

## MA! - CON LE NOTE SCRITTE

UN APPROCCIO ALLA SERENATA PER UN SATELLITE DI BRUNO MADERNA

di Arturo Tallini

Dopo aver ascoltato *BLU*, nel 2005, una mia amica, bravissima pittrice, cominciò a bombardarmi affettuosamente con la frase "ma perché non provi a improvvisare? Dovresti farlo, assolutamente!" Non so se avrei dovuto prenderlo come un complimento per un modo di suonare che lei aveva percepito dopo aver ascoltato *BLU*, o se avrei dovuto dispiacermi come dire "ma non era meglio che improvvisassi?"

Fatto sta che la cosa iniziò a solleticarmi e cominciai a interessarmi ad una pratica che avevo solo conosciuto attraverso le tante ore di ascolto di Miles Davis e John Coltrane, ma mai nel senso della musica cosiddetta colta.

La sfida era: l'improvvisazione ha un pensiero? O meglio, come si può improvvisare arrivando a qualcosa che sia sensato da un punto di vista comunicativo?

Di solito ci facciamo guidare dal pensiero razionale: prima pensiamo, poi progettiamo, infine realizziamo. Quando si improvvisa, invece, ciò che ci guida è l'orecchio. E poiché in *BLU* mi ero immerso per due anni in *Ko-Tba* di Giacinto Scelsi (la cui musica, nata sempre improvvisando, è per sua stessa definizione "musica che nasce senza pensare"), mi misi all'opera cercando nel repertorio qualcosa che mi stimolasse e mi desse coraggio per entrare in questo mondo; così mi sono imbattuto nella *Serenata per un satellite* di Bruno Maderna, che mi sembrò da subito un valido punto di partenza per addentrarmi nell'improvvisazione: "improvvisare ma! - con le note scritte" raccomanda Maderna sulla partitura: un ottimo, rassicurante inizio per un musicista classico!

Suonai per la prima volta la *Serenata* alla Civica di Milano nel 2006 (se la memoria non mi inganna): dodici anni non sono pochi da passare in compagnia di un pezzo, che credo di aver suonato più un centinaio di volte, oltre ad aver lavorato su di esso in masterclass con gruppi di allievi, nella mia classe a Santa Cecilia, in duo con Eugenio Becherucci e Magnus Andersson, in quartetto di chitarre... eppure, da allora, mai l'entusiasmo nel suonarla è minimamente venuto meno.

Essa è infatti un mondo dalle infinite possibilità, una creatura multiforme, che può condurci in zone inesplorate in cui non pensavamo di poter trovare; le frasi musicali che danno vita al brano hanno tutte un carattere musicale definito, spiccato; tuttavia, questo carattere cambia radicalmente se l'interprete le affronta in modo diverso: un po' come avviene nella musica per film, uno stesso tema può essere sfondo di un tramonto, di un omicidio, di un bacio... Ed ecco che oggi ho registrato quel pezzo per *Rosso Improvviso*, in una versione inedita, perché prevede l'uso di mezzi *software* (niente di particolarmente sofisticato, per la verità) per chiarire meglio l'intento e la forma del brano.

Diamo prima poche notizie sul brano: la *Serenata per un Satellite* fu scritta da Bruno Maderna nel 1969, sulla spinta dell'entusiasmo (Maderna era un uomo profondamente curioso e intellettualmente vivacissimo) suscitato in lui in occasione del lancio di *Estro*, satellite europeo progettato per studiare i fenomeni legati alle aurore boreali. Il lancio era stato preparato e coordinato dal fisico Umberto Montalenti, direttore dell'ESOC (European Space Operation Center) e

dedicatarlo della *Serenata*. In effetti, se osserviamo la partitura, la disposizione dei pentagrammi evoca immagini di orbite disegnate... ma, attenzione, non è certo questa la spiegazione della scelta grafica, anche se, va ricordato, Maderna aveva anche un animo abbastanza giocherellone.

Cerchiamo adesso di entrare in questo incredibile brano, lasciando alle pubblicazioni<sup>1</sup> che si trovano in giro la ricerca di notizie musicologiche e storiche.

## IL NOSTRO MONDO

Il mondo a cui noi interpreti classici siamo abituati è un mondo fondamentalmente lineare e unidirezionale: ogni musica appartenente al linguaggio classico, o comunque di ispirazione tradizionale (anche se usa armonia e melodia non necessariamente tonali), ha un inizio, uno sviluppo e una fine, insomma una direzionalità tendenzialmente univoca. L'idea di sviluppo a partire da un'idea primigenia è connotata fortissimamente alla tradizione musicale europea ed è legata ad una visione del mondo: questa visione prevede una irrinunciabile idea di evoluzione, spesso tormentata (quanto meno dal romanticismo in avanti) che poi si risolve nella risoluzione delle tensioni. Tutto ciò avviene in termini armonici, melodici, formali.

