

Mirio Cosottini

Metodologia dell'improvvisazione musicale

Tra Linearità e Nonlinearità



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2017
Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-8846746993

INDICE

Prefazione	7
Capitolo 1. Suono e improvvisazione	9
1.1. Introduzione	9
1.2. Dal discorso musicale al suono	13
1.3. Il suono e la sua ricerca	16
Capitolo 2. Metodi di studio dell'improvvisazione	19
2.1. Metodo di studio lineare	19
2.2. Metodo di studio nonlineare	23
2.3. La necessità di un metodo di studio lineare e nonlineare dell'improvvisazione	25
Capitolo 3. Esercizi sull'improvvisazione	27
3.1. Il senso dell'esercizio	27
3.2. Esercizi sull'attenzione	29
3.3. Alcune invarianze	32
3.4. Il rapporto fra suono e silenzio	39
3.5. Esercizi sul presente	43
3.6. Esercizio della lettura e scrittura	49
3.7. Esercizio della ricerca	57
3.8. Esercizi dell'Esame Approfondito	60
3.9. Esercizi dell'Ascolto	62
Capitolo 4. Analisi dell'improvvisazione	67
4.1. Ascolto attivo e scrittura creativa di un'improvvisazione	67
4.2. Analisi delle invarianze di un'improvvisazione	72
4.3. Alcuni spunti grafici per una lettura proporzionale del suono	82
4.4. Partitura in notazione standard e grafica: I-Silence	85
Bibliografia	95

PREFAZIONE

Lo scopo di questo lavoro è d'introdurre la distinzione fra *linearità* e *nonlinearità* all'interno della metodologia dell'improvvisazione con l'obiettivo di mostrarne la valenza e l'utilità per la didattica, i metodi di apprendimento e di studio dell'improvvisazione musicale. In particolare, cercherò di evidenziare la differenza fra l'approccio lineare e nonlineare allo studio dell'improvvisazione. Molti metodi di studio sono basati su di una visione lineare dell'apprendimento che nella maggioranza dei casi rimanda a una concezione lineare della musica nel suo complesso. A mio avviso, una riflessione sul concetto di nonlinearità ci consente di ripensare la musica in generale e con essa le metodologie di apprendimento dell'improvvisazione. Tali metodologie facilitano l'apprendimento e rappresentano la necessaria *integrazione* ai metodi di studio lineare. Inoltre, la consapevolezza del binomio linearità/nonlinearità ci consente di collocare ogni esercizio d'improvvisazione all'interno del quadro teorico-didattico al fine di valutarlo secondo le sue finalità e la sua utilità didattica. Ciò è importante nel momento in cui la pubblicazione di libri per lo studio dell'improvvisazione (metodi ed esercizi) è particolarmente vivace. Lo studente, e anche l'insegnante, che intenda approfondire la propria disciplina, può smarrire l'orientamento nella giungla di proposte odierne con il rischio di cimentarsi con pratiche ed esercizi senza aver chiaro quale sia la loro utilità e il loro eventuale beneficio.

Ad esempio, è possibile trovare un esercizio d'improvvisazione sulle note lunghe accanto a un esercizio che fa leva sul comportamento del musicista («non ascoltare gli altri musicisti», «domina gli altri musicisti») senza chiarire perché esercizi così diversi nelle finalità e nella pratica hanno analoga importanza. Esercizi utili per potenziare l'attenzione sono mescolati ad altri utili per «progettare» il suono; esercizi utili dal punto di vista formale seguono ad altri utili per sviluppare capacità melodiche; in breve, spesso i libri sull'improvvisazione sono una collezione di esercizi ma non veri e propri metodi didattici per lo studio dell'improvvisazione musicale, mancando una chiara discussione dei loro principi metodologici.

Il presente scritto non è un metodo di studio, è piuttosto un lavoro di metodologia, intende chiarire i concetti di linearità e nonlinearità e mostrare la loro importanza per una metodologia dell'improvvisazione musicale consapevole dei propri mezzi, dei propri metodi e della validità degli esercizi su cui i metodi si basano. Di seguito saranno proposti numerosi esercizi; non è importante il loro numero, né questo numero intende aspirare a una qualche completezza. Piuttosto è importante comprendere la valenza lineare e nonlineare di ciascun esercizio affinché il lettore possa idearne o adottarne altri e sappia capirne le implicazioni metodologiche.

