

Da: I GIORNI CANTATI, Anno I, n. 2-3, luglio-dicembre 1981

Non credo sia possibile oggi dedicarsi allo studio della vocalità senza imbattersi prima o poi nel problema dell'improvvisazione vocale, come non credo che si possa studiare qualsiasi strumento in modo non conservatorio senza imbattersi prima o poi nello stesso problema. Vorrei spiegare qui, per prima cosa, il perché di questa asserzione; in secondo luogo, vorrei spiegare perché parlo dell'improvvisazione come di un problema. Dunque, per il primo argomento: io credo che non sia possibile studiare uno strumento musicale prescindendo completamente dall'essere al tempo stesso esecutori, interpreti e compositori. La scissione fra questi ruoli è della musica classica, ma non di quella contemporanea: qui infatti vediamo spesso affidare parti per strumento ad un musicista interprete piuttosto che ad un altro proprio perché la composizione e la grafia stessa della composizione lasciano ampi spazi di invenzione all'interprete, e quindi il compositore sceglie un interprete piuttosto che un altro proprio perché intravede in quel particolare la possibilità che anche negli spazi lasciati alla sua invenzione si esprima come lui stesso avrebbe desiderato e magari con una aggiunta di fantasia e di invenzione che lui stesso avrebbe voluto scrivere ma non era tagliato per farlo. Che Nono oggi scriva, per esempio, un pezzo per il trombone di Schiaffini e non di qualcun altro significa che a Schiaffini viene lasciato uno spazio che, secondo il giudizio di Nono, solo lui può riempire. Ma questo è già un passo molto importante nella musica contemporanea (e non in tutta, del resto) verso la sacrosanta unificazione del ruolo di compositore con quello di interprete.

Nel mondo conservatorio o nella musica romantica e neoclassica questo non esiste. Esiste invece nel jazz, nella musica contadina, nella musica contemporanea che infatti viene detta «creativa» ed è nata e praticata fuori delle Accademie e dei Conservatori. Qui l'interprete deve essere al tempo stesso compositore. Nel jazz, dove ognuno è protagonista della propria musica, capita anche di suonare pezzi scritti da altri, ma reinventandoli, in un certo modo. Non c'è pezzo cantato da Bessie Smith o da Billie Holiday, per esempio, che non sia da loro trasformato fino ad appropriarselo; ed è inimmaginabile pensare i pezzi di Charlie Parker scritti per altri esecutori che non lui stesso. È chiaro — anche se non sempre è vero all'atto pratico, ma lo è nella sostanza — che si tratta di una cultura orale, quella del jazz.

Gli assolo di Parker o di Lester Young o di Louis Armstrong si possono trovare anche scritti, ma è chiaro che leggerli ed eseguirli non riproduce nemmeno per un decimo la loro comunicativa e genialità; lo swing non è scrivibile, gli approcci, le urla, le note strappate nemmeno. Ed è la stessa cosa per la nostra musica contadina, per la quale ho dovuto inventare una grafia adattata che lo stesso resta ben lontana dal riprodurre quel particolare spessore vocale — mentre per le cantanti liriche, una volta definito il colore (soprano, mezzo, contralto, eccetera), l'esecuzione può essere più o meno perfetta e ispirata ma riproduce sempre quello che è scritto sul pentagramma.

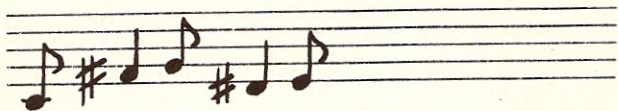
Ora, se l'esecutore e interprete vuole diventare anche proprietario delle proprie intenzioni espressive, diventa fondamentale che impari le tecniche compositive. Può benissimo incominciare dall'armonia e proseguire con il contrappunto come si fa in Conservatorio; ma prima o poi scoprirà che a un certo livello comporre non è altro che mettere per iscritto un discorso musicale o insieme di citazioni e riferimenti che si potrebbero — forse si dovrebbero — fare all'impronta. Non a caso Chopin, Schubert, Brahms, Liszt, Schumann, e chissà quanti altri ancora, improvvisavano spesso. Il famoso «Paganini non ripete» veniva proprio dal fatto che, trattandosi di improvvisazioni, erano irripetibili. Ma dire «è improvvisato» sembrava voler dire mancanza di accademicità, di professionalità: la scrittura era considerata un fatto privilegiato, unica sede della cultura. Nel mondo del jazz questo non esiste, ed esiste ancora meno nel mondo contadino che ha sempre dovuto fare a meno della scrittura: qui l'assorbimento degli stilemi e la loro trasmissione orale erano il «fatto» stesso del comporre.

