

di mito, perché la loro difficoltà non è stata sufficientemente analizzata da parte degli strumentisti. In tutto il mondo esiste una grande misconoscenza ed un'errata interpretazione dello studio delle scale. Si pensa che con le scale si può acquistare il "virtuosismo". Ma il "virtuosismo" — l'ho detto tante volte! — non si raggiunge *soltanto* con le scale. Le scale sono un *elemento*, non il *mezzo* per raggiungere il vero tocco del virtuoso, indipendentemente dalla sua qualità. *Si può nascere virtuoso o no*, anche se il virtuoso può essere "costruito". Ma, ripeto, il problema delle scale come mezzo virtuosistico è un equivoco. La scala, riunendo in sé tre difficoltà fondamentali, non può mai — da sola — condurre al virtuosismo. Il virtuosismo consiste fondamentalmente in *leggerezza, velocità e faci-*

lità. Quando si presentano delle *difficoltà molteplici*, la *facilità* non esiste. Quelle difficoltà devono essere vinte una ad una. E a questo scopo c'è il sussidio delle scale: *brevi*, per acquistare velocità; *per salti*, per vincere le difficoltà degli spostamenti; con "*cambi di corde*", per vincere alcune difficoltà della mano destra. Tornando ai miei *Estudios Sencillos*, credo che questi esemplifichino il mio pensiero. Forse alcuni di essi hanno avuto successo perché ho investito le difficoltà una ad una, separatamente, eliminando le difficoltà secondarie per meglio affrontare ogni problema. E ciascuno di questi problemi è, a sua volta, in rapporto con problemi musicali più o meno attraenti perché servano da "sollievo" alla rischiosa pesantezza dello studio della tecnica.

IL NOCTURNAL DI BRITTEN

Note di ricerca per una teoria dell'opera eseguita

di Carlo Lo Presti

INTRODUZIONE

ALDEBURGH - nov. 11 th 1963: con questa data, posta in calce alla fine della partitura, Benjamin Britten sigla la stesura definitiva del « Nocturnal ¹ after John Dowland op. 70 »; pochi giorni dopo l'autore compirà cinquant'anni e tutta l'Inghilterra festeggerà con pubblicazioni e con concerti il suo più grande compositore del '900.²

È importante notare che il *Nocturnal* si colloca in uno dei momenti di maggiore impegno compositivo dell'autore ed iniziare a scorgere la sua posizione all'interno di una costellazione più ampia di opere: nel maggio '63, dopo esse-

re tornato da un viaggio in Russia, Britten completa la *Cello Symphony* op. 68 per violoncello e orchestra, dedicata a Rostropovich, poi scrive la *Cantata Misericordium*, per la celebrazione del centenario della Croce Rossa, e un *Night Piece* (Notturmo) per pianoforte, pezzo d'obbligo per la « Leeds piano competition ».

Subito dopo il *Nocturnal* compone la prima parabola, *Curlew River*, sul Nô giapponese Sumidagawa e inizia, con l'opera 72, la serie delle tre *Suites* per violoncello (op. 72, 1964; op. 80, 1967; op. 87, 1972).

Per avere un'idea, anche intuitiva, dell'inten-

1. *Nocturnal* è un termine tipicamente donniano, v. A. Nocturnal upon S. Lucies Day, being the shortes day: 'Tis the years midnight, and it is the dayes..., « È la mezzanotte dell'anno, ed è quella del giorno... », JOHN DONNE, *Songs and Sonets*.

2. Il doppio numero 66-67 dalla rivista « Tempo » è inte-

ramente dedicato al compositore, fu fatto un nuovo allestimento del *Peter Grimes*, ecc. v. A. WHITTAL, *The Music of Britten and Tippett: Studies in Themes and Techniques*, Cambridge 1983, cap. 21, « Britten: The *Cello Symphony* and *Curlew River* (1963-64) ». pp. 201-214.



sa attività compositiva di Britten e della grande attenzione del mondo musicale inglese per le sue opere, basta sfogliare i numeri della rivista «Tempo Quarterly, Review of Modern Music» (Boosey & Hawkes) e scorrere le recensioni, le analisi o le presentazioni di opere appena composte e l'abbondante materiale fotografico; si ricomporrà così un'immagine dinamica del personaggio Britten e della cerchia dei suoi amici, fra i quali Julian Bream, ed emergeranno connessioni ed analogie fra alcune opere di Britten e gli avvenimenti musicali contemporanei di maggior spicco; il rapporto Stravinsky-Gesualdo,³ divenuto oggetto di discussione dopo la prestazione a Venezia del Monumento pro Gesualdo da Venosa ad CD annum (1960), la presenza e la ricezione della musica di Shostakovich in Inghilterra.

Nel *Nocturnal* non è in gioco solo il rapporto fra Britten e Dowland,⁴ ma interferiscono anche la scrittura dodecafonica (sperimentata dall'autore soprattutto in *A Midsummer Night's Dream* e nella *Cantata accademica* (1959-60), la musica orientale e Messiaen, riletti in *Curlew River*, e soprattutto l'avvicinamento a Shostakovich e la ricerca, che culmina nelle opere per violoncello, di una particolare dimensione comunicativa, tesa sul contrasto fra movimenti temporalmente espansi, che sembrano aprire un orizzonte del quale non si vedono i confini, e movimenti incontrollabili o sarcastici, nei quali si assiste quasi ad un dissolvimento della ragione.

La *Sonata per violoncello e pianoforte* op. 65 (del 1961; Britten aveva conosciuto personalmente Shostakovich in occasione della prima londinese del *Concerto per violoncello e orchestra*, nel 1960), segna un mutamento e fissa alcune caratteristiche di un nuovo periodo compositivo (ma la Marcia della Sonata riprende quella delle *Temporal Variations* per oboe e pianoforte, rimaste inedite, del dicembre 1936;⁵ nel

1950 si colloca la composizione di *Lachrymae, reflections on a song of John Dowland* op. 48 per viola e pianoforte, e nel 1951 di *Six Metamorphoses after Ovid* per oboe, che sono i punti emergenti di una corrente sotterranea che associa musica cameristica, interesse per la forma suite «tematicamente interconnessa in una continuità di variazioni»⁶ ed attenzione alle proprietà del timbro strumentale puro).

Il gruppo di opere, nel quale si colloca il *Nocturnal*, si avvicina e si intreccia in particolare con quello dei quartetti di Shostakovich, (n. 12-15 1968-1974) segnando una scelta della malinconia e della cattura del silenzio raccolto attorno al suono isolato e proiettato in una dimensione temporale statica ed espansa dal timbro puro dello strumento solista.⁷

Credo che sia possibile presentare nel modo più intuitivo alcuni dei problemi fondamentali di una teoria dell'opera eseguita.⁸ L'opera vive ed è resa presente nell'esecuzione, che ricomponne il senso⁹ dell'opera al momento del concerto. Non esiste opera senza ascoltatore; gli elementi e le caratteristiche dell'opera eseguita si manifestano con evidenza all'ascoltatore che percepisce impressioni di tempo, di spazio e di movimento che non possono essere ridotte nelle forme grafiche delle indicazioni della partitura.

Gli studi musicali hanno invece puntato la loro attenzione quasi esclusivamente sulla partitura, costruendo una terminologia, una teoria dell'analisi e un vero e proprio modo di pensare la musica, plasmato sulle caratteristiche astratte della scrittura musicale. Quest'atteggiamento si basa sulla convinzione che l'esecuzione sia una "lettura" della partitura, e che esista una continuità fra la traccia scritta e l'organizzazione dei suoni, che viene proposta al nostro ascolto.

Fra i due codici (quello dell'evento esecutivo e quello della sua rappresentazione grafica) c'è invece una profonda frattura, semplicemente perché l'esecuzione mette in gioco fattori com-

3. COLIN MASON: *Stravinsky and Gesualdo*, n. 55-56, 1960, e i numeri interamente dedicati al compositore.

4. Il *Nocturnal* infatti è basato sul song «Come heavy sleep», n. 20 de «The First Book of Songs or Ayres of Four Parts» di John Dowland, pubblicato nel 1597.

5. ERIC ROSEBERRY, *The Britten Companion*, London, Faber, 1984, p. 375-382 e DONALD MITCHELL, *B. and Auden in the Thirties: the year 1986*, Seattle, 1981.

6. ERIC ROSEBERRY, *op. cit.* p. 376.

7. Sia i quartetti di Shostakovich sia le altre opere di Britten non potranno venir prese in considerazione. D'altra parte non è possibile dare una valutazione del significato del *Nocturnal* senza inserirlo nel contesto più ampio dell'interscambio avvenuto tra due autori così importanti per la

comprensione degli avvenimenti musicali fra il 1960 e il 1975, al di fuori dell'avanguardia. In realtà, parlando di un'opera per strumento solista, ci occupiamo di una vera e propria "tradizione" che attraversa il '900 musicale, da Debussy in poi, con caratteristiche e problemi particolarissimi.

8. Chiameremo «opera eseguita» l'opera nell'esecuzione concreta di un interprete, immersa quindi in un complesso insieme di elementi percettivi, memoriali ed emozionali che si legano intorno all'«opera neutra», composta da un autore in un ambito culturale ben preciso.

9. Il senso è la coerenza interna della costruzione musicale, manifestato nell'opera eseguita; si comprende quindi perché l'esecuzione ricostruisca il senso di un'opera, ricreandola nell'esecuzione.

pletamente diversi da quelli rappresentati in partitura; i rapporti saranno quindi di traduzione e di trasformazione.

Queste prime osservazioni scardinano i fondamenti rassicuranti della lettura che tutti i giorni facciamo di partiture musicali. In fondo la partitura è l'unica traccia reale convenzionalmente interpretabile, che assicura la trasmissione della composizione musicale: è il *testo* dell'opera.¹⁰

Ma è un testo debole, cioè povero di informazioni e quindi incompleto rispetto all'opera eseguita, ed implica un arricchimento interpretativo libero e perciò anche in parte arbitrario? Oppure il testo è completo in sé, ma va tradotto da una interpretazione che sia in grado di garantire l'efficacia della trasformazione dei dati scritti in fattori comunicativi? Io sono convinto della validità della seconda alternativa: partitura ed opera eseguita sono legati da un legame ancor più forte di quello comunemente riconosciuto, perché c'è un'unica interpretazione che l'esecutore può dare dell'opera anche se l'esecuzione non sarà mai uguale a se stessa nell'evento del concerto; l'interpretazione è un elemento unitario nella molteplicità nella quale si manifesta.¹¹ Tutta da iniziare a pensare è l'opera eseguita, tutta da imparare a leggere è la relazione fra le informazioni della partitura e la loro traduzione in elementi comunicativi.

Iniziamo ora la parte più avventurosa e, spero, più interessante di questa ricerca, esponendo ed illustrando con esempi intuitivi e pratici tre strumenti di comprensione, che applicheremo alla lettura del *Nocturnal*.

Paragonando le caratteristiche dell'opera eseguita e quelle del film, formuleremo il concetto di isotopia, di carattere gestuale e di ascoltatore interno all'opera. Spero che al lettore non manchi lo spirito d'avventura e di scoperta necessario per discutere amabilmente di cinema, di musica e di esperienze di tutti i giorni, alla ricerca di indizi che ci aiutino a comprendere cosa av-

viene nell'esecuzione di un brano come il *Nocturnal*.

Il primo concetto del quale dobbiamo sbarazzarci è quello di uguaglianza: sulla partitura le note con la stessa frequenza sono uguali, si incontrano incisi uguali, temi uguali. In realtà nell'opera eseguita nulla è uguale; due suoni con lo stesso nome avranno sempre senso diverso, perché suonati in contesti e con funzioni diverse. Inoltre due suoni "uguali" prodotti da uno strumentista in genere possono avere veramente poco in comune; intensità, modo d'attacco, timbro, producendo continuità o discontinuità, modificano sostanzialmente il senso di quei suoni prima ancora che siano inseriti in un contesto.

Immaginiamo un film girato in una casa nella quale ci siano diverse stanze. Questa ambientazione "in interni" è tipica del teatro; ma a teatro lo scenario che rimane costantemente sotto i nostri occhi finisce per costituire solo il contorno dello spazio nel quale si muovono gli attori, che attirano la nostra attenzione. Nel cinema invece noi vediamo quello che ci mostra lo "sguardo" della macchina da presa. La stessa stanza, nella quale si svolgono scene diverse, costituirà un elemento comune, anche se sarà vista da angolazioni diverse. Il ritorno dello stesso ambiente, della stessa stanza, anche della stessa inquadratura di quella stanza, creerà una continuità nell'attenzione che l'obiettivo cinematografico riesce a concentrare su quell'ambiente. Molti thriller sono basati su questi ritorni dello stesso luogo in punti diversi di una vicenda che si sta sviluppando (per esempio una stanza prima e dopo un delitto: dagli scarti e dai mutamenti è possibile trarre degli indizi per poter identificare l'assassino). L'abilità del regista è quella di scegliere la sequenza di inquadrature che dia allo spettatore un'impressione di continuità, o modificarla passando dalla semplice ripetizione alla progressiva variazione delle angolazioni, al loro capovolgimento.

Un fenomeno del tutto simile avviene in mu-

10. E il disco, è anch'esso un testo dell'opera? Probabilmente sí, ma non è sostituibile al concerto, inteso come momento fondamentale del rapporto fra opera ed ascoltatore. Esistono in effetti due tesi contrapposte, quella espressa da RUDOLPH ARNHEIM nel capitolo Elogio della cecità del suo libro *La radio, l'arte dell'ascolto*, (Roma, Bulzoni 1987, ma la prima stesura è del 1936) e quella formulata da ROLAND BARTHES in tutti i suoi scritti sulla musica (ora raccolti in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino Einaudi 1985). La musica, essendo puro movimento, trova la sua espressione ideale quando è distaccata dalla visione dell'esecutore (Arnheim), oppure è la presenza fisica dell'esecutore a farsi tramite degli ele-

menti più profondi dell'esecuzione musicale (Barthes) ? Io, come è chiaro, seguo ed approfondisco questa seconda tesi.

11. Questa tesi lascerà sconcertati molti, perché diametralmente opposta al modo comune di considerare le proprietà dell'esecuzione "personale". Essa ha un carattere critico e distruttivo fortissimo; ma non per nulla è la tesi sostenuta da uno dei personaggi più lucidi del mondo musicale contemporaneo, il maestro Sergiu Celibidache. Il suo valore risiede però nel far crollare tutti i falsi principi, aprendo la via ad una nuova fase costruttiva, e costringendo chi suona a farsi strumento dell'opera e non viceversa.

sica; due note "uguali" rappresentano il ritorno di un elemento comune (la stessa stanza) in condizioni mutate. Chiameremo questo fenomeno "isotopia"¹² (cioè ritorno di uno "stesso luogo") e metteremo in evidenza altri elementi comuni al film e all'opera eseguita. Infatti nel film è lo sguardo della cinepresa a "fissare"¹³ un aspetto della stanza che, ritornando uguale, viene percepito come fattore di continuità; nell'esecuzione musicale è l'interprete, con l'uso dei modi d'attacco¹⁴ e delle capacità proiettive¹⁵ del suono, a fissare note-cardine, producendo isotopia; l'esecutore fissa infatti unità di luogo lungo il percorso dell'opera. L'isotopia fa infatti riferimento ad un luogo, cioè ad una dimensione spaziale, (nel film la stanza); nell'opera musicale, che normalmente si considera come un evento strettamente temporale, esiste anche questa dimensione spaziale? Nell'opera eseguita essa è presente ed è anzi una delle caratteristiche peculiari prodotte durante l'esecuzione che ne dà un'interprete.

Per poter comprendere intuitivamente questo fatto basta pensare alla prima delle *Quatre pièces brèves* di Frank Martin e alla funzione isotopica della nota cardine Si proiettata (l'acciaccatura dell'ottava inferiore ha proprio questa funzione) e ripetuta ossessivamente. Questa nota, che diventa un suono fisso di riferimento nel nostro orecchio, coordina la posizione spaziale delle linee melodiche che l'esecutore collo-

ca attorno a questo punto di riferimento. Lo spazio, infatti, accanto al tempo dello scorrere dell'opera, è il campo nel quale si manifestano il maggior numero di impressioni tipiche dell'opera eseguita: dalle più semplici impressioni spaziali ad impressioni dinamiche, prospettive, di sovrapposizione e di montaggio.¹⁶

Il secondo punto che dobbiamo approfondire è di carattere gestuale¹⁷ comune al film e all'opera eseguita. Nel film infatti c'è uno sguardo privilegiato che ci fa vedere le immagini. Questo sguardo porta in sé un forte carattere gestuale. La gestualità presente nei movimenti di questo punto di vista è "dentro" il film, costituisce il modo in cui il film si presenta alla comunicazione. Una gestualità di questo tipo è presente anche nell'opera eseguita: la musica può "indicare", attirare l'attenzione su una particolare struttura musicale, con un "gesto". Questa funzione gestuale si colloca a livello del processo comunicativo¹⁸ ed ha come supporto nella partitura l'uso incrociato dei parametri musicali: il modo d'attacco del suono, unito ad un particolare regime metrico, per esempio (v. *Restless*), nell'esecuzione assume una funzione di "indice",¹⁹ indica cioè con un gesto il particolare rilievo della figura musicale.

Il terzo punto collega il problema di un "lettore modello"²⁰ del film alla definizione della "dimensione comunicativa"²¹ dell'opera eseguita. Come abbiamo osservato, nel film c'è uno

12. L'isotopia che in questo caso, legata ad un esempio empirico ben preciso, assume un significato particolare, è però un fenomeno generale studiato a livello teorico dalla linguistica e dalla semiologia. Il termine, in particolare, è quello usato dal semiologo Greimas.

13. Iniziamo ad addentrarci nel campo affascinante di una analisi dello sguardo, qualcosa con cui siamo in continuo contatto, ma che difficilmente si lascia definire. Le ambiguità dello sguardo passano anche nel linguaggio: "fissare", cioè puntare uno sguardo fisso su qualcosa, o "fissare", tener fermo o ancora imprimere nella mente? Ma questi significati non sono profondamente legati fra di loro?

14. I modi d'attacco di un suono sono lo staccato, la nota tenuta, il legato, ecc.; essi sono naturalmente sganciati dal problema dell'attacco dell'unghia, cioè del come li si realizzi. La teoria dei parametri, proprio perché nata a Darmstadt, è lontanissima da queste preoccupazioni. Eppure la confusione fra modi d'attacco e spettro timbrico si manifesta in moltissime delle esecuzioni che capita d'ascoltare.

15. L'esecutore può proiettare di fronte a sé il suono, calibrando la precisione dei modi d'attacco e la loro incisività. La proiezione dipende così anche dalla chiarezza dell'esecuzione.

