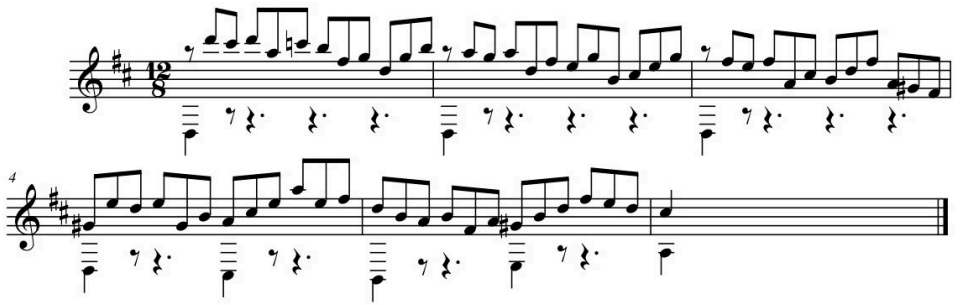


Polifonia palese:



Polifonia nascosta:

J.S.Bach



Polifonia palese:



Parte Terza

L'interpretazione: distinzioni intuitive

Il concetto di varietà

In Musica abbiamo a disposizione un numero limitato di strutture semplici la cui combinazione è invece un numero assai elevato! Da un punto di vista compositivo un brano è la “variazione” (secondo regole strutturali precise) del materiale tematico, dell’idea che genera la composizione stessa. Da un punto di vista interpretativo, una volta riconosciuti gli elementi strutturali e la loro concatenazione, bisogna dare ad ognuno di essi un “peso”. In questo senso un elemento formale (motivo, inciso, frase, parte, periodo, sezione etc.) che si ripete esattamente identico, per tutto quanto esposto finora (slancio - riposo, climax e acme), non può avere lo stesso significato. Questo è il senso dell’esigenza della **varietà** (espressiva beninteso!). Tutto ciò che si ripete identico, ove non espressamente indicato, va variato. Come sempre il principio resta ugualmente valido sia nelle microstrutture che nelle macro.

Informazione semplice e complessa

Possiamo definire **semplici** tutte quelle informazioni che contengono un unico significato musicale e che pertanto possono essere ridotte alla sola Direzione: una scala è un’informazione semplice in quanto o è ascendente o è discendente; più in generale qualunque linea melodica è fatta d’informazioni semplici. Anche il ritmo è una informazione semplice perché, a prescindere dalla complessità delle combinazioni, contiene un’unica informazione: la direzione verso l’accento metrico. Le informazioni **complesse** sono la risultante di più informazioni semplici e impongono all’ascoltatore una maggiore attenzione: ogni qualvolta eseguiamo più linee melodiche contemporaneamente forniamo a chi ascolta informazioni complesse, e questo perché si vengono a formare relazioni intervallari tra le singole voci. In altre parole, oltre ad un aspetto orizzontale - direzionale ce n’è un altro verticale che è la risultante di più tensioni derivanti dagli intervalli che si generano fra nota e nota. E’ bene tenere presente ciò ogni qualvolta prendiamo l’iniziativa di variare; e questo per non oberare d’informazioni sonore l’ascoltatore.

Varietà semplice e complessa

E’ possibile variare un singolo aspetto di un elemento strutturale (solo l’intensità, il timbro, la velocità) oppure una combinazione di essi; nel primo caso abbiamo una **varietà semplice**, nel secondo **complessa**.

Come sempre gli elementi espressivi o cadono nella sfera del Ritmo o in quella del Suono; possiamo dunque ricorrere ad una variazione di intensità (prima f poi p) oppure ad una variazione di timbro o colore, oppure introdurre una leggera alterazione nel tempo su questa o quella nota (ritenuto) o su una intera parte (rallentando, accelerando).

La scelta di un tipo di varietà piuttosto che un'altra dipende dal gusto personale.

