

**ANNA LAURA LONGO**

## ***Sui risvolti tensivi dei ritmi puntati***

Resoconti di un avventuriero ciclo di lezioni musicali di argomento tematico svoltosi nel primo semestre dell'anno 2016 presso lo Studio- atelier Territorio di stimolazione sonora in Roma

### INDICE

- **Traiettorie pianistiche e soglie per un'esperienza uditiva**
- **Dal segmento uditivo al rigoglioso slancio corporeo**
- **Per una stretta e viva aderenza tra impulso-gesto e trama sonora**
- **La divergenza tra gesto e suono**
- ***Prendi il giorno e portalo con te: sfondi poetici per una ritmica internamente vivificata***
- **Celebri incipit e pagine scelte per un'ulteriore mappa d' indagine**
- **Conclusioni e derivazioni per possibili linee attuative**

*Tutto il nostro pensiero è una forma di comparazione: parlare di un cielo azzurro vuol dire paragonarlo a un cielo grigio o rosso.*

*(Curt Sachs: Le sorgenti della musica – Bollati Boringhieri )*

### **1. Traiettorie pianistiche e soglie per un' esperienza uditiva**

Sin dagli inizi lo scopo prioritario è stato quello di arrivare a cogliere, pianisticamente e mediante meccanismi accurati di ascolto, quel sottile senso di *sommovimento* interno, determinato dalla presenza – in talune composizioni specifiche – di ritmi puntati variamente configurati.

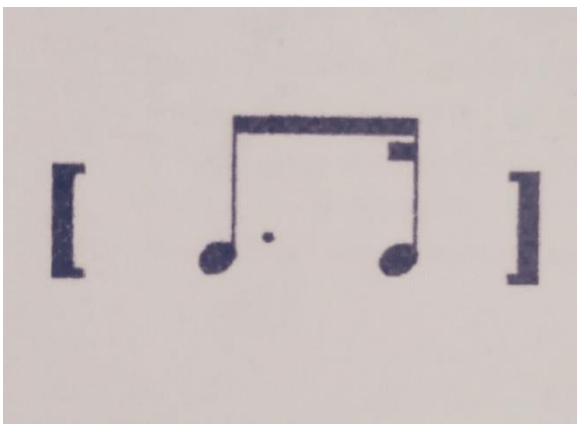
Un primo passo dunque è stato quello di segnalare come sia possibile dischiudere vere e proprie prospettive di articolazione di energie ritmico- musicali e come tali prospettive possano esser frutto di un' acquisita abilità nel calibrare e gestire i quantitativi di tensione risiedenti in alcune cellule più che in altre.

Per incanalare nella memoria un primo *exemplum* di musica dotata di lievi connotati tensivi ( in virtù proprio della presenza di ritmi puntati ), si è avviata la sessione di lavoro e di approfondimento specifico attraverso un ascolto reiterato di *Echo*, brano di brevi dimensioni per flauto traverso e pianoforte, composto da **Paul Hindemith** nel 1942. Trattasi di una composizione

la cui trama raffinata ed esile risulta essere disseminata di costanti giochi imitativi e disegni di crome puntate con semicrome (più raramente di semiminime puntate con crome).



L'extrapolazione di un ingrediente specifico e ben caratterizzato, in questo caso di matrice ritmica,



ci ha posti in una precisa condizione di degustazione, laddove per degustazione si è sommariamente inteso il SOFFERMARSI – da un punto di visto uditivo e al contempo strumentale - per un rilevamento di gamme di sfumature.

Cogliere (nell' ascolto) e determinare (nella propria pratica strumentale ) una qualità e uno spettro di sfumature risultano essere compiti oltremodo prelibati, suscettibili di costanti e proficui sviluppi, nonché di risvolti inattesi.

L' occasione di ascolto di Paul Hindemith ci ha condotto inoltre a notare come possa essere talvolta presente a monte – presso alcuni compositori più che in altri - una sorta di propensione a maneggiare e disseminare con maggiore frequenza, nella pagina musicale, una o più figurazioni tipiche, per esigenze spesso espressive, per predilezioni peculiari o ancora per scelte di tipo logico, intuitivo o di altro genere. Il rilevamento, nel catalogo hindemithiano, di un cospicuo numero di occorrenze di figurazioni ritmiche puntate ha per l'appunto lasciato emergere una netta predilezione in tal senso.