16. È con Debussy che l'elemento spaziale entra ad occupare un posto fondamentale nell'opera musicale; questa è la tesi comunemente accettata, ed esposta per la prima volta in bellissime pagine da Mario Bortolotto nel suo libro *Fase seconda*. Ma, come vedremo, un particolare concetto di montaggio è presente già in Gesualdo da Venosa, e lo spazio è

protagonista nelle fantasie cromatiche di John Dowland.

17. La funzione gestuale è uno dei temi più attuali della ricerca semiotica. L'esempio del film illustra con chiarezza in che senso il gesto faccia parte dei meccanismi di comunicazione dell'opera. Per la musica si può aggiungere l'osservazione di Barthes: « il movimento del corpo è innanzitutto quello da cui prende origine la voce » (*op. cit.* p. 246); anche la musica strumentale mantiene strettissimi rapporti con la voce e quindi con i gesti che plasmano una comunicazione.

18. È nel processo comunicativo, cioè in quel movimento che va dall'esecutore all'ascoltatore (ma anche viceversa), che i modi d'attacco delle note possono assumere la funzione di "imprimere" in modo particolare una figura musicale.

19. Anche "indice" è un termine tecnico della semiologia, traduzione di *shifter*, utilizzato qui nella sua accezione più intuitiva. Troveremo il termine e il concetto qui esposto nella citazione da Gino Stefani a n. 27.

20. Il "lettore modello" è l'ipotetico lettore, interno all'opera, al quale si rivolge chi scrive l'opera. Anche se non è quasi mai dichiarato, questo "modello" di lettore condiziona l'opera che si va costruendo intorno a lui. Umberto Eco si è occupato di questo problema nel libro *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979. Un testo che approfondisce questo meccanismo nel film è *Dentro lo sguardo, Il film e il suo spettatore* di FRANCESCO CASETTI, Milano, Bompiani 1986. E in musica, cosa avviene?

21. Questo termine invece è mio ed è del tutto intuitivo.

sguardo che ci mostra le immagini di ciò che vede. È inevitabile che questo sguardo non abbia solo la funzione di un osservatore esterno distaccato dal contesto del film, ma possa entrare a far parte del gioco di finzione che il film va costruendo.²²

Ma la presenza di "chi vede" nel film crea anche uno "spettatore interno" al film, plasma la persona alla quale si dirige l'immagine, lo proietta fuori dallo schermo sullo spettatore concreto.²³ Questo avviene anche nell'opera musicale eseguita, anche se con sfumature diverse. Infatti non vengono attivati processi di significazione simili a quelli del cinema (un "io" sullo schermo, un "tu" fuori dallo schermo), ma i movimenti gestuali che producono degli "indi-

ci" per singoli particolari dell'opera, assumono un loro senso complesso nella "dimensione comunicativa" dell'opera eseguita, che si rivolge ad un "ascoltatore modello".²⁴ Ogni opera musicale ha una sua "dimensione comunicativa" complessiva, che sta a monte e coordina il movimento comunicativo dell'opera nell'esecuzione.

La dimensione comunicativa di un'opera è qualcosa di molto forte e in parte di misterioso; infatti già dalle prime note del *Nocturnal* noi percepiamo quegli elementi complessivi di tutta l'opera che ci guidano nell'ascolto.

Sintetizziamo ora in uno schema i rapporti che ho illustrato fin qui e che saranno utilizzati durante la ricognizione sul testo:

Isotopia	principio di continuità e coordinata spaziale.
Sguardo - gesto	indice... uso incrociato dei parametri.
Lettore interno	dimensione comunicativa.
Analisi	

1.0 ANALISI

Punto di partenza della mia ricostruzione dei rapporti fra il testo del song di Dowland e il testo delle varie sezioni del *Nocturnal* è la constatazione che ogni sezione ripercorre fedelmente il tema: quest'ultimo funziona, in un certo senso, come una struttura profonda,²⁵ che sta sotto il testo che ci viene proposto all'ascolto e impone delle regole di trasformazione, che determinano una fitta rete di legami strutturali fra i due testi. Da una analisi delle modalità di questo intreccio potremo trarre delle indicazioni su quali elementi guidino l'ascoltatore nell'ascolto del *Nocturnal*.

In questa prima parte illustrerò brevemente le analisi presentate graficamente negli esempi musicali e cercherò, gradualmente, di spostare il discorso da una considerazione del testo dell'opera ad un primo approccio alla dimensione comunicativa dell'opera eseguita, resa presente nell'esecuzione di un interprete. Farò costante riferimento a due saggi, recentemente ripubblicati in volume: *La dinamica percettiva nell'espressione musicale*²⁶ (1984) di Rudolf Arnheim, e *Tempo: scansioni e durante* (1982) di Gino Stefani.²⁷ Più in particolare Stefani si propone di ripensare il senso del tema in musica su

« una matrice percettiva bipolare scansioni/durate », fino a riconoscere che « tempo cronologico, altezze, intensità, timbri, modi d'attacco e di articolazione risultano così interpretati come altrettanti fattori che concorrono a costruire un senso del tempo discontinuo, diventando insomma *indici* di articolazione o coesione, di regime di S (scansione) o di D (durata) ». ²⁸
Vedi es. a pag. 15

22. Hitchcock può offrire un gran numero di queste varianti. Ad esempio il film nel quale l'assassino è chi narra e "vede" nel film.

23. CASETTI, *op. cit.*, p. 7.

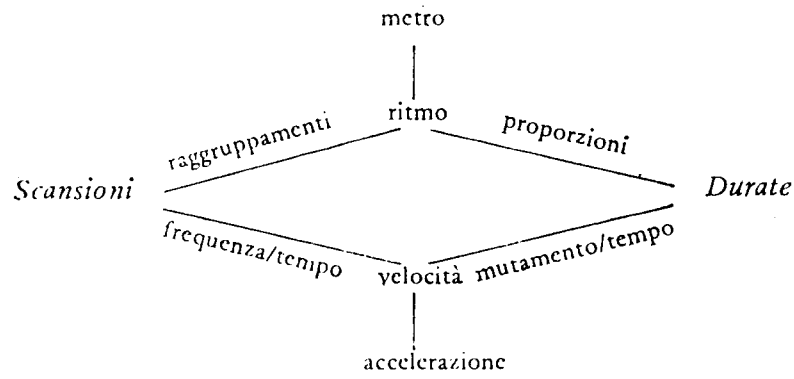
24. Dimensione comunicativa ed ascoltatore modello sono strettamente legati perché la dimensione comunicativa di un'opera, analogamente al film, « segnala in qualche maniera la presenza di colui al quale si rivolge, gli assegna un posto, gli fa fare un tragitto » (CASETTI, *op. cit.*, p. 7).

