

Nicola
Campogrande

**CAPIRE
LA
MUSICA
CLASSICA**

ragionando
da compositori


PONTE ALLE GRAZIE

L'autore

Nicola Campogrande, compositore, è nato a Torino nel 1969, vive a Roma e ha tre figli. La sua musica, regolarmente eseguita dai maggiori interpreti internazionali, è pubblicata dall'editore Breitkopf & Härtel e incisa su più di trenta cd. Dal 1998 conduce trasmissioni culturali per Rai Radio3 e dal 2013 anche per il canale televisivo Classica HD. Già critico musicale per *la Repubblica*, è ora tra i collaboratori de *La Lettura*, supplemento del *Corriere della Sera*. Ha pubblicato *Musica e amore* (Utet, 2009), *Occhio alle orecchie. Come ascoltare musica classica e vivere felici* (Ponte alle Grazie, 2015; Tea, 2018), *100 brani di musica classica da ascoltare una volta nella vita* (BUR Rizzoli, 2018). È direttore artistico del festival MITO SettembreMusica.

NICOLA CAMPOGRANDE

CAPIRE LA MUSICA CLASSICA

Ragionando da compositori


PONTE ALLE GRAZIE

**PONTE ALLE GRAZIE**
www.ponteallegrazie.it



facebook.com/PonteAlleGrazie



[@ponteallegrazie](https://twitter.com/ponteallegrazie)

IL LIBRAIO
www.ilibraio.it

Progetto grafico: Mauro De Toffol / *theWorldofDOT*

Ponte alle Grazie è un marchio
di Adriano Salani Editore s.u.r.l.
Gruppo editoriale Mauri Spagnol

© 2020 Adriano Salani Editore s.u.r.l. – Milano

ISBN 978-88-3331-428-0

Prima edizione digitale: febbraio 2020

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.
È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.

*Alle mie sorelle
Susanna e Serena*

Nota sui compositori

I compositori citati in questo libro appartengono a tre insiemi.

Il primo contiene i maggiori autori del passato, quelli la cui musica costituisce il *grande repertorio* eseguito nelle sale da concerto di tutto il mondo. Per loro ho usato solo il cognome, come ha senso fare, in segno di rispetto.

Il secondo riunisce autori del passato piuttosto noti, ma meno frequentati, per i quali ho preferito aggiungere al cognome anche un riferimento cronologico.

Il terzo insieme è quello degli autori meno noti, che forse un giorno lo saranno, chissà, o che sono destinati a mantenere una posizione di secondo piano, ma non per questo vanno trascurati. Per favorire il lettore li ho indicati con nome, cognome e data di nascita e morte (quando è il caso).

SCRIVERE MUSICA CLASSICA

Vengono eseguiti nelle stesse sale da concerto. iTunes li ospita nella medesima categoria. Chiamiamo entrambi *musica classica*. Ma che cosa hanno in comune *Le quattro stagioni* di Vivaldi e *Become Ocean* di John Luther Adams?

Non l'epoca di composizione: il primo fu pubblicato nel 1725, il secondo è fresco di inchiostro e ha vinto il premio Pulitzer per la musica nel 2014.

Non gli strumenti per i quali sono stati scritti: il brano di Vivaldi è per un piccolo gruppo di archi e clavicembalo, mentre quello di Adams prevede un'enorme orchestra sinfonica.

Non il linguaggio melodico, ritmico, armonico: le *Stagioni* regalano brevi temi cantabili, un ritmo che è facile seguire battendo il piede, accordi che è semplice riprodurre a orecchio; *Become Ocean* è un articolato amalgama di timbri, brevissime cellule, iridescenze sonore, armonie nelle quali ci si smarrisce sin dal primo istante.

Ciò che lega i due brani, che fa appartenere allo stesso insieme un madrigale di Monteverdi e una sonata di Beethoven, che ci suggerisce di definire *musica classica* sia un pezzo rinascimentale per liuto sia il *Concerto per violino e orchestra* di Čajkovskij, la *Passione secondo Matteo* di Bach e una polacca di Chopin, è qualcosa di più profondo. Qualcosa che non è facile definire. Qualcosa che gli ascoltatori di musica classica, istintivamente, sanno riconoscere, ma che è complesso precisare, bloccare, mettere all'angolo.

Il tratto comune di questa musica, il carattere genetico che poi si esprime in forme così diverse, risiede infatti nella sua imprevedibilità, nel suo mutare nota dopo nota, nel suo essere, per certi versi, imprevedibile. È musica composta attraverso lo stupore, musica dove nulla o quasi nulla viene stabilito a priori e tutto nasce invece attraverso l'invenzione, battuta per battuta, riga per riga. È musica dove il gesto combinatorio, l'arte di incastrare suoni, silenzi, timbri è portato ai massimi livelli e si presenta come una sfida nei confronti del compositore, dell'interprete, dell'ascoltatore. Musica in cui niente è definitivo, nemmeno dopo che ogni suo segno è stato fissato sulla carta, perché chi le si avvicina per suonarla la rimette in gioco, tutte le volte, concerto dopo concerto.

È dunque musica difficile da ascoltare? Bisogna studiare per poterne godere? Servono lezioni? No, certamente no. La forza della musica classica, il suo potere di trascinamento, l'energia con la quale trasmette emozioni, idee, non ha alcun bisogno di mediazione. Arriva a tutti, neonati e ottuagenari, colti e ignoranti, buoni e cattivi. Ma è vero che se scatta la curiosità, se ci si addentra nel suo mondo, se si viene presi dal piacere di scoprirla, amarla, magari addirittura *capirla*, si può avere bisogno di un supporto.

Il libro che avete in mano è nato per questo. Per aiutare chi è attratto dalla musica classica ma si sente un po' smarrito. E per offrire a chi ne è già appassionato uno strumento con il quale sprofondare nell'ascolto in modo più intenso.

L'idea è quella di trasformare il lettore in un compositore. Senza insegnargli l'abc – leggere e scrivere la musica, cantare, suonare – ma invitandolo a entrare direttamente in una immaginaria classe dove si impara come usare i ferri del mestiere. Ragionare da compositore, ricostruendo ciò che hanno fatto i colleghi del passato e ascoltando quello che stanno scrivendo gli autori del presente, mi sembra infatti il modo migliore per *capire* come è fatta la musica classica. Per metterne a fuoco le tecniche, gli stili, i segreti. Per fare in modo che, al prossimo ascolto, sonate, sinfonie e quartetti possano riverberare nella mente con più intensità, aprendosi a pensieri nuovi e aumentando il godimento.

Siete pronti?

FERRI DEL MESTIERE

Velocità

La cosa da decidere, quando vi mettete a scrivere un pezzo di musica classica, è la sua velocità. Non è un caso che il primo segno al quale andranno incontro gli occhi dei vostri interpreti sarà un'espressione, in italiano, che serve a indicarla: le parole *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Moderato*, *Allegro*, *Presto* e così via, che da secoli compaiono in alto a sinistra sulle partitura, hanno questo scopo. Perché la velocità stabilirà il carattere del brano, il modo nel quale entrerà in contatto con le orecchie e con il cuore, per certi versi il suo *senso*. E peraltro, una volta deciso se il vostro pezzo sarà lento o veloce, saprete come sfruttare al meglio gli strumenti per i quali state componendo: per capirci, è inutile scrivere dozzine di note brevissime che risultano poi impossibili da suonare in un tempo veloce; ed è altrettanto vano scrivere note lunghissime, se il tempo è molto lento, visto che a un certo punto un flauto o una tromba dovranno comunque prendere fiato, il suono di un pianoforte andrà a estinguersi, un violino o un violoncello saranno obbligati a cambiare la direzione dell'arco, spezzando la nota, così che ciò che avevate previsto si rivelerà tecnicamente infattibile.

Sappiate però che la velocità del vostro brano cambierà, da esecuzione a esecuzione, da sala a sala, da interprete a interprete. E voi stessi, durante i mesi che impiegherete per comporre – raramente si cava qualcosa di buono in poche settimane – avrete opinioni diverse. Probabilmente partirete con le idee molto chiare, cercherete sul metronomo il valore numerico perfetto, il suo *toc toc* sarà del tutto uguale alla pulsazione che desiderate per la partitura. Ma poi, a tradimento, una mattina vi ritroverete a pensare che il brano vada suonato più in fretta; e certe sere lo sentirete invece terribilmente ansiogeno, tanto da chiedervi come mai abbiate fissato un metronomo così rapido.

Non spaventatevi: fa parte del gioco. Quella della velocità è la variazione più frequente nella musica, sin dalla costruzione della partitura; e, quando poi il pezzo sarà finito e comincerà a circolare, la sua impercettibile variazione,

per tutto il brano o per alcune sezioni, sarà un elemento importante nel rendere ogni interpretazione potenzialmente unica.

Stabilita la velocità, con il suo meraviglioso ambito di sfumature – quello della musica classica è un linguaggio raffinato e complesso, non dimenticatelo – considerate che la musica attraversa il cervello, certo, e gli regala idee, suggestioni, pensieri; ma si trasmette anche al resto del corpo. Tanto da generare reazioni fisiche nei nostri arti che la buona educazione ci impedisce di esplicitare in sala da concerto ma che, davanti a un'orchestra, se fossimo soli, o molto disinibiti, probabilmente lasceremmo scatenare.

Certo, non è solo la velocità a ordinarci come reagire. Il ritmo, come leggerete tra un paio di pagine, gioca la sua parte. Ma intanto, scegliendo quanto premere sul vostro acceleratore, sappiate che potete ottenere effetti molto diversi.

Viaggiando a velocità elevata potete ad esempio indurre il corpo a correre. Magari in modo scatenato come fa John Adams (*1947) nel finale della sua *Chamber Symphony*, intitolato *Roadrunner*: è il nome dell'uccello dei cartoni animati Warner che in Italia chiamiamo Beep Beep, perennemente in fuga davanti al coyote che lo insegue. Adams ha raccontato che stava studiando la serissima *Kammersymphonie op. 9* di Schönberg mentre, nella stanza accanto, suo figlio guardava la tv; e nella sua testa tutto si è mescolato, suggerendogli l'idea di questa pagina vorticoso, molto virtuosistica per gli interpreti, che è difficile ascoltare senza aver voglia di muoversi.

Oppure, al contrario, potete comporre un pezzo che dica al nostro corpo di rallentare, di calmarsi. L'*Ave Verum Corpus* di Mozart, nonostante la bellezza conturbante della sua melodia, la tensione delle armonie, l'empatia richiamata dalle voci del coro, ha una lentezza tale che il tutto arriva alle orecchie, e al cuore, quasi al rallentatore, e l'emozione ci raggiunge con il contagocce. Quella stessa musica, più rapida, sarebbe davvero altra cosa. Cambierebbe di significato.

La prima lezione, dunque, è: prendetevi il tempo per farlo, ma ragionate con cura sulla velocità del vostro brano. Ne vale la pena.

Ritmo

Avete fatto i vostri esperimenti con la velocità, giocando con l'acceleratore e spingendo gli ascoltatori a correre o a rallentare. Ora è il momento di andare più a fondo e imparare a gestire il ritmo della vostra partitura, il suo cuore, il suo pulsare.

Perché la musica organizza il tempo, dividendolo in parti, come fa un orologio – su questo non ci sono dubbi. Ma è il modo nel quale lo divide, lo separa in pezzetti, a fare la differenza. Un orologio scandisce minuti e secondi in parti uguali; la musica no. Meglio: presuppone che sotto scorra un tempo costante, e però con questa costanza gioca, e talora la asseconda, talaltra la inganna. Per voi costruire un ritmo significherà scegliere una collocazione nel tempo e una durata per ogni nota, per ogni pausa che scriverete sul pentagramma – arriveranno all'inizio della battuta, o a metà, o poco prima, o poco più in là, e saranno lunghe un trentaduesimo, un ottavo, un quarto, un mezzo e così via; per le orecchie lo specifico ritmo che andrete a costruire si rivelerà il motore, la spinta, la scossa con la quale ogni istante di musica giungerà a destinazione.

Prendete ad esempio il *Preludio n. 1* dal *Primo Libro* del *Clavicembalo ben temperato* di Bach. È una pagina incredibilmente regolare, come un metronomo. Potrebbe quasi fare *toc toc*, tanto il ritmo, la scansione delle note, sono squadrati, perfetti, imperturbabili. Eppure, badate, è musica molto lontana dall'assomigliare a un orologio. Perché mentre scorre il ritmo piccolo, rapido, delle singole note, *tara tara tara tara*, Bach gioca con l'armonia, con gli accordi, che una volta per battuta aprono e chiudono, si complicano e si semplificano, domandano e rispondono. Lo fanno con un loro ritmo ulteriore, più lento, perché si tratta di armonie che rimangono ferme per molte note, e questa stratificazione, questa sovrapposizione di un ritmo lento sopra uno veloce, nella sua semplicità risulta efficacissima, e meravigliosa.

Se da Bach potete imparare come fare mosse elementari, e dare vita a pagine eccitanti con pochi gesti, da György Ligeti (1923-2006) vi deve arrivare la lezione opposta: far muovere sedici voci, ognuna per conto proprio, in modo accuratamente irregolare, e generare, a sorpresa, una sensazione di staticità. È ciò che accade in *Lux Aeterna*, del 1966, un brano non a caso utilizzato da Kubrick per la colonna sonora di *2001: Odissea nello spazio*: agitando la materia musicale, con le voci come particelle impazzite che si muovono in modo autonomo (un effetto che si ottiene con un fine lavoro di cesello, non illudetevi), si produce la sensazione di un tempo immobile, ghiacciato. C'è così tanto movimento che la musica ne risulta paralizzata. E, attenzione: non pensate di annoiarvi. Si tratta di un capolavoro, perché con queste fasce ghiacciate Ligeti compone aggiungendo e sottraendo, creando strisce di suono cangianti, incredibilmente suggestive. Ma per farlo – ecco l'insegnamento – organizza la scansione ritmica del brano in modo certosino, impeccabile, oltre che del tutto nuovo per l'epoca (la sua fonte di ispirazione, per la cronaca, furono le complesse poliritmie dell'Africa centrale). E apre per la musica occidentale prospettive inedite: la lezione è entrata nell'immaginario collettivo al punto che oggi persino le librerie commerciali di suoni campionati offrono effetti «alla Ligeti».

Non è detto che dobbiate seguire uno stesso schema ritmico per tutto il brano, naturalmente. Anzi: avere idee eterogenee, contrastanti, può rivelarsi una ricchezza, se riuscite a gestire il tutto. Beethoven, ad esempio, in questo era un campione. Prendete il *Largo-Allegro* con il quale comincia la *Sonata n. 17, op. 31 n. 2 «La tempesta»*. Già nell'indicazione iniziale sono in ballo due motori, uno lento, il *Largo*, e uno veloce, l'*Allegro*. E infatti qui non si alternano solo ritmi diversi – cioè scansioni differenti del tempo – ma anche diverse velocità, per un risultato molto teatrale, pieno di vita. Ciò che è interessante imparare, però, è che nel gioco minuto, dettagliato, di ogni sezione, il ritmo è invece assolutamente regolare, costante. La parte iniziale, lenta, è costruita con arpeggi bene ordinati, semplici, da manuale, che sgranano le note poco alla volta con assoluta precisione. E anche la parte veloce, quasi aggressiva, sebbene abbia un'armonia ricca, capace di spingere in avanti, poggia su un ritmo del tutto regolare, metodico, come quello di un metronomo. Ciò che dà vita alla pagina, dunque, è la giustapposizione, l'alternanza di parti, ognuna con una propria regolarità che è in contrasto con l'altra. Attenzione: non si tratta di uno zapping fra idee diverse. Il tutto si offre alle orecchie in perfetto equilibrio, e i due temi si cercano l'un l'altro

come valve di una strana conchiglia. Ma c'è vita, scontro, c'è elettricità.

D'altronde Beethoven amava i contrasti, e gli piaceva lasciare sulla pagina materia in qualche modo incandescente, con la quale gli interpreti e il pubblico avrebbero dovuto fare i conti, anche in termini emotivi. Mentre Mozart, per fare entrare in sala professori un altro collega al quale dovete guardare con attenzione, era il re dell'incastro perfetto, dell'ottimizzazione, dell'ingranaggio capace di riunire elementi eterogenei. Se vi serve un esempio, un layout sul quale ricalcare un brano che proceda come un venticello leggero, costante, lieve ma sempre presente, tanto da cambiare l'aspetto di tutto ciò che sfiora, ascoltate il terzettino «*Soave sia il vento*» dall'opera *Così fan tutte*. Ci sono personaggi diversi, frasi che si ripetono con lo stesso ritmo e altre che lo variano, piccoli vocalizzi che fungono da decorazioni della melodia, successioni di armonie che potrebbero fare alzare il sopracciglio. Ma l'accompagnamento degli archi, che si ascolta per alcuni istanti anche prima dell'ingresso delle voci – quella di presentarsi per primo, come noto, è una tecnica per mostrare chi comanda – è ritmicamente così regolare, e pervasivo nel suggerire l'andamento del tutto, che anche quando altre scansioni, altri ritmi si impadroniscono della pagina, quella che continua a prevalere è una sensazione di rassicurante regolarità. Si può essere dolci e garbati come questi archi, insegna dunque Mozart, e nel contempo decidere, per tutti, come deve battere il cuore. Una lezione non da poco.

Sopra, sotto

Certo, può accadervi di scrivere un pezzo per flauto solo. O per oboe. O per trombone. Per strumenti, cioè, che possono emettere soltanto un suono alla volta (se si tralasciano alcune tecniche, sviluppate dalle passate avanguardie, che forzano la loro natura). In quel caso dovete essere bravi, molto bravi, e inventare qualcosa che stia in piedi da solo, godendo tuttavia del vantaggio di concentrarvi su una sola linea musicale.

La maggior parte delle volte, però, sarete chiamati a comporre per strumenti che producono molte note insieme (un pianoforte, un organo, un'arpa, una marimba) o per più strumenti (un quartetto d'archi, un ensemble di ottoni, un'orchestra). E allora si porrà il problema di che cosa fare con le molte linee da gestire in contemporanea – la musica, tra le sue meraviglie, ha quella di consentire di *parlare* in tanti, contemporaneamente, dicendo cose diverse senza che si generi il caos.

Le soluzioni sono due.

La prima consiste nello stabilire una gerarchia, privilegiando una linea (di solito si tratta di quella più evidente, cantabile) e sviluppando le altre per sostenerla. È la situazione di «melodia e accompagnamento», la stessa della stragrande maggioranza della musica pop, quella in cui qualcuno svetta e gli altri si accodano.

La seconda invece vede procedere più linee parallele, senza generali né soldati ma, al contrario, con un'attenzione al disegno di insieme la cui bellezza risulta evidente solo se ogni *voce* (lo si dice anche degli strumenti) dà il suo contributo. È ciò che avviene in situazioni dove prevale il contrappunto, il gioco di collocare sul pentagramma *punctus contra punctum*, nota contro nota, una sorta di raffinato sudoku nel quale l'incastro dei tasselli è particolarmente elaborato.

Se ciò che vi serve è una situazione di «melodia e accompagnamento», la soluzione è semplice: applicate il paradigma in uso quando si canta sulla

spiaggia insieme a una chitarra. Assegnate dunque una melodia a uno strumento, e per gli altri scrivete una formula di accompagnamento, inventandone una o scegliendo tra le molte ormai consuete, dallo *zum-pa-pa* di una banda al *basso albertino* di un pianoforte.

Alla lunga, però, uno schema del genere può stancare. E allora la prima cosa da valutare è se non sia possibile, ad esempio, alternare i ruoli. Quando ascoltate l'inizio della *Sonata per violino e pianoforte n. 5, op. 24 «La primavera»* di Beethoven, trovate una matrice perfetta da prendere come riferimento: prima la melodia è al violino, mentre il pianoforte accompagna; poi la melodia passa al pianoforte, e il violino esegue un accompagnamento; e poi, a un certo punto, le frasi della melodia si spezzano in due parti: la prima è proposta dal violino, la seconda dal pianoforte, in un meraviglioso passarsi la palla che, senza far mai venir meno il principio generale di «melodia e accompagnamento», permette al gioco di essere più interessante.

Se dovete immaginare qualcosa di analogo scrivendo, però, per un'orchestra, trovate un meraviglioso punto di riferimento nel *Vivace non troppo*, secondo movimento della *Sinfonia n. 3 «Scozzese»* di Mendelssohn. All'inizio del brano la melodia è al clarinetto, mentre gli archi accompagnano; poi il tema passa a flauti e oboi all'unisono, mentre il clarinetto si unisce agli archi nel sostegno; e poi ancora la melodia arriva ai violini, mentre anche i flauti e gli oboi scivolano nel meccanismo dell'accompagnamento. Sarà così per tutto il movimento, anche nelle sue parti più intricate, anche nel breve momento contrappuntistico: qualcuno, a turno, avrà sempre un ruolo di primo piano, e gli altri saranno sotto (o sopra), ad accompagnare.

Non è detto, tuttavia, che la melodia sia sempre la linea con il profilo più riconoscibile. Potete anche scrivere una *non melodia* molto semplice, fatta di poche note ripetute, sempre uguali, e immergerla in un mare di accompagnamento mobilissimo e pieno di fascino. Lo fa il compositore portoghese Luis Tinoco (*1969), che ha composto una partitura per soprano ed ensemble intitolata *Três poèmes do l'Oriente*. Lì, nel primo brano, nessuno potrebbe mettere in dubbio che il tema portante è quello della voce; ma, se lo si ascolta con attenzione, ci si accorge che la sua forza viene dall'energia che le altre linee le fanno rimbalzare addosso, visto che, in sé, ciò che fa il soprano ricorda più la declamazione piatta di un testo che una tornita melodia da mandare a memoria e canticchiare sotto la doccia, come normalmente accade.

Scrivere musica che sviluppi un buon contrappunto è invece un po' più complesso. In genere bisogna rinunciare al dispiegarsi di una bella melodia, perché il gioco consisterà piuttosto nell'incastarsi di frammenti, mezze frasi, cellule. Componendo, difficilmente potrete scrivere una linea per battute e battute senza inventare, nello stesso tempo, ciò che le si sviluppa intorno e che spesso vi costringerà a modificarla, in un continuo intrecciarsi e influenzarsi a vicenda. Posto che la sfida è ardua, tanto vale scegliere il modello più alto e ascoltare *L'arte della fuga* di Bach, una partitura astratta, senza alcuna destinazione strumentale chiara, dove quattro voci si incastrano seguendo non solo il principio della bellezza – che qui è assoluta – ma anche articolate «regole di comportamento» secondo le quali le note e le pause di una linea determinano quelle di un'altra.

Considerate comunque che, anche in una struttura di «melodia e accompagnamento», così come in qualsiasi architettura musicale, la vostra abilità nel decidere che cosa fa ogni strumento *mentre* accade tutto il resto sarà determinante. E quella è una forma di contrappunto. Se imitare Bach vi farà sudare sette camicie, sappiate dunque che ciò che rimarrà, l'abilità che svilupperete, vi tornerà utile sempre, qualunque partitura deciderete di comporre.

Forte, piano

Il pop, il rock, la musica d'ambiente (il Cielo perdoni l'inventore dell'espressione...) hanno molte carte da giocare, in ogni partita. Ma non quella della dinamica. Nel senso che il volume di una canzone è normalmente costante dall'inizio alla fine. E qualunque lettore MP3 offre persino la funzione di livellare la potenza sonora di tutti i brani che si ascoltano, così da ricondurre all'ordine i guizzi rivoluzionari. Il risonante mondo che ci circonda, insomma, è fatto di musica sempre forte, o abbastanza forte – per la musica d'ambiente, sempre piano.

Nella musica classica, invece, sono di casa continue alternanze tra *forte* e *piano*, e tra le loro numerose sfumature: *fortissimo*, *mezzoforte*, *mezzopiano*, *pianissimo*, ma anche *fortissimo con tre effe*, come lo si chiama tra musicisti, o *pianissimissimo*, e così via. Per voi si traducono in un arnese prezioso, da usare con attenzione, perché, come è ovvio, possono mutare il senso di una frase, di un periodo, di un intero brano. E dunque è importante capire come muoversi.

Ora, per mania di precisione: se ne può fare a meno. Non tutta la musica classica alterna dinamiche diverse. In alcuni periodi storici, o con alcuni strumenti, la cosa era addirittura esclusa dall'orizzonte delle possibilità. Ascoltate una qualunque delle meravigliose *Pièces de clavecin* di Rameau, scritte nei primi anni del Settecento, e vi troverete di fronte a pezzi nei quali il fatto che il clavicembalo sia tecnicamente impossibilitato a suonare ora *forte* ora *piano* – per quello nascerà poi il *fortepiano*, antenato del pianoforte – non è certo un limite alla creatività o alla bellezza. Ma oggi, in generale, rinunciare all'ingrediente della dinamica sarebbe un peccato.

D'altronde decidere che qualcosa va suonato più forte o più piano di qualcos'altro non è così difficile. Anche parlando alziamo e abbassiamo la voce, a seconda delle situazioni. Ciò che dobbiamo imparare a fare quando componiamo, però, è curare le transizioni. Il modo nel quale si passa da un

piano a un *forte*, ad esempio. Perché la cosa può essere improvvisa, certo; ma anche avvenire con gradualità, e misurando con precisione le forze, istante dopo istante.

Ascoltate ciò che fa Ravel nel *Bolero*. Il pezzo è un unico, lunghissimo *crescendo*, da *pianissimo* a *fortissimo*; ma nessuno strumento, nessun musicista sarebbe capace di graduare per ben sedici minuti un processo di questo tipo, che in genere occupa solo alcuni secondi. Per questo Ravel *compon*e un *crescendo*, incominciando il brano con pochi strumenti e poi aggiungendone a poco a poco sempre di più. I due celebri temi, che si ripetono molte volte, rimangono tali, costanti; e però Ravel li orchestra in modo sempre diverso, aumentando il peso sonoro del tutto, così che la tensione dinamica, la sensazione di partecipare alla costruzione di qualcosa di grandioso, risulta potentissima.

Per avere una controprova, e imparare che un'orchestra potrebbe suonare in modo opposto, mantenendo una dinamica assolutamente costante per tutto il brano, ascoltate invece *Farben (Colori)*, dai *Cinque pezzi per orchestra* di Schönberg: qui la tensione dell'ascolto è volta a percepire gli impasti costantemente cangianti di un solo accordo di cinque note, orchestrato in modo instabile, mobilissimo, come mescolando senza sosta colori diversi su una tavolozza da pittore. Non ci sono strumenti che si fanno identificare con chiarezza, come capitava nel *Bolero*: ci sono aggregati di timbri, miscele che, nel *pianissimo* generale, si presentano come oggetti sonori suggestivi. Schönberg fa viaggiare l'orchestra con il freno a mano della dinamica costantemente tirato, insomma; ma sa ricavarne un capolavoro.

Un procedimento opposto a quello del *Bolero*, la costruzione, cioè, di un lungo *diminuendo*, ha un suo analogo fascino, per quanto malinconico. Ne potete fare esperienza con l'*Adagio* finale della *Sinfonia n. 45*, nota anche come «*Sinfonia degli addii*» di Haydn, dove la dinamica diminuisce perché a poco a poco i membri dell'orchestra smettono di suonare, si alzano e, fisicamente, se ne vanno. Per Haydn era stato il modo, raffinato, di segnalare al suo datore di lavoro, il principe Esterházy, che la villeggiatura in campagna, in quell'estate del 1772, si stava prolungando troppo, e i musicisti avevano voglia di tornare a casa, dalle loro famiglie. Rifarlo in modo identico, nella vostra musica, oggi suonerebbe come un plagio, per di più banale; ma tenete presente il metodo, perché non si sa mai.

Alternare *crescendo* e *diminuendo*, infine, significa dare vita a onde di suono, che salgono e scendono. È una tecnica terribilmente efficace per far

vibrare la pancia e il cuore dei musicisti e del pubblico, non a caso usata da qualunque buon oratore. Beethoven, per dire, ne era un maestro: buttate un orecchio al primo movimento della *Quinta sinfonia*, in qualunque punto, e capirete di che cosa sto parlando. Ma non crediate che la procedura sia stata oggi abbandonata, o che riguardi solo la scrittura orchestrale. Provate ad ascoltare *I'm a pilgrim* da *Four American Choruses* di Julian Anderson (*1967), un pezzo per coro a cappella, fresco di inchiostro: cominciano le voci femminili, poi si aggiungono anche quelle maschili, e si prosegue tutti insieme *crescendo* e *diminuendo*, gonfiando e sgonfiando il suono, più e più volte. Fate attenzione alla tensione che si crea, a come la partitura ci tenga per il collo, a come sia impossibile distrarsi, e capirete la potenza di tale tecnica.

Armonie

Gli elementi, singolarmente, sono importanti, certo. Ma è il modo in cui li assemblate a fare la differenza – si tratti degli abiti che indossate, dei mobili nella vostra camera da letto, delle portate per la cena di stasera. Nella musica, non solo in quella classica, quando due suoni arrivano alle orecchie insieme, quando si sovrappongono, scatta il gioco dell'armonia. E si aprono orizzonti di strepitoso fascino.

La potenza offerta dal controllo delle possibilità armoniche, la gestione degli accordi insomma, è tale che, fra tutti i ferri del mestiere, questo è il più studiato, codificato, fatto oggetto di scontri ideologici. Niente di comparabile ha riguardato il ritmo, la dinamica, il profilo melodico, la struttura formale. Se c'era da discutere, si discuteva di armonia. E lo si fa ancora.

Per farla breve, nel corso della storia c'è stata un'epoca in cui si scriveva musica con armonia detta *modale*. È durata grosso modo sino al Cinquecento e, volendo capire come si debba procedere per comporre in quel modo, potete ascoltare la strepitosa *Messe de Nostre Dame* di Guillaume de Machaut (1300-1377): il sapore arcaico, sospeso, è legato al fatto che non erano ancora in uso le scale che utilizziamo oggi, sempre tese verso un traguardo, come frecce che puntano a un bersaglio. Le armonie, gli incontri tra suoni che nascono in un sistema modale suonano aperti, possibilisti, e per questo arcani, misteriosi.

Poi, dal Seicento – quando la si è codificata con precisione – sino all'inizio del Novecento si è scritta musica che seguiva le regole dell'armonia *tonale*. La quasi totalità della musica del cosiddetto *grande repertorio* è composta utilizzando quella grammatica. Quella più antica, come il *Vespro della Beata Vergine*, composto da Monteverdi nel 1610, per dirne una, usa armonie più semplici, con meno note. Quella più recente, come i *Quattro ultimi Lieder* scritti da Strauss tra il 1946 e il 1948, utilizza accordi e trasformazioni armoniche di lussureggiante complessità. Ma per trecento anni il sistema

usato, la regola di base della sovrapposizione tra i suoni, è stato quello tonale.

All'inizio del Novecento, le (ormai vecchie) avanguardie musicali hanno proposto sistemi diversi di organizzazione armonica: la dodecafonia, la politonalità, l'armonia polarizzata e altre ancora. Per decenni poi, soprattutto dopo la Seconda guerra mondiale, ogni compositore ha seguito una tecnica armonica personale, mentre, per inciso, gli interpreti e il pubblico, scontenti, si allontanavano sempre di più dalla musica del presente, rifugiandosi nella frequentazione sostanzialmente esclusiva di quella del passato.

Oggi, mentre vi accingete a scrivere il vostro prossimo pezzo, sappiate che ci sono centinaia di colleghi che, in tutto il mondo, hanno superato l'impostazione radicale delle vecchie avanguardie ed elaborato nuove procedure armoniche, sostanzialmente derivate dall'armonia tonale (che non ha mai smesso di essere utilizzata nella musica non classica) o da quella modale (che è allegramente transitata nel jazz, dove la si usa abitualmente). Non è cosa da poco: la scelta di proseguire in modo creativo la tradizione pre-novecentesca, anziché quella di considerarla un nemico, fa sì che gli interpreti e il pubblico provino piacere nel frequentare musica nuova, la cerchino, la commissionino, la ascoltino. Come capirete, la questione ha il suo peso.

Sul come fare per raccogliere l'eredità modale o tonale senza scrivere musica che assomigli a quella del passato ci sono ormai molte teste al lavoro. E tante sono le soluzioni belle, efficaci, che cominciano a circolare.

Una, ad esempio, consiste nello sposarla con altre tradizioni culturali: ascoltate il *Water concerto, per percussioni ad acqua e orchestra* di Tan Dun (*1957), oppure *Joie éternelle* di Qigang Chen (*1951), e capirete quanto può essere fecondo riunire spunti, temi, procedimenti della antica musica cinese con la tradizione della musica tonale occidentale.

Un'altra soluzione prevede di ripartire da zero, riducendo al minimo le note in uso e reinventando il concetto stesso di armonia. Lo fa Arvo Pärt (*1935), in questo momento uno dei due compositori più eseguiti del mondo, seguendo un pensiero musicale ascetico, rigoroso, di apparente semplicità, e utilizzando una tecnica da lui definita *tintinnabuli*. Gli esiti sono pronipoti della musica modale ma si presentano freschi, nuovi, come potete ascoltare, ad esempio, nel suo *Silouan's Song* e in decine di altri brani dal successo planetario.

Una possibilità ulteriore è quella elaborata da Alberto Colla (*1968), che

ha creato un vero e proprio sistema armonico alternativo, codificandolo, per di più, in due ponderosi trattati. Muove dall'osservazione di fenomeni naturali e classifica gli accordi in modo del tutto innovativo, cercando armonie che suonano *amiche*, consonanti, note, ma che non sono direttamente frutto della grammatica tonale. Le sue diverse sinfonie sono la lezione pratica da seguire.

Gli esempi, le strade, le possibilità sono però moltissimi, data la complessità cruciale dell'armonia nella costruzione di una partitura. Ciò che è importante sapere è che il mondo non si è infilato in un vicolo cieco, come sembrava pochi decenni fa; e che anche nel presente continua a nascere musica capace di armonie meravigliose.

Orientare, disorientare

Potete considerare il brano che state componendo come una narrazione, con un inizio, uno svolgimento, un finale. Molta musica è scritta in questo modo e prende per mano l'ascoltatore badando di non abbandonarlo mai, cercando di catturare la sua attenzione battuta dopo battuta, quasi si fosse a teatro o al cinema.

Ma potete anche immaginare la vostra partitura come un prato pieno di fiori, sul quale camminare liberamente, andando a zozzo, regalandovi il piacere di distrarvi davanti a una margherita per poi farvi incuriosire da un papavero e così via. Molta altra musica è pensata così, e prevede che l'ascoltatore di tanto in tanto si abbandoni ai propri pensieri, si distra, poi ritorni attento e poi magari lasci vagare la propria mente ancora e ancora, in un gioco continuo di andata e ritorno.

Oppure potete concepire il vostro pezzo cercando una delle infinite possibilità intermedie e provando a oscillare tra il piacere di seguire il discorso musicale istante per istante e quello di galleggiare – qualcuno potrebbe dire sprofondare – grazie alla musica. Le strategie per riempire un foglio pentagrammato sono molte, e tutte degne di attenzione.

Quello che dovete tenere presente, però, è che la partita si gioca sulla capacità di orientare l'ascolto. E su quella, simmetrica, di disorientarlo. Perché, senza segni sulla mappa, l'ascoltatore alla lunga si perde, e si annoia. Ma, con troppi punti di riferimento, il processo di composizione risulta ingabbiato, rigido, e il risultato musicale diventa scontato e prevedibile; così che ci si annoia di nuovo. Sino alla fine del Settecento si è puntato, per lo più, sull'orientarsi: una sonata di Scarlatti o una sinfonia di Beethoven funzionano così, permettendo all'ascoltatore di seguire agevolmente il discorso. Poi l'ha avuta vinta, in molti casi, il piacere di smarrirsi, e dall'Ottocento le cose si sono complicate. Oggi potete scrivere quello che desiderate, ma è bene sapere come fare per andare in una direzione oppure nell'altra.

Una perfetta lezione di orientamento la regala Stravinskij nella *Danse sacrale* del suo *Sacre du printemps* (e un po' in tutto il balletto, a dire il vero). I ritmi, per l'epoca – il 1913 –, erano nuovissimi, sconvolgenti. Gli impasti orchestrali, i modi con i quali faceva suonare insieme gli strumenti, erano feroci, potenti. All'ascoltatore si chiedeva, insomma, di confrontarsi con qualcosa di totalmente inaudito. E allora Stravinskij, per permettergli di non diventare matto, sceglie armonie ferme, ripetute, primordiali, passando da una all'altra in modo molto più semplice rispetto a quanto si facesse all'inizio del Novecento. E inventa melodie fatte di brevi incisi, ripetuti più e più volte, facilmente memorizzabili, rinunciando alle lunghe frasi alle quali si era abituati. Così, se da un lato l'ascoltatore si trova spaesato dal ritmo e dai suoni che gli arrivano alle orecchie, dall'altro individua al volo punti di riferimento, appigli, per rimanere in contatto con la musica. Trova equilibrio.

Una tecnica di orientamento simmetrica e opposta consiste invece nell'inventare musica che abbia nel ritmo un punto fermo, riconoscibile, ma proponga armonie nuove, sorprendenti. Lo fa Debussy in *Reflets dans l'eau*, dal *Primo Libro* delle sue *Images* per pianoforte, dove, su quel ritmo rassicurante, ogni accordo arriva come una sorpresa, come acqua che si muova incessantemente, senza nessun riferimento alle abitudini delle sale da concerto di inizio Novecento. E così si rimane soggiogati dal fascino misterioso di questo brano, dal suo senso di fresca sospensione, ma non si perde il filo, mai, grazie a un nuovo, inatteso equilibrio.

Se al contrario ciò che avete in mente è una sorta di abbandono, uno sprofondare dentro la musica, potete ingannare l'ascoltatore mettendogli davanti ritmi, armonie, temi assolutamente chiari, familiari nel loro procedere; ma poi gonfiare a dismisura la forma del pezzo, allungando le frasi, inserendo continue divagazioni, aprendo volutamente sempre nuovi discorsi così da spezzare la logica della consequenzialità immediata che, normalmente, governa un discorso musicale. È ciò che fa Schumann nella *Sonata n. 2*, per pianoforte, dove perdere il filo è la cosa più naturale del mondo; ascoltandola potete farvi un'idea della tecnica da seguire per annullare i punti cardinali e impedire all'ascoltatore di ritrovare la strada di casa, offrendogli in cambio il brivido dello smarrimento. Attenzione: scrivere musica così non è affatto facile – un qualche istinto alla Pollicino alberga dentro ognuno di noi – ma, lavorandoci, ci si può arrivare.

Con lo scopo di disorientare potete prendere come esempio anche molta musica minimalista. Il meraviglioso *Music for 18 Musicians* di Steve Reich

(*1936) è davvero capace di far perdere la cognizione del tempo grazie a ritmi che si ripetono, sempre uguali, e ad armonie che cambiano molto, molto lentamente. È una struttura deliziosamente ipnotica e talmente ben concepita che anche gli eventi sonori importanti distribuiti sulla partitura, come il *crescendo* che ogni tanto attraversa il discorso musicale, non riescono a fungere da punteggiatura, a scandire il brano in parti, frasi, unità. Il godimento nasce dall'abbandonarsi al flusso, alla particolarità degli impasti timbrici, al riverberare astratto di suoni che conducono in una sorta di deliziosa *trance* dove i riferimenti consueti risultano smarriti e il piacere consiste nel non cercarli più.

PRATICA

Scrivere per pianoforte

Adesso che possedete i ferri del mestiere, è il momento di mettervi al lavoro. I compositori professionisti lo fanno, di solito, su commissione: qualcuno si fa vivo e chiede di scrivere un pezzo, per il tale organico, della tal durata, la cui prima esecuzione assoluta sarà in tale data, e per il quale è disposto a pagare la tale somma. Voi, per prendere un po' la mano, potete scrivere per il piacere di farlo, o magari per un amico curioso che si presta a essere un vostro interprete. E poiché lo strumento più pratico per i compositori è il pianoforte, perché emette suoni senza difficoltà e consente di tirarne fuori molti insieme (almeno uno per dito), cominciate con un brano pianistico.

Per farlo, tenete presente che il vostro fido compagno di lavoro è uno strumento a percussione. Con una tastiera, certo; ma con un meccanismo che percuote e tanti piccoli martelletti che colpiscono le corde quando si premono i tasti. Magari smontatene uno, prima di cominciare a scrivere, almeno quel tanto che consente di comprenderne la meccanica – non è difficile, e gli accordatori lo fanno abitualmente senza che nulla si rovini. Vi aiuterà.

Ora, se volete prendere sul serio la natura percussiva del pianoforte, dovete fare come Bartók. Che è il modello perfetto in molta della sua produzione pianistica, decisamente abbondante, ma soprattutto nella sua *Sonata*, del 1926, dove trovate un breve *Allegro molto* finale assolutamente strepitoso. Qui tutto è percussivo, teso, nervoso. Non solo le melodie, di carattere popolare, ma anche il meccanismo di base, il motore del tutto, una sorta di accompagnamento marcato che ogni tanto emerge in primo piano, quasi a ribadire l'importanza di quel martellare continuo. Non tutta la musica pianistica di Bartók mi piace: talvolta l'ostinato percuotere mi affatica; qui però l'equilibrio tra sberle sui tasti e intensità dell'espressione è mirabile, paradigmatico. Non saprei suggerire un esempio migliore.

Se la vostra idea invece è quella opposta e desiderate scrivere per pianoforte nascondendo la percussione, facendo in modo, cioè, che mai e poi

mai all'interprete e al pubblico vengano in mente i martelletti, seguite Chopin. Ciò che faceva, componendo, era infatti trasferire sulla tastiera qualcosa che sembrava canto, melodie che avrebbero potuto benissimo farsi ascoltare in un teatro d'opera. Al posto delle corde del pianoforte, verrebbe quasi da dire, Chopin aveva in mente corde vocali; e per loro componeva, lasciando che la mano sinistra procedesse ad accompagnare mentre la destra, per così dire, gorgheggiava. Scriveva per dita che si muovevano sulla tastiera, insomma, ma era come se cantasse. Scegliete pure la sua pagina musicale che preferite: il meccanismo è sostanzialmente sempre lo stesso; ma se proprio desiderate un suggerimento, potete cominciare con il *Notturmo in si bemolle maggiore op. 9 n. 1*, dove il canto è sussurrato, dolcissimo.

Un'altra possibilità è quella di intendere il pianoforte come una tavolozza di colori, come una scatola di tempere da mescolare, con sfumature che possono cambiare a ogni pennellata. Lì non è più questione di martelletti oppure di canto: il pianoforte si offre come una sorta di orchestra – così come, peraltro, vi verrà da pensare quando sarete alla tastiera ma impegnati a comporre un pezzo sinfonico... – e ogni sonorità avrà il proprio senso, la propria unicità. Ascoltate ad esempio che cosa fa Debussy nei suoi due *Arabesques*: la logica musicale non è fatta di melodia e accompagnamento, di situazioni definite, chiare; al contrario, è una logica mobilissima, cangiante, costituita da infiniti piani sonori, ognuno con la propria dinamica, il proprio timbro. È un risultato che nessuno strumento consente di raggiungere come sa fare il pianoforte, e va studiato con cura.

Oppure, ancora, potete allestire un'arguta truffa, e scrivere per «pianoforte preparato». È lo strumento ideato da John Cage nel 1940, quando la coreografa Syvilla Fort gli commissionò la musica per un balletto (*Bacchanale*) salvo scoprire che, sul palcoscenico, per l'ensemble di percussioni al quale pensava non c'era spazio. Cage decise dunque di accentuare la caratteristica percussiva del pianoforte, e inserì tra le corde chiodi, viti, pezzetti di gomma e di stoffa. Il risultato fu un timbro nuovo, mai udito sino ad allora, azionato dalla tastiera ma che certo non rimandava al suono che si era soliti associare al pianoforte; e lo potete scoprire, ad esempio, in *Totem ancestor*, un pezzo composto per una coreografia del suo compagno Merce Cunningham, che in un paio di minuti molto allegri condensa una lezione su un uso dello strumento davvero non comune.

Scrivere per archi

Diciamo che componete perché la vostra musica venga eseguita più e più volte. E diciamo che da quella musica vi aspettate di guadagnare il necessario per vivere. Ecco, se le cose stanno così, scrivere un pezzo per contrabbasso solo non è una grande idea: potete ambire a qualche esecuzione in un festival specializzato in repertorio contrabbassistico o in musica contemporanea, ma non di più. La stessa cosa si può dire di un brano per viola sola: credo di non aver mai ascoltato un intero recital di questo genere in vita mia. E non pensiate che un pezzo per violino solo possa avere molte più chances: benché esistano capolavori assoluti, come le *Sonate e Partite* di Bach oppure i *Capricci* di Paganini o le *Sonate* di Ysaÿe, i violinisti che hanno occasione di essere invitati a tenere un concerto solistico sono pochissimi, e non si può dire che i biglietti per serate musicali a tu per tu con un violino vadano a ruba.

Il violoncello solo è un caso a parte, perché le *Suites* che Bach ha regalato allo strumento sono un tassello fondamentale della pratica concertistica; dunque dedicarsi a lui ha il suo senso, considerando che c'è sempre fame, necessità di musica nuova che integri il repertorio barocco. Se intendete farlo, ascoltate la ricca produzione di Giovanni Sollima (*1962) e troverete un eccellente modello dal quale partire.

In occasioni rare – festival, concerti in ambito accademico, bis – si eseguono brani per coppie di strumenti ad arco. Come riferimento per due violini cercate i *44 duetti* di Bartók o quelli di Berio; per violino e violoncello potete studiare i *Duo* di Kodály; oppure ancora appoggiate le orecchie sul *Duo per viola e violoncello* «con due paia di occhiali obbligati» di Beethoven – sia lui, violista, che il suo amico Nikolaus Zmeskall, violoncellista, li portavano – per capire in che modo organizzare il rapporto tra gli strumenti. Ma, davvero, si tratta di chicche.

Per fare sul serio con gli archi bisogna partire dal trio – un violino, una

viola, un violoncello. Cosa tutt'altro che facile. Il fatto che, nel corso della storia della musica, la formazione di archi per eccellenza sia poi stata il quartetto (due violini, una viola, un violoncello) dovrebbe infatti far sospettare che l'equilibrio possibile con tre soli strumenti risulti instabile, incompleto. Cosa in parte vera: con il senno di poi, e per via della nostra attuale consuetudine con il quartetto, mettendovi a scrivere un trio vi mancherà qualcosa. Ma non dovete scoraggiarvi, perché ci sono trii d'archi meravigliosi che girano il mondo e incantano il pubblico; e scrivere per loro non è affatto una cattiva idea.

Un esempio da tener presente, per muovere i primi passi, è l'*Allegro moderato* iniziale dal *Trio per violino, viola e violoncello in la maggiore op. 47 n. 1* di Boccherini. La leggerezza del tono e l'andamento di danza non devono trarvi in inganno: Boccherini usa con grande efficacia l'alternanza tra frasi solistiche, passaggi omoritmici, formule di accompagnamento; e l'equilibrio tra il timbro sostanzialmente uniforme dei tre strumenti e la varietà delle situazioni musicali illumina la pagina in modo tutt'altro che scontato. Tanto che, come controprova, potete buttare l'orecchio sull'*Allegro con spirito* dal *Trio per archi in la maggiore op. 9 n. 3* di Beethoven, dove invece il trio viene spinto verso le sue massime possibilità, e mostra la corda, risultando un po' vuoto, privo di quella linea in più offerta da un quartetto – forse non a caso, dopo questa partitura Ludwig van non scriverà più altri trii, preferendo appunto una formazione con un violino in più. L'equilibrio di Boccherini è lontano, e la pagina beethoveniana, va detto, non è proprio tra le sue cose più riuscite.

Se decidete di dedicarvi al quartetto, la forma di musica da camera per eccellenza, universalmente considerata il laboratorio per test, invenzioni, esperimenti, avete alcuni secoli di meraviglie da tenere presenti prima di prendere la matita in mano. Quella da cui partire potrebbe essere l'*Allegretto* dal *Quartetto in re minore K 499 «Hoffmeister»* di Mozart. Un capolavoro. Perché qui ogni singola linea è scritta in modo tale da affermare, battuta dopo battuta, il concetto di base della musica da camera, e di quella quartettistica in particolare: l'insieme possiede bellezza solo se vi contribuiscono tutti, in modo paritetico, come nella più riuscita delle conversazioni salottiere. Trovate momenti di evidenza per ciascuno, in modo che ogni opinione possa essere presa in considerazione; ma avete davanti alle orecchie anche una fortissima coesione, un cedere la parola, un cercare conclusioni comuni che rappresentano un raro diletto per l'intelligenza.

Se però non vi interessa il modo tradizionale di considerare il quartetto d'archi, quel suo rappresentare gli scambi garbati di un mondo amabile e civilizzato, provate a studiare ciò che ha fatto Ravel, nel *Quartetto in fa maggiore*. La sua idea è di tipo globale, complessiva, e considera i quattro strumenti nel loro insieme, come se si trattasse di un unico strumento-quartetto, riducendo al massimo il gioco di scambio cameristico, di domanda e risposta. Per lui è più importante lavorare sul timbro, come si ascolta a un paio di minuti dall'inizio, dove il tema è esposto dal primo violino e dalla viola, a due ottave di distanza, e poi viene ripetuto dal secondo violino che deve suonare sulla quarta corda, la più grave, come se si trattasse di un'eco, calda, morbida. È il genere di attenzioni, tipiche del Novecento, che ha rivoluzionato il pensiero musicale, ed è bene tenerlo presente.

Un'orchestra in miniatura è ciò che dovete avere in mente anche quando scrivete per un quintetto d'archi – in sostanza, un quartetto con un violoncello in più. Ascoltate, ad esempio, come ha lavorato Schubert nel suo ampio e celebre *Quintetto in do maggiore D 956*. Nella partitura risponde a due esigenze: la prima era quella di raddoppiare la parte grave della formazione, con due violoncelli che facessero da contrappeso ai due violini; e la seconda quella di avere la possibilità di sfruttare il violoncello come strumento solista, senza per questo perdere il sostegno al grave. L'esito, perfetto, traghetta il pensiero musicale da una forma cameristica, come quella del quartetto, a una orchestrale, dotata di un respiro più ampio, verrebbe da dire sinfonico, non frammentato negli infiniti tasselli di *conversazione musicale* che sono propri della musica da camera.

L'ultimo passo da compiere è quello del sestetto per archi. Scambi e gentilezze salottiere sono ormai lontanissimi: anche qui ci si trova davanti a qualcosa che funziona come una piccola orchestra e la forza, come dimostra Brahms nell'*Allegro ma non troppo* con il quale comincia il suo *Secondo sestetto per archi op. 36*, è semmai nei raddoppi, nell'aver più strumenti che propongono la stessa linea, nel lavorare sul timbro. E poi, naturalmente, nel far coesistere molte linee, in una stratificazione di contrappunti ricca, complessa, perché non c'è più una conversazione da seguire ma, al contrario, alle orecchie arriva qualcosa che assomiglia a un mondo brulicante, con una pluralità di voci che non ambiscono a farsi identificare, a esprimere la propria soggettività in modo univoco, chiaro, e si perdono invece nel magnifico disegno complessivo.

Scrivere per fiati

Lo abbiamo visto: il timbro dei diversi strumenti di un insieme di archi è uniforme. Tra un violino e un violoncello c'è una differenza di taglia, non meccanica. Per questo, in epoche diverse, si sono avvicinati brani che di volta in volta sottolineavano le caratteristiche individuali degli strumenti oppure li prendevano in considerazione come un unico insieme, composto da elementi sostanzialmente uniformi. La natura strumentale lo consentiva.

I gruppi di strumenti a fiato sono altra cosa. Se escludete le formazioni di ottoni (prevedono corno, tromba, trombone, euphonium, basso tuba...) e i rari ensemble di tipo omogeneo (un trio di clarinetti, un'orchestra di flauti...), vi troverete sempre a scrivere per compagini spigolose, piene di angoli, di sporgenze. Un flauto, un oboe, un clarinetto e un corno hanno quattro modalità di produzione del suono completamente diverse; e infatti i loro timbri sono sempre perfettamente riconoscibili – cosa che non si può dire per un violino e una viola, che spesso un ascoltatore non smaliziato può serenamente confondere. A questa ricchezza di individualità, a questo gruppo di caratteri forti, corrisponde una difficoltà nell'armonizzazione del tutto, nella creazione di un corpo sonoro uniforme. Se provate ad ascoltare l'*Allegro ben moderato* dal *Quintetto op. 43* di Carl Nielsen (1865-1931) potete farvene immediatamente un'idea: flauto, oboe, clarinetto, fagotto e corno sono come cinque amici, dalla personalità spiccata, che si incontrano e si avvicinano nel corso della partitura ma non arrivano mai a costituire un insieme omogeneo.

Contro questa caratteristica propria del quintetto di fiati ha combattuto Jean Françaix (1912-1987). E ha vinto. Nel *Preludio. Toccata* con il quale comincia il suo *Secondo Quintetto* è infatti riuscito a costruire un impasto sonoro compatto, privo di interruzioni, di buchi. È un *continuum* dal quale i singoli strumenti emergono a turno, uno alla volta, senza mai spezzare la prodigiosa sensazione di densità generale. Tutto è caldo, qui, caldo e

morbido, quasi si trattasse di un quintetto d'archi; e, badate, raggiungere un risultato del genere non è per niente facile.

Un'altra direzione che potete seguire è quella mostrata da György Ligeti nel frizzante *Allegro con spirito* dalle *Sei bagatelle per quintetto di fiati*. L'idea è quella di pensare alla formazione come a una piccola orchestra, perfettamente stratificata e con una chiara gerarchia – una buona scrittura orchestrale ha quasi sempre figure e sfondi, capitani e soldati semplici. Trovate dunque un solista in evidenza e, sotto, un accompagnamento; gli strumenti talvolta si scambiano i ruoli, ma la struttura rimane quella, chiarissima e molto efficace.

Variando qualche strumento e arrivando ad allinearne otto potete poi immaginare musica molto diversa. Provate ad ascoltare l'*Ottetto di fiati* di Stravinskij, che prevede flauto, clarinetto, due fagotti, due trombe e due tromboni, e vedrete come una formazione che avrebbe potuto suonare come pesante (ci sono ben due tromboni!), in realtà si riveli scattante, leggera. La tecnica usata è quella di far suonare i musicisti a gruppi, evitando l'effetto-banda a favore di un'idea cameristica, sempre molto raffinata anche quando scattano evocazioni militaresche o circensi.

Scrivere per un gruppo di dieci fiati vi richiede invece di ascoltare la *Serenata per fiati in si bemolle maggiore «Gran Partita» K 361* di Mozart, composta per due oboi, due clarinetti, due corni di bassetto, quattro corni, due fagotti e un contrabbasso – che non è uno strumento a fiato, ovviamente, ma da secoli fa parte di molte formazioni del genere. Qui sì, l'effetto-banda talora fa capolino: lo producono i *raddoppi*, i casi nei quali la stessa parte è affidata a strumenti diversi e non omogenei. Non che siano un male assoluto – se lo ha fatto Mozart... –, ma valutate il problema con attenzione, prima di prendere la matita in mano.

D'altronde si può scrivere per banda – più correttamente: «orchestra di fiati» – in modo estremamente raffinato e sfruttando al meglio le molte frecce che una formazione del genere ha nella propria faretra (ci sono orchestre di fiati che non hanno nulla da invidiare alle abituali orchestre sinfoniche). Oggi, uno dei compositori più bravi nel farlo è l'americano Michael Daugherty (*1954), ben noto, peraltro, per l'insieme della sua produzione. Il suo *Rio Grande* insegna come la chiave risieda nel comporre in modo idiomático, cioè mettendo in risalto le caratteristiche proprie di ogni strumento anziché immaginando melodie e linee astratte da assegnare in seguito a un clarinetto piuttosto che a una tromba. Attenzione: si tratta di una

lezione importante; e vi sarà utile sempre, qualunque sia l'organico per il quale vi siete messi al lavoro. Siategliene grati.

Scrivere per orchestra

È la regina della produzione sonora occidentale. Il suo mezzo espressivo più intenso. Quello al quale si è lavorato per secoli, aggiungendo o sottraendo strumenti, modificandone il numero, cambiandone la funzione interna. Per molti l'orchestra è, tout court, la rappresentazione visibile della musica classica.

Il filtro della storia ha conservato sostanzialmente tre delle sue declinazioni: l'orchestra barocca, più piccola, leggera, scattante; l'orchestra definitasi a cavallo tra Sette e Ottocento, un po' più grande e con alcuni strumenti che prima non esistevano (come il clarinetto, per dirne uno); e poi l'orchestra tardo-romantica, che arriva a contare quasi un centinaio di elementi e che è rimasta il modello delle attuali orchestre sinfoniche.

Di fianco, con un repertorio specifico, ci sono le orchestre da camera: hanno meno strumenti (rari i tromboni e il basso tuba, o l'arpa), meno strumentisti (non trenta violini, come nelle orchestre sinfoniche, ma quattordici, o magari solo dieci), e costano decisamente di meno. In epoche di vacche grasse potevano essere una scelta musicale, artistica; oggi, con la crisi economica, sono diventate spesso l'unica formazione che una città, o un organizzatore musicale, possono permettersi di costituire o di invitare a suonare.

Ora, la regola fondamentale, valida per qualunque formazione, è che con l'orchestra dovete usare un pennello grosso. In ogni istante, infatti, avrete il piacere, e l'onere, di gestire molte linee musicali, molti strumenti che suonano contemporaneamente, di norma facendo cose diverse. Il vostro compito sarà quello di curare ogni dettaglio come fa un miniaturista, sapendo però che arriverà alle orecchie solo il risultato complessivo, la pennellata grossa appunto, dove il gioco di ciascuna setola si confonderà con quello della setola vicina; ma proprio quel confondersi, quello stratificarsi, darà vita al *suono* della vostra orchestra.

Nel corso della storia il rilievo dei diversi strumenti, all'interno della pennellata, è progressivamente cambiato. Prendete l'*Allegro* iniziale dalla *Sinfonia n. 40 in sol minore K 550* di Mozart, ad esempio. È scritta per un'orchestra del periodo classico – sono gli anni che gli storici della musica definiscono «il classicismo viennese», data la presenza in città di Haydn, Mozart e Beethoven – e, come quasi sempre accadeva all'epoca, i protagonisti sono decisamente gli archi. I fiati (un flauto, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni) hanno pochi momenti di evidenza, poche frasi del tutto indipendenti, e servono per lo più a *colorare* il suono, ad arricchire quello dei colleghi, a fare da sfondo. Se non ci fossero, ve ne accorgete; ma percepire dettagliatamente ciò che suonano è al di là della portata di un ascoltatore non professionista. Orchestrare in questo modo potrebbe essere un buon esercizio, per cominciare.

Con il tempo, i fiati si sono guadagnati una loro indipendenza, e un ruolo più significativo. Ascoltate lo *Scherzo* dalle *Musiche di scena per il Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn, dove nelle primissime battute suonano soltanto flauti, clarinetti e fagotti; oppure, poco più avanti, quando si aggiungono gli oboi e i corni. In quel punto gli archi ancora non sono entrati, e la scena, dunque, è tutta per loro. Solo dopo qualche istante violini, viole, violoncelli e contrabbassi prenderanno a suonare, e il colore dell'orchestra, naturalmente, cambierà, arricchendo la pennellata.

Tra Otto e Novecento le cose sono diventate meno schematiche. Appoggiate le orecchie su *I tiri burloni di Till Eulenspiegel* di Richard Strauss e ascolterete un'orchestra nella quale la pennellata accoglie archi e fiati in modo mobile, cangiante. Vi bastino le sette battute dell'inizio: trovate quattro note con i violini da soli; poi si aggiungono gli altri archi e i clarinetti, come ripieno; poi svetta una frase dei clarinetti da soli e infine arriva il tema principale, affidato al corno, con gli archi che accompagnano in *pianissimo*. Scrivere per orchestra in questo modo significa non dare mai nulla per scontato, inventare e inventare, cercando soluzioni sempre nuove. Attenzione: la presenza di splendidi temi da canticchiare non viene messa in discussione, né è in pericolo la percezione di ritmi chiari, di armonie ben definite; ma il *suono* dell'orchestra è iridescente, perché il rapporto tra le famiglie, tra gli strumenti, cambia, si muove, gioca, come quello di un mare increspato che riflette la luce del sole in modo sempre diverso.

Nel Novecento i timbri degli strumenti, le setole della pennellata, si sono mescolati in modo ancora più intenso. E proprio l'impasto, l'amalgama, è

diventato co-protagonista, al pari dei temi, dei ritmi, delle armonie. Ascoltate *Le matin d'un jour de fête* da *Ibéria* di Debussy, che fa parte, a sua volta, delle *Images*. Certo, c'è un ritmo chiaro, semplice, e ci sono piccoli incisi tematici; ma ciò che colpisce è il gusto per la creazione cromatica, l'invenzione di colori sonori sempre nuovi, dati da sovrapposizioni ogni volta diverse degli strumenti dell'orchestra.

Muovendo da un gusto simile, un'altra tecnica che avete a disposizione è quella sviluppata dalle (ormai vecchie) avanguardie musicali del secondo Novecento. Lì ha infatti dominato l'idea di concentrarsi esclusivamente sui suoni che si possono ricavare da un'orchestra, dimenticando temi, melodie, armonie e ritmi memorizzabili. È stato qualcosa che si può facilmente accostare alla pittura astratta, senonché in musica ha prevalso un atteggiamento piuttosto aggressivo, anche legato allo straordinario potere di penetrazione emotiva che le è proprio. Ancora oggi, tra le nuove generazioni, si trovano autori di successo che compongono facendo suonare l'orchestra come una scintillante belva arrabbiata – ascoltate ad esempio l'ormai celebre *Asyla* di Thomas Adès (*1971). Ma, accanto a loro, altre e più affascinanti idee per puntare tutto sul timbro si stanno affermando, e dovete assolutamente conoscerle prima di mettervi al lavoro. L'immersione nel meraviglioso *Become Ocean* di John Luther Adams (*1953), in questo senso, può essere davvero istruttiva: il pezzo è un'iridescente gioco di amalgami fonici che, per quarantadue minuti, sprofonda l'ascoltatore in un mare di suono mutevole, incostante, puntillista. Ed è davvero difficile non rimanerne soggiogati.

Scrivere per la voce

Tra gli strumenti, la voce è l'unico che abbiamo sempre con noi. Ma è anche il solo che non si vede, perché la parte più interessante dell'apparato fonatorio è nascosta. E così, se da un lato le vicende della musica vocale sono antiche quanto il mondo, la trattatistica è sempre stata complessa, contraddittoria; e i cantanti stessi, prima di capire come gestire il proprio strumento e talvolta addirittura prima di identificarlo (maestro, sono un baritono? un tenore? un tenore leggero?), spesso fanno una gran fatica.

Se quando scrivete una nota per un violino o per un pianoforte potete avere un'idea precisa, o abbastanza precisa, di ciò che verrà fuori, lavorando per la voce sapete dunque che ogni volta si apre un ventaglio di possibilità. Perché molti sono i modi di cantare quella nota; e, a seconda delle scelte, diverso sarà l'effetto musicale, ed emotivo, che ne sortirà.

Considerate intanto che esistono due poli opposti: quello della voce naturale amplificata (nel pop o nel rock si usa solo quella) e quello della voce «impostata», cioè sfruttata con una serie di tecniche che le permettono di farsi udire anche a grande distanza, come accade nell'opera. In mezzo c'è una vasta prateria di soluzioni intermedie, spesso meravigliose, che si sono succedute nel corso della storia e oggi si offrono, anche loro, alla fantasia e alla matita del compositore.

Se volete scrivere per una voce impostata liricamente, una di quelle che trovate nel *Rigoletto* di Verdi o nella *Tosca* di Puccini, per capirci, potete farvi un'idea dell'effetto in una partitura del presente ascoltando *Nixon in China* di John Adams. La tecnica generale è quella minimalista, nata nell'America degli anni Sessanta, e la vicenda è sostanzialmente attuale (nella musica classica si contano i secoli, non gli anni...), ma il modo nel quale i cantanti usano lo strumento è quello della tradizione. Che, c'è poco da fare, funziona sempre. Gli interpreti studiano a scuola come usarlo, i direttori d'orchestra fanno come regolarsi, in un teatro o in una grande sala da

concerto non ci saranno problemi a sentire ciò che avete composto (be', sempre che il cantante sia all'altezza della situazione). Sappiate che è un'ottima opzione, insomma.

Se al contrario l'idea di un cantante lirico non vi attira, provate a buttare le orecchie su *The Horatians*, tre *songs* di Heiner Goebbels (*1952) per cantante (non impostata) e orchestra. Il sound della voce è quello del pop – l'interprete per la quale è stato scritto il brano, Jocelyn B. Smith, cantava nella colonna sonora de *Il re leone*, giusto per darvi un riferimento – ma il bello è che intorno c'è una fantastica orchestra impiegata per invenzioni musicali potenti, colorate, eredi della lunga tradizione classica. È un altro curioso cortocircuito, se volete: dove John Adams usava una voce tradizionale, lirica, per una costruzione musicale che rompe con il passato, Goebbels sceglie una voce del presente per un brano che prosegue in modo coerente la *liederistica* con orchestra (oddio, certo con uno stile che non è più quello di Schumann o di Richard Strauss, naturalmente; ma senza dubbio lo sa evocare).

Una voce intermedia, – «sostenuta ma non impostata» dico ai cantanti con un'espressione imprecisa, quando voglio essere capito – è quella che si usa per intonare *The Little Match Girl Passion* (La Passione della piccola fiammiferaia) di David Lang (*1957), dove dolcezza e leggerezza rimandano a modalità di canto tipiche del Rinascimento e del Barocco, lontanissime dalla potenza un po' retorica della voce lirica sviluppatasi dall'Ottocento ma anche da ciò che si può fare con un microfono davanti alla bocca. Molti vostri colleghi, in un atteggiamento antiromantico che ancora tiene banco, amano scrivere per questo genere di voci. E molti cantanti, che si trovano a proprio agio con i madrigali di Monteverdi o con le opere di Vivaldi o Händel ma non affronterebbero volentieri le pagine di Verdi o di Wagner, dove è richiesta tutt'altra potenza di fuoco, cantano volentieri musica nuova. Forti di questa ormai assodata alleanza, potete appoggiarvici, e approfittarne per le vostre partiture.

Se la vostra golosità non vi consente di limitarvi a una sola tecnica di emissione e volete alternare per la stessa voce frasi emesse in modo lirico, altre con impostazione jazz, altre ancora con voce quasi naturale e così via, provate ad ascoltare *Letter from Cathy* di Louis Andriessen (*1939), un omaggio alla voce multiforme di Cathy Berberian, strepitosa cantante ora scomparsa, che chiede all'interprete la massima elasticità e un notevolissimo controllo tecnico per allestire un colorato, multiforme paesaggio sonoro del

presente.

Non trascurate, poi, l'ipotesi di scrivere per coro. Un po' perché è bellissimo e mette in contatto con persone che la sanno lunga, hanno capito quanto si sta meglio cantando insieme e non potranno che trasmettervi la loro gioia nel fare musica. E un po', volendo essere pratici, perché il mondo corale canta moltissima musica nuova, e forse addirittura la maggior parte del repertorio in uso è scritta da compositori viventi. C'è molto autoconsumo, con maestri dei cori che compongono per la propria formazione; ma anche curiosità, attenzione, capacità di fare rete per diffondere idee e partiture. Proprio per questo la concorrenza è agguerrita, e non sarà facile imporre un vostro brano nel repertorio internazionale; ma vale la pena provarci. Magari con una pagina scherzosa, ed efficacissima, come *El hambo* di Jaakko Mäntyjärvi (*1963), che gioca con la lingua e con la musica tradizionale finlandese (un po' come viene fatto all'inizio di *Frozen*, se avete presente) per rinfrescare la tradizione classica. Cosa che gli riesce benissimo.

Scrivere per strumenti inconsueti

Facendo il mestiere di compositore si ricevono le commissioni più strane. La casistica tende all'infinito e, vi assicuro, non si smette mai di imparare. Superata la curiosità, magari il divertimento, o la paura, ciò che va inseguito è un buon equilibrio tra ciò che si sa dello strumento (come produce il suono, quanto è agile, qual è il suo *peso* in un insieme, a quali altri strumenti si abbina bene...), ciò che è stato scritto per lui nel passato (salvo che si tratti di uno strumento di nuova invenzione – a me una volta è capitato, con una chitarra a undici corde!) e le vostre invenzioni.

Prendete il mandolino, ad esempio. Oggi è una assoluta rarità, in sala da concerto; ma ha una sua storia, tutt'altro che trascurabile. Il suono è acuto, ma non potente. Lo strumento è agile, ma non certo come un flauto o un violino. È chiaro che conviene sfruttare il fatto che punzecchia le orecchie, ma va considerato che il suo suono si estingue subito, come quello di un tamburo. Doveva averlo bene in mente Vivaldi, quando scrisse il *Concerto per mandolino e archi in do maggiore RV 425*: punta infatti tutto su questi elementi, e li amplifica, prevedendo per l'*Allegro* iniziale che anche gli archi suonino in *pizzicato*, e che sia presente il clavicembalo, uno strumento che, tecnicamente, produce suono pizzicando – alla tastiera, che sembra quella di un pianoforte con il bianco e il nero spesso a rovescio, sono infatti collegati piccoli plettri che pizzicano le diverse corde.

L'alternativa, scrivendo per mandolino, è prolungarne il suono con un *tremolo*, il suo effetto più caratteristico, che consiste nella rapida alternanza tra due corde con lo stesso suono. Per farvi l'orecchio provate ad ascoltare il *Largo* dal *Secondo concerto per mandolino e pianoforte in la minore op. 144* di Raffaele Calace (1863-1934) nella strepitosa versione per mandolino e orchestra a plectro, una vera apoteosi di *tremoli*.

Se vi trovate a scrivere per fisarmonica, prima di inventare la vostra soluzione personale considerate che molti interpreti suonano bene, e

volentieri, repertorio pianistico, o clavicembalistico, al quale regalano una seconda vita. La fisarmonica può infatti realizzare un *crescendo* o un *diminuendo* su un suono tenuto, cosa che su un pianoforte è impossibile; e dunque le partiture in alcuni casi guadagnano un'espressività nuova, sorprendente, spesso bellissima – a patto che non si esageri con l'effetto. Se vi interessa questa strada, potete considerare le due mani come indipendenti, e lanciaarvi in contrappunti anche molto articolati. In alternativa, l'altra caratteristica dello strumento da tener presente, quando si compone per fisarmonica, è la sua capacità di evocare il languore del bandoneon, con suoni lunghi, intensi, normalmente assegnati solo alla mano destra mentre la sinistra riposa. Il celebre *Oblivion* di Piazzolla, nella versione per fisarmonica, violino e archi, vi farà da apripista.

Un caso estremo, e proprio per questo esemplare, è poi l'invito a comporre per basso tuba. Prima di fare la punta alla matita ragionate bene sia sulle possibilità tecniche dello strumento sia, in caso di musica d'insieme, sul bilanciamento con gli altri. La lezione più efficace può regalarvela Vaughan Williams (1872-1958), nel *Preludio* del suo *Concerto per basso tuba e orchestra*. Ascoltate come, per far *passare* il suono, il compositore scavi sempre uno spazio intorno al basso tuba, riservando a lui le frequenze gravi. L'orchestra, soprattutto nei legni, è brillante, punta sugli acuti, e questo permette ai tubisti di suonare con agio, senza sentirsi schiacciare, e mettendo così in luce anche le caratteristiche di dolcezza dello strumento, che non tutti sospettano.

Talvolta, infine, vi commissioneranno musica che prevede più strumenti per un solo solista, come capita abitualmente quando si ha a che fare con i percussionisti. La cosa va gestita con cura, perché un triangolo e uno xilofono, per dire, prevedono tecniche di esecuzione molto diverse, e altrettanto diversi sono gli esiti fonici che vanno considerati, se li associate ad altri strumenti. Il *Concerto per marimba, vibrafono e orchestra* di Milhaud è un bel riferimento. Nel primo movimento prevede la marimba, che *buca* l'orchestra, risulta cioè bene in evidenza, nel registro acuto, e dunque può essere ragionevolmente circondata dal resto della formazione. Nel secondo offre invece il palcoscenico al vibrafono, almeno per la prima parte, e, ben sapendo che il suo suono rischierebbe di essere coperto, Milhaud lo lascia spesso solo, oppure sfrutta la sua capacità di fondersi, di impastarsi bene con gli altri, facendo nascere timbri affascinanti. Se poi concentrate l'attenzione sul bel momento nel quale vibrafono e marimba si alternano rapidamente, in

pochi attimi vi ritroverete in tasca una lezione sull'importanza del timbro nel costruire musica. E non è poco.

Il quintetto con pianoforte

Un quartetto d'archi al quale si aggiunge un pianoforte diventa ciò che si definisce un quintetto con pianoforte. Potrebbe essere una delle tante formazioni cameristiche alle quali ci si è dedicati, per alcuni secoli. Non è così. Perché davanti alle orecchie si erge un curioso animale bicefalo: da un lato il gruppo compatto degli archi, dall'altro l'unicità e l'ingombro fonico (e fisico) del pianoforte. Farlo vivere è complesso. Non esiste una sola ricetta per animare una creatura del genere. E infatti gli atteggiamenti che potete assumere, quando scrivete per una compagine come questa, sono contrastanti.

Una prima postura mentale consiste nel considerare il pianoforte come un solista, con i due violini, la viola e il violoncello a fargli da sostegno, quasi fossero una piccola orchestra. È la scelta di Brahms nell'*Allegro non troppo* che apre il suo *Quintetto in fa minore op. 34*, nel quale anche quando all'interno del quartetto d'archi qualcuno si mette in luce o quando viene attivato un gioco cameristico di scambi, di domande e risposte, di linee che si intrecciano, il pianoforte rimane quasi sempre da parte, a sé. Marcando la propria differenza (che, in effetti, esiste).

Un altro atteggiamento risiede nell'intendere il pianoforte come uno degli strumenti – non il principale, non quello anomalo – per poi imbastire un discorso cameristico tradizionale, con la tessitura dei consueti dialoghi. Lo fa ad esempio Schubert nel celebre *Quintetto in la maggiore D 667 «La trota»*, che si segnala anche per la particolarità del quartetto d'archi, dove si trovano un solo violino, una viola, un violoncello e un contrabbasso. Qui, a cercare bene, l'escluso è semmai il contrabbasso, che fa quasi sempre da sostegno, colonna, fondamenta; mentre gli altri quattro strumenti chiacchierano tra loro, già a partire dall'*Allegro vivace* di apertura, quando violino, violoncello e pianoforte, con quell'arpeggio ascendente, si passano garbatamente la palla l'uno con l'altro.

Una terza possibilità, ancora diversa, è quella inventata da Dvořák nel

Quintetto con pianoforte n. 2 op. 81. Il pezzo comincia con il tema principale al violoncello, mentre il pianoforte rimane in secondo piano, ad accompagnare. E anche quando entra il resto del quartetto d'archi il pianoforte si mantiene buono buono, a far parte del sostegno. Si deve aspettare almeno un minuto e mezzo prima che il pianista abbia una propria frasetta in evidenza, senza peraltro che si possa sfogare granché: dopo pochi attimi viene infatti rapidamente fagocitato nel sistema generale dell'accompagnamento, e buona notte.

Non semplicemente una diversità, ma una vera e propria separazione viene stabilita invece da Šostakovič nel *Preludio del Quintetto con pianoforte in sol minore op. 57*. La partitura comincia con il pianoforte – che sembra omaggiare Bach, peraltro – e per una buona trentina di secondi i quattro archi se ne stanno in silenzio, quasi fossero separati in casa. Come se non bastasse, nel momento in cui il quartetto comincia a suonare, il pianoforte smette, e si aggiungerà agli altri soltanto dopo un po'. Non immaginatevi che a quel punto scatti una vera complicità: anche quando gli incisi passeranno da uno strumento all'altro, quando prenderà avvio un gioco cameristico, il pianoforte vi parteciperà sempre di malavoglia, come tenendosi in disparte. Per i fatti suoi.

Ma, ancora, potete abbracciare, in alternativa, la soluzione adottata da Elgar nel *Moderato-Allegro* del suo *Quintetto con pianoforte in la minore op. 84*. Qui più che di camerismo verrebbe da parlare di una vera e propria costruzione orchestrale. Non ci sono voci che svettano, temi assegnati individualmente e poi scambiati, conversazioni tra simili; al contrario, si ascolta una generale compattezza, dove ogni linea contribuisce al disegno generale dando il meglio di sé, ogni strumento suona nella propria tessitura più efficace e l'insieme risulta diversissimo da qualunque altro quintetto, e incredibilmente *rotondo*.

Dal pianoforte all'orchestra

Succede, talvolta, che un pezzo per pianoforte vi riesca particolarmente bene. Tanto da indurvi, in un secondo tempo, a prepararne una versione orchestrale. Di solito perché, dopo aver ascoltato l'originale pianistico, un direttore d'orchestra o il responsabile artistico di una stagione, di un festival, ve ne commissionano una nuova veste. Ma anche perché, dovendo comporre un pezzo sinfonico, vi trovate a corto di idee, o di tempo, e dunque decidete di partire da qualcosa di esistente. Com'è, come non è, ci sono quattro punti fermi da non dimenticare quando vi accingete all'impresa, quattro regole che fanno la differenza tra un'orchestrazione riuscita e una no.

1. Non cercate di simulare il pianoforte. Sarebbe sciocco farlo. Lasciatevi ispirare dal suo suono, dalla sua meccanica, da tutto ciò che conoscete dello strumento, ma abbiate chiaro in mente che state scrivendo per orchestra.
2. Un pianoforte viene suonato normalmente da un solo musicista; al massimo da due, nei brani a quattro mani. Un'orchestra riunisce decine di persone, che devono muoversi in modo perfettamente coordinato. Se la versione tastieristica prevede ritmi troppo complessi, incastri perfettamente gestibili da un pianista ma che richiederebbero prove infinite a una compagine sinfonica (senza peraltro garantire il risultato), trovate il modo di semplificare. Quasi sempre l'idea musicale ci guadagnerà. E in ogni caso non c'è alternativa.
3. Per creare un *crescendo* o un *diminuendo* valutate la possibilità di aggiungere o di togliere strumenti, nel corso di una frase. È il modo più efficace per ottenere il vostro scopo – ripensate al *Bolero* di Ravel, del quale si parla nel primo capitolo; e regala, peraltro, gioia fonica e brividi all'orchestra, al direttore e al pubblico.

4. Non fatevi prendere la mano dal piacere di cambiare timbro in continuazione, di *colorare* ogni mezza frase in modo diverso, di dimostrare la vostra fantasia di orchestratore a ogni battuta. Ciò che in una partitura pianistica risulta leggibile, chiaro, conseguente – come un tema, una frase, un periodo – può diventare difficile da seguire, e persino oscuro, se l'ascoltatore si smarrisce in un caleidoscopio di impasti sonori. Divertitevi, certo; ma fate in modo che chi si trova davanti al vostro pezzo non perda il filo.

Se trovare un riferimento per le prime tre regole è intuitivo, e qualsiasi orchestrazione efficace si può offrire come esempio, per la quarta ha senso andare ad ascoltare qualcosa di specifico. Come la trasformazione che Brahms ha realizzato della sua *Danza ungherese n. 1*, trasferendola dall'originale per pianoforte a quattro mani a una grande orchestra, un caso talmente esemplare da essere citato persino nel fondamentale *Lo studio dell'orchestrazione* di Samuel Adler (Edt, 2008). Confrontando le due versioni, quella per pianoforte e quella sinfonica, vi accorgete della maestria con la quale Brahms sfrutta i colori dell'orchestra, le sue caratteristiche specifiche, la *vocazione* di ogni strumento; per dirne una, ottavino, flauto e clarinetto sono impiegati per svolazzate rapide, gli archi per note scure ed espressive. Ma il Maestro lo fa mantenendo per lunghe sezioni lo stesso assetto timbrico, lo stesso ruolo per le diverse famiglie strumentali, così che l'ascoltatore non si ritrovi spaesato.

Un'analoga cura nel non esagerare con i cambi di timbro, nel creare situazioni strumentali ricche ma stabili, prolungate, è quella che dimostra Peter Breiner (*1957) nell'orchestrazione di *Feux d'artifice* dal *II Libro dei Préludes* di Debussy. Il che potrebbe sembrare singolare, perché la bellezza dei *Préludes* risiede proprio nella scrittura *colorata* dell'originale pianistico, nella sua capacità di evocare sonorità variopinte, orchestrali. Divertirsi a immaginare timbri diversi per ognuno degli accordi o per ogni mezza frase sarebbe stato, tutto sommato, legittimo. Ma, paradossalmente, il disegno musicale sarebbe diventato troppo chiaro, evidente; e in questo modo il senso di indeterminatezza, di *flou*, che il pianoforte garantiva alla pagina, sarebbe stato tradito. Anche qui, confrontate le due versioni e rubate la lezione di intelligenza – oltre a quella, notevole, di orchestrazione – che la partitura sinfonica vi mette a disposizione. Non ve ne pentirete.

Musica applicata

Di solito non è materia per i compositori che, come voi, lavorano per la sala da concerto. Se ne occupano colleghi specializzati, abituati a frequentare i suoi meccanismi produttivi, in parte diversi, specifici. Ma è vero che, dedicandovisi, in media si guadagna di più, e talvolta si fanno incontri artistici e umani davvero notevoli. Così può accadervi di scrivere musica per la danza, o musiche di scena per il teatro, o magari la colonna sonora di un film; ed è bene che sappiate come muovervi.

La cosa da avere chiara è che dovete offrire tutto subito. Anche se siete grandi compositori di sinfonie o di quartetti, gli elaborati sviluppi per voi familiari vanno lasciati a casa. In pochi istanti il brano deve farsi riconoscere, dipingere un ambiente, accompagnare una situazione. Se esita, anche solo per poco, non funziona. E questa immediatezza, questo dichiarare esplicitamente ogni cosa, vanno mantenuti, sempre. L'elaborazione di un tema, di un ritmo, di un inciso, se proprio è necessaria, deve infatti essere elementare, e non cambiare troppo le carte in tavola. Tanto che normalmente si utilizza la semplice ripetizione, tale e quale, di ciò che si è già ascoltato.

Trovate un esempio nella *Farandole* dalle musiche di scena che Bizet compose per *L'Arlésienne* di Alphonse Daudet. La prima rappresentazione della pièce, al Teatro Vaudeville di Parigi nel 1872, fu un fiasco, e il testo, così come la musica che ne accompagnava l'allestimento, fu quasi del tutto ignorato. Bizet, affezionato alla sua partitura, decise però di riutilizzare alcuni dei brani che aveva preparato, proprio per la loro immediatezza. Li riunì in due *suite*, li strumentò per grande orchestra, e li portò in sala da concerto, dove la *Farandole* ancora oggi ha una sua collocazione (spesso, va detto, come bis) e continua a risuonare con il suo brio, le sue ripetizioni, la sua trasparenza.

Deliziosa, e dritta verso il bersaglio, scorre anche la partitura che Šostakovič scrisse per il balletto *Il fiume limpido*. Costretto dal regime

sovietico a seguire l'estetica dominante, nella propria musica per il cinema o per la danza Šostakovič lasciò un'impronta personale facendo uso di una garbata ironia – ascoltate gli ammiccamenti buffi dello xilofono nel *Valzer* – o di qualche lieve asimmetria nella scansione ritmica o ancora dei propri caratteristici percorsi armonici, con successioni di accordi molto riconoscibili; ma aveva ben chiare le necessità funzionali della commissione, e qualunque punto del lavoro si offre all'ascolto con l'immediatezza e quel tanto di prevedibilità che consentono ai danzatori di dare vita allo spettacolo, e al pubblico di goderne.

Un parametro con il quale dovrete confrontarvi scrivendo per il teatro sarà la durata. Anzi, più precisamente, la brevità. E non crediate che la cosa rappresenti sempre un vantaggio, perché spesso condensare un'idea in pochi secondi è terribilmente difficile. Ma va fatