

M. Spaccazocchi

L'IDEA MUSICALE

pensieri sull'invenzione dei suoni e delle musiche

Alla base di ogni creazione, invenzione sonoro-musicale c'è sempre una immagine interiore, un pensiero, un' *idea musicale*.

È per questa ragione che credo sia molto più importante ed efficace utilizzare il concetto di *idea musicale* piuttosto che i già indicati termini di creazione o invenzione poiché, questi ultimi, essendo stati termini abbastanza storicizzati dalle culture musicali colte che popolari, potrebbero indurci a formulare interpretazioni o letture che sentirebbero sempre il bisogno di specificare, sempre più e con chiarezza, il contesto di provenienza, in breve il corpus di conoscenze che dietro a ciascuno di questi termini è storicamente implicito (la consultazione di un dizionario o di una enciclopedia fanno ben comprendere quello che in questo momento si sta dicendo).

Ritengo quindi che il termine più esatto ed appropriato, per meglio definire il campo d'azione relativo allo studio sull'invenzione sonoro-musicale, sia appunto quello di *idea musicale*.

Infatti, l' *idea musicale*, a pensarci bene, è un concetto che ben si può applicare a tutte le culture, a tutte le musiche, a tutti i linguaggi sonori, a tutti i saperi storico-geografico-musicali presenti nel mondo.

Ma soprattutto, con il concetto di *idea musicale*, è possibile rivalutare il *pensiero* musicale, inteso come manifestazione interiore di una mentalità sonora più o meno complessa, più o meno creativa, più o meno attuabile come materiale auditivo, esternalizzante, cioè esposto verso gli altri, dunque umanamente socializzabile, interpretabile e valutabile.

Oltre a ciò, con il termine di *idea musicale*, possiamo mantenere viva tutta la sua radice umana, tipica e caratteristica di ogni singolo soggetto, di ogni singola *per-sona*. Si riconosce così all'uomo, inteso nella sua generalità, la dote specifica di essere produttore e portatore di idee sonoro-musicali più o meno creative, inventive. Idee, di conseguenza, realizzabili secondo varie modalità, in forme che siamo soliti definire con tanti nomi o termini: brani, temi, melodie, ritmi, armonie, canti, esecuzioni strumentali, ecc. Eventi catalogabili all'interno di quel grande e generalizzato contenitore che solitamente indichiamo con la voce *composizione* (*compòsitus*, intelligibile e/o audibile) intesa nelle sue più ampie e diverse accezioni all'interno di tutti i modelli musicali colti e popolari esistenti.

Dunque siamo di fronte al concetto di *idea musicale* che nel momento stesso in cui si materializzerà in veste *com-posta*, cioè *posta insieme, unita, ordinata* sulla base di vari tratti elementari o complessi, *combinati* in stretto rapporto con le motivazioni, le condotte, i bisogni e le ragioni indicate o stimolate da uno specifico soggetto, o contesto, o da un preciso momento di vita socio-culturale.

Essere artefici di idee musicali

In forma fantastica, la nostra memoria musicale potremmo visualizzarla come un grande Jukebox, all'interno del quale, in ogni suo singolo scompartimento, è possibile collocare una nostra singola memoria sonoro-musicale, un nostro ipotetico *single-disk*.

È chiaro che più *single-disk* avremo fatto vivere alla nostra "apparecchiatura corpo-mente" e più ricche saranno le nostre "immagini" sonoro-musicali, la nostra globale memoria musicale. Inoltre, il bello di tutto ciò, è che il nostro personale Jukebox non si ingolfa mai: è in grado di creare sempre nuovi scompartimenti per fare spazio a nuove "cose" musicali *com-prese* dal nostro corpo-mente.

È in questa maniera che ognuno di noi, col tempo e l'esperienza, si "cuce" addosso il proprio *abito* musicale, intendendo con il termine *abito* il senso attribuito alla sua originaria radice latina *habeo*, cioè *quello che è stato acquisito*.