25. La terminologia è presa dalla grammatica generativa (Chomsky) ed è usata molto liberamente.

26. RUDOLPH ARNHEIM, *Intuizione e intelletto*, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 249-263.

27. GINO STEFANI, *Il segno della musica*, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 36-53.

28. Stefani individua cioè due possibilità principali, legate alla percezione che l'ascoltatore ha dell'opera eseguita, e afferma che tutti i parametri musicali concorrono insieme ad affermare uno dei due regimi, o a combinarsi fra di loro, formando possibilità intermedie più complesse.



Questo modello e la correlazione tra S - energia e D - estensione spaziale, ci permettono di

individuare i punti di passaggio fra l'uso dei parametri musicali e i caratteri della percezione.

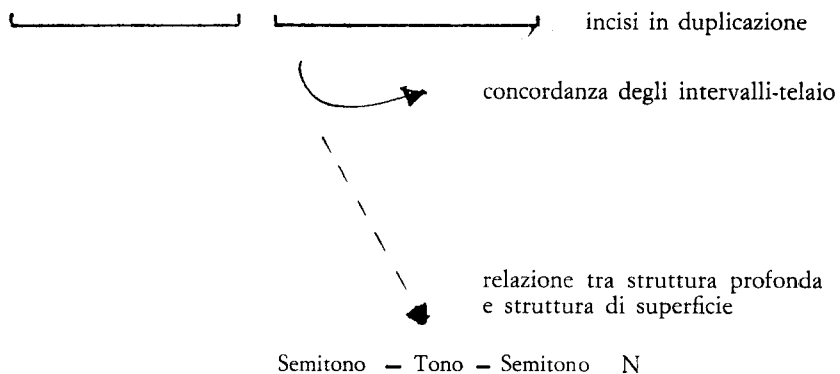
1.1. « Come heavy sleep »

Per ora analizzeremo solo molto superficialmente la linea del Cantus del song, senza prendere in considerazione il testo letterario e le al-

tre voci. Ne diamo una prima segmentazione, che sarà quella alla quale faremo riferimento durante l'analisi.

Vedi Es. 1

TAVOLA DEI SEGNI



U segmenti contigui congiunti

È molto importante veder subito i tratti modal-dali del testo, (contro ogni lettura fuorviante della musica antica in chiave più o meno tonale); ci rendiamo subito conto però che il song, piuttosto che uniformarsi ad un modello scalare, utilizza liberamente tensioni modali e costruzioni in perfetto parallelismo con il testo poetico.²⁹ In B, infatti, l'alternanza fra La e La # è spiegabile con l'alternanza di esacordo molle ed esacordo duro, nella pratica delle mutazioni

(poiché tutti i semitoni dovevano chiamarsi Mi - Fa, si passava da un esacordo all'altro, individuando la collocazione del semitono): quello che è qui in gioco, comunque, è la combinazione di tensioni modali e costruzione retorica delle melodie (costante uso della "circulatio", una "figura di parole", che, trasposta in musica, dà una formula d'architettura delle linee melodiche (B, C, E). Vediamo ora un'analisi che mette in risalto le isotopie (V. Es. 1^a).

Es. 1a

29. Bisogna ricordare che l'originale di Dowland è il sol e notare che ormai ci troviamo in un periodo nel quale i modelli scalari dei modi ecclesiastici hanno perso il loro ca-

rattere normativo e la musica, agli inizi dell'età del basso continuo, si avvia verso modelli più vicini a quelli tonali, passando per una modalità mista.

Ma la frase ascendente di E ha già un carattere diverso dal modo d'impianto: il song raccoglie infatti una modalità mista, direttamente legata all'espressione degli "affetti" del testo letterario.

1.2 *Musingly (meditativo)*

1.2.0

È molto difficile seguire l'articolazione della prima sezione, *Musingly*, monodica ed apparentemente lineare,³⁰ proprio perché, in questo incipit, si gioca la dimensione comunicativa del-

Es. 2

30. In questa sezione domina un elemento fortemente vocale, che collega l'inizio con il coro finale.

l'opera. Sarà necessario accostare i parametri della melodia, del ritmo e dell'armonia, a quello del timbro e dei modi d'attacco e quello del metro³¹ e della frase, cioè delle tensioni e delle loro direzioni, cercando di cogliere l'uso incrociato dei parametri, che permette a Britten di costruire un'opera sempre mutevole su un percorso melodico essenzialmente costante; infatti la corrispondenza tra i due testi è molto chiara, ma suggerisce soltanto e non mette in discussione il lavoro compiuto dall'autore.

Vedi Es. 2

31. Per la differenza fra ritmo e metro v. JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Il discorso musicale*, « ritmometro » Torino, Einaudi, 1987.

1.2.1

In *Musingly* Britten rimodalizza il testo musicale del song, cioè riscrive gli intervalli seguendo scale modali diverse; individuamo quindi un primo sistema di trasformazione legato alla pratica dei tetracordi e alla distribuzione degli intervalli all'interno di essi.³² Bisogna però iniziare a chiarire a quale tipo di modalità si rivolga Britten. Nella prima parte di *Musingly* trovia-

mo due scale che si dividono il campo: la prima è, nella classificazione dei modi ecclesiastici, un II modo, dorico plagale, e riprende l'"ethos" della linea ascendente di E che, come avevamo notato, era una "variante" modale nella compagine del song: la seconda struttura portante è una scala per toni interi, che salta il Fa, ed è presentata separatamente nei due spezzoni.

(Vedi Es. 3)

Es. 3



Britten utilizza, per questa voce isolata che si apre e si svolge, esplorando e così anche costruendo lo spazio intorno a sé, la logica "gravitazionale"³³ delle tensioni modali, disponendo due toni e un semitono ascendenti nel tetracordo ascendente, e due toni e un semitono discendenti in quello discendente, con la risoluzione di cadenza frigia fra le ultime due note.

La differenza fra toni e semitoni, nelle melodie ad andamento scalare, risulta percettivamente forte;³⁴ non bisogna poi dimenticare che le tensioni modali presupponevano una scala non temperata, e quindi più adatta a segnare le differenze e le tensioni degli intervalli.