A mio avviso, il libro è rivolto agli insegnanti che si occupano di didattica dell'improvvisazione poiché possono trovarvi indicazioni utili per arricchire le proprie metodologie d'insegnamento, e ai musicisti, a prescindere dalla loro specializzazione, poiché possono trovarvi suggerimenti utili per studiare il proprio strumento, interpretare il repertorio, per improvvisare e comporre, e infine per riflettere sul modo di ascoltare, di pensare e di vivere la musica.

Il libro è utile in particolare per l'improvvisatore, poiché la consapevolezza della distinzione fra linearità e nonlinearità getterà luce sulla struttura della pratica improvvisativa, sul rapporto fra le varie temporalità implicate, sulle diverse strategie di studio, sul valore dell'*esercizio*,

sull'importanza della grafia e sui modi di ascolto. Questa consapevolezza avrà una ricaduta sulla pratica improvvisativa: l'improvvisatore imparerà a scegliere se adottare un ascolto lineare per ottenere un risultato maggiormente narrativo, oppure nonlineare e mantenere una qualità costante nello sviluppo dell'improvvisazione; imparerà a individuare le caratteristiche musicali utili per suggerire un percorso musicale drammaturgico (lineare) oppure statico (nonlineare); imparerà a dar corpo al suono alimentando il silenzio, imparerà a utilizzare la grafia per implementare le strategie improvvisative, imparerà a indugiare sulla propria improvvisazione per ascoltarne le molteplici prospettive sonore e formali, riconoscerne le caratteristiche lineari e non lineari e dunque trasformarne le regole e i contenuti *durante* l'improvvisazione; imparerà a esercitarsi superando la distinzione fra tecnica ed espressività.

La consapevolezza della distinzione fra linearità e non linearità è anche una condizione per «improvvisare bene»? Si tratta di una domanda impegnativa alla quale non è facile rispondere. Mi limiterei ad abbozzare una breve riflessione. La linearità e la non linearità sono strutturali, nella modifica di questa struttura, nel tendere verso l'una piuttosto che l'altra, l'improvvisatore orienta la sua improvvisazione, impara la pratica improvvisativa e dunque, e in questo senso, ne cura la propria *riuscita*¹. Imparare a improvvisare è imparare a scoprire le proprie regole, a modificarle, ad abbandonarle e a sostituirle anziché prenderne di precostituite. Se la qualità estetica della propria improvvisazione nasce nel mentre che si improvvisa, ed è possibile coglierla durante il processo improvvisativo, allora la riuscita dell'improvvisazione ci mostra insieme le regole del nostro agire e le qualità estetiche del nostro improvvisare.

Infine, gli esercizi proposti nel libro non implicano un particolare livello di preparazione del musicista, né tecnica né teorica, nella convinzione che *l'improvvisazione è una pratica che si scopre nel momento in cui si apprende*.

Desidero ringraziare tutti coloro che mi hanno aiutato nella realizzazione di questo libro, a loro va la mia gratitudine, anche se la responsabilità di ogni errore spetta a me. In particolare, ringrazio Mario Piatti per il suo incoraggiamento e per la revisione del testo, Alessandro Bertinetto (mio mentore filosofico) per aver letto e commentato il testo spendendo il suo tempo per discutere con me le bozze del lavoro, Tonino Miano per i numerosi suggerimenti che hanno accompagnato la stesura del testo, i miei allievi che hanno praticato gli esercizi e discusso le metodologie (in particolare Martina Frigo, Francesco Cigana, Francesco Grani, Marcello Giannandrea, Enrico Toffano e Simone Marzocchi), e infine mia moglie, che ha sempre protetto e accompagnato le mie aspirazioni.