È stato pertanto arricchente portare attenzione su un'ulteriore manciata di esempi musicali, ugualmente estrapolati dal catalogo del compositore tedesco, non privandosi di instaurare un rapporto diretto con i relativi spartiti. Per citare alcuni di tali esempi musicali, si potrà qui ricordare la *Sonata per trombone e pianoforte* e *Trauermusik*, brano concepito - nella sua forma originale - per viola e piccola orchestra, ma da noi indagato nella versione per viola e pianoforte.

Si è da subito desiderato sottolineare come un medesimo elemento rintracciabile nella scrittura musicale, non dia affatto adito a una fissità di visione interpretativa, al contrario come esso possa esser foriero di un ventaglio di proposizioni e ri-proposizioni diversificate, di una molteplicità quindi di realizzazioni dalle presumibili fogge diverse.

Nella fattispecie si è cercato di osservare come un analogo ritmo puntato, a seconda dei pezzi assunti come punto di riferimento, possa caricarsi di minori o maggiori dosi di nervosismo o cantabilità, di solennità o viceversa di concitazione. Beninteso, anche l' approccio degli esecutori direttamente coinvolti nell' ambito delle lezioni in questione si è dimostrato essere di volta in volta algido o al contrario innervato di densità, configurato musicalmente in termini di nitidezza o di lieve mistero a seconda dei singoli casi presi in esame.

La necessità di un confronto diretto con almeno un secondo referente, ha trovato in **Dmitri Shostakovich** un valido appoggio. Cosicché il successivo ascolto ha riguardato in particolare la *Serenade* tratta da *Aphorismen op.13*. È quest'ultima una raccolta per pianoforte dalle caratteristiche cangianti, più che degna di conoscenza e di sguardo attento.



Fa la sua comparsa, nel brano suddetto, la figura di semicroma con croma puntata, posta in accattivante alternanza proprio con quella precedentemente fatta oggetto di analisi e assimilazione.

Ne è risultato uno spontaneo far luce sulle differenziazioni così come sulle rassomiglianze, suscitando inoltre un'ipotesi di dibattito circa i possibili conflitti stilistici talora instaurabili tra musiche appartenenti a compositori diversi vissuti nella medesima epoca .

Si legga in proposito la riflessione inerente le arti figurative presente nel saggio di **Erwin Panovski** dal titolo *La prospettiva come forma simbolica* (Feltrinelli ), nello specifico all' interno del capitolo " Il problema dello stile nelle arti figurative " ( pag. 145 e seguenti ). Senza ostacoli si potrà trasferire tale riflessione alla musica e ai diversi linguaggi artistici in generale.

A questo punto del tragitto, volutamente costruito secondo un criterio iperfrastagliato, si è voluta agilmente sviluppare una zona di transito tra musiche impiantate su un assetto ritmico determinato da punto semplice e musiche con assetto ritmico doppiamente puntato. Il tutto è avvenuto grazie ad **Alexander Scriabin**, attraverso il *Prelude*( da *Prelude e Nocturne op.9 n.1 per pianoforte* ).

Trattasi di un brano per la sola mano sinistra in cui trovano inclusione entrambe le figurazioni con distribuzione peraltro uniforme.

Con lo scopo di condurre inoltre verso un'evidenziazione del graduale senso di accrescimento di tensione interna, inerente le cellule ritmiche prese in esame, una nuova diade di ascolti si è profilata, ed è stata, questa volta, fortemente caratterizzata dalla presenza di schemi ritmici con figure musicali dotate in modo prioritario di doppio punto. Si è trattato di **Dmitri Kabalevski**, con *Foresta tenebrosa* (da *22 Kinderstücke op.27*) e di **Robert Schumann**, con *Luogo maledetto* (da *Waldszenen op. 82*).

Affinché la miscellanea di ascolti potesse avere un ruolo e un valore davvero fermentativo, anche da un punto di vista dell'accertamento e dell'orientamento stilistico, si è cercato il più possibile di creare uno sprone tale da sviluppare atteggiamenti spontanei di curiosità e reale integrazione tra pagine musicali del passato e al contempo del presente.