1.2.2

Ma Britten ha certo presenti anche altri tipi di scale e di strutture modali, che egli stesso utilizza in opere vicine al *Nocturnal*; la moda-

lità nel '900 viene riletta nelle sue forme colte e in quelle popolari con esiti di grande originalità da Debussy, da Bartók, da Stravinsky,³⁵ ma anche da Jolivet e soprattutto da Olivier Messiaen, che è stato anche l'unico a dare una trattazione teorica completa del problema, nella *Technique de mon langage musicale*.³⁶

Britten utilizzerà i « modi a trasposizione limitata » con una certa sistematicità in *Curlew River*;³⁷ nel *Nocturnal*, che è un'opera d'impianto modale, incontriamo formule scalari che si allontanano dai modi ecclesiastici e mostrano notevoli affinità con i modi a trasposizione limitata. Le soluzioni di Britten si discostano da quelle di Messiaen per l'introduzione di un "modo di scrittura" che può ricordare il cromatismo tardo-rinascimentale.³⁸ Come Messiaen, infatti, Britten individua una formula-base, che noi chiameremo N, composta da semitono-tono-semitono.³⁹ I modi a trasposizione limitata « so-

32. Riferirsi ai tetracordi, nel campo della teoria modale, semplifica molti problemi. (Arnheim, ad es. utilizza i tetracordi greci anche per illustrare le tensioni della scala tonale).

33. ARNHEIM, *op. cit.*, p. 252.

34. V. le osservazioni di Evans 1963, sullo stile di Britten, con riferimento alla *Sonata* op. 65 e alla *Cello Symphony*.

35. Cfr. GIANFRANCO VINAY, *Stravinsky neoclassico*, Venezia, Marsilio 1987, pp. 213 sgg., sulle attuali discussioni sui modelli scalari utilizzati da Stravinsky.

36. Ed. A. Leduc, 1944, Paris.

37. WHITTALL, *op. cit.*, p. 212, ma Evans analizza già

l'*Elegy* della *Sonata* con i modi a trasposizione limitata (v. « Tempo » n. 58).

38. Per un'interpretazione del fenomeno all'interno della complessa teoria modale di fine '500, sono fondamentali gli articoli di DAHLHAUS, *Domenico Belli und der chromatische Kontrapunkt um 1600*, in « Musikforschung », 1962, *Zur chromatischen Technik Carlo Gesualdos*, in « Analecta Musicologica », IV, 1967 e *Gesualdos manieristische Dissonanztechnik*, in « Festschrift Wolfgang Boetticher », Berlino 1974.

39. Nella terza *Suite per violoncello* (1971), l'opera più vicina al *Nocturnal*, per strutturazione interna — è infatti basata su tre melodie popolari russe e su un canto liturgico — la

no formati da più gruppi simmetrici, nei quali l'ultima nota di ogni gruppo è "comune" con la prima del gruppo contiguo»;⁴⁰ Britten invece va continuamente in cerca di punti d'appoggio, congiunge, incastra, amplia N aggiungendo un tono al centro,⁴¹ gioca con le proprietà di simmetria dell'inciso, ed elude continuamente l'attesa di una continuazione logicamente conseguente, verso l'alto o verso il basso, del modo, con spostamenti imprevedibili; in questo

senso si può affermare che l'organizzazione modale del *Nocturnal* è retta da un principio di cromatismo che produce « l'interazione di accordi e di relazioni in rapporto di semitono ».⁴²

Le successioni di intervalli, gli accumuli di semitoni sono quelli del II e del III modo a trasposizione limitata, ma Britten mette in crisi il sistema di trasposizione interno alla scala (vedi Es. 4).

Musingly è l'unico movimento nel quale i

Es. 4

II modo

III Restless batt. 1-20 infer. = III batt. 21-24 super.

I c

I A

III modo

II batt. 15

III batt. 54-58

I batt. 13-15

modo discendente

modi siano enunciati allo stato "puro": il modo dorico e la scala per toni, che è il I modo del sistema di Messiaen; in seguito troveremo un accumulo sempre maggiore di semitoni interni,

fino ad arrivare alla disposizione delle note in serie dodecafonica negli incipit del tema della Passacaglia. Il ricorso ai modi a trasposizione limitata dà una spiegazione della "nota estra-

formula N fa parte del *Kontakion*, il canto dei morti della liturgia russa.

40. MESSIAEN, op. cit., p. 51.

41. V. analisi di Uneasy, es. 7.

42. WHITTALL, op. cit., p. 210.

nea", che nelle sezioni III, IV, V e VI, si aggiunge alle regolari riprese di A negli incipit.⁴³

Il cromatismo modale traspare nella scrittura e nell'uso di formule diverse di cadenza frigia,⁴⁴ in *Dreaming*, ma è presente come agente di intensificazione delle tensioni modali nei rapporti di trasformazione tra i due testi; anche in questo caso quindi ritroviamo in Britten un libero uso delle relazioni funzionali formulate da un sistema musicale lontano. Nel cromatismo tardorinascimentale infatti si mescolano arcaismi tratti dai fiamminghi e "durezze" sperimentali, (la "sincopa tutta cattiva" e la "Cambiata" accanto alle "False concordantiae" e al "transitus inversus") per giungere fino ad alcune delle "fi-

gure" più complesse classificate da Christoph Bernhard, la *Multiplacatio*, l'*Extensio*, l'*Ellipsi*,³³ che indicano fratture o sdoppiamenti fra consonanza e dissonanza.⁴⁵ Questi casi limite di "montaggio" del testo musicale, presenti in alcuni madrigali di Gesualdo, gettano un ponte verso il '900.⁴⁶

La funzione della cadenza frigia, illustrata da Dahlhaus in rapporto al cromatismo, spiega l'articolazione modale di molte situazioni cromatiche: ogni nota alterata cromaticamente può essere base di una funzione cadenzale frigia, se scivola di semitono; tutto il decorso dei bicordi interni di *Restless* segue questa logica (vedi Es. 5).

Es. 5



1.2.3

Tornando al problema dell'organizzazione scalare della prima sezione di *Musingly*, potremo individuare in questo caso un meccanismo di "montaggio": la sezione è infatti discontinua e stratificata e possiamo schematicamente individuare tre aree modali:

- area I batt. 1 2 | 5 12
- area II batt. 6 7 8 | 9 10 11 e parte superiore di 14
- area III batt. 3 4 | 13 14

A questo punto, per iniziare a delineare come avvengano questi incastri e per capire come i ritorni appaiano percettivamente pertinenti, è interessante notare l'isotopia fra l'incipit di A e l'incipit di C parallelamente nei due testi.