E quello che è stato prima esperito dal nostro corpo-mente e poi fissato negli innumerevoli scompartimenti della nostra incontenibile memoria sonoro-musicale, avrà la possibilità di accedere al grande gioco di interpretazione e di valutazione, sulla primaria base di similitudini e/o di contrasti

determinati sia dagli elementi presenti nelle varie strutture sonore-musicali memorizzate, che dalla mentalità globale e particolare musicale della società di appartenenza, del luogo in cui ognuno di noi ha avuto la possibilità di “ritagliarsi” addosso il proprio “abito” di suoni e di musiche.

Ecco allora che, sulla base delle nostre memorie sonoro-musicali, iniziamo a *com-porre* i nostri modelli, schemi o sistemi musicali, il nostro campionario di esempi, azioni, stili di vita musicale. In altre parole, il nostro vissuto sonoro-musicale, *com-preso* attraverso il nostro corpo-mente, darà forma alla nostra mentalità musicale, alla nostra identità musicale, al nostro *sapere, saper essere e saper fare* in musica.

Essere *artefici di idee musicali* significa, allora, aver esperito, memorizzato, interiorizzato e dunque aver avuto la possibilità di “indossare abiti” musicali specificatamente mirati per farci “vestire i panni” di un produttore di idee sonore, di un soggetto in grado di creare, già nella sua mente musicale, delle “parole”, delle “frasi”, dei “discorsi”, dei *compòsitus* sonoro-musicali.

Quindi una qualsiasi idea sonoro-musicale che ognuno di noi potrebbe *com-porre* nella sua memoria interna, dipenderà sempre e comunque da quanto i nostri vissuti sociali, scolastici e familiari, si siano interessati alla formazione di una mente musicale in grado di “sentire” suoni interiormente, allo stesso modo in cui chiudiamo gli occhi e possiamo “vedere” dei colori, dei quadri, dei panorami.

Da questa personale modalità interiore di “vedere” immagini o di “sentire” suoni, ognuno di noi dovrà pure essere *educato*, proprio come ci indica il vero senso della radice latina di questo termine: *educēre*, cioè *trarre fuori*, abituarsi ad esternalizzare, cioè a rendere *materia sonora udibile* ciò che prima era solo *idea sonora pensata*.

Davide Sparti¹ ci dice che nel Cinquecento scrivere musica “nella mente”, “con le dita” e “sulla carta”, non apparivano operazioni concettualmente così diverse, anche perché era implicito lo stretto legame fra una idea musicale pensata (nella mente) che poi poteva traslocare (esternalizzare) in materia sonora eseguita (con le dita) o in documento scritto (sulla carta). Era quindi chiaro, e certamente anche già dal medioevo, lo stretto rapporto fra il corpo-mente musicale e le sue possibilità di esternazione socializzante degli eventi musicali.²

Ma da quando la nostra cultura occidentale europea ha esaltato ed esasperato l’importanza del documento musicale scritto, la memoria musicale, come qualità interiore pertinente alla musicalità umana sembra essere passata in secondo piano, ed è per ciò che una didattica per lo stimolo e la maturazione di un corpo-mente musicale si è sempre più affievolita nel corso dei secoli.

Ecco perché oggi anche le più comuni prassi educativo-musicali di base non sono più molto attente alla formazione cosciente del nostro corpo-mente musicale.

Ecco perché oggi i più comuni progetti di educazione musicale di base ben poco si interessano di *trarre fuori*, di rendere materia sonora, audibile, verificabile e valutabile, ciò che può essere ancora vivo e attivo nella povera o ricca memoria musicale di ogni bambino, di ogni giovane, di ogni *persona*.

Idee per ri-creare idee

Comprendere, dal latino *cum-prehēdere* significa *prendere insieme*, quindi *contenere in sé, abbracciare con la mente le idee, afferrare con l’intelletto, intendere appieno*.

È chiaro dunque che il senso della comprensione umana ha a che fare con l’interiorizzazione di idee, di comportamenti, con la memorizzazione interiore di conoscenze e saperi che poi, in varie forme, potremmo materializzare in progetti, fatti, più o meno nostri, originali, ecc.

Quindi anche l’atto di ideazione, di creazione, di invenzione musicale passa inevitabilmente attraverso un gioco di *com-prensioni*, di relazioni tra saperi che potranno stimolare una possibile riproduzione di “nuove” idee, creazioni, invenzioni musicali.