Da un punto di vista “pratico”, secondo quanto ho imparato dai miei maestri, meglio ricorrere inizialmente a variazioni del suono (dinamiche, timbriche) per ricorrere a quelle ritmiche solo successivamente. Le variazioni del ritmo hanno un grande potere drammatico. Modificare l'andamento ritmico del brano (con ritenuti, rubati, fermate etc.) è una risorsa da usare con attenzione.

In un'esecuzione “sobria” la varietà semplice sarà nella maggior parte dei casi più che sufficiente; si ricorrerà alla varietà complessa (crescendo e accelerando, ritenuto con cambi timbrici, diminuendo e rallentando) solo quando si vorrà esagerare l'effetto drammatico¹⁷.

Perché variare?

Ma perché variare? Se io volessi dimostrare tutto il mio amore ad una donna e cominciassi a ripeterle in modo sempre assolutamente identico: Ti amo, Ti amo, Ti amo, Ti amo..... cosa potrebbe accadere? Suppongo che nella migliore delle ipotesi, scartando quelle violente, mi lascerebbe su due piedi pensando di avere a che fare con un idiota! Ebbene qualcosa del genere potrebbe accadere anche nella musica; con l'unica differenza che, in un'esecuzione ripetitiva il messaggio che si impone è una **noia soporifera**. (Per chi soffre d'insonnia potrebbe essere una buona cura!)

E' dunque altrettanto evidente che la variazione s'impone per guadagnare l'attenzione di chi ci ascolta, per tener vivi i suoi sensi e il suo cervello. Fanno eccezione la musica minimale (certa parte!) che ha fatto della ripetizione un'arte e certa musica contemporanea dove la ripetizione ossessiva tende a ricreare la meccanicità, le ansie della vita moderna.

Come sempre il principio resta ugualmente valido sia nelle microstrutture che nelle macro.

nota: ¹⁷In generale si tende ad usare combinazioni complesse per aumentare il senso di aspettativa (slancio) o quello di conclusione (riposo).

Un po' d'esercizio...

La musica è l'arte del fare, non del dire... Chi l'aveva già detto?

Ecco ancora un piccolo esercizio utile. Provate a variare usando **una alla volta** tutte le varietà che conoscete (variante semplice). Provate a cambiare l'articolazione, la dinamica, il colore, la velocità, il ritmo (laddove sapete che va cambiato: fine semifrasi, frasi e periodi) introducendo alterazioni progressive (accelerando, rallentando) e poi infine repentine (ritenuto).

In seguito provate a combinarle dando vita a varianti complesse (accelerando e crescendo, rallentando e diminuendo). Provate, in altre parole, ad appropriarvi dei mezzi espressivi che possedete.

G.Sanz

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1 through 5. The second staff starts at measure 6 and contains measures 6 through 11. The third staff starts at measure 12 and contains measures 12 through 16. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including 'p.' (piano) and 'p.' (piano) with a fermata. The score is marked with 'Seconda volta con variazioni' at the beginning of the third staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Differenze intuitive fra Canzone e Danza

Vorrei qui introdurre un'ulteriore schematizzazione generale, di estrema ovvietà. Prima ancora di entrare nel merito dell'apprendimento delle Forme musicali, potrebbe essere di una qualche utilità dividere tutta la musica in: Canzone e Danza. Non voglio qui soffermarmi sul significato etimologico delle due parole, solo mettere in evidenza due aspetti fundamentalmente contrastanti della musica: la Melodia, il Lirismo, l'aspetto per così dire apollineo da un lato, il Ritmo, il corpo, l'aspetto dionisiaco dall'altro. Laddove prevale la Canzone si potrebbe auspicare una maggiore "larghezza di espressione", un abbandono alla melodia che (cum grano salis) potrebbe influenzare il ritmo. Laddove prevale la Danza è il ritmo nella sua forma più ostinata che si impone. Naturalmente la prima non esclude la seconda; ci si trova sovente di fronte a sezioni con caratteristiche contrastanti rispetto all'economia generale di un brano. Ci si può cioè imbattere in parti liriche di una danza e viceversa. Una piccola nota va introdotta ancora una volta sull'andamento ritmico: quanto maggiore è la **scansione ritmica** (ovvero quanto più si marca ogni singolo accento) tanto più sarà notevole la sensazione di lentezza negli andamenti lenti e di velocità negli andamenti veloci. In altre parole, se in un Allegro vivace si vuole ottenere un effetto di estrema brillantezza basterà essere estremamente precisi ritmicamente ed articolare bene la successione degli accenti. Un procedimento analogo in un tempo lento produce una sensazione di immobilità. Da un punto di vista pratico, nei tempi lenti è meglio scandire la battuta nella sua unità e aumentare la sua direzionalità verso l'accento metrico.