È per questa ragione che il "canovaccio" di ascolti, rispondente a un atteggiamento evidentemente di tipo immersivo, ha raggiunto il suo apice con **György Kurtág** attraverso *Kettősfogások* (Double notes) tratto dalla raccolta *Játékok* ed ancora con **Gabriela Ortiz**, di cui si è propriamente analizzato *Patios serenos* mentre di **Kaija Saariaho** si è ascoltata la *Ballade* per pianoforte. Ci si è soffermati in questi ultimi due esempi sull'effetto di prolungamento della cellula ritmica puntata, attuato in virtù della legatura di valore e di cui si tornerà a parlare più avanti a proposito di una composizione di **Giacinto Scelsi** nello specifico.

Alla luce di tali ascolti e approfondimenti pianistici oltretutto cameristici si è finalmente giunti a rilevare, in modo particolareggiato, come possa essere interessante creare dei validi tentativi per differenziare – attraverso la ricca tavolozza di tipologie di attacco del suono a disposizione di ciascuno – i suddetti casi di ritmi puntati, con il presupposto di giungere a offrire una resa espressiva il più possibile fedele alla scrittura, ma al contempo rispondente a una personale impronta interpretativa. Ad esempio l'indicazione agogica di *furioso* presente nella *Ballade* della citata compositrice finlandese Saariaho (e rintracciabile a mis. 11) ha originato alcune prime discussioni in tale direzione, poi proseguite con vere e proprie ipotesi di costruzioni interpretative.

A conclusione di questa prima zona di indagine musical-uditiva si è facilmente delineato l'invito a dare una continuazione e un sofisticato ampliamento al lavoro, attraverso l'autoscoperta e la pur sempre fertile ricerca individuale, continuando a ritrovarsi immessi e – perché no - positivamente irretiti da musiche variamente perimetrare dal sottile soffio incalzante generato proprio dai ritmi puntati.

Né sarà superfluo ricordare come gli spunti offerti in tale scritto costituiscano uno sfondo per la formulazione di un possibile schema organizzativo.

Tale schema organizzativo potrà validamente incrociarsi con una moltitudine di proposte ed elaborazioni affini.

La presente panoramica (nonché proposta didattica) è da considerarsi in definitiva una porzione esigua di un lavoro sicuramente ampliabile e soggetto a vere e proprie fioriture, in termini di risultati e di arricchimenti.

*Di solito, alcuni processi si chiariscono quando ne cogliamo le somiglianze con altri ormai molto lontani, che mostrano tuttavia una certa analogia, almeno come movimento. Perché il movimento nelle cose della vita è fondamentale.*

*(Maria Zambrano: Persona e democrazia – Mondadori )*

## **2. Dal segmento uditivo al rigoglioso slancio corporeo**

A partire da un “segmento” di impegni puramente uditivi e strumentali, come quelli messi in campo e meticolosamente descritti nel precedente paragrafo, si è fatta strada l’ esigenza di sostare con un ancor diverso grado di godibilità nei medesimi ambiti e meandri di studio.

Cosicché l’approfondimento sui ritmi puntati ha guadagnato interesse attraverso un lavoro squisitamente incentrato sul movimento.

Si ritiene utile precisare come si siano resi disponibili anche allievi adulti a un attraversamento di siffatta natura (pur essendo prevalente una partecipazione di ragazzi e bambini ), avendo compreso come lungo le sponde dell’ apprendimento musicale, la partecipazione corporea sia un tassello ineludibile per rendere l’ ascolto “ trasformabile “ e la lezione stessa permeabile rispetto ad apporti di eterogenea configurazione.

Pur restando validi i criteri di consequenzialità vigenti nella precedente area di lavoro, è apparso evidente come stesse per dischiudersi l’occasione di vivificare il rapporto con le musiche prescelte grazie a un CALARSI DIVERSAMENTE negli interstizi e nelle profondità della costruzione musicale, in virtù di ipotesi di ascolto basate sul dispiegamento di un rigoglioso slancio corporeo.

L’ itinerario prospettato a tale scopo ha lambito i territori per lo più lineari di **Franco Margola**, per raggiungere le fascinazioni sonore di **Giacinto Scelsi**, assaporando dunque livelli di complessità ben diversi, per tragitti esperienziali certamente ad ampio raggio.

È in preparazione - a corredo della seguente descrizione verbale, inerente il tragitto basato peculiarmente sul movimento - un reportage di testimonianza, che sarà presto disponibile per una più chiara comprensione e per un’ efficace riproducibilità dell’ esperimento, di cui si va comunque a offrire una sommaria analisi nel successivo paragrafo.

