

Francesco Stumpo

La passacaglia: analisi, composizione e improvvisazione

Per chitarra e tutti gli strumenti

INDICE

PREFAZIONE DEL PROF. MAURO MONTANARI	4
PREMESSA	6
PARTE PRIMA	7
ANALIZZARE, IMPROVVISARE, COMPORRE	7
ANALISI	8
IMPROVVISAZIONE-ESTEMPORANIZZAZIONE	9
COMPOSIZIONE	9
UNO SGUARDO STORICO	10
VADEMECUM	16
SUONARE "A MEMORIA": IL PARADIGMA DELLA PASSACAGLIA	17
FIGURA O SFONDO?	22
PARTE SECONDA	27
LA MADRE DELLA PASSACAGLIA: LA SCALA	27
IMPROVVISARE CON I PARTIMENTI	31
IMPROVVISIAMO UNA PASSACAGLIA	37
PARTIMENTI IN FINGERSTYLE	39
LE SORELLE DELLA PASSACAGLIA	40
LA PASSACAGLIA "BEN TEMPERATA" DI BARTOLOTTI	48
L'INTERPRETAZIONE RITMICA DELLA PASSACAGLIA DI RONCALLI	58
LA FOLLIA	61
LA ROMANESCA: UNO SCHEMA PER TUTTE LE STAGIONI	63
UN'ANOMALA ROMANESCA:	
LES BARICADES MISTÉRIEUSES DI F. COUPERIN	78
LA SFIDA DI GOUNOD	85
LA RECERCADA	90
LA TARANTELLA DI KIRKER	95
LA SOLEA: UNA PASSACAGLIA FLAMENCA	96
STORIA DI UN FAMOSO BALLABILE ANNI SESSANTA:	
<i>A WHITER SHADE OF PALE</i>	97
NOTE BIBLIOGRAFICHE	101

PREFAZIONE

DEL PROF. MAURO MONTANARI

La gioia di esprimere un concetto, emerso dai meandri della mente o colto nell'ispirazione di un momento di abbandono, trova la sua conferma nella padronanza del linguaggio che lo fa esistere e, addirittura, tramandare nel tempo, in una memoria scritta. E rimane sempre un dubbio sull'origine della sua generazione: quanto nasce lì per lì, in una felice improvvisazione, e quanto è meditato e di fatto composto con l'ausilio di un'acuta esperienza?

I processi e i dispositivi che governano tutto ciò sono in parte innati, dentro di noi, ma anche suggeriti dal contesto culturale e biologico al quale siamo esposti. Così impariamo a parlare, senza alcuna istruzione, e anche a camminare, imitando i nostri simili. Se pure la musica seguisse questa traiettoria evolutiva, tutti potrebbero lasciare ai posteri anche solo una canzonetta piuttosto che una sinfonia, e il "teatro in musica" non sarebbe una semplice forma d'arte ma la vita stessa.

La naturalità di questo fenomeno lascia il più delle volte il posto all'educazione, ovvero alla didattica, che non crede alla facile esemplificazione e ci rassicura con le spiegazioni, somministrando complicate istruzioni. Ecco che allora i corsi di Composizione tradizionale nei Conservatori insistono sui precetti e ci mettono in guardia dagli errori, sanzionandoli negli esami, trascurando il mistero della creatività che ci stupisce e sorprende con la sua bellezza e li condona elevandoli a eccezioni. Ricordo negli anni '70/'80 i primi corsi di Composizione sperimentale. Ciò che si praticava era soprattutto l'osservazione dei testi dei grandi maestri, cercando di carpire il segreto di quelle partiture, superando i prontuari dei trattati di armonia e dimenticandosi di quinte e ottave parallele. Tanti esempi e poche regole. Già allora, senza saperlo, s'intuivano le leggi fondamentali dell'apprendimento: analogia, correlazione e previsione. Su questi pilastri si erge l'edificio dell'esperienza, unitamente al desiderio di dire qualcosa di nuovo, ovvero di essere autori del proprio percorso. Un passaggio da una via a un'altra, una passacaglia esistenziale - parafrasando il titolo dell'Autore -, sostenuta da questi fondamenti che costituiscono le premesse della memoria o, meglio ancora, del ricordo.