In breve si tratta di far conoscere e di far abbracciare idee musicali con la mente, dare la possibilità di afferrarle con l’intelletto, di comprenderle per poi farle *ri-uscire* materializzate in altre forme, in

¹ Sparti, D., *Il corpo sonoro*, Mulino, Bologna, 2007

² Cfr. Busse Berger, A.M., *La musica medievale e l’arte della memoria*, Ed. Fogli volanti, Subiaco, Roma, 2008

altri costrutti, in altri eventi sonori. Quindi far comprendere idee musicali per far ri-creare altre idee musicali.

Da una idea memorizzata ad una esternalizzata³

M' illudo
 Anche
 Se
 Sono
 Incavolato
 Ma
 In
 Lontani
 Incantevoli
 Anni
 Navigavo
 Ovunque

Questo acrostico è un esempio di idea compresa e di idea ri-creata e materializzata: è la creazione di un ragazzo di scuola media che, naturalmente, è venuto a conoscenza della semplice idea-gioco letteraria presente nell'acrostico: disporre una parola in verticale e sull'inizio di ogni sua lettera inventare un testo.⁴

In questo acrostico che potremmo anche definire abbastanza poetico si nasconde un processo d'elaborazione che ritroviamo comune a moltissime attività umane e musicali:

- La **scoperta-conoscenza** dell'idea, di una intenzione, di un modello che getta la base per...
- La **comprensione-memorizzazione** del gioco di regole più o meno semplice, delle tattiche, delle operazioni da svolgere, l'ordine stesso dello svolgimento.
- La **ri-creazione-materializzazione** di un evento che sfrutta i procedimenti appresi, il modello, le regole, ecc.

Queste tre fasi, infatti, le ritroviamo pure nel più comune e diffuso apprendimento musicale medievale, attraverso le cosiddette *forme canoniche* (dal greco *Kànon* che vuol dire appunto *regola*) che regolavano il possibile gioco o tattica di trasformazione di una linea melodica:

1. **O** - linea melodica originale
2. **I** - moto inverso di O
3. **R** - moto retrogrado di O
4. **IR** - moto inverso di R

³ Il lettore avrà notato e noterà ancora di seguito la frequente presenza dei termini esternallizante, esternalizzazione, ecc. Questa voce l'ho tratta da Jerome Bruner che la spiega così: "*L'esternalizzazione produce una testimonianza dei nostri sforzi mentali, che però è 'al di fuori di noi' piuttosto che, vagamente 'nella memoria'. È un po' come produrre una bozza, una brutta copia, un 'modello dimostrativo'. Questa 'cosa' richiama su di sé l'attenzione perché richiede un paragrafo di collegamento, o una prospettiva meno frontale in quel dato punto, o una migliore 'introduzione'. Ci solleva in qualche misura dal compito sempre gravoso di 'riflettere sui nostri stessi pensieri', raggiungendo però lo stesso scopo. Rappresenta i nostri pensieri e le nostre intenzioni in una forma più accessibile agli sforzi riflessivi. Il processo del pensiero e il suo prodotto si intrecciano, come gli innumerevoli schizzi e disegni fatti da Picasso per rielaborare *Las Meninas* di Velàzquez. Esiste una massima latina che dice: 'Scientia descendit in mores', 'la conoscenza si traduce in consuetudini', che potremmo rendere liberamente con: 'il pensiero si traduce con i suoi prodotti.'*" (La cultura dell'educazione, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 37.

⁴ L'esempio è tratto da Ersilia Zamponi, *I draghi locopei*, Einaudi, Torino, 1986, p. 44

Questo semplice gioco di regole, o meglio ancora potrei dire di idee applicabili ad una melodia per giungere a creare sue possibili trasformazioni, lo ritroviamo applicato nella musica medievale, poi nell'*Arte della fuga* di Bach, e poi ancora nella composizione *dodecafonica* di Schönberg.

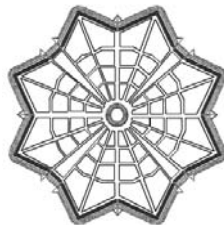
E anche quando si esegue l'infantile *Fra' Martino per imitazione canonica*, abbiamo a che fare con l'applicazione di una idea-regola che nasce nel medioevo e che poi, nel tempo, viene compresa da molti musicisti e riapplicata per la ri-creazione di musiche che esaltano, appunto, le tattiche creativo-imitative.