## **3. Per una stretta e viva aderenza tra impulso-gesto e trama sonora**

Per dare inizio alla sessione esclusivamente imperniata sul movimento e per avvalorare l’ assunto in base al quale può considerarsi efficace e proficuo ascoltare portando il ritmo sul piano dell’ evidenza fisico-corporea, si è selezionata – tra le musiche poc’anzi citate – quella maggiormente caratterizzata da semplicità di impianto.

È contenuto difatti nella raccolta *15 pezzi facili per giovani pianisti* di **Franco Margola** un breve e limpido valzer, da cui è stato possibile trarre spunti eterogenei per il nostro scopo.

L' indicazione metronomica di 54 per la minima puntata, per motivi di studio e di necessario assorbimento sul piano del movimento è stata deliberatamente elusa, privilegiando una maggiore e indubbiamente utile lentezza.

Di primo acchito si è provveduto a un'esplicitazione della struttura di base, evidenziando la vistosa separazione esistente tra le tre aree costitutive, omogenee in quanto a lunghezza (16 misure ciascuna ) e in quanto a carattere.

Di tali aree, quella centrale è volutamente rimasta esente da azioni e movimenti specifici, connotandosi come zona di riposo e arresto. Le altre due aree sono state invece intessute di movimenti appositi, consistenti in passaggi transitori da un segmento corporeo a un altro.

Affidarsi alla costruzione fraseologica (abitarla, in definitiva, in senso fisico oltreché uditivo) è stato di buon ausilio. Lo spunto per la configurazione dei semplici movimenti è stato in ogni caso offerto dall' incipit stesso.

Quest'ultimo si è difatti trasformato a tutti gli effetti in una cellula basilare, in un vero e proprio elemento portante e fisso su cui operare .

Si è trattato in pratica di ribadire puntualmente e in modo persistente, mediante piccoli e leggeri impulsi , ciascuno dei valori caratterizzanti lo schema ritmico suddetto. Il tutto è avvenuto tuttavia con un passaggio da una zona corporea a una successiva (dita, mani, volto, spalle, braccia, anche, piedi ecc.)

Tali aree corporee non sono state date per definitive, al contrario per l' articolazione di possibili mappe di riferimento si è lasciato assolutamente spazio all' inventiva. Le transizioni però si sono puntualmente verificate ogni quattro battute.

Nel proseguimento dell'attività gli schemi ritmici esplorati si sono così trasformati in strade corporee tracciabili, hanno quindi trovato uno sbocco e si sono " lasciati accendere", lasciati accadere.

Dapprima si è optato per un lavoro di riscaldamento e scioglimento fisico in assenza di musica, per rendere confidenziale e confortevole il rapporto con il proprio corpo, attraverso un numero di ripetizioni assolutamente casuali. Solo in un secondo momento si è passati (sempre in assenza di musica) a effettuare un preciso calcolo delle misure, costruite – lo si ricorda - su un tempo di base di tipo ternario.

Schema di riferimento :

Prima area: 4 + 4 + 4 + 4 misure ( con movimenti prestabiliti e transizione da un segmento corporeo a un altro )

Seconda area: 16 misure ( con riposo in forma di accomodamento oppure – in alternativa - con la scansione di semplici passi rimarcanti il battere )

Terza area: 4 + 4 + 4 + 4 misure ( con movimenti prestabiliti e transizione da un segmento corporeo a un altro)

Allorché il grado di " digestione " dei materiali offerti è apparso buono e il livello di fluidificazione corporea raggiunto, si è creata una sovrapposizione con la musica, con esecuzione pianistica dal vivo.

Dopo svariati tentativi portati avanti nella direzione suindicata si è però tornati a rivalutare la purezza dei movimenti, facendo nuovamente scomparire il suono del pianoforte e godendo questa volta di una condizione di luce ovattata. Piacevolezza e intimità hanno caratterizzato tali momenti, in cui si è ancor più concretizzata una vera e propria rivalutazione del senso di "scossa interna" presente nel ritmo puntato.

L'aderenza totale tra musica e movimento, presente in questa porzione di esperimento, è stata oggetto di una breve conversazione, attraverso la quale si è avuta la possibilità di sconfinare momentaneamente nei territori della danza vera e propria.