## ALLA SCOPERTA DI UN MULTIMONDO

Ma ora stiamo per entrare in un multimondo... La partitura di *Serenata per un satellite* è un mondo non lineare, ma circolare, sferico, potremmo dire: è un mondo con molte porte d'entrata e d'uscita, un mondo i cui personaggi hanno caratteristiche che si definiscono di volta in volta in modo diverso, che possono essere accoppiati in modo ogni volta impreveduto. È un mondo in cui la sua stessa dimensione "spazio

temporale" può cambiare ogni volta che ci entriamo; il perché sta in una caratteristica fondamentale di questo brano, che è anche un grandissimo regalo che Bruno Maderna fa all'interprete: la possibilità di costruire la propria mappa di questo mondo, stabilirne le entrate, le uscite, le tappe, i luoghi di ritrovo e insomma l'intera geografia del luogo. In fondo, però, non è ciò che è sempre successo anche nella musica (cosiddetta) classica? Quando Carl Philipp Emanuel Bach nel suo *Saggio di metodo per la tastiera*, conclude molte delle sue considerazioni sulle prassi esecutive con frasi che riguardano il buon gusto, che alla fine deve avere l'ultima parola... quando insomma scrive così, non si sta forse affidando all'interprete per la *rifinitura* della musica? E quando, nel Rinascimento, la realizzazione delle intavolature era affidata alla conoscenza della prassi che gli interpreti dovevano avere, non succedeva un po' la stessa cosa?

Bene, in Maderna (e dopo di lui molti altri) questa capacità richiesta all'interprete, di intuire e inventare i possibili sviluppi di un brano musicale, è portata all'estremo. La messa in discussione del ruolo dell'interprete, ma anche del pubblico e della partitura, è enorme e ha delle grandi conseguenze sul pensare la musica; gli effetti culturali e musicali sono paragonabili a quelli seguiti alla comparsa (diciassette anni prima) di 4'33" di John Cage, che mette in discussione l'atto stesso del pensare la musica e la ritualità del concerto.

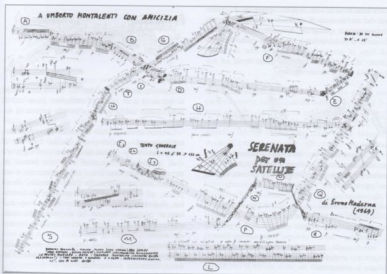
E così con la *Serenata* ci troviamo davanti a due aspetti, opposti in termini di effetto sull'uomo, ma ugualmente importanti:

- Siamo soli, in assenza di un universo condiviso, e con la mancanza della "versione giusta" del pezzo a cui gli studi tradizionali ci hanno abituato;

- Siamo chiamati ad una creatività che, per non trasformarsi in un vuoto disarticolato, non può che essere responsabile e consapevole.

E allora, una volta vinta la paura dello sconosciuto che, forse, temiamo abiti dentro di noi, osserviamola questa partitura, con occhio distaccato, insomma senza cercare di riconoscere cose già note ma piuttosto come farebbe un bambino che, portato in un castello fatato, osserva con gli occhi spalancati dalla curiosità tutte le cose mai viste che ha davanti...

1. MASSIMO MIRA, *Maderna, Musicista Europeo*, Einaudi, 1999; GIOVANNI GAVAZZENI, *Pour Bruno. Omaggio a Bruno Maderna (1920-1973) nel quarantesimo anniversario della scomparsa*, Pendragon, 2013; CORSETTI ORCALI, *L'invenzione della fonologia musicale. Saggi sulla musica elettronica sperimentale di Luciano Berio e Bruno Maderna*, Quaderni del laboratorio Mirage 2015, Università di Udine.



Bruno Maderna, *Serenata per un Satellite* © by Casa Ricordi srl. Via Benigno Zaccari, 19, 20159 Milano. Tutti i diritti riservati per tutti i Paesi. Per gentile concessione di Hal Leonard Europe S.r.l. - Italia. ([www.musicshop-europe.com](http://www.musicshop-europe.com)) Il permesso concesso è per la partitura integrale ma parzialmente sfocata. Tuttavia l'immagine è sufficientemente chiara per poter seguire il percorso descritto nell'articolo e indicato dalle lettere aggiunte.

## LA PARTITURA

Prima di proseguire consiglieri di appoggiare la partitura stampata di fianco al testo dell'articolo e di avere a portata di mano la chitarra, per poter suonare gli esempi riportati e provare le cose che andrò descrivendo, magari facendo esperimenti per conto vostro: in fondo uno degli scopi di questo scritto è spingere il lettore a sperimentare nella stessa direzione (o in altre) in cui ho sperimentato io!

Le lettere che vedete sono aggiunte a penna da me e mi sono servite di riferimento per orientarmi nel 'contenitore compositivo'.

### I pentagrammi

I righi musicali sono disposti un po' in tutte le direzioni, obliqui, orizzontali, curvati, in prospettiva crescente o decrescente; alcuni righi so-

no molto brevi, altri piuttosto lunghi e sembrano attraversare l'intera partitura

### Segni tradizionali

In compresenza con gli aspetti non tradizionali della scrittura, troviamo una scrittura fondamentalmente tradizionale: frasi musicali sempre molto espressive, note, i normali segni di articolazione che tutti conosciamo, crescendo, diminuendo, staccato, legato, respiri, indicazioni metronomiche.