Veniamo ad oggi. Per noi, figli di un mondo nel quale si scrive, l'improvvisazione è stata capita a torto come momento di per sé rivoluzionario, momento liberatorio, alternativo rispetto alla cultura del privilegio, alla cultura centrale. Si creava l'equazione: cultura centrale = scrittura; cultura periferica = improvvisazione. Questa equivalenza è profondamente falsa e mistificante, in quanto l'improvvisazione è in realtà il momento più «scritto» — se mi permettete il paradosso — e più premeditato che si possa immaginare.

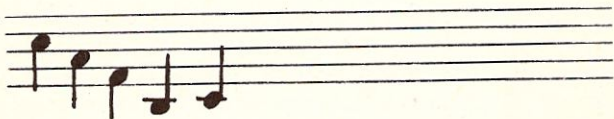
Racconto ora lo studio dell'improvvisazione come l'ho organizzato nella mia classe alla scuola di Testaccio, dove dopo tre anni di insegnamento di vocalità, canto contadino, canto urbano, ho sentito proprio il bisogno di affrontare questo argomento. E questo spiega anche il secondo quesito che avevo posto all'inizio: l'improvvisazione come problema. È un problema proprio per questo, perché sta nell'aria e ci gira attorno. Si canta canto contadino, e si sa che c'è uno schema portante determinato, ma il cantore contadino improvvisa continuamente; si scrive per voci e si scopre che nulla equivale — come emozioni e come violenza di impatto sul pubblico — al momento in cui ci si muove liberamente improvvisando. Si scopre che, per scrivere per voci, o si fa i conti con l'improvvisazione o non si va avanti.

E questo è un problema: perché chi sa come si fa a improvvisare? Chi ne conosce le regole, se ce ne sono? Chi decide come è bello e come è brutto quando si improvvisa? Chi ha il coraggio di asserire che la composizione non è che il momento precedente all'improvvisazione, o quello successivo quando si considera una determinata improvvisazione così riuscita da fissarne per iscritto almeno il tema e la struttura accordale? C'è anche chi sostiene che l'improvvisazione vera non va né fissata né ripetuta. E tutto questo a me pare problematico. Perciò, molto pedestremente, ho deciso di prendere il toro per le corna e incominciare (dopo essermi consultata a lungo con Giancarlo Schiaffini, Eugenio Colombo, Michele Iannaccone, Martin Joseph, lavorando insieme sotto lo stesso tetto e facendo a volte anche dei concerti insieme); incominciare a fissare alcune regole di studio per l'improvvisazione. È chiaro che tutto ciò poi va superato, come ogni tecnica; e che ridurre a schema l'improvvisazione con le sue tecniche e strutture da un lato ne riduce la portata comunicativa, anche se dall'altro permette di introdurre questo momento di studio nelle scuole musicali.

Dunque ho diviso l'improvvisazione in tre momenti: imitativa, per parafrasi, totale. Nell'improvvisazione *imitativa* abbiamo una serie di strutture di discorso: poco importa la nota, il suono in sé; quello che conta è come è fatto il discorso. Immaginiamo una struttura imitativa: frase di proposta, frase di risposta, imitativa della proposta, passaggio o ponte, seconda frase del tutto diversa dalla prima sia nel ritmo che nel tono e nel timbro (a scelta), risposta alla seconda frase di proposta, note di passaggio o ponte, e chiusa (comprendente sia gli incisi della prima che della seconda proposta). Di solito faccio esercitare gli allievi assegnando a ciascuno un momento di questa struttura. Il primo farà una proposta, che può essere ad esempio:



Il secondo risponderà imitativamente, cioè trasportando lo stesso inciso qualche tono più su o più giù, o cogliendone l'inciso ritmico, o ripetendo esattamente la frase. Seguono note di passaggio o ponte unite e vicine di semitono o anche quarto di tono, per insegnare all'allievo a controllare ogni momento dell'improvvisazione vocale: infatti il semitono è l'intervallo più difficile da eseguire con la voce. Poi avremo una seconda proposta; se la prima era ritmica e allegra, questa la faremo distesa:



E così fino alla «chiusa», che riprenderà i due temi proposti.

