

**PER UN NUOVO QUARTETTO :
LA COSCIENZA DELL'ASCOLTO NELL'OPERA CONTEMPORANEA**

Proposte e commenti di MARCO STROPPA
Reggio Emilia, 3 aprile 1989

IL CONTESTO : Premessa

Mi piacerebbe essere, per una sera soltanto, uno di quei maghi delle favole antiche che sanno leggere nel pensiero altrui, e mettermi a scrutare gli occhi degli ascoltatori subito dopo la loro prima esperienza a contatto con un'opera di "musica contemporanea". Potrei così scoprirne le emozioni nascoste, le inquisiteudini e i ragionamenti che li tentano. Invece, più umanamente, devo limitarmi a constatare delle impressioni apparenti, sotto forma di applausi o di fischi. Spesso, purtroppo, è soltanto un'apatica indifferenza che accoglie la fatica del compositore : nessuno scandalo, per carità, nessuna emozione speciale. L'assenza di reazioni cela un'assenza di opinioni o il rifiuto di prendere posizione e, alla fine, decreta la morte dell'arte.

A dire il vero, ci si può sempre imbattere in qualche temerario curioso, per interesse reale, snobismo o anticonformismo gratuito. Ma sovente il suo coraggio viene messo a dura prova dall'attitudine stessa di alcuni compositori, da quell'aureola di misticismo ispirato e oscuro, un tantinello reazionario, di cui amano circondarsi.

L'origine di queste note nasce quindi proprio dalla volontà di instaurare un rapporto più efficace fra il pubblico e l'opera contemporanea, senza banalizzare il ruolo dell'uno come dell'altra, e con una coscienza lucida delle difficoltà di comunicazione che si dovranno affrontare.

Musica, linguaggio e sistema compositivo

Uno dei problemi più ardui per la comprensione dell'arte al giorno d'oggi è l'assenza di un linguaggio comune. Ma che cos'è, più precisamente, un linguaggio? E un linguaggio musicale?

La scelta di questo termine non è, forse, molto felice, poichè si presta a confusioni semantiche col termine "linguaggio" nel senso di linguaggio naturale. La musica non significa niente al di fuori di se stessa e non può, per sua natura, esprimere dei concetti precisi. Ma la musica è composta secondo delle regole, più o meno rigorose, che gestiscono la composizione interna e l'ordine di concatenazione degli elementi utilizzati (per esempio, la costituzione e i collegamenti di accordi fra loro, lo sviluppo di una cellula ritmica o melodica,

la struttura formale di un intero pezzo). Queste regole assomigliano, da un certo punto di vista, a quelle che compongono la grammatica e la sintassi in un linguaggio naturale. Per questo si può parlare, metaforicamente, di linguaggio compositivo.

I musicisti impiegano spesso il termine "sistema compositivo" per riferirsi a un insieme di convenzioni, più o meno rigide, adottate in un certo periodo della storia di una determinata cultura. Prendiamo, per esempio, il sistema tonale. Le basi sulle quali si fonda sono delle regole molto generali ed elastiche per sovrapporre e concatenare fra loro delle successioni di altezze. Più precisamente, le prime definiscono la struttura armonica del sistema, le seconde la struttura melodica. Il sistema tonale fu impiegato dai musicisti della cultura occidentale fra l'inizio del XVII° e la fine del XIX° secolo. Si tratta di compositori le cui opere costituiscono il 99% dei programmi delle stagioni di concerti e delle trasmissioni radiofoniche. Quanti conoscono o hanno mai ascoltato della musica composta prima del XVI° secolo o della musica contemporanea, per non dire della musica di culture non occidentali? Che spazio è dato a queste musiche nei programmi di tutti i giorni? Non è sorprendente che il sistema tonale sia quello cui tutti siamo familiari ; è semplicemente quello che abbiamo ascoltato più spesso.