### Altri segni

In partitura vediamo anche parecchi segni non musicali: quadretti bianchi e neri che sembrano essere stati creati come in un'esplosione dall'incontro fra due righi; scarabocchi; un segno allungato, sotto il titolo, che potrebbe ricordare un clarinetto; una linea tratteggiata che finisce

con una freccia che sembra quasi la descrizione del movimento di un insetto; stanghette spezzabattuta più spesse del normale; righi che si allargano o restringono a dismisura come le linee di fuga di una prospettiva; note che si trasformano in segni non musicali, quasi simili ad acini d'uva. Ecco alcuni estratti:



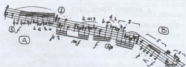
E, infine, troviamo, in basso a sinistra, le note esecutive, che possono a buon diritto essere considerate un esempio perfetto di cosa si possa intendere per "opera aperta"

*Possono suonarla: violino, flauto (anche ottavino) oboe (anche oboe d'amore - anche musette) clarinetto (trasportando naturalmente la parte) marimba - arpa - chitarra e mandolino (suonando quello che possono) - tutti insieme o separati o a gruppi - improvvisando insomma, ma! - con le note scritte.*

Mi colpisce l'aspetto molto pragmatico di questa nota esecutiva, in cui non mancano indicazioni per ogni strumento: è un po' curioso, però, che Maderna sottolinei, solo parlando di Chitarra e Mandolino, "suonando quello che possono", cosa che dovrebbe essere precisata anche per gli altri strumenti, nessuno dei quali può suonare tutte le note della partitura. Forse l'immagine che Maderna aveva della chitarra (e del mandolino) era di uno strumento limitato, più di quello che in realtà fosse, oppure aveva conosciuto chitarristi ai quali aveva sentito dire "questo non si può fare, quest'effetto non è realizzabile"; non conosciamo la motivazione, ma senz'altro l'indicazione colpisce noi chitarristi.

#### INIZIO DEL VIAGGIO

A questo punto, data un'occhiata al panorama, mettiamo le poche cose necessarie nel nostro zaino: direi che basta la capacità di decifrare una partitura e quella di saper scorgere uno o più significati nascosti nei segni... fatto questo, incamminiamoci.



Osserviamo le frasi che ho denominato con le lettere A e B: questo frammento parte dal Si della quinta corda e finisce con la terza di semicrome Sol-La-Fa.

Intanto: come decido la durata di questa frase? Presuppongo che possa durare fino alla B compresa, visto che al bivio con altri righi c'è quel quadrettato bianco e nero che potrei interpretare come una fine... ma ovviamente è solo una mia decisione, la frase potrebbe finire prima, ad esempio dopo la quintina di biscrome, visto che questa è seguita da uno spezzabattute piuttosto spesso: la responsabilità della scelta, con il suo bagaglio di solitudine, comincia subito a pesare...

Questa frase è veloce, sono richieste dinamiche precise e repentine: è quindi necessario un buon controllo strumentale.

Comincio a suonarla: sto attento a queste dinamiche, provando a modificarle mentre ripeto la frase, giocando con il metro (rallentando, accelerando ecc.), tanto per prendere confidenza con questa frase che mi sembra densa e carica di possibilità. Mi fermo anche su brevissimi incisi, ripetendoli e creando, attraverso la ripetizione, una tensione. Così com'è scritta la A ha un carattere piuttosto virtuosistico e nervoso: bene, è un primo aspetto che noto e in questo modo comincio a riempire la mia cassetta degli attrezzi per esplorare con più disinvoltura questo nuovo mondo. Intanto segno una delle possibili diteggiature, il che vuol dire: una delle possibili interpretazioni di questa frase, come vedremo poi.

Infatti, a forza di suonarla mi rendo conto che grazie alla natura del nostro splendido strumento, potrei anche provare a diteggiare questa frase in modo diverso da quello venutomi in mente al primo impatto, appena visto. Mi accorgo, ad esempio, che se diteggio a campanella, cioè una nota-una corda, l'effetto cambia, e ci troviamo all'improvviso in un ambiente armonico stile Brouwer, soprattutto nel primo inciso, in cui si formano due accordi: Si-Do-Re e Re-Fa-Sol.






Bene, questo mi piace, perché quella che sembrava una frase, ovvero, un'idea, un gesto, con uno slancio melodico, in realtà sono due; e posso giocare a entrare e uscire dall'una all'altra. Ecco, già con un inciso di poche note questo mondo comincia a popolarsi; ad esempio mi accorgo che dall'arpeggio ottenuto ditinggiando a campanella possono emergere dei ritmi regolari, facendo apparire forse un ritmo un po' danzante, che poi può venire bruscamente interrotto dal ritorno della versione monodica, quella nervosa e virtuosistica detta all'inizio.

E posso anche fermarmi su una cellula, ad esempio il *Fa-Sol* del secondo gruppo di note e usarlo come un intercalare ostinato creando così una forma (dato che gli elementi riconoscibili creano sempre una forma, anzi la riconoscibilità è una delle basi dei meccanismi formali).