¹ Cfr. A. Bertinetto, *Eseguire l'inatteso*, Il Glifo ebooks, Roma 2016, pp. 264-265: «Quello dell'arte è un fare che non si limita a seguire ed eseguire regole: del suo prodotto si può dire che è ben fatto, solo in quanto "è una 'riuscita', cioè quando ha scoperto la propria regola invece di applicarne una prefissata"» (cit. da Pareyson 2010: 59).

CAPITOLO 4

ANALISI DELL'IMPROVVISAZIONE

4.1. *Ascolto attivo e scrittura creativa di un'improvvisazione*

Un modo per entrare in contatto con un'improvvisazione musicale è quello di ascoltarla e poi scriverla di nuovo cercando di annotare gli elementi lineari e nonlineari rilevanti, possibilmente durante la fase di ascolto. Si tratta di mettere in pratica l'esercizio ELS2d) «La scrittura lineare e non-lineare del suono».

La scrittura in «verticale» ci consente di stare in prossimità del suono, di non avviare meccanismi riflessivi che potrebbero condizionare l'ascolto, un ascolto cumulativo, ovvero teso verso il presente, attento, concentrato. La scrittura è creativa, poiché non fa riferimento a un sistema di simbolizzazione preesistente, ma ci consente di simbolizzare gli elementi nonlineari (e lineari) inventandoli sul momento. Lo scopo è di arricchire la comprensione musicale e in particolare di mettere in luce i processi creativi fondamentali dell'improvvisazione.

Ci sono vari modi di eseguire l'esercizio, ne elenco alcuni:

- ascoltare il brano, dopodiché scrivere gli elementi lineari e nonlineari;
- ascoltare il brano e scrivere gli elementi lineari e nonlineari durante l'ascolto;
- ascoltare secondo la linea orizzontale del tempo e inserire gli elementi lineari e nonlineari su questa linea (maggiore attenzione agli elementi lineari);
- ascoltare senza coordinate temporali e simbolizzare gli elementi lineari e nonlineari nello spazio del foglio (maggiore attenzione agli elementi nonlineari);
- ascoltare più volte il brano e aggiungere dettagli.

Di seguito ho inserito due esempi di scrittura creativa di un'improvvisazione, la prima in cui ho seguito la linea orizzontale del tempo e ho ascoltato nuovamente per aggiungere dettagli, nella seconda mi sono concentrato sugli elementi nonlineari al primo ascolto.

Primo esempio: Ascolto attivo e scrittura creativa di «Berlin Eleven»

*dal cd Pieces Without Memory (IRC Discs), con Mirio Cosottini (tromba) e Reinhard Gagel (pianoforte e minimoog)*¹.

«Un mondo di inattese, indefinite possibilità sonore... quasi i mondi leibniziani destrutturati... né inizio né fine... e un inizio qualunque e una fine qualunque come in ogni accadimento che è radicalmente contingente». Queste sono le parole del filosofo Brunello Lotti, successive all'ascolto di «Pieces without Memory»². Ritengo molto interessante il riferimento a Leibniz, in

¹



<https://drive.google.com/file/d/0B4c2X7NYM-ZBOTd4QmIZb3VCekk/view?usp=sharing>

² Con il filosofo Brunello Lotti ho avuto un intenso scambio di email sul problema del rapporto fra identità e invarianza

particolare all'espressione «né inizio né fine». Ogni oggetto materiale, poiché composto di parti ha un inizio e una fine. Ogni evento che si svolge nel tempo ha un inizio e una fine, ogni brano musicale ha un inizio e una fine. Secondo Leibniz la Monade è ciò che non ha inizio né fine, poiché non ha parti, è la cosa più semplice che si possa concepire. Il riferimento indiretto alla Monade da parte di Lotti m'incuriosisce e mi spinge a capire quali analogie possono esserci fra il fenomeno musicale e il concetto di Monade. Forse possiamo legare l'espressione «né inizio né fine» a quella successiva «radicalmente contingente». Seguendo Lotti, la musica di *Pieces Without Memory* ci apparirebbe, prima ancora che come una serie di eventi che si svolgono nel tempo, come un insieme di mondi sonori possibili. Ci sono altre possibilità, quella che si concretizza è una delle tante compostibili (e dunque compatibile con le altre). Il fatto che io e Reinhard Gagel abbiamo concepito gli eventi come contingenti implica che abbiamo immaginato il nostro universo musicale come l'insieme dei mondi musicali possibili.