L'isotopia assume quindi una funzione di

"segnale - avviso"; mi dà l'indizio di un'uguaglianza nella differenza; infatti la qualità d'impulso fra i due punti è del tutto diversa; C sovrappone anzi due terze congiunte (II modo a tr. lim.); la stessa struttura invertita appare nella ripresa finale di A.

Questi indizi, sparsi nel testo e che si presentano all'ascoltatore come tracce lungo il cammino, rimarrebbero segnali appartenenti esclusivamente all'organizzazione strutturale del brano, se non intervenisse la costruzione di una dimensione comunicativa, che li trasforma in "gesti - avviso",⁴⁷ capaci di organizzare impressioni percettive.

Va notata in *Musingly* l'alternanza di successioni di gesti vocali liberi e di appoggi fissi su note isocrone. La distinzione fra due momenti di

43. Questa nota è il Fa # di *Restless*, bat. 3, *Uneasy*, bat. 2, *Dreaming*, bat. 1, e il Sol # del *March-like*, bat. 3.

44. Anticipo qui alcuni punti dell'analisi di *Dreaming*, l'unica sezione veramente polifonica del *Nocturnal*. Le quattro cadenze finali delle frasi accordali sono formule diverse di cadenza frigia: la seconda e la quarta sono semplici (Mi b - La / Re-Si; Mi b - La b - Do / Re - Sol - Si), la terza è più complessa (La b - Fa / Sol - Mi, ma in più, c'è il Fa # sotto il La b), la prima è capovolta (Mi - La # / Re - Si; la voce superiore sale di semitono, quella inferiore scende di tono). In bat. 1 si può vedere come l'alterazione cromatica (il Fa #, nota estranea) trasformi e capovolga le normali funzioni di cadenza frigia.

45. Son le estreme conseguenze del cromatismo tardo-

cinquecentesco a produrre questi particolari esiti, ma anche tutto un complesso di motivi storici e culturali che hanno in Ferrara il loro centro propulsore.

46. Nelle figure retorico-musicali più complesse viene messa in gioco l'articolazione stessa del testo musicale, con interruzioni che non hanno la funzione comune di preparare la soluzione di una dissonanza in consonanza, o di presentare una dissonanza improvvisa, ma che invece accostano due dissonanze diverse, quasi bordi non combacianti di due diverse immagini ritagliate. L'effetto comunicativo non è più di sorpresa, ma di smarrimento; l'"effetto" si traduce in un "affetto" turbato e malinconico tipico dell'epoca.

47. Il termine è quello utilizzato da BARTHES nello scritto, *La grana della voce*, del 1972.

un'azione continua nasce da una constatazione percettiva: le note di 2/4, che costituiscono la cerniera ritmica tra i due livelli e sono l'elemento che dovrebbe tener strette le proporzioni, sono sentite invece come note nelle quali si perde la misura del tempo, note che continuano, pensate, al di sotto del tessuto dei disegni. La spiegazione è semplice e contenuta nel testo: le note lunghe rappresentano il regime D e quindi la coordinata spaziale, nel modo più puro: tutte queste note, poi, nella prima parte, sono connotate dal tratto di allungamento, che indica un particolare modo d'attacco della nota (la nota "tenuta"); sono quindi, in ultima analisi, note

nelle quali il regime delle proporzioni è connotato come estensione spaziale.

1.2.4

È necessario un ulteriore approfondimento della lettura del testo di Musingly. Le caratteristiche che ho iniziato a delineare puntano l'attenzione percettiva sulle minime inflessioni interne, la differenza fra tono e semitono, tra scioglimento ed allontanamento, tra spazi in alto e spazi in basso. Una prima lettura della griglia dei suoni-guida, che abbiamo individuato, (vedi Es. 6)



fa notare un fenomeno: c'è una disomogeneità, una sorta di deformazione fra spazio di sopra e spazio di sotto: ho più spazio verso il basso, che verso l'alto. La prima spiegazione che si può dare del fenomeno ha una radice percettiva: « Il campo percettivo è dominato da un vettore dinamico diffuso che, per analogia con il mondo fisico, chiamiamo forza gravitazionale. Ogni oggetto visivo viene visto come se venisse attratto verso il basso. Ciò crea un'asimmetria o una anisotropia dello spazio visivo secondo il quale un movimento verso l'alto è qualitativamente diverso da uno verso il basso ».⁴⁸ Ma Britten crea questo effetto di asimmetria, con un uso

incrociato dei parametri. La discesa di toni di batt. 8 porta le note puntate, cioè un mutamento del modo d'attacco. Il piccolo potenziale energetico delle note puntate (infatti il regime di base rimane quello delle D) associa l'impressione di una caduta di energia alla melodia che sembra aprirsi come le maglie di una rete che si distanzino.

Questo effetto ha il suo esempio più chiaro nella frase E ripresa nella seconda parte, nella quale l'accordo di mi maggiore è dissociato dalla linea melodica, innalzata sul Fa.

48. ARNHEIM, *op. cit.*, p. 252.

Novità

WENZESLAUS MATIEGKA

Studi per chitarra

(revisione F. Gorio)

CAMILLO TOGNI

Quasi una serenata

Cinque pezzi per flauto e chitarra

MAURO GIULIANI

Scelta di studi per chitarra

Nuova edizione a cura di R. Chiesa

FERDINANDO CARULLI

**Tre trii concertanti per violino,
viola e chitarra, op. 103**

(revisione R. Chiesa)

FRANCESCO MOLINO

**Nocturne per flauto o violino
e chitarra, op. 38**

a cura di R. Fabbriani e V. Saldarelli

EDIZIONI SUVINI ZERBONI - MILANO

Es. 7 Very agitated (molto agitato)

The musical score consists of several staves. The top staff is labeled 'Dowland' and contains the first measure of the piece, marked with 'A'. The second staff is labeled 'Britten' and contains measures 2-4, marked with 'B'. The third staff is labeled 'D.' and contains measures 5-8, marked with 'C'. The fourth staff is labeled 'B.' and contains measures 9-12, marked with 'D'. The fifth staff is labeled 'D.' and contains measures 13-16, marked with 'E'. The sixth staff is labeled 'B.' and contains measures 17-20, marked with 'A'. The seventh staff is labeled 'D.' and contains measures 21-24, marked with 'A'. The eighth staff is labeled 'B.' and contains measures 25-28, marked with 'A'. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

1.3

La quarta discendente che chiude Musingly, portata un'ottava più in basso e immessa in una serie di duplicazioni, fa da cerniera fra I e II sezione. Il Very agitated mantiene alcune caratteristiche della sezione precedente: sezioni dinamiche di estensione diversa (5, 7, 10/4) spezzate da incisi di 3/4 formati dalla nota d'arrivo e da un violento accordo strappato e rimbalzato. I segmenti contigui sono preferibilmente congiunti. C'è una tendenza allo scivolamento cromatico verso il basso (lungo la discesa del tema di Passacaglia, in C).