Questo è un possibile primo approccio, (naturalmente raccontato solo in piccola parte) che assomiglia poi a quello messo in atto in *Rosso Improvviso* e in generale nel modo in cui ho costruito il mio rapporto con questo brano. A questo punto vi proporrei di fermare la lettura per ascoltare la versione del cd, da 0 a 42".

Dovrebbe essere possibile riconoscere questi frammenti:

- Il *Si* iniziale di *A* 
- *U* (solo le prime sei note) 
- ultima terzina di semicrome di *A* (*Sol-La-Fa*) 
- note del primo gruppo di biscrome di *A* trasformate in accordi: (*Si-Do-Re Re-Fa-Sol*)



- *C* trasformato con il riverbero in accordo tenuto; da questo accordo inizierà la successiva sezione. Le cinque note vengono lasciate in vibrazione con un lungo riverbero.



Avrete senz'altro notato che questa prima improvvisazione non riguarda solo *A*: Infatti, il lavoro appena descritto, di esplorazione e "gioco" con i frammenti, ripetuto per tutte le frasi, costruisce dentro l'interprete una "scena teatrale" ricca di personaggi che egli, come un regista, può richiamare alla mente al momento opportuno. Per inciso, è quello che penso dell'improvvisazione: essa è possibile solo se il nostro immaginario si è arricchito di tanti pezzi studiati (da Bach a Giuliani, Sor, Pettrassi, Fernyehough,) e di tanto ascolto di musica di tutti i tipi (da Josquin Desprez agli Snarky Puppy, tutto può arricchire il paesaggio sonoro che ci portiamo dentro).

Ma andiamo avanti a vedere cosa succede: al minuto 0.42" le note di *C* vengono suonate con un senso di rottura improvvisa e, attraverso un effetto tecnico, prolungate indefinitamente; questo crea un tappeto sonoro su cui la *A* ricomincia da capo, si "incaglia" per così dire su *B* costruendo un gioco a due parti, in cui il basso, partendo dal *Re* scritto, subisce varie evoluzioni e la terzina di semicrome si intrufola negli spazi lasciati vuoti dal basso stesso. Il *sound* potrebbe ricordare qualcosa di jazzistico, misto alle sonorità di Brouwer (la memoria sonora che fa capolino). E finalmente, dopo questa breve sezione di dialogo fra i due elementi, la *A* si snoda con maggior definizione, esponendo vari elementi (la *D*, ad esempio) a cui - sempre più saltuariamente - fa da antifona la *B* per arrivare poi alla fine (quindi *A B C D* uno di seguito all'altro).

Sempre, però, nel dispiegare la *A*, c'è, un fermarsi su questo o quell'elemento, come se, strada facendo, ci si arrestasse ogni tanto per riflettere su quello che ci sta attorno, ad osservare i dettagli... Intanto il "tappeto" (cioè l'accordo ottenuto da *C*) si protrae per dare un senso di continuità a questa sezione e legarla alla successiva: come vedremo, infatti, una volta iniziata la sezione seguente il tappeto andrà via nell'ombra...

Questa sezione termina a 1'43". Mentre l'accordo *C*, trasformato in note infinite, continua il suo lavoro di "tappeto", arriva l'elemento *M* mescolato con la *O* (suonata dalla sola mano sinistra) e una breve inserzione della *U*; ma non è tutto: compaiono suoni e rumori di vario tipo, per lo più percussioni sulla cassa e sulle fasce, ma... "le note scritte?"



Già, le note scritte... Alle note scritte dobbiamo associare però quei segni non musicali che ho già notato all'inizio, visto che fanno parte, a pieno titolo, della partitura.

Nel momento in cui Maderna ci richiama all'importanza di ciò che è scritto, non possiamo non notare tutto ciò che è scritto; è un gioco simile a quello di Cage in 4'33": cosa fa parte della partitura, cosa fa parte di un pezzo? Decidiamo di considerare solo le note o anche tutto il resto? Questo è uno dei cortocircuiti conoscitivi dell'arte dei nostri decenni, la possibilità e l'invito ad entrare e uscire dalla forma del messaggio per

riflettere sul messaggio stesso; e allora per quanto riguarda questi segni, dopo lunghe riflessioni ho deciso che essi erano porte aperte su altri mondi, ancora un "oltre mondo" che chiama l'interprete ad andare oltre, a cambiare dimensione, sorta di buchi neri che ci portano altrove. Ecco, così è nata la voglia di introdurre questi rumori (e altre cose, come si vedrà alla fine) che interagiscono con le note scritte e creano un tessuto sonoro complesso e polifonico.

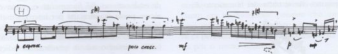
A 2'13" il pezzo riparte da *M* e stavolta la *M* viene usata come un trampolino, da cui lanciarsi e trovarsi in un altro mare di suoni, anche qui creato (è la seconda volta nel brano) con i mezzi tecnici dello studio di registrazione: questo mare è dato dalla ripetizione di note sovraccute (fra la tastiera e il ponticello) che creano un secondo tappeto di suoni che, di nuovo, accoglierà su di sé le successive improvvisazioni.

Qui è il frammento *I* ( $i_1, i_2, i_3$ ) a offrire materiale per la prossima improvvisazione, dal carattere spigoloso, nervoso e abbastanza virtuosistico: ma è il carattere stesso del frammento che conduce a questo: non lineare, spezzettato e con pochi spunti tonali. Poco a poco si arriva a *Q* e qui (2'42") avviene una delle trasformazioni degli elementi scritti: all'improvviso il "mare di suono" precedente si interrompe di colpo e, altrettanto repentinamente, compaiono due accordi, provenienti dalla III figura di *Q*: due triadi che esordiscono molto dolcemente per poi trasformarsi in un ritmo abbastanza serrato in un episodio che, ancora, ricorda abbastanza da vicino le atmosfere di Brouwer. Un episodio breve, però, che di nuovo lascia il posto al mare di suoni sovraccuti e al frammento *I* che viene suonato appoggiandosi su vari suoi elementi ogni volta proposti in una veste diversa, finché l'ultima figura di *I* (la nonina) si ripete in diminuendo fino a trasformarsi in una... nonina di rumori e a fondersi con lo sfondo.



Silenzio a 3'11".

Qui il brano entra in un'atmosfera del tutto diversa, molto sognante, non più nervosa e, aggringerei, lirica: è forse la sezione che meglio richiama l'atmosfera di una serenata. Ritroviamo ancora il frammento A, che però, come dire, sembra diventato un'altra persona; adesso non ha più quel nervosismo un po' isterico dell'inizio ma è invece atteggiato ad accompagnamento di una melodia (ed è eseguito, adesso, molto lentamente): potremmo dire che aspetta con calma e l'unica cosa che si concede nell'attesa è un gioco di accenti dati dal tempo 7/8.



È una melodia costruita in modo abbastanza semplice, ripetendo il frammento della partitura ma, attenzione, non si tratta di una ripetizione *tout court*: ad un certo punto ad esempio (3'45"), sentiamo la stessa *T* che viene pensata come una melodia e va a far parte di questa improvvisazione; oppure a 3'50" troviamo la *H* suonata in modo omoritmico, uniformando cioè i valori di durata; e poi frammenti riproposti in vari registri. C'è invece un elemento che mantiene un legame con le sezioni presenti: la settima presente in *H* che conserva il carattere nervoso precedentemente ascoltato. A 4'25" tutto si conclude su un *Si* basso che, vedremo poi, anticipa la funzione di nota chiave che la nota *Si* avrà nel finale.

Qui un'altra pausa ci porta alla sezione successiva, che potremmo definire una riflessione sulla vita, su ciò che abbiamo vissuto finora: questo episodio ha una struttura antifonale: le quinte del frammento *S* giocano un dialogo con vari elementi fin qui ascoltati; questi, però, non vangono trattati come frasi ma piuttosto come brevi *flashback* di ciò che abbiamo udi-



Dopo un po' qualcun altro coglie il suo suggerimento ed entra in scena con lo stesso atteggiamento: si tratta del frammento *T* (suonato un'ottava sotto) che in un gioco poliritmico crea, insieme ad *A*, una situazione ancora una volta di sfondo che sembra pronta ad accogliere qualcuno, che infatti arriva con lo stesso atteggiamento che definirei, appunto, di Serenata; è proprio da questo momento che la *H*, accolta e accompagnata in questo modo, fa la sua apparizione, costruendo una melodia lirica e dolce.



to e che ora ci viene riproposto come un ricordo, a piccoli o piccolissimi frammenti.

Si sente la *A* suonata in senso accordale, (4'50"), come pure in accordo sono trasformate le quinte stesse che, ad un certo punto (4'40"), compiono un'antifona con se stesse.

Detto per inciso: quando suono Maderna in pubblico e decido di suonare questa sezione, spesso i *flashback* riguardano il passato del chitarrista: emergono allora frammenti dagli studi di Sor, spesso la *Sonata* op. 15 di Giuliani, o qualcosa da Bach o da Villa-Lobos... In ogni caso diciamo che questa sezione ha per me un po' il carattere di sedersi su una panchina a riflettere sui propri ricordi.

A 5'05" questo episodio di *flashback* termina su un'esplosione di *Si* a cui ci ha portato precipitosamente, come un'irruzione, il frammento *G*.



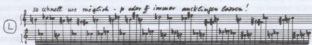
In seguito, il Si compare a varie altezze, dal XIX tasto della prima corda fino al Si sotto il Do centrale. Nuovamente ascoltiamo il Si come punto di snodo del brano e, come già detto, scopriremo di trovarci di fronte a un presagio, di un preannuncio di una funzione strutturale fondamentale di questa nota.

A 5'18" la cascata di Si cessa bruscamente per l'irruzione di una figura che stenta a prendere forma: prima pochi accenni, qualche nota, poi il tutto sembra chiarirsi: sembra una marionetta che, pian piano, prende vita e va verso il suo destino di pupazzo meccanico: quando il pupazzo ha cominciato a muoversi autonomamente, scopriamo che si tratta del frammento E.