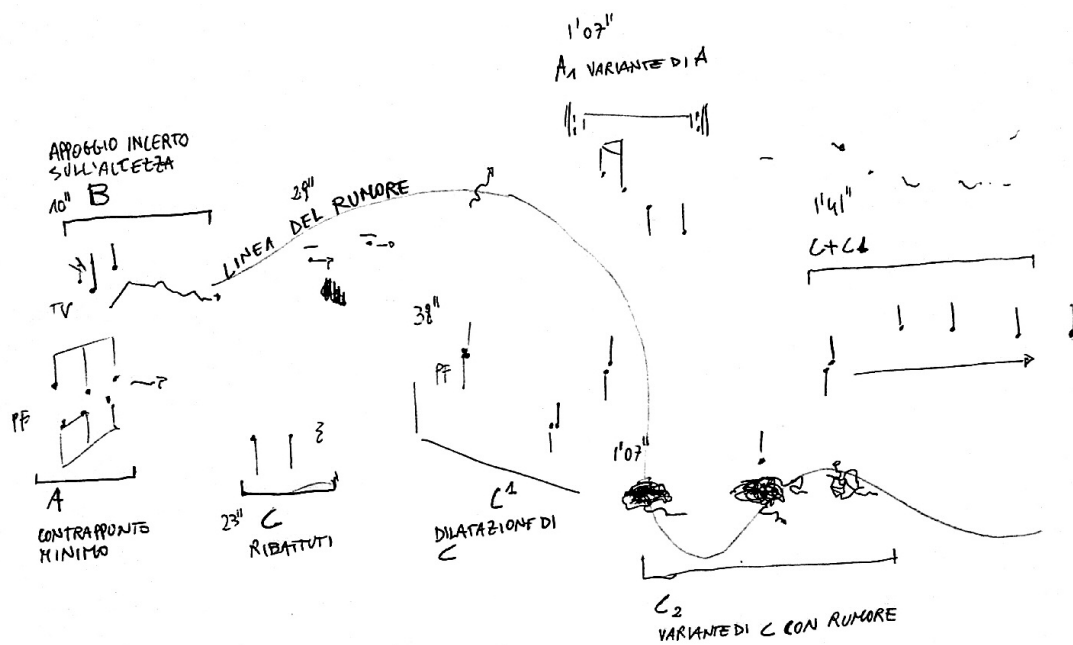
Il tipo di percezione monadica che abbiamo impiegato è confuso, incapace di vedere distintamente e quindi di ricordare. Ma non lo è come può esserlo quello di una monade che percepisce e non ha appetizione. La percezione confusa di cui si parla è quella dello spirito che vuole conoscere l'infinito, l'infinità dei mondi sonori possibili; come quando, dice Leibniz, «passeggiando lungo la riva del mare e sentendo il gran rumore che fa, sentiamo sì i rumori particolari di ciascuna onda di cui è composto il rumore totale, ma senza distinguerli: le nostre percezioni confuse sono quindi il risultato delle impressioni che tutto l'universo fa su di noi; il che accade in ciascuna monade». Rispetto al tempo, la percezione della mancanza dell'inizio e della fine degli eventi nel mondo (infinità del tempo) corrisponde alla percezione confusa del suo totale dispiegamento, corrisponde all'eternità. Nella singola monade, l'invarianza è lo specchiarsi contingente dell'eternità del tempo (la monade non cambia). La trasformazione è la percezione contingente della mutazione (la monade si trasforma internamente). Io e Gagel abbiamo lavorato sull'invarianza percettiva, su ciò che musicalmente persiste nel tempo. E lo abbiamo fatto pensando che il mutamento dei processi musicali non dipendesse da «pezzi» di qualcosa da comporre, organizzare o inserire in un flusso di eventi consequenziali (come i pezzi della materia formano un composto che nasce e muore), ma come fossero trasformazioni d'invarianze, ovvero movimento interno a una monade che rimane sempre la stessa. Il fatto di aver avuto una visione confusa (con-fusa, fusa insieme) ci ha permesso di annullare la memoria, e quindi tendere verso il presente come luogo di senso dei fenomeni musicali. Curiosamente il momento presente viene a coincidere con l'invarianza che specchia l'eternità nel contingente. Ora ed eterno divengono concreti della percezione musicale. Il momento è il tempo in cui l'eterno si specchia sotto forma d'invarianza.