E alla stessa maniera la trasmissione di idee-gioco ri-crea-attive le ritroviamo applicare nella simmetria letteraria, architettonica e grafico-pittorica in genere:

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

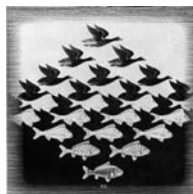
(Il seminatore Arepo tiene in azione le ruote)

Gioco di parole leggibile in molte direzioni pure leggendo da destra a sinistra dal basso verso l'alto.



Progetto di città a forma di stella (come ad es. *Palmanova*, Udine)

Progetto architettonico ricco di simmetria e degli stessi elementi ripetuti nello spazio.



Escher, *Cielo e Acqua 1*, 1938

Mutazione graduale di una forma per giungere ad un'altra che mostra tratti simili e diversi.

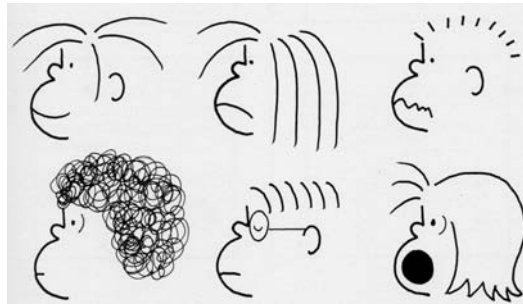
I trucchi del mestiere

Nelle vecchie botteghe artigiane, il mestiere, cioè il capire come si può dar forma ad una certa "cosa" o attività, lo si apprendeva attraverso il graduale svelarsi di tattiche che potevano emergere dall'osservazione, dalla manipolazione, dall'ascolto, dalle prove e riprove. Allo stesso modo gli ultimi tre esempi indicati (*Sator arepo...*, *La città a forma di stella*, *Cielo e acqua* di Escher) svelano alla lettura e alla vista, idee, trucchi, tattiche che molto hanno a che fare con le forme simmetriche, le trasformazioni graduali, i rovesciamenti, la ripetizione di elementi, ecc.

Ecco, in termini elementari, potremmo dire che la comprensione di idee-tattiche esternate da un oggetto, da un fare, da un artigiano, da una mentalità, da un educatore, da un musicista, da un pittore ecc., è sintetizzabile come una presa cosciente dei *trucchi del mestiere* da parte dell'apprendista, del giovane allievo. È sulla base di questa conoscenza dei trucchi del mestiere che possiamo comprendere pure il rapporto di similitudine semantica fra le origini delle parole *mestiere* e *mistero* (*ministèrium* che si contrae in *min'stèrium*), quasi a dimostrare che il passaggio dei trucchi del mestiere non sia cosa da far praticare a tutti, ma solo con i prescelti all'*addestramento*

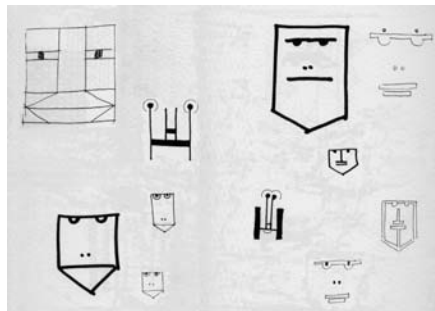
(rendere idoneo, cioè destro, ovvero chi sta alla destra di...). È forse per questa antica aderenza fra mestiere e mistero che le idee, tattiche, trucchi utili per formare menti creative non si realizza con tanta semplicità?

Ma per fortuna che i cosiddetti *ferri del mestiere*, si rendono comprensibili e quindi riapplicabili anche solo attraverso gli oggetti, le opere dell'uomo, o come diceva prima Bruner: *'il pensiero si traduce con i suoi prodotti.'* Ed è per questo che ritroviamo, ad esempio, nelle seguenti immagini, il volto umano svelato pure come idea-tattica, come possibile intento didattico-creativo più o meno cosciente da parte del creatore-produttore:



Tonucci F., *Bambini si nasce*, Nuova Italia, Firenze, 1987, p. 147

Idea-tattica trasmessa: dallo stesso identico profilo di un volto si possono aggiungere altri segni liberi per disegnare e caratterizzare tante e diverse sue espressioni.



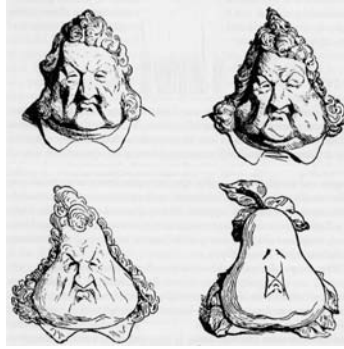
Munari B., *Alla faccia*, Edizioni Corraini, Mantova, 1992, pp. 48-49

Idea-tattica trasmessa: una faccia può realizzarsi nelle maniere più disparate mantenendo i soli tratti pertinenti ad essa tipici (occhi naso bocca).



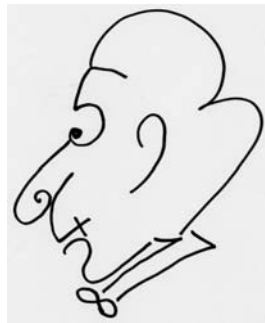
Arcimboldo G., *Vegetali*

Idea-tattica trasmessa: un volto può essere creato attraverso una appropriata combinazione di vegetali (da fa notare pure l'idea del rovesciamento del vaso che da contenitore di vegetali si trasforma in cappello).



Philipon, Daumier, *Les Poires*

Idea-tattica trasmessa: un volto può anche prendere forma sulla struttura esterna di un frutto (non considerando, in questo specifico caso, la palese dimensione di caricatura politica che gli autori hanno intenzionalmente fatto della testa del *Roi Bourgeois* Luigi Filippo).



Copia di un disegno presente nella copertina di un *Ordinariun Missae* del 1949

Idea-tattica trasmessa: è possibile fare un volto combinando in forma grafica i numeri da 1 a 9.

Tutti questi esempi visivi sono una chiara dimostrazione di trasmissione di idee che si traducono nella comprensione di tattiche o tecniche operative che, una volta memorizzate, possono funzionare come un vero e proprio atto di ri-generazione di ri-crea-azioni.

Un giovane, in questo specifico caso, dopo aver compreso *i trucchi del mestiere* presenti in questi diversi volti, si può ben sentire portatore di idee che, volendo, potrà materializzare in varie altre forme visive.

Naturalmente, con lo stesso intento ri-generativo di idee (linguistiche e grafiche), con il desiderio questa volta cosciente e non occultato, possiamo interpretare i testi già citati di Ersilia Zamponi e di Francesco Tonucci, e ancora le più note e ormai storicizzate pubblicazioni: *Esercizi di stile* di Raimond Queneau (Einaudi, Torino, 1983), *Fantasia* di Bruno Munari (Laterza, Bari, 1977), *Grammatica della fantasia* di Gianni Rodari (Einaudi, Torino, 1973).

È in questo desiderio di svelare i trucchi del mestiere, di creare una didattica delle idee per il corpo-mente, dedicate al linguaggio della parola, delle immagini, dei suoni, che possiamo pensare di sviluppare soggetti creativi, che possono ampliare gradualmente, grazie ad altre e sempre nuove idee, il loro stesso concetto di invenzione linguistica, pittorico-grafica, sonoro-musicale.

Una idea musicale è tale quando si applica...

Con lo stesso principio indicato attraverso gli esempi sino ad ora presentati, possiamo dedurre che la nascita di una idea musicale sarà tanto più possibile quanto più il soggetto avrà la fortuna di poter conoscere i trucchi, i ferri del mestiere, di comprendere e riapplicare il maggior numero di idee ri-crea-attive sui suoni e sulle musiche.

Ora, qui si seguito, senza per questo ardire di essere esaustivo, provo ad elencare una possibile serie di attività didattico-musicali riapplicabili alla ri-creazione sonoro-musicale. In altre parole è un

lavoro che si potrebbe fare ancora meglio in gruppo, cercando di sviluppare in attività o idee musicali la seguente frase: *Una idea musicale è tale quando offre al ragazzo la possibilità-capacità di...*

- Pensare frasi e melodie note e cantarle subito
- Pensare frasi e melodie “nuove” e cantarle subito
- Alterare in vari modi una frase, una melodia persistente e cantarla o suonarla (es. Temi con variazione, *Il carnevale degli animali* di C. Saint-Saëns, ecc.)
- Creare una tecnica vocale inedita (es. canto Jodler, Lilting, Katajat, Khoomei, canto armonico in genere, la ricerca vocale di Demetrio Stratos, di Roberto Laneri, ecc.)
- Creare una tecnica strumentale inedita (es. Il trombone di V. Globokar, la chitarra di D. Reinhard, le esperienze del gruppo Nuova Consonanza, ecc.)
- Produrre musica con strumenti inediti (es. gli Stomp in *Out Loud*, la Vienna vegetable orchestra, ecc.)
- Mettere coerentemente un testo ad una frase, ad una melodia cantata o strumentale (es. Il tipico mestiere del Paroliere, i testi di Mogol, ecc.)
- Combinare verticalmente suoni, frasi o melodie diverse (es. la polifonia colta, cori spontanei popolari, l'improvvisazione jazzistica vocale e strumentale, la micropolifonia presente nelle molte composizioni di G. Ligeti, le dissonanze di *Threnos* di K. Penderecki, ecc.)
- Adattare alla propria voce temi musicali nati originariamente per strumenti, usare la voce come uno strumento musicale (es. Ella Fitzgerald in *Air mail special* del clarinetista B. Goodman, le molte versioni *Scat* di brani strumentali, i Take six, gli Swingle singers in *Jazz Sebastian Bach*, ecc.)
- Creare una sequenza ritmica più o meno complessa (es. Stomp, Tamburi del Bronx, le poliritmie africane, ecc.)
- Creare dei collages musicali (es. dal comico in musica al cabaret sino alle ouvertures d'opera, i *Penguin Café* in *Discover America*, ecc.)
- Mutare il metro di un brano noto (es. da binario a ternario, a quinario, il noto inno quaternario *Auld lang sine* diventato ternario nel *Valzer delle candele*, ecc.)
- Creare una sequenza di suoni diversi timbricamente (es. le mutazioni vocaliche degli Om tibetani, le trasformazioni elettroniche del sound, alcuni brani dei Pink Floyd, ecc.)
- Creare una sequenza armonica più o meno complessa (es. i bassi numerati, gli ostinati o “giri” armonici, il noto *Kanon* di Pachelbel, le dissonanze timbrico-armoniche nei brani di Tom Waits, ecc.)
- Mutare l'accompagnamento armonico-accordale ad un brano noto (es. C. Parker in *Embraceable you* di Gershwin, il jazz in genere nella esecuzione personalizzata dei cosiddetti standards, ecc.)
- Adattare ad un nuovo strumentario un brano strumentale preesistente (es. gli arrangiamenti in genere, le vecchie composizioni “per ogni sorta de istromento”, le molte *cover* dei brani più famosi, ecc.)
- Mutare *ambiente sonoro* ad una esecuzione musicale (es.: variazione di *pan*, *amplitude*, *chorus*, *distorsion*, *dynamics*, *envelope*, *noise*, *reverber*, *vibrato*, ecc., la stessa musica nelle diverse scene di un film, i bambini che cantano lo stesso motivetto esaltando le risonanze del naso, della gola, della testa, ecc.)
- Semplificare una proposta musicale complessa (es. le riduzioni musicali in genere, le fantasie, i pout-pourri, il rock nell'esecuzioni di brani tratti dalla musica sinfonica o classica, i Procol Harum, Emerson Lake & Palmer, ecc.)
- Abbinare in modo inedito due o più eventi musicali diversi (es. il progetto musicale francese Lambarena *Bach to Africa*, ecc.)