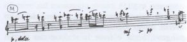


Qui per la terza volta le risorse tecnologiche vengono sfruttate: quando la E si è svelata, viene sovrapposto ad essa il frammento M.

Mentre pensavo al progetto compositivo del pezzo, mi ero accorto che le due idee, messe insieme, potevano assumere un sapore un po' sudamericano, immerso in un contesto armonico quasi espressionista...



È un arpeggio dal sapore un po' "country" scritto esattamente così da Maderna (quindi non frutto di improvvisazione) e, miracolosamente, si rivela perfettamente eseguibile sulla chitarra (se si scelgono diteggiature funzionali); esso ha l'aspetto di un vortice di note che si presta bene a creare senso di attesa, e l'attesa viene ripagata: su questo nuovo "tappeto" (è la terza volta che incontriamo questo artificio compositivo) compare stavolta qualcosa di inatteso e non esplicitamente previsto da Maderna: la voce inizia a cantare un Si, apparso con una piccola esplosione labiale e che si impossessa subito dell'attenzione: il Si è anche la nota ricorrente nell'arpeggio dell'autore (che lo chiama alternativamente



Questo frammento "sudamericano" è molto insistente, nella sua brevità, come se la sorpresa di trovare un *sound* di questo tipo, accostato ad un mondo così diverso, avesse bisogno di essere metabolizzata.

L'entrata e l'uscita di questa sezione sono anch'esse frutto di improvvisazione; infatti da 5'18" a 5'34" assistiamo ad una vera e propria ricerca della strada da intraprendere, ad un momento di esplorazione del frammento e prima che lo stesso possa manifestarsi per intero. L'uscita dal frammento procede a ritroso rispetto all'inizio: per un momento abbastanza lungo, da 6'04" a 6'35" assistiamo ad un percorso all'indietro rispetto all'entrata: la E viene pian piano destrutturata fino a ridursi a tre, due e, alla fine, un solo suono.

Quando la destrutturazione di E sta per concludersi (si odono soltanto uno-due suoni a notevole distanza di tempo) emerge dal nulla un arpeggio velocissimo e continuamente ripetuto: si tratta del frammento L in cui Maderna chiede di lasciar vibrare e di suonare il più velocemente possibile.

Si o Do?, probabilmente pensando all'arpa e ai suoi pedali).

Ecco dunque che il Si svela la sua natura di nota-chiave, una nota che porterà alla conclusione del brano... almeno in apparenza.

Il Si cantato dalla voce diventa fonte di armonici (che vengono cercati modificando la modalità dell'emissione vocale), ma anche fonte di ritmo attraverso la pronuncia molto veloce di sillabe labiali e palatali anch'esse improvvisate. Ormai, come dire, il danno è fatto: la veste del brano qual è? Strumentale o vocale? La chitarra continua impertentita il suo arpeggio ripetuto all'infinito (senza artifici tecnologici, ovviamente) e sembra quasi paralizzata in questo gesto in-



terminabile, mentre la voce prende possesso dell'attenzione, perché al Si iniziale si sovrappone un Mi una quinta sotto, sempre cantato. Così le due voci (anche qui l'*orendubbing* permette il gioco di questa sorta di *bicinium*) giocano fra loro nell'ambito di una quinta, spesso sporcata da quarti di tono ascendenti o discendenti: insomma anche le due voci mostrano una incertezza un po' inquietante nella loro intonazione fluttuante, laddove la quinta, l'intervallo che racchiude i due modi della musica occidentale, sembrava aver stabilito un confine certo. Da qui in poi lo smottamento sarà continuo e inesorabile: l'arpeggio, che pensavamo interminabile, all'improvviso avvia una parabola discendente, verso i bassi, verso il Mi grave (la sesta corda a vuoto), e poi ancora più giù, la sesta corda comincia ad essere abbassata di un tono, una quarta, un'ottava, finché il suono lascia il posto al rumore, quello di una corda talmente scordata verso il grave da sbattere sulla tastiera... Adesso solo il ritmo di quello che un tempo era stato l'arpeggio è udibile; il ritmo di rumori, una sorta di strumento a percussione che riesce a conservare ancora qualcosa della vitalità iniziale. Ma anche per questo strumento a percussione il destino è segnato: anch'esso viene azzerrato in pochi impulsi senza forma, di soli rumori, senza nesso fra loro, che rendono irrisconoscibili i frammenti, la chitarra, la voce, la partitura. È la fine di tutto, che va a chiudere il viaggio del satellite, un satellite forse precipitato oppure perso nello spazio... restano la solitudine, il silenzio e una chitarra scordata.