L'invarianza può dipendere dal timbro degli strumenti, dal range delle frequenze (acute, gravi, ecc.) oppure dalle scelte accordali, dalle pause ecc... Ciò che è costante nella percezione sonora dipende da molteplici fattori (che non sempre siamo in grado di rintracciare). In generale, il nostro approccio è stato quello di trovare spunti per far nascere e coltivare invarianze nel nostro «discorso» musicale piuttosto che stabilire a priori verso quali invarianze tendere. Abbiamo fatto nuove registrazioni pensando di ritrovare un'invarianza interessante, ma in generale abbiamo preferito affidarci al carattere formante della musica (per dirla alla Pareyson).

I brani li abbiamo detti «senza memoria» perché al loro interno non abbiamo cercato relazioni fra ciò che avveniva prima, ciò che avveniva dopo e il presente, ma abbiamo cercato di «abitare» le invarianze, che evidentemente hanno un carattere autonomo rispetto a ciò che precede e segue.

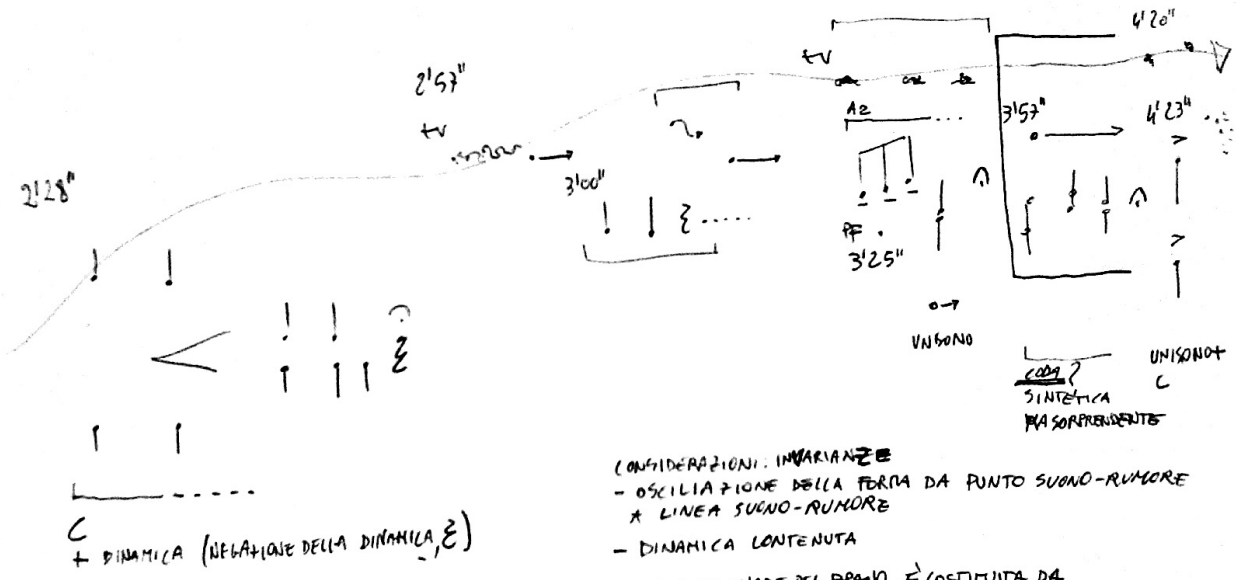
Ho avviato il brano e scritto quanto segue:

nella determinazione di cos'è un suono. Brunello ha ascoltato *Pieces Without Memory* e ha fatto numerose e interessanti osservazioni sulla musica.



BERLIN ELEVEN - ANALISI
de PWM (pieces without memory)
di Minio Losobini e Reinhard Gajpel.
26/1/2015

①



②

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di marzo 2017