- Abbinare in forma creativa la musica ad altri linguaggi (es. Yo-yo ma nel brano *Prayer*, all'interno del progetto audiovisivo *Inspired by Bach*, i molti balletti di danza moderna, i molti cartoons o film d'animazione, ecc.)
- Creare musica sulla base di uno stimolo extramusicale (es. da una poesia, da un racconto, da un evento politico, storico, sociale, ecc., *We Shall Overcome* di Pete Seeger come inno pacifista del movimento per i diritti civili negli Stati Uniti, ecc.)
- Mutare la funzione sociale, lo scopo di un brano musicale senza per questo alterarne la sua riconoscibilità (es. pratica tipica di molte culture primitive e popolari, il canto *Bella ciao*, nel remake musicale in genere, il riuso dei motivi musicali di altri autori fatto da musicisti famosi come Bach, Mozart, ecc., i tanti usi della musica di ogni genere nella pubblicità, in certe scene di film, ecc.)
- Saper “rubare” estemporaneamente un frammento cantato o suonato, una idea musicale ed elaborarla sull'istante (es. pratica tipica nell'improvvisazione jazzistica o creativa di gruppo, ecc.)
- Creare un elementare sistema o un linguaggio musicale (es. combinazioni sonore, scale, armonie, temperamento, dodecafonìa, ecc.)
- Creare una grafia musicale pertinente alla musica che si desidera eseguire (es. esempi presenti nel testo *Spartito Preso*, ed. Vallecchi, Firenze 1981, *Intersection 3* per pf di M. Feldman, ecc.)
- Ecc.

È chiaro che questi e tanti altri esempi oltre ad essere indicati dovranno essere vissuti, praticati, cioè fissati nella memoria corpo-mente, come reale bagaglio ri-crea-attivo.

L'idea musicale e la scrittura

Il diverso e vario numero di idee o proposte musicali ri-crea-attive che è stato ora indicato, è chiaro che ci coinvolge nella figura del compositore, del creatore, ossia dell'autore che potrà essere interessato a definire, in modi più o meno esaustivi, le prassi utili per giungere alla realizzazione materiale della sua stessa creazione o ricreazione (es. documento inteso come partitura musicale, grafico temporale, testo esplicativo o legenda, disegno, immagine, ecc.).

Quanto più questa modalità di realizzazione materiale sarà indicata in modo minuzioso, intesa quindi come un palese invito ad attenersi a tutto ciò che viene indicato e non altro, è chiaro che l'intervento del possibile esecutore o degli esecutori viene espresso in termini di riproduzione, di resa materiale di solo e tutto quanto di musicale è indicato dal “documento” redatto dallo stesso compositore.

In altre parole la dimensione creativa dell'esecuzione si può sminuire così tanto da risultare quasi un mero esercizio tecnico-meccanico-articolatorio per non dire atto robotico. Nello stesso momento però, al contrario, si esalta la dimensione inventiva del compositore, che a volte potrà esasperarsi in un atto creativo addirittura impensabile senza l'apporto di una notazione musicale, come appunto ci spiega Max Weber:⁵

“Senza lo strumento della nostra notazione non sarebbe possibile né produrre, né trasmettere, né riprodurre un'opera moderna dell'arte musicale dotata di qualche complessità: senza notazione l'opera non potrebbe esistere in alcun luogo e maniera, nemmeno nell'interiorità del suo creatore.”

In questo specifico caso, in cui si esalta chiaramente la funzione della notazione sino al punto che lo stesso autore non è in più grado di mantenere viva nella sua mente la sua idea musicale, ci troviamo a negare il concetto stesso di *idea musicale*, di memoria musicale interiore.

⁵ Weber, M., *I fondamenti razionali e sociologici della musica* in *Economia e società*, vol. II, Edizioni di Comunità, Milano, 1974, p. 64.

E, comunque sia, a parte l'exasperazione della notazione, in molte pratiche musicali resta di fatto che si impone inevitabilmente la condivisione della notazione fra compositore ed esecutore, ed è per questo che quanto più si ha che fare con una notazione "autoritaria" sul piano interpretativo e naturalmente tecnico, tanto meno si potranno evidenziare gli aspetti inventivo-creativi dello stesso esecutore.

Questo significa che un notazione "aperta", meno "autoritaria" nelle sue indicazioni particolari e generali, permetterà all'esecutore di esaltare con più evidenza idee, proposte e soluzioni sonore sul piano esecutivo.