## IMPROVVISARE: L'ORECCHIO HA UN PENSIERO

Ecco: abbiamo analizzato l'esecuzione, stabilito dei nessi, cercato ed evidenziato logiche interne; abbiamo parlato in termini compositivi di un brano che si snoda in varie sezioni, che costruisce una forma... eppure... Rileggo ciò che ho scritto: sembra tutto abbastanza logico, ma la verità è che le mie annotazioni derivano tutte dall'aver osservato ciò che, improvvisando, è accaduto nel pezzo durante l'esecuzione. Mi viene in mente il finale de *La Montagna Sacra* di Jodorowski, film che dopo aver accompagnato lo spettatore in un cammino esoterico, alla ricerca di se stessi, dichiara: "è solo un film, la vita vera ci aspetta".

Dico tutto questo per sottolineare un aspetto dell'improvvisare che credo sia fondamentale: *l'orecchio ha un pensiero*, idea che è emersa con chiarezza e che, nel colloquio tra me e Maurizio Pisati - nelle prime pagine di questo "Fronimo" - ci ha trovati entrambi d'accordo.

Qualche mese fa ho tenuto un concerto con una cantante, tutto basato sull'improvvisazione; prima di iniziare un amico compositore si è avvicinato chiedendo "Ah, bene, improvvisate! E su quale struttura?" La nostra risposta è stata "su nessuna struttura, ascoltiamo il suono e tutto si inizia a muovere". Ma per lui è stato impossibile accettare questo modo di procedere, continuava a porre la stessa domanda con poche varianti: era inconcepibile pensare che una qualsiasi musica potesse nascere senza una struttura di pensiero precedentemente elaborata in senso più o meno razionale.

Attenzione: sono assolutamente contrario a un procedere *naïf* in cui qualunque cosa è musica, l'importante è che provenga dal cuore. Quando dico che l'orecchio ha un pensiero, affermo che attraverso l'orecchio e quindi attraverso il rapporto con il suono, il nostro immaginario sonoro, nutrito da anni di ascolto e pratica musicale si risveglia e comincia a creare suoni, frasi, strutture che rende udibili attraverso la conoscenza solida dello strumento.

A proposito di conoscenza solida dello strumento: uno degli ostacoli, quando iniziavi a praticare l'improvvisazione, era proprio la troppa conoscenza dello strumento! Voglio dire che le mani andavano dove erano abituate ad andare: un Do maggiore, una scala minore, intervalli sentiti e suonati da sempre... E allora dovetti ricorrere a due artifici: 1. inventarmi degli esercizi tecnici con cui abituare le mani ad andare sui luoghi "sbagliati", dove le note giuste diventavano quelle sbagliate, per una volta... 2. Suonare con la chitarra preventivamente scordata in maniera casuale: questo mi dava modo di ridurre al minimo le abitudini e mi permetteva di concentrarmi, invece, sul rapporto esclusivo (per quanto possibile) con il suono.<sup>2</sup>

2. Si può ascoltare (per chi ha voglia di andare su Youtube) un esempio di questo, nella registrazione che feci alla FPU, dove uno dei bis fu una *unprepared improvisation* in cui avevo appunto scordato la chitarra cercando di non sapere cosa facevo.

Sono i tanti strati della nostra memoria-sonora e strumentale che ci mettono in condizione di improvvisare. È un modo di procedere un po' lontano da quello accademico a cui ho appena accennato parlando del mio amico compositore, ed è per questo stesso motivo che la musica di Scelsi (soprattutto in Italia, va detto) è considerata una "non-musica", un bluff, e c'è anche chi dice che non sia stato lui a scriverla ma qualcun altro.<sup>3</sup> Senza perdere tempo nella polemica, mi interessa solo precisare che sono mondi diversi, e non necessariamente l'uno è migliore dell'altro: si tratta, in definitiva, di approcci differenti (in ambito extraeuropeo o anche nel jazz) l'improvvisazione libera, totalmente o parzialmente, è ampiamente praticata).

Per concludere e chiarire quale sia stato il mio modo di procedere – che propongo di percorrere anche ai lettori – vi mostro il "contenitore espressivo" [vedi p. 53] da me pensato per la *Serenata* prima di registrare *Rosso Improvviso*.

In questo contenitore c'è la traccia delle sezioni in cui il pezzo si snoderà; sono "zone emotive", in cui è definito il carattere espressivo, ma non ciò che si deve esattamente fare (tranne in un paio di punti). Leggendo attentamente vi accorgerete che alcune cose sono poi cambiate, nella registrazione (ad esempio non ho più uti-

lizzato la sovraincisione con tre chitarre nel finale). Credo sia interessante vedere come il progetto iniziale fosse, appunto, solo un progetto più che altro espressivo, zone di colore, per così dire, una costruzione di immagini interiori da trasformare successivamente in suoni attraverso l'improvvisazione.

Ma cosa vuol dire creare frasi musicali avendo presente un'immagine interiore?

Ad esempio, come realizzereste una piccola improvvisazione che finisca in modo 'sorprendente'? (Ma l'esempio che sto per fare vale per qualunque 'colore emotivo'). Oppure un'improvvisazione che 'trasmetta agitazione'?