L'opera di Francesco Stumpo ci conduce in un'importante considerazione di questi principi, stimolandone l'esercizio nelle indicazioni di metodo che accompagnano la sua disamina storica. E non a caso, viste alcune premesse enunciate nella prima parte del suo volume: il sistema cognitivo e le sue risorse; la memoria e l'attenzione. Oggi, le conoscenze sui processi di apprendimento, sono quantomai disponibili e approfondite, anche nel campo musicale. E solo un approccio allineato a queste evidenze può funzionare davvero e restituire la soddisfazione della loro pratica. I consigli dati da Stumpo non mirano perciò alla semplice produzione di un risultato, ma all'innescò di una capacità generativa che poi diviene competenza e si struttura quindi nella sua forma. Insomma, dall'improvvisazione alla composizione.

PREMESSA

Questo lavoro ha come oggetto centrale la Passacaglia che, prima di diventare una forma musicale, era un'antica danza popolare frenetica in tre tempi di origine spagnola; veniva eseguita in strada ed etimologicamente, infatti, significa *pasar e calle* (passare la via). Altro elemento centrale del lavoro è la sua destinazione alla chitarra, strumento che nella sua variante originaria, la "chitarra barocca", era molto usato nel corso del Seicento. Tuttavia il suo utilizzo non è strettamente chitarristico ma è consigliato a tutti gli strumentisti in una prospettiva creativa e di musica d'insieme. Si segue un percorso modulare piuttosto che lineare, proponendo dei modelli tratti essenzialmente da classici molto noti del Barocco, periodo in cui era molto labile il confine tra improvvisazione e composizione. D'altronde, il basso di Passacaglia, per il suo carattere ostinato e ciclico, ha continuato ad essere usato in quel senso anche successivamente fino ai giorni nostri. Il presente lavoro non vuole però proporsi come alternativo ad altri trattati simili di stampo più lineare e progressivo, piuttosto vuole essere rispetto a questi integrativo. È nostra convinzione che spesso il mondo della ricerca teorica e quello della pratica musicale operino in modo separato mentre sono più vicini di quanto si possa pensare: è questo che fa la differenza tra l'esecutore-creativo e l'esecutore-meccanico. Per tale motivo i contenuti trattati sono arricchiti da nozioni storiche, psicologiche e analitiche, che tuttavia non hanno la pretesa di essere approfonditi e esaurienti (a tale scopo, per chi voglia addentrarsi nell'argomento, viene fornita una corposa bibliografia); viceversa, tali nozioni intendono integrarsi con le proposte operative, che sono comunque il nucleo del lavoro.

Una notevole attenzione è rivolta alla evoluzione storica della Passacaglia, ai processi di percezione musicale, memorizzazione, analisi, improvvisazione e composizione. Particolare rilievo assume anche una proposta metodologica, impostata secondo alcuni dettami della psicologia cognitiva, per imparare a suonare "a memoria", presupposto fondamentale per l'improvvisazione. A tal proposito, vengono proposte numerose attività ed esempi musicali da suonare "a libro aperto", salvo poi richiuderlo per memorizzare.

Concludendo, crediamo che questo lavoro possa andare a colmare un vuoto esistente nel panorama dell'editoria musicale sul tema della memorizzazione, dell'analisi, della improvvisazione e della composizione. Esso è rivolto soprattutto a chi ha già una familiarità con la chitarra, ma anche con altri strumenti, ed abbia voglia di affiancare a uno studio, spesso troppo tecnicistico, una riflessione creativa e consapevole sul repertorio studiato.