La dualità maggiore - minore

Una profonda dualità comprensibile anche a livello istintivo è costituita (mi si perdoni ancora una volta...) dalla differenza tra Tonalità Maggiori e Minori. Nel trattato "sulla natura" Aristotele aveva, più di duemila anni fa, analizzato il tipo d'influenza che la musica esercitava sull'animo umano. Lungi da me proporre una dissertazione su tale argomento! Vorrei completare questa elencazione di ovvietà suggerendo che le tonalità minori spesso incarnano la parte notturna, meditativa della musica e che quelle maggiori quella solare, piacevole... (apoteosi della banalizzazione!). Prego il mio lettore di notare che conoscere la distinzione fondamentale non significa sapere tutto. Anzi è più prossimo a non sapere niente! Un buon trattato sulle forme musicali è una lettura interessante e necessaria, uno studio approfondito dell'Armonia è a dir poco indispensabile; per quanti vogliano poi ulteriormente approfondire c'è ancora Contrappunto e Fuga, studio delle partiture orchestrali e magari un po' di Storia della Musica...

La chiarezza del pensiero musicale

La mia maestra affermava che la musica va “detta”.

La Musica non ha una struttura semantica come quella del linguaggio parlato. Non può, in altre parole, essere compresa in maniera univoca (per quanto anche nel parlato esistono problemi non indifferenti). Perché allora Titina mi ha voluto ripetere fino allo sfinimento un tale aforisma? Era forse una esigenza di chiarezza che la spingeva ad una tale affermazione? Rendere cioè il messaggio musicale quanto più facilmente fruibile all’ascoltatore? Ma cosa significa essere chiari? E come applicare la chiarezza alla Musica? Va da se che per essere chiari bisogna avere le idee chiare da un punto di vista musicale. Come abbiamo visto l’analisi degli elementi formali ci aiuta a capire “da dove si viene” e “dove si va”. Ma una volta capita la musica noi stessi è buona norma tenere ben presente che chi ci ascolta ha un “orecchio” diverso da noi che eseguiamo. Ha un suo tempo, una sua comprensione e sensibilità. Si lascia portare per mano e si sorprende di ciò che ascolta (si spera che chi esegue non si sorprenda più di ciò che esegue!!). L’ascoltatore vuole e spera di riuscire ad entrare in contatto con quelle parti del sé a cui non ha normalmente accesso. Per questo motivo, se questa finestra viene aperta, chi ascolta non si accorge più del tempo che passa...

La chiarezza dell’esposizione passa attraverso una tecnica impeccabile ed un controllo strumentale assoluto. L’esecuzione, per quanto possibile, dovrebbe sempre sembrare facile. Estremamente facile. Nella mia immaginazione è questo il “talento” di un grande virtuoso: la capacità di fare cose facili che agli altri sembrano impossibili...

Nella nostra esecuzione le informazioni semplici non hanno bisogno di essere chiarite; vengono comprese dall’ascoltatore per la semplicità stessa dell’informazione. Una scala è una scala, un accordo maggiore è un accordo maggiore. L’esigenza di chiarire, nella pratica esecutiva, riguarda solo le informazioni complesse. Lo sviluppo di una fuga è una serie di informazioni complesse, il finale di una sinfonia altrettanto, un oratorio, etc... Sarà opportuno usare tutti gli artifici tecnici in nostro possesso, scelta del timbro giusto per permettere agli armonici di una dissonanza di vibrare tutti (magari enfatizzando gli urti più evidenti) o la scelta di articolazioni contrastanti per sottolineare due linee melodiche simultanee, dinamiche incrociate (una melodia in diminuendo e l’altra in crescendo) o quant’altre astuzie vi vengano alla mente. L’importante è che, una volta compreso il messaggio esso sia evidente, manifesto e che non lasci adito ad alcun dubbio. Non abbiate paura di esagerare, si può sempre moderare lo slancio una volta che ci si è resi conto!

Per una sperimentazione pratica, un utile esercizio è registrare una propria esecuzione e confrontarla con il testo e con l'idea che abbiamo maturata di esso. Alle volte ciò che ascoltiamo "all'interno" di noi stessi non assomiglia a ciò che realmente suoniamo e men che meno a ciò che un ascoltatore percepisce.

Una caratteristica importante consiste inoltre nel maturare una certa "consistenza" del messaggio musicale; essere cioè in grado di eseguire sempre esattamente secondo le nostre intenzioni (ovvero che due esecuzioni dello stesso brano siano, per quanto è possibile, uguali). Ciò non ci impedirà beninteso di cambiare idea, ma ogni cambiamento avverrà in maniera cosciente e verrà adottato in seguito ad una analisi attenta. Un'ultima osservazione: meglio non innamorarsi troppo delle proprie esecuzioni; un po' di autocritica costruttiva ci permetterà di crescere!

Sebbene non sia direttamente correlato con l'argomento di questo libricino, vorrei spendere qualche parola sul metodo di studio. Ho notato nel corso di anni di insegnamento che è uno dei problemi più gravi con i quali uno studente si trova a doversi confrontare. Non esistono evidentemente ricette vincenti e chi crede che si possa evitare la fatica o la sofferenza fisica, si accorgerà presto che ciò non è possibile!

Un primo elemento basilare è la concentrazione: lo studio non andrebbe mai impostato in maniera meccanica. Se la testa non sta con le mani e viceversa lo studio risulta superficiale ed approssimativo. Si corre anche il rischio che non segua alcuno schema logico. Chi impara da un artigiano la falegnameria, imparerà a controllare dove da le martellate! E, al voler costruire un mobile, sarà costretto ad una serie di passaggi concatenati logicamente (il taglio del legno avviene necessariamente prima dell'incollaggio!).

Ebbene, di fronte ad un testo nuovo, quale schema utilizzare? Molti dei miei allievi sono come ossessionati dall'arrivare alla fine del brano e si ostinano in molti casi ad apprenderlo a memoria per poi studiare tutto il brano insieme e solo nel migliore dei casi isolare i passaggi difficili. Dopo anni di dura lotta si convincono infine della scarsa "redditività" del sistema.

Molto raramente io studio un brano da cima a fondo; mi entusiasma riuscire ad eseguire perfettamente una frase e pregusto con una certa impazienza quello che seguirà. Mi affido al buon gusto ed alle mie conoscenze e, una volta risolti i problemi tecnici, studio a fondo ogni singola frase. Questo mi permette di non dover "ritornare" su ciò che ho già studiato. Fatta questa premessa, uno studio approfondito e puntuale (che proceda cioè per piccoli pezzi) aiuta anche a

capire le microstrutture; riconoscere incisi o frasi uguali e quindi, avendo il dominio di tutte le microstrutture, ricomporre il “puzzle” dandogli il tanto sospirato equilibrio.

Il problema dell’originalità

Uno dei quesiti che mi vengono più spesso posti dai giovani esecutori è come si concili l’esigenza di maturare una propria originalità se siamo vincolati al segno musicale. Si tratta in realtà di un falso problema. Basta copiare i grandi che ci hanno preceduto! Tutti i grandi artisti hanno sempre trovato un giusto equilibrio tra regola e libertà, equilibrio copiato da altri grandi che li hanno a loro volta preceduti. Lo ha fatto Mozart con Haydn, Picasso con Rembrandt, Woody Allen con Bob Hope. Quando ero un adolescente copiavo Andres Segovia, più avanti, per quanto possibile, Arturo Benedetti Michelangeli. Copiando i grandi maestri si matura personalmente ed artisticamente. Con il tempo il modello viene sublimato e lascia lo spazio ad uno stile personale significativo e non occasionale. Copiare un grande maestro vuol dire permettere a noi stessi di acquisire la sua personalità, non significa perdere la nostra.

Con il tempo il gusto si affina, la cultura aumenta, il talento cresce ed altrettanto la comprensione. Un atteggiamento di apertura nei confronti delle informazioni da acquisire è la condizione indispensabile per l’apprendimento.

Conclusioni

Giunti pazientemente all’ultima pagina, vorrei che voi provaste il mio senso di “incompletezza” nei confronti di questo manuale rudimentale. Non vorrei sembrare ripetitivo ma questo libricino serve solo come guida per uno studio “vero”, fatto su testi ricchi di esempi e scritti da grandi musicisti. Nella mia esperienza tuttavia, l’uso dei testi non sostituisce la pratica “sul campo” con un maestro degno di tal nome. Se ne avete avuto uno nel corso della vostra vita, sapete di cosa parlo.

Buon lavoro!

Appendice:

I libri che non dovrebbero mancare in casa di un musicista

L'Arte della Fuga - J. S. Bach

Poetica della Musica - I. Stravinskij

Regole di Vita musicale - R. Schumann

Metodo per lo studio del violino - L. Mozart

Elementi di composizione musicale - A. Schonberg

Teoria Musicale e Solfeggio - P. Hindemith

Trattato d'Armonia N. Rimskij – Korsakov

Trattato di Forma musicale - Bas

L'Arte del Pianoforte - H. Neuhaus

L'arte della musica - A. Schopenhauer

I “Segreti della Musica Antica” - A. Geoffroy – Dechaume

Analisi Musicale - J. Bent

Se ti è piaciuto il mio libro considera di fare una piccola donazione cliccando qui sotto:



**Grazie!!
Edoardo Catemario**



Edoardo Catemario, chitarrista e didatta di livello internazionale ha iniziato i suoi studi all'età di cinque anni e dato il suo primo recital a undici. Estremamente versatile, passa con disinvoltura dal repertorio romantico (suonato su strumenti originali) a quello barocco, al novecento storico alla musica contemporanea e d'avanguardia. Catemario si è esibito in sale di grande prestigio: Vienna (Grosser Saal of the Wiener Musikverein), Madrid (Auditorio Nacional e Teatro Real), Melbourne (Sidney Meir Bowl e Town Hall), Londra (Wigmore Hall, St John's Smith Square e Royal Academy), New York (Weill Hall at Carnegie Hall) Parigi (Cité de la musique) Buenos Aires (Teatro Coliseo) Hamburg (MusikHalle) Valencia (Auditorium del Conservatorio), Milano (Auditorium), Napoli (Castel S.Elmo), Palermo Teatro Golden) etc. E' apparso in numerose trasmissioni televisive e radiofoniche: TVE2 (Spagna), RTF3 (Francia), RAI1 e RAI3 (Italia). La sua produzione discografica include lavori per: DECCA records e ARTS Music. Le sue registrazioni hanno vinto numerosi premi della critica fra le quali: Cinque stelle di "Musica" (Italia), Scelta del mese di CD classica (Italia), Scelta dell'editore di Guitart (Italia), Joker di Crescendo (Belgio) fra le altre...Nel Gennaio 2004 la sua incisione del Concerto n1 di Giuliani è stata allegata al BBC Music Magazine. Ha tenuto Master Classes in Germania, Francia, Spagna, Italia, USA, Regno Unito, Australia ed Austria. Ha collaborato con il Mozarteum di Salisburgo durante la "Sommer Akademie" tra il 2001 ed il 2007 e con La Royal Academy di Londra dove viene regolarmente invitato. Catemario suona su strumenti di alta fattura di grandi maestri di scuola spagnola costruiti tra il 1890 ed il 1940: Garcia, Simplicio, José Ramirez I, Pascual Viudes. Catemario suona con corde Royal Classics.