Queste 'consegne' ci obbligano a riflettere sugli stati d'animo e sul modo di descrivere noi stessi attraverso i suoni. Quand'è che una serie di suoni trasmette un effetto-sorpresa? Sorpresa rispetto a cosa? Se c'è una sorpresa forse vuol dire che eravamo in uno stato di sicurezza che viene interrotto bruscamente da un evento imprevisto?

Facciamo un piccolo esempio con una melodia notissima, in questo caso non improvvisata, che cito per il suo carattere; ma andrebbe anche bene iniziare con una qualunque piccola melodia improvvisata in Do maggiore, ad esempio:

## Sorpresa



Ecco un possibile esempio di "finale sorprendente": sentiamo una melodia conosciutissima, che per di più ci ricorda l'infanzia, l'attesa

3. Vedi le famose osservazioni di Vieri Tosatti, che asserì più volte che la musica di Scelsi era in realtà sua ("Il Giornale della Musica", gennaio 1989).

4. Cfr. il bellissimo doppio album di Miles Davies *Bitches Brew*, o i dischi di Ornette Coleman

dei regali, l'albero di Natale, tutto sembra procedere liscio come l'olio, in un rassicurante riconoscimento ma, all'improvviso, nell'ultima battuta, giunge l'evento non previsto, dirompente: cosa si comunica? Credo di interpretare il sentire della maggioranza se dico che trasmette inquietudine. Ecco, questo ci può aiutare a capire cosa si possa intendere per 'contenitore espressivo': immaginare una situazione emotiva, che diventi, come tale, comunicazione di uno stato

umano. Una qualunque serie di suoni lenti, con una dinamica più sul piano che sul forte, con ritmi tranquilli e misurati, può trasmettere un senso di tranquillità, di pace; una serie di frasi dai ritmi irregolari, dalla dinamica continuamente altalenante, più facilmente trasmetterà un senso di inquietudine. Ma quello che sto cercando di dire è questo: se il nostro suonare improvvisando parte da uno stato emotivo che abbiamo scelto di rappresentare e se il nostro immaginario è stato ben nutrito in anni di ascolti variegati e di spessore, allora non dovrebbe essere difficile scoprirsi capaci di improvvisare. Ciò che

davvero è interessante è che il fatto stesso di provare ad improvvisare, il processo in sé, intendendo, apre delle porte interiori fondamentali; di colpo ci accorgiamo che il nostro immaginario, proprio lui, ci viene in soccorso davanti alla paura di fare qualcosa di inutile, di brutto, o di noioso. Pian piano, provando a improvvisare piccole cose, ci accorgiamo di riuscire a stare in contatto con tutto ciò che ha vissuto dentro di noi, a livello musicale e anche umano... e allora la "musica che nasce senza pensare" diventa "musica che nasce pensando, ma... su un piano diverso".

---

### *Serenata per un satellite – struttura*

1. *A-U-B* - Frammenti di *A*, *U*, *B* - fine su *C* con lungo riverbero
2. *A-D* - Su riverbero: *A* fino a fine *D* (si salta *C*). 2 finisce con accordo *A* fine *D* - riverbero *C* sempre
3. *M-O* - Improvvisazione su *M+O* (compresi rumori vari, suggeriti dal "clarinetto" ascendente) che finisce con serie di glissando all'acutissimo, sovrapposti (mixati)
4. *I* - Sui glissandi, improvvisazione su *I*
5. Breve pausa
6. *H, G, C* - SERENATA SU ARPEGGIO LENTO: *A* viene suonata a quartine, e vi si somma subito dopo *T*, gli accenti sono continuamente spostati; su questo "tappeto" inizia improvvisazione su *H, G* e *C*, sempre con colore un po' sognante (in questa sezione *G* e *C* sono trattati come frammenti lenti). Il tappeto si smonta progressivamente, lasciando il *Si* basso di *A* da solo.
7. *G, E, M* - Sull'ultimo *Si* basso, come un ricordo, riappaiono alcune delle frasi lente di prima, stavolta intercalate dalle quinte; tutto viene concluso bruscamente da *G* (questa volta veloce) che si conclude su un'esplosione (attraverso la specializzazione stereo) di *Si* sopracuti e poi a varie altezze.
8. *E, M* - Come una intuizione improvvisa e isolata compare *E*, prima inconfondibile poi come scritto; poi *E* si ripete 2-3 volte senza un metro regolare (ma il ritmo è quello giusto). Poi *E* comincia ad essere suonato regolarmente come un ritmo sudamericano su cui si inserisce (esattamente a tempo) *M*. Il tutto si ripete 5-6 volte e *E* tende a sparire, lasciando sola *M*, che, solo alla fine si conclude con il *Si* semiminima. Poi gli ultimi suoni sparsi di *M*, improvvisando e, durante l'improvvisazione inizia ad avvicinarsi l'arpeggio *L* del punto 6.
9. *L* - Da molto lontano comincia ad apparire arpeggio *L* (eseguito da tre chitare sovraniscive?) non in sincrono; qui compare la voce con armonici e giochi vari. Una delle tre chitare che suonavano *L* comincia a scordare la sesta verso il bassissimo, fino a restare sola: tutto si smonta, trasformando il suono in rumori isolati.

---

FINE