A tale proposito, per offrire una visuale fondamentalmente flessibile, si è desiderato consegnare un ventaglio di letture particolareggiato. È emerso come fortemente degno di attenzione uno scritto firmato da **Luciano Berio**, comparso nella rivista *Alfabeta* (n. 79 - novembre 1985), che reca il titolo *La danza cinese* e risulta strettamente connesso con altri due interventi, rispettivamente di **Maurizio Bettini** (*Tutto può diventare danza*) e di **Enzo Restagno** (*Berio, coreografie del silenzio*). Il tutto è riapparso fedelmente anche su *Alfabeta2* (n. 10 - giugno 2011).

Il compositore ligure mette in evidenza quel particolare interesse che viene a crearsi per lo spettatore e altresì per l'ascoltatore allorché ci si trova a fruire di un tipo di costruzione coreografica e musicale di tipo misto, in cui sia presente quello che potremmo definire un "uso disgiuntivo" tra la parte musicale e la parte propriamente danzata.

Inevitabile in tale frangente non citare anche le ricerche portate avanti dal coreografo **Merce Cunningham**, propenso a mettere in atto una fattiva dissociazione tra danza e musica.

#### 4. La divergenza tra gesto e suono

Sulla scorta delle ultime considerazioni esplicitatesi e volendo dare una sommaria stratificazione alle esperienze vissute, si è deciso di avventurarsi volontariamente in esperimenti che facessero leva per l'appunto su un vistoso contrasto tra tessuto sonoro e pratiche corporee e che portassero anzi a enfatizzare la mancanza di aderenza vera e propria tra le due componenti, rendendo chiara ed esplicita la volontà di situarsi su un piano di divergenza e di pratiche oppostive. La musica a cui si è approdati per tale scopo è stata una composizione di **Giacinto Scelsi** intitolata *Le réveil profond pour contrebasse solo (Nuits II)*, musica che è stato possibile ascoltare in questo caso tramite CD audio, nell'interpretazione di **Stefano Scodanibbio**. Nello specifico il CD di riferimento è il seguente : *Suono rotondo* – Wergo ( WER 66722 )

Da un punto di vista pratico realizzativo si è optato per un coinvolgimento di gruppi rispettivamente di quattro allievi per volta, allievi chiamati a effettuare dei veri e propri "ingressi a incrocio" e con intersezioni variabili. Il movimento suggerito – snodatosi in forma totalmente disgiuntiva rispetto alla musica - è consistito in una sorta di flusso-corrente, vale a dire un ampio flusso liberatorio estrinsecatosi sul piano orizzontale e riguardante gli arti superiori nello specifico,

ripartito equamente tra parte destra e sinistra in modo da scandire la cellula ritmica prescelta, ovviamente dotata di ritmo puntato e utilizzata come cellula-innesto (sottoposta inoltre a sistema replicativo costante). In particolare da una parte è stato creato un doppio impulso che ribadisse i valori di semicroma con croma puntata, dall'altra parte invece un singolo impulso per rimarcare il valore di semiminima. In concomitanza con i movimenti degli arti superiori, con i piedi, in stretto contatto con il suolo, gli allievi sono stati invitati ad effettuare dei movimenti di avanzamento. La musica, nel frattempo, lasciava decisamente un segno attraverso il suo incedere pressoché ondivago.

In aggiunta a quanto già indicato si è chiesto di innescare momenti di arresto improvvisi secondo un criterio parzialmente aleatorio, che potesse esser gestito individualmente e in modo che si verificassero delle discrepanze evidenti tra le scelte di ogni singolo partecipante ( o fortuitamente delle sincronicità nei tracciati corporei ).

Al termine del brano, avente una durata di 5 minuti e 30 secondi, gli allievi - ritrovatisi ormai seduti o preferibilmente sdraiati - sono stati fatti " scivolare " in un ultimo settore di ascolto, tale da mantenere una continuità e una compattezza rispetto al paesaggio musicale precedentemente indagato. La musica selezionata a tale riguardo è stata nuovamente una composizione di **Giacinto Scelsi**, ovvero *Ko-tha – Tre danze di Shiva per chitarra trattata come strumento a percussione*. Si è profilato, in questo caso, un ascolto ad occhi chiusi, liberando un confronto rispetto ai pezzi pianistici e cameristici precedentemente esplorati, ma lasciando soprattutto cogliere tutta l'originalità di questo insolito e fascinoso brano.