Il primo passo verso la comprensione di un linguaggio musicale è apprendere a riconoscerne gli elementi fondamentali, i "fonemi sonori". Il secondo è identificare le regole che gestiscono la successione dei fonemi nel tempo e che permettono di generare delle strutture elementari che costituiscono il "materiale base" a disposizione del compositore. Il terzo è osservare secondo quali principi questo materiale è articolato nel tempo e produce la sensazione di una "forma musicale". Per esempio, nella musica tonale, il materiale base è spesso formato da un motivo melodico. Un motivo è una piccola sequenza di note dotata di un ritmo proprio, identificabile indipendentemente dallo strumento sul quale è eseguito. Chi non riconoscerebbe subito il motivo iniziale del primo tempo del quartetto delle Dissonanze di Mozart anche se fosse suonato al pianoforte? Chi non saprebbe canticchiarlo? Così dicendo, abbiamo implicitamente stabilito una gerarchia di valori e un ordine di priorità per le varie componenti musicali. Ad esempio, per riconoscere un motivo melodico, il timbro dello strumento non è una componente prioritaria, mentre la successione delle note e il profilo ritmico sono molto più importanti.

All'epoca della musica tonale, il sistema compositivo era unico per tutti. Oggi, invece, un compositore può inventare un nuovo sistema e delle nuove forme, definire le proprie regole del gioco, stabilire il proprio linguaggio, di fronte al quale è completamente libero e responsabile.

Questa libertà linguistica dà le vertigini : in teoria, non esiste alcun limite; in pratica, evidentemente, la natura degli strumenti impone dei limiti alla loro utilizzazione, ma si tratta di limiti pratici che hanno spesso un effetto trascurabile sulle scelte linguistiche di un compositore. Non aver più un linguaggio comune non è solo una realtà musicale, ma un dato

di fatto di tutta l'arte contemporanea. Lo accetterò, dunque, come un segno del nostro tempo, senza troppe discussioni e soprattutto senza rimpianti.

Il pubblico e la prassi dell'ascolto

Ascoltare un'opera di musica contemporanea significa innanzitutto porsi la questione del linguaggio impiegato in quest'opera, partendo dalle componenti più elementari.

Se l'ascolto è rivolto a una direzione insignificante per un determinato linguaggio, allora l'opera diventa veramente incomprensibile. In realtà, ascoltatore e musica non si trovano sulla stessa "lunghezza d'onda", l'uno cerca invano di cogliere nell'altra ciò che non esiste. È inutile, per esempio, pretendere di seguire uno sviluppo melodico in un lavoro come "Farben", estratto dai "Cinque pezzi per orchestra" opera 16 di Schoenberg composti all'inizio di questo secolo, poichè non c'è alcuno sviluppo da ascoltare, ma soltanto un unico accordo orchestrato in modo costantemente rinnovato. D'altronde, il titolo stesso ("farben" significa "colori") rivela che la preoccupazione principale del compositore era di creare una successione di "colori" timbrici sempre differenti. Per le stesse ragioni, sarebbe inutile cercare una successione di colori di questo tipo nel quartetto delle Dissonanze di Mozart.

Il primo passo per l'ascoltatore, quindi, è capire cosa ascoltare, soprattutto quando le componenti musicali prioritarie non sono quelle tradizionali, cioè quelle che siamo abituati a riconoscere subito e senza fatica. Saper ascoltare significa anche, talvolta, lasciarsi provocare da dimensioni musicali inedite, partecipare intrepidamente alla scoperta di fenomeni sonori e linguistici inusuali, scrollarsi di dosso quell'apatia un po' di comodo cui mi riferivo all'inizio, rivendicare infine un ruolo attivo e indispensabile nella realtà musicale odierna.

Sono interrogativi molto generali, certo, ma essenziali. Pretendere che non esistano è semplicistico, dire che non possono essere risolti è assumere un ruolo rinunciatario che non serve a nessuno. La ricerca della comunicazione passa innanzitutto attraverso la presa di coscienza delle responsabilità reciproche, il rifiuto categorico di ogni compromesso di comodo e la volontà di rischiare.

L'OPERA CONTEMPORANEA : un Quartetto

Per presentare alcune caratteristiche elementari del mio linguaggio compositivo corrente mi servirò di un quartetto (intitolato SPIRALI) composto nel 1987/88 e commissionato dalla Società del Quartetto di Milano in occasione del 125° anniversario della fondazione. Spirali sarà eseguito in prima esecuzione assoluta dal Giovane Quartetto Italiano il 18 aprile a Milano

e verrà ripreso il giorno dopo a Reggio Emilia.

Per facilitare il compito, insisterò soprattutto su delle caratteristiche relativamente facili da percepire.

Cenni fonemici

Lo spazio : disposizione e amplificazione

Es. 1

Mordace

Una caratteristica immediatamente visibile è che gli interpreti sono assai distanti fra loro e disposti non secondo l'ordine tradizionale, ma in modo simmetrico rispetto al registro : i due violini (strumenti acuti) all'estremità, viola e violoncello (strumenti rispettivamente medio e grave) al centro. Una tale disposizione permette di far "circolare" lo stesso materiale musicale attraverso gli strumenti e di generare un mondo sonoro in costante movimento all'interno del quartetto nel quale la distanza spaziale sia in rapporto inversamente proporzionale con la "distanza" timbrica (lo scarto maggiore è quello fra due strumenti identici).

Tramite l'amplificazione questo movimento viene proiettato nella sala da concerto, come se il pubblico si trovasse circondato dagli strumentisti, senza possibilità di scampo. È importante saper ascoltare la varie traiettorie spaziali, coglierne la forza strutturale e l'importanza che ha nel linguaggio del quartetto.

L'oggetto sonoro elementare

Un interesse speciale in tutto il mio lavoro compositivo è portato all'esplorazione e all'impiego dell'infinita ricchezza del suono come fenomeno in se stesso. Da questo punto di vista, il "quartetto per archi" presenta una situazione molto particolare, molto differenziata e molto omogenea allo stesso tempo. Gli strumenti ad arco sono forse gli strumenti più ricchi dal punto di vista timbrico (si distinguono, schematicamente, due modi di produzione sonora, con l'arco e pizzicato che danno origine a una quantità di sfumature praticamente illimitata). La loro presenza ci assicura quindi una grande varietà sonora di base. Ma non utilizzando altri strumenti, questa varietà è articolata all'interno di una famiglia strumentale unica e particolarmente omogenea.

In Spirali esistono due tipologie sonore di base : un "oggetto sonoro elementare" e un "oggetto sonoro complesso". Un oggetto elementare è un suono che ha la stessa altezza, ma che è provocato da gesti strumentali diversi e può essere ulteriormente suddiviso in due categorie : un oggetto statico (nel quale le variazioni sono date soltanto da molteplici posizioni dell'arco sulla stessa corda - sul tasto, sul ponticello, posizione normale, col legno tratto, ecc.

- o ancora dall'uso di corde diverse per la stessa nota - in questo caso è la posizione della mano sinistra sulla tastiera che cambia) e un oggetto dinamico, nel quale sono impiegati dei gesti dal carattere più mobile (vari tipi di pizzicato, gettato, tremoli di vario genere, modificazione dell'ampiezza di un suono, ecc.).

L'oggetto sonoro complesso

Un oggetto complesso è un insieme di oggetti elementari suonato da più strumenti che deve essere percepito come un'immagine sonora unica e inscindibile. Per descrivere correttamente un oggetto complesso bisogna conoscere dei termini specifici che fanno ormai parte del patrimonio linguistico del musicista contemporaneo, come anacrusi, accento, desinenza ritmica, e così via, e dei termini nuovi, che appartengono piuttosto alla tradizione della musica infomatica, come inviluppo di ampiezza, inviluppo spettrale, ecc.

Alcuni oggetti complessi significativi, estratti da Spirali, saranno quindi analizzati, smontati nelle varie componenti elementari e progressivamente rimontati.

Il tempo a disposizione non è sufficiente per presentare altri aspetti più sofisticati del mondo sonoro, linguistico o formale di Spirali. Gli esempi analizzati costituiranno nondimeno una specie di "guida all'ascolto", schematica, incompleta, approssimata, ma indispensabile per cominciare l'esplorazione di questo mondo e per comprenderne la ricchezza in modo più soddisfacente e efficace.