Lungo la storia musicale occidentale europea si è evidenziato un percorso evolutivo che ha esaltato sempre più il passaggio dall'oralità della musica alla scrittura della musica. Questa evoluzione ha inevitabilmente mutato l'idea stessa di umana musicalità che, dal piano *udibile* nella cultura orale, ha traslocato gradualmente nel piano *intelligibile* della cultura scritta.⁶

Questa mutazione del concetto di musicalità ha inevitabilmente portato la nostra cultura *eurologica* all'exasperazione della scrittura, cioè ad una *iper-scrittura* che ha, poco a poco, detronizzato tanto il corpo quanto l'orecchio musicale, per donare il trono alla vista e alla logica nuda e cruda.

E con l'exasperazione della scrittura si è amplificata inevitabilmente una *iper-alfabetizzazione* che ha indotto tutti i giovani studenti di musica a pensare che la materia sonora non è nel corpo, nella percezione auditiva, nel proprio sentire dei muscoli, delle articolazioni e delle emozioni, ma nell'opera notata, nella musica scritta, nella parte musicale. In breve, con la musica alfabetizzata e scritta, la nostra razza musicale *euro-centrica* ha perso quello che aveva alle origini: la musicalità corporea, fisica, che intratteneva costanti e strette relazioni con ciò che da sempre faceva riferimento al corpo-mente sonoro-musicale.

È così che la musica eurologica ha smarrito il suo corpo, perdendo così pure la sua mente musicale. E con lo smarrimento del corpo-mente, abbiamo anche perso il valore della musica come atto estemporaneo, improvvisativo-inventivo. Perdite, queste, che altre culture musicali non hanno permesso:

“La differenza essenziale fra la tradizione musicale afrologica e quella eurologica è che quest'ultima ha <<mancato il corpo>>; non ha cioè saputo cogliere nell'eccitazione di quella massa vibrante che è il corpo umano la fonte primaria della musica improvvisata.”⁷

Si potrebbe pure aggiungere che la nostra cultura musicale, con la perdita del corpo, ha di conseguenza smarrito pure l'attenzione, la concentrazione nei confronti dell'ascolto in generale e musicale in particolare. Gli stessi musicisti non si fidano più della loro memoria musicale e, quasi, viziosamente preferiscono affidarsi alla certezza del documento, della scrittura-lettura.

L'idea musicale come corpo sonoro

Si prospetta così, nell'atto inventivo sonoro-musicale, la rivalutazione di una materializzazione dell'idea musicale attraverso la corporeità intesa come pelle, lingua, bocca, torace, braccia, mani, dita, gambe, ecc.⁸

Questo perché la nostra europea musicalità non si evidenzia solo nella partitura scritta, ma anche e soprattutto nel corpo. Ciò ci viene costantemente dimostrato dalle tante etnie del mondo: popoli che riescono a creare e produrre musica senza per questo dover passare obbligatoriamente alle pratiche di scrittura, mantenendosi rigorosamente iscritti all'interno dell'oralità sonoro-musicale.

Da qui pure il recupero dell'attenzione: esporsi all'ascolto in maniera intensa, presa e concentrata.

Non è un caso che i migliori improvvisatori o creatori di musica estemporanea non sono tanto i cosiddetti "mostri" di tecnica, quanto piuttosto quelli che sanno ascoltare musica con molta intensità

⁶ Concetti simili a questi sono esposti in modo più ampio ed esaustivo in Davide Sparti, *Il corpo sonoro*, ed. il Mulino, Bologna, 2007.

⁷ Sparti, D., op. cit. p. 19.

⁸ Aspetti corporei che Roland Barthes definisce come *genotipo* in *Variazioni sulla scrittura*, Einaudi, Torino, 1999.

(per la scoperta, la conoscenza e la stabilizzazione di idee o immagini sonoro-musicali) e che, molto spesso, sono gli stessi che inseriti in un gruppo musicale creativo sanno relazionare in forma circolare l'ascolto degli altri musicisti con il loro estemporaneo atto di materializzazione delle idee musicali.

E se l'idea musicale ci porta verso l'invenzione, e se inventare (dal lat. *invèntus*) significa *trovare investigando, scoprire cercando, raggiungere una meta*, questa, la si conquista attraverso il rispetto e la rivalutazione del corpo sonoro, nella sua interezza, sviluppando quella attenzione auditiva che troppo spesso tutte le educazioni disciplinari hanno trascurato.

Maurizio Spaccazocchi