Tutta la sezione è leggibile in rapporto a moduli circolari: l'impiego del registro basso della chitarra e l'elevata velocità danno diverse "figure" precettive degli incisi che nascono da essi; dalla figura "a mulinello" iniziale, agli effetti di "circulatio" sviluppata orizzontalmente, che si trasformano in archi successivi annodati (come la figura tracciata da un punto che descrive un percorso circolare, ma contemporaneamente si sposta; un effetto simile sarà ottenuto anche con una serie ascendente di terze in tremolo sulle due note "quasi glissando", nel VII mo-

vimento della terza *Suite per violoncello*, Fantastico, batt. 5-6),⁴⁹ l'allargarsi del movimento cinetico circolare negli arpeggi sempre piú crescenti, fino all'effetto di esplosione e di frattura del tema del song scagliato fino al limite del rumore (in modo del tutto analogo a qualche passo dello Scherzo della *Sonata* di Ginastera).

Interessante lo sviluppo di N in batt. 3 4 5 e 15: quest'ultima battuta distribuisce le note della scala intorno all'intervallo - telaio Si - Mi, che poi scivola cromaticamente su Sib - Mib. La distribuzione delle note, secondo l'inciso ripreso da D del song, avviene sui due diversi piani individuali dall'intervallo-telaio.

Es. 8 Restless (inquieto)

49. Poiché non presenterò esempi musicali tratti dalle *Suites*, ne posso consigliare l'ascolto, nella incisione ormai classica di Rostropovich (DECCA I e II *Suites*) o nella pri-

ma incisione completa (con la *Sonata* op. 65), di Alexander Baillie, Etcetera 2006, 1985.



Restless, è un movimento che fa uso di un procedimento di scrittura applicato in modo sistematico da Messiaen, l'uso di "valeurs ajoutées": su una base ritmica costante le due voci, inferiore e superiore, aggiungono un punto ad ogni nota. L'effetto è un continuo sfasamento di due regimi metrici diversi sovrapposti: la pulsazione sempre uguale del bicordo interno rappresenta il regime D, potrebbe essere un suono continuo (o un trillo, come nei passi dello Scherzo della *Cello Symphony* che sono in diretto rapporto con alcuni momenti di Restless)⁵⁰ o potrebbe continuare indipendentemente da tutto: è una fascia sonora, che muta per scivolamenti successivi, regolati da un meccanismo di cadenza frigue interne. Percettivamente, il passaggio da un bicordo all'altro, per l'azione di fissazione e di proiezione della pulsazione costante, è sentito come un mutamento molto forte nell'impressione auditiva dello svolgimento interno della sezione. Come in I ci troviamo qui di fronte a un processo di fissazione dell'immagine auditiva (e le linee di allungamento sotto ogni nota della fascia centrale e il legato per ogni battuta, sono tutte indicazioni di regime D, e segnano la necessità di non stemperare nell'indistinto questo movimento tutto giocato sul *pp*).

Dal quadro di queste prime osservazioni emerge l'importanza della spazialità in Restless; infatti il regime delle D rimanda alla spazialità e le linee melodiche, proprio per la loro dissociazione metrica, al posto di indicare un regime delle scansioni, al contrario rafforzano la loro connotazione spaziale, disegnando un loro preciso spazio sopra e sotto la fascia centrale. L'uso incrociato dei parametri riguarda in questo caso un particolare contrasto fra modo d'attacco (la fascia centrale) e parametro metrico (le due vo-

ci). Il rapporto fra le parti sarà infatti invertito nel IV movimento⁵¹ della seconda suite per violoncello, che utilizza *valetus ajoutées*: la fascia centrale è ridotta a una figura in pizzicato discontinua, che deve cercarsi la sua collocazione spaziale, giungendo sempre inaspettata.

Una osservazione particolare meritano i rapporti spaziali tra l'alto e basso: le due voci sono a specchio l'una rispetto all'altra: così la voce superiore inverte gli intervalli della voce inferiore quando c'è una imitazione fra le due voci (diacronica bat. 42 con levare - 48, sincronica 51 con levare - 54). Così avviene anche all'inizio e si ha una corrispondenza speculare tra le note che si divaricano (Fa - Fa / Mi♭ - Sol / La - Si); avviene però che l'allontanamento non è graduale nota dopo nota: individuuiamo nuovamente il principio che « ho più spazio verso il basso, che verso l'alto ». Questo principio però può essere anche capovolto (quando il movimento diventa d'allontanamento fra le voci): è quanto avviene nelle imitazioni a specchio diacroniche, già citate, dove ho più spazio in alto (ad uno spostamento di 3^a min. nel basso corrisponde una 4^a nell'acuto): la proporzione nei due casi è comunque indicata, cioè la deformazione è regolare.

Tutto l'incipit della II parte è su un restringimento da 4^a a 2^a, che diventerà tematico nella Passacaglia.

L'inciso iniziale da questo punto in avanti entrerà nel repertorio tematico delle sezioni successive: nasce da N ed introduce il Fa♯, la nota estranea al modo del frammento di E, dal quale è tratta, isolata e privata di risoluzione. La ripresa con trasposizione della scala iniziale a distanza di tritono dal bicordo di quarta a bat. 21 ci introduce in particolari di scrittura tipicamen-

50. Nella Partitura, 32, 33 e poi 39.

51. Andante lento.

STUDIO MUSICALE M° GIORGIO LOGIRI

CORSI DI CHITARRA

Ad indirizzo amatoriale e professionale
Preparazione esami Conservatorio

Milano - Via Grossich, 17 (MM Lambrate) - Tel. 238.926 - 230.727 - 710.202