

## Applicazioni compositive (da uno studio su Béla Bartók)

di Giovanni Guaccero (1999)

La mia ricerca degli ultimi anni si è volta principalmente verso il tentativo di conciliare alcune strutture formali derivate dalla musica aleatoria con prassi e tecniche esecutive e compositive mutuata dalla musica afroamericana (in particolare Coltrane, Davis, Gismonti). Per arrivare a ciò il passaggio "attraverso" Bartók è stato determinante. Questo passaggio si è articolato attraverso vari livelli: quello del trattamento tematico a livello modale e intervallare; a livello formale, nella strutturazione dei pezzi, dove questi trattamenti vengono sviluppati nel tempo; e in ultima analisi nel tentativo di "aleatorizzare" questi elementi, riportandoli quasi a delle prassi di oralità. Più precisamente possiamo dire che i piani su cui ha operato questa influenza sono sei:

1. verticalizzazione intervallare
2. variazione della variazione
3. polimodalità
4. cromatizzazione
5. estensione tematica
6. aleatorizzazione di questi elementi

### *Verticalizzazione intervallare*

La verticalizzazione intervallare è il sicuramente il procedimento meno complesso rispetto a quelli sopra citati. In un certo senso già l'armonia tonale creava una stretta relazione tra eventi orizzontali ed eventi verticali, per cui le note "reali" sono quelle facenti parte dell'accordo e le note estranee sono note "accessorie" (di passaggio, di volta ecc.). Lo stesso tipo di rigidità in un certo senso possiamo ritrovare nei procedimenti seriali dove pur potendo verticalizzare la serie è necessario rispettare la regola della non-ripetizione.

Il modo in cui ho inteso la verticalizzazione bartókiana è qualcosa di più libero in cui è possibile ripetere delle note, e all'interno dei suoni dati, è possibile ricreare un percorso "armonico" sempre in movimento.

Questo esempio è tratto dal tema di **Per versi diversi** per cinque strumenti (Giovanni Guaccero, 1997, Domani Musica Ed. Mus.):

The image shows a musical score for a piece titled "Per versi diversi". At the top left, there is a tempo marking: a quarter note followed by "= 96". The score is written in 3/4 time. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a dynamic marking of *mf*. The bottom two staves are grouped together with a brace on the left and labeled with the number "4", indicating a four-part texture. The upper part of this texture is in treble clef and the lower part is in bass clef, both with a dynamic marking of *mf*. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some chords and a long melodic line spanning across the first two staves.

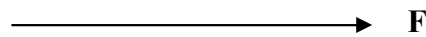
La parte melodica è basata su una serie bimodale (dorico + pentatonico) mentre l'armonizzazione è basata su una verticalizzazione degli intervalli non necessariamente di tipo seriale. Il basso è ricavato scegliendo arbitrariamente alcuni suoni della serie.

*Variazione della variazione attraverso polimodalità, cromatizzazione ed estensione tematica*

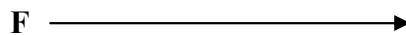
L'aspetto interessante della variazione continua bartókiana è che su uno schema concettuale beethoveniano (estrema dilatazione temporale dei processi di variazione) vengono inserite tecniche che derivano da prassi tipiche della musica contadina e di tradizione orale come l'instabilità modale e la cromatizzazione di alcuni gradi.

Applicando quindi queste tecniche a un "processo" possiamo quindi strutturare una intera opera.

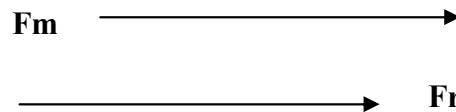
Se indichiamo con **F** (figura) lo status di un tema possiamo strutturare una composizione attraverso il progressivo approssimarsi verso **F** :



Oppure il progressivo allontanamento da **F**:



Ma se scomponiamo la figura in più parametri possiamo ipotizzare un diverso percorso per ogni parametro ottenendo quelle che potremmo definire "dissolvenze incrociate". Così se indichiamo con **Fm** l'aspetto melodico della figura e con **Fr** l'aspetto ritmico possiamo ottenere una struttura dove la figura, pur esistendo come schema preventivo, non compare mai nella sua forma definitiva:



Questo è il procedimento che ho utilizzato per **Trane's way** per clarinetto basso, pianoforte e violoncello (Giovanni Guaccero, 1996, Semar / Domani Musica Ed. Mus.) in cui una figura (ottenuta attraverso una mia elaborazione del tema di *Impressions* di John Coltrane) non compare mai in realtà nella sua forma stabilizzata, ma è sottoposta a un continuo processo di variazione.