PARTE PRIMA

ANALIZZARE, IMPROVVISARE, COMPORRE

I tre momenti cardine del processo creativo musicale sono l'analisi, l'improvvisazione e la composizione: tre momenti separati ma interdipendenti e circolari:

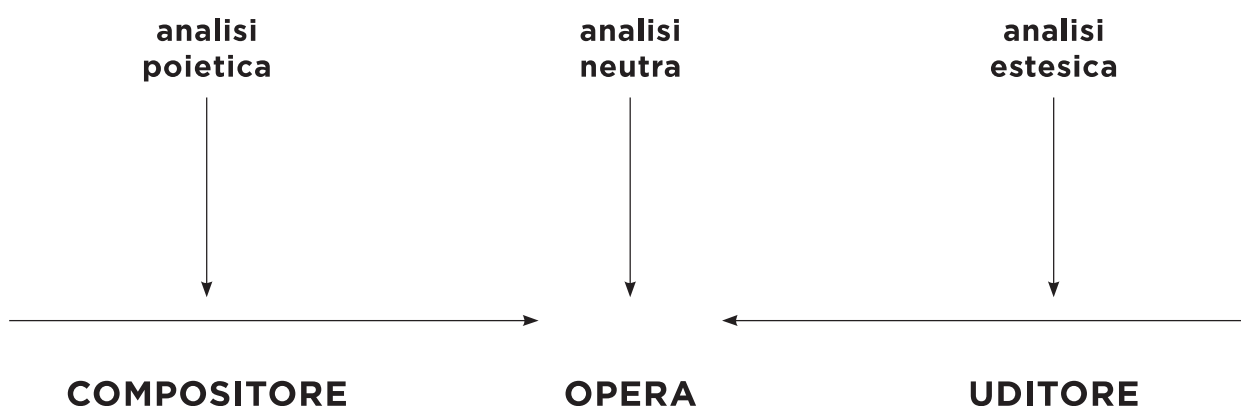


È facile passare da un modello ad un altro e, se si sta analizzando un brano, può capitare di trovarsi immersi nel pieno di un'improvvisazione; viceversa, se si sta improvvisando, in una situazione ovviamente non di performance pubblica, si può sentire l'esigenza di fermarsi a riflettere analiticamente. In quel frangente si possono prendere appunti o schiacciare il tasto "play" del registratore per "fonofissare" un'idea, o, ancora analizzare quello che si è appena scritto. (1)

ANALISI

L'analisi, troppo spesso considerata come mera descrizione di una partitura, è in realtà un processo interpretativo e creativo che aiuta a comprendere globalmente un'opera nel suo contesto. È quindi una fase imprescindibile per uno strumentista che voglia avere una piena consapevolezza di ciò che sta suonando. Secondo Nattiez-Molino esistono tre livelli di analisi per veicolare un'opera dal compositore all'uditore. (2)

Il primo livello si esplica nel momento del comporre come processo pratico (poietico), il secondo si effettua sulla partitura o su un'opera fonofissata (neutro) e il terzo al momento dell'ascolto (estesico):



Sia che si effettui ad un livello "estesico", cioè di puro ascolto, sia che avvenga sulla partitura ad un livello "neutro", o nel momento "poietico" della performance, l'analisi mette in circuito delle strategie di interpretazione, selezione e collegamento che vanno aldilà del puro dato musicale e sconfinano nel simbolico attuando connessioni di tipo interdisciplinare.

IMPROVVISAZIONE-ESTEMPORANIZZAZIONE

È errato pensare all'improvvisazione come a una pratica libera, istintiva e non controllata. Si sente dire spesso "l'improvvisazione non si improvvisa" o, ancora più provocatoriamente, che l'improvvisazione non esista. Nel primo caso si ammette che non è possibile improvvisare senza avere dei punti di riferimento, nell'altro che nell'improvvisazione esistono talmente tanti cliché che, di fatto, non si inventa niente di nuovo. Tuttavia, alla luce degli studi della teoria audiotattile, nel caso specifico di questo lavoro sarebbe più corretto parlare di 'estemporaneizzazione', intesa come creazione in tempo reale in base a modelli dati. Questo processo si differenzia dall'improvvisazione pura che si fonda sulla creazione di nuove forme con un linguaggio svincolato da modelli precostituiti e avviene a livello di "flusso di coscienza". Entrambi sono processi emozionali e corporei e avvengono in modo unidirezionale. Valorizzano aspetti audiotattili in stretta connessione sinestetica con altri sensi come l'odorato e il gusto, servendosi anche di codici gestuali e prossemici: il soggetto si identifica totalmente con l'oggetto creato in tempo reale. Non essendo il soggetto in una condizione di "tabula rasa", si avvale di schemi musicali tratti dai generi assimilati nel corso del tempo, essi riemergono istantaneamente in modo incontrollato nella atto performativo.

Sono pratiche sia individuali, sia collettive e la loro origine è da ricercare nella ritualità emica di diverse popolazioni del mondo; le ritroviamo infatti, sia nei riti pagani, sia religiosi, nella musica rinascimentale e barocca, nel jazz e in altri generi musicali moderni.

COMPOSIZIONE

La composizione è il momento in cui i suoni sono fissati mediante scrittura o altro mezzo. A differenza dell'improvvisazione essa è un processo reversibile in cui non è lo scorrere del tempo a determinare il risultato ma il fermarlo e congelarlo. In questo, il lavoro del compositore è simile a quello del pittore, dello scultore e dello scrittore. Il medium visivo in questo caso è fondamentale e può essere fonte di ulteriori trovate creative in quanto il segno in sé è portatore di significati e può influire sulla forma di un brano: l'oggetto grafico o sonoro è in questo caso all'esterno del soggetto compositore. Ne consegue che nella composizione è possibile rivedere, correggere, cancellare e, in questo, processo i software informatici di video-audio-scrittura possono avere un ruolo fondamentale, appunto per il loro essere multimediali.

VADEMECUM

- Gli esempi con giri armonici sono indicati, sia con numeri romani, per definirne la funzione armonica (**I**=tonica, **V**=dominante), sia con le sigle degli accordi in notazione americana (**C**=Do maggiore, **Am**=La minore). Nel primo caso con i numeri in grande si indicano gli accordi maggiori (es.IV), in piccolo quelli minori (es.iv).
- I numeri arabi indicano la composizione degli accordi in ordine al loro stato e posizione (5 = stato fondamentale; 6 = primo rivolto; 4/6 = secondo rivolto; 5/6 = accordo di sesta; 7 = accordo di settima; 2/4 = terzo rivolto di settima).
- Per lo sviluppo delle attività di scrittura su pentagramma si raccomanda di usare fogli pentagrammati a parte oppure un programma di videoscrittura. Le pause sono solo indicative delle durate da sostituire.
- Chi ha poca dimestichezza con la lettura-scrittura può improvvisare direttamente con il proprio strumento melodico, possibilmente servendosi di una base, o cantare mentre si accompagna con uno strumento armonico.
- I bassi sono riportati quasi sempre in chiave di violino ma possono essere riscritti in chiave di basso per la mano sinistra del pianoforte e per gli strumenti che hanno il registro grave; le altre voci possono essere riscritte per strumenti melodici (flauto, clarinetto, violino, ecc.). Al contrario qualora si trovino esempi in chiave di basso e violino, si provi a trascriverli per chitarra.
- Si raccomanda di provare a trasportare gli esempi in diverse tonalità.
- Negli schemi ogni cambio di funzione armonica corrisponde quasi sempre a una misura.
- Si consiglia di applicare la tecnica della memorizzazione, come presentato nell'esempio sulla Passacaglia di Haendel, a tutte le attività proposte.

Fig. 4