Proprio in questa occasione si è tornati a notare e ribadire la tipicità dell'effetto di prolungamento della cellula ritmica puntata, già incontrato in precedenza e per lo più teso ad apportare un'apparente vaghezza o senso di smarrimento rispetto alla stabilità della pulsazione.

##### **5. *Prendi il giorno e portalo con te* – Sfondi poetici per una ritmica internamente vivificata**

Immettendosi finalmente nel territorio fertile della parola e cercando di conferire ad essa delle variopinte sembianze, si è voluto delicatamente far convergere il lavoro nel campo poetico, soffermandosi su un verso nello specifico, vale a dire: *Prendi il giorno e portalo con te*.

Un verso tra l'altro dotato di una grande propositività e costruttività di fondo.

Le tipologie di ritmi puntati già ampiamente esplorate sono state variamente riaccorpate andando a costruire una sorta di *mélange*. Per valorizzare un'emersione di tali ritmi anche nella forma parlata sono state approntate delle partiture guida o sequenze più o meno estese, su cui basarsi per realizzare e sviluppare delle declamazioni con effetto di quasi cantillazione. Nelle situazioni collettive sono state privilegiate forme imitative, in primis il canone ritmico a due o più parti, non escludendo ipotesi improvvisative.

In tal modo la triade strumento – corpo - voce si è fatta oltremodo concreta, alimentando situazioni conoscitive fluide attraverso episodi a volte di filiazione a volte di comparazione tra materiali, per un apprendimento e ancor meglio sarebbe opportuno dire per un "accoglimento" dei parametri musicali di tipo prismatico.



## 6. Celebri incipit e pagine scelte per un' ulteriore mappa di indagine

All' insegna della mescolanza e dell'incrocio tra stili, strumenti, organici e fasi cronologiche si suggeriscono i seguenti spunti di ascolto per conferire ulteriore incidenza e vistosità all' argomento trattato.

**Olivier Messiaen** : Chant d' extase dans un paysage triste

**Igor Strawinsky** : Rondoletto da Serenata in La

**Wolfgang Amadeus Mozart** : Sonata in Mi bem. Magg. K 282, Sonata in Sol Magg. K 283

**Henri Dutilleux** : Sarabande et Cortège ( pour bassoon et piano )

**Sophia Gubaidulina** : Sonata

**Alban Berg** : Sonata op.1

**Franz Schubert** : Impromptu D 899 op.90

**Giovanni Battista Pergolesi** : Se tu m' ami

**Luigi Dallapiccola** : Ombre ( dal Quaderno musicale di Annalibera )

## 7. Conclusioni e derivazioni per possibili linee attuative

Sono rientrate in larga misura in questa mia escursione didattica diverse conoscenze e competenze personali riguardanti tecniche di movimento e di " ascolto " corporeo, grazie a cui è stato possibile costruire un coerente quadro di riferimento e formulare un' integrazione rispetto alla formazione musicale vera e propria.

Mi riferisco ad un mio studio pluriennale dell' arte del thai chi chuan, danza silenziosa di magnifica utilità per un affinamento dell' energia interna e per conquistare qualità e armonia nei gesti, da compiersi prevalentemente nel silenzio e nella lentezza e inoltre una preparazione sul metodo Feldenkrais , attivatore di consapevolezza e integrazione tra movimenti, sensazioni, sentimenti e pensiero. A ciò si è aggiunto un biennio di lavoro sulla pantomima ( azione scenica muta ) condotto in affiancamento con Tonino Scalia, un lavoro in cui sono stata chiamata in causa come pianista , ma per cui è stato richiesto un accurato training fisico, attenendosi ai principi della preziosa scuola di Lecoq ed infine un laboratorio per musicisti e danzatori riguardante la relazione organica tra danza e musica condotto da Virgilio Sieni : nel complesso un patrimonio utilissimo di informazioni ed esperienze di cui far tesoro e da riversare, attraverso forme di rielaborazione il più possibile originali e ponderate, all' interno dei processi di ideazione, pianificazione e scandaglio didattico. Il mio compito attuale si rivela teso, dunque, a costruire una visione oltremodo organica e prospettare una processualità attiva, che induca a intensificare la vicenda di per sé potente- e al contempo vibrante o incantatoria - dell' ascolto , effettuando tentativi per trasformare segnatamente gli aspetti ritmici in una possibile "energia liberata" .