Così si arriva alla figura ritmica attraverso una intensificazione degli eventi percussivi, mentre le altezze partendo da quelle della figura gradualmente se ne allontanano attraverso un processo di estensione intervallare e cromatizzazione applicato progressivamente a ogni riproposizione sia della forma originale che delle varie inversioni. Una sorta di controsoggetto abbinato alla figura melodica si sviluppa invece attraverso un continuo passaggio da un modo all'altro.

Prima esposizione di **Fm**:



Ultima esposizione "estesa", con lo schema ritmico definitivo:

Ho utilizzato procedimenti di questo tipo in diverse altre composizioni, all'interno di vari tipi di evoluzione parametrica, come *schema ritmico fisso + variazione melodica* oppure *schema melodico fisso + variazione ritmica*, ecc.

### "Aleatorizzazione"

Un ultimo grado dell'applicazione di queste tecniche bartokiane potrebbe essere la loro utilizzazione attraverso una scrittura non più di risultato ma di comportamento, dove i processi di variazione vengono attuati in "tempo reale", dall'esecutore-improvvisatore rispettando le indicazioni verbali di comportamento date dal compositore.

Procedimenti di questo tipo sono stati spesso utilizzati da Coltrane nella costruzione dei propri soli: ad esempio l'ampliamento progressivo di una data cellula tematica.

Nel già citato *Trane's way* finito il processo di "dissolvenza incrociata", il percorso di variazione riprende attraverso delle indicazioni verbali

che in un dato momento riguardano anche procedimenti di variazione melodica come la cromatizzazione:

243 (12<sup>a</sup>) (1<sup>a</sup>) (12<sup>a</sup>)

Cl. b. *f* Frasi sempre più lunghe e differenti da Vc. Improvvisare con movimenti abbastanza veloci e nervosi.

Pf. *f* Cromatizzare la quinta. (Pedale sempre più intermittenente) Cromatizzare la quarta. Uscire sempre più dai limiti della quarta e della quinta e improvvisare nervosamente.

Vc. *f* Frasi sempre più lunghe e differenti da Cl. Improvvisare con movimenti abbastanza veloci e nervosi. *mf* *p* *mf* *p*

D. n. glob.

In un'altra mia composizione, **Primavera (Spring)** per violino e archi (Giovanni Guaccero, 1997, Domani Musica Ed. Mus.), ho utilizzato una prassi usata da Miles Davis nel suo primo periodo elettrico, dove un solista con dei segnali sonori (ognuno in un modo diverso) "chiama", a suo piacimento, il rispettivo materiale modale del gruppo. Si vengono così a creare momentanee sovrapposizioni modali poiché mentre il solista dà il segnale di cambio del modo, il gruppo rimane ancora qualche battuta sul modo precedente e inoltre non tutti gli esecutori cambiano modo nello stesso istante:

**MATERIALI:**

**A** **B**

Vi. ac. Segna II *f* *Sx* *Sa*

Vi. ac. Materiali

Vi. I *f* = 20

Vi. 4 *f* = 20

P. d. *f* = 20

Cl. p. 22. *f* = 20

Credo che questo avvicinarsi a prassi improvvisative attraverso l' "oralizzazione" di tecniche sia colte che di derivazione popolare possa significare un passo avanti verso l' "emancipazione" dei compositori dalla "dittatura" del segno scritto, problema non più molto sentito negli ambienti della musica colta contemporanea.

In questo senso un nodo storico da rivedere è sicuramente quella stagione di sperimentazione che si sviluppò a Roma tra la fine degli anni sessanta e gli anni settanta dove l'utilizzazione di determinate prassi esecutive non nasceva esclusivamente come filiazione della musica aleatoria sviluppatasi in ambito "colto", ma era anche frutto di un interscambio tra musicisti provenienti da aree culturali diverse.