Questo obbliga a ricordarsi quale era il tema iniziale: spesso avviene di dimenticarlo e in questo caso è impossibile strutturare un discorso musicale. Si tratta di esercizi, naturalmente, ma anche di strutture nelle quali ci si riconosce poi quando si suona.

Questa che ho esposto è una struttura; se ne possono inventare altre, tipo proposta-risposta-chiusa, proposta-risposta ad un intervallo di quinta; proposta libera-risposta accordale. Ed eccoci ad un altro punto da chiarire.

Qui infatti è necessario aggiungere alla divisione iniziale — improvvisazione imitativa, parafrastica e totale — un'altra divisione, non tanto in momenti ma proprio in mondi espressivi. È una divisione che sta indietro nel tempo e che cominciamo ad avvertire nel jazz degli anni '50: improvvisazione accordale e modale.

Questa divisione non riguarda tanto l'improvvisazione in sé quanto un modo generale di muoversi nel discorso musicale. Dai primi anni del '900 fino adesso ci si è mossi sempre per accordi, sia nella musica classica che nel jazz (non sempre nella musica contadina, che in alcune regioni resta ferma al discanto medievale e quindi si muove sempre non per accordi ma per modi). Quindi è importante improvvisare sugli accordi: ci si dà uno schema accordale, ricavandolo dal blues o da un canto contadino accordale, e ci si improvvisa sopra stando attenti a muoversi sempre nel rispetto dell'accordo, eseguendo note d'accordo sui tempi forti e note che ad esso facciano riferimento come l'intervallo di nona, undicesima, eccetera. Questo esercizio è fondamentale ed è alla base di qualsiasi altro momento musicale: la voce ha difficoltà ad intonare gli intervalli con conoscenza di quale intervallo sta intonando, e quindi questo è il modo migliore per esercitarsi all'intonazione in generale. Il secondo mondo musicale è quello del «modo»: non si sceglie più una serie di accordi ma semplicemente una serie di note non in relazione tra loro — per esempio: do, fa diesis, si. E si improvvisa solo su quelle tre note, cioè si compone una frase, un discorso. È chiaro che si può usare anche la struttura imitativa o parafrastica, sempre usando quelle tre note sui tempi forti e non altre; ma il modo sarà quello. «Modo» è un termine moderno, perché in antichità (e anche in Conservatorio) modo vuol dire «modo gregoriano» o «modo greco» riferendosi alle varie scale greche, o anche modo maggiore o minore riferendosi alle tonalità. Oggi «modo» si usa anche in quest'altro senso, e cioè un insieme di note che formano la mia scala per quella data improvvisazione, per quel determinato pezzo. Nella ballata *La grande madre impazzita*, per esempio, mi ero divertita a scrivere alcuni episodi (per esempio, «Lasciate ch'io vi spieghi», «Nel quartiere», «Abbiatè pazienza») su «modi» di mia scelta. Il primo era su toni interi, il secondo su una quinta giusta e una quarta aumentata, il terzo su intervalli di terza, quinta e settima.

In questi pezzi si sente infatti che c'è qualcosa, qualcosa di particolare: e si tratta solo di questo, di un particolare criterio informatore che considera il pezzo solo in

orizzontale e non in verticale, cioè melodicamente e non armonicamente, e in «modo».

Chiusa la parentesi sull'accordale e il modale, riprendo la spiegazione dei momenti improvvisativi passando al secondo: improvvisazione per *parafrasi*. Qui è importantissimo lo studio della musica contadina, che è tutta impostata sulla microvariante, che è la componente prima dell'improvvisazione per *parafrasi*. La microvariante è quella nota, o quel brevissimo inciso, che il cantore immette in un pezzo ripetitivo quale può essere un canto di cantastorie, un lamento funebre, o qualsiasi canto che ripeta i versi su uno stesso schema. Quella nota che introduce la chiamiamo microvariante, ed è proprio dal tipo di microvarianti usate che si definisce la mentalità musicale, l'identità del pezzo. Ora noi, quando ci accingiamo a improvvisare per microvarianti, faremo esattamente la stessa cosa.

Dato un tema, per esempio:



ne vediamo la struttura, domandandoci se è accordale o modale. Dal fatto che lo presento in una voce sola, si deduce che insisto sulla melodia; dal fatto che ripete molte volte una stessa nota (il mi) e ne aggiunge altre tre e non più si deduce che lo considero modale, quindi su scala. Quindi la scala che propongo per questo pezzo sarà così composta: mi sol si re. Non mi servono altre note.

Ora ci accingiamo a cantarlo, a sviluppare questo pezzo parafrasticamente. Lo ripeterò parecchie volte identico, affinché rimanga bene in mente, poi incomincerò ad introdurre una microvariante che può essere ritmica o melodica: posso introdurre un fa diesis, o un raddoppio di una delle note del modo, poi di un'altra, poi di un'altra ancora, e poi ritornare allo schema iniziale. Ecco: sto elaborando il pezzo in modo parafrastico. Spesso nell'improvvisazione per *parafrasi* si usa un modo di procedere che chiamo «piramidale»: il bolero di Ravel ne è un magnifico esempio. Cioè, partendo da tre o quattro note, comunque da un «modo» molto limitato, le gonfio lentamente sia con l'introduzione della microvariante sia anche con l'uso della variante timbrica. A questo punto diventa fondamentale introdurre gli strumenti: un'improvvisazione timbrica, moda-

le, può essere eseguita anche su di una sola nota, come il famoso sol durato venti minuti di Stockhausen.

È necessario a questo punto conoscere in profondità tutti gli strumenti e tutte le loro possibilità. Non è un caso se nella musica extra-conservatoriale gli strumenti a fiato (ma anche ad arco e ritmici, in realtà tutti) raggiungono delle note che nella musica classica non si raggiungono. La tromba di Armstrong (non parliamo poi delle note che riescono a raggiungere i sassofoni) arriva a note altissime impensabili per un suonatore classico; lo stesso accade per i contrabbassi o per le percussioni, che usano suoni e timbri non previsti nel mondo della musica classica. Allo stesso modo, nella musica contadina la voce si permette degli spessori timbrici, delle note roche «di corda», che nessuna voce impostata classicamente farebbe. Questo viene proprio dal fatto che in questi mondi musicali si usa l'improvvisazione timbrica, oltre allo sviluppo armonico o melodico del discorso musicale.

Arriviamo ora all'improvvisazione totale: è un insieme di tutto quello che ho detto finora, in realtà una continua citazione. Per esercizio, e per formare gli allievi, io uso questo modo di procedere quando arriviamo alla improvvisazione totale, che è solo uno dei modi possibili. Si pensa un tema obbligato; lo si canta insieme (se modale, all'unisono; se accordale, in polifonia); l'«obbligato» deve terminare in «aperto», cioè senza chiudere il discorso, in modo da fornire un trampolino di lancio all'improvvisatore che proseguirà il discorso usando tutto quello che vuole: timbri, imitazione, parafrasi. A uno a uno gli si aggiungono fino a tre allievi. Quando uno sente il bisogno di interrompersi per aggiungere al suo discorso musicale la parte dell'«obbligato» lo farà con delle note brevi, che sottendono il tema, che verrà quindi cantato dal coro; poi l'improvvisazione riprende con un altro solista. È meglio in questi casi che i solisti si alternino, piuttosto che cantare insieme: infatti, anche se sono in pochi, non si può seguire il discorso che va facendo ciascuno di loro e i suoi «break» che sottendono la ripresa dell'obbligato. Nell'improvvisazione imitativa, invece, il numero perfetto è di tre: ognuno porta avanti una proposta-risposta con note di passaggio, seconda idea e chiusa, parallelamente agli altri, e curando naturalmente anche il fatto corale, gli incontri verticali delle note, gli effetti timbrici.

Spero, con queste confuse note, di avere dato un'idea del lavoro che comporta lo studio dell'improvvisazione. Soprattutto spero che venga fuori con chiarezza che

l'improvvisazione è il risultato di un lungo accumulo di bagaglio musicale vario, così profondamente assimilato da poterlo riprodurre in mille citazioni arrivando fino al semplice accenno ad un «modo», un impianto accordale, una serie timbrica che rievochino nell'ascoltatore un intero discorso musicale implicito. Questo è quello che riescono a fare i grandi improvvisatori: a quel punto, naturalmente, qualsiasi discorso di suddivisione in «momenti» per l'improvvisazione, come ho fatto in questo articolo, appare ridicolo. Credo però che per noi che studiamo il modo migliore per poter continuare a parlare la musica, a raccontare facendo musica, questo sia invece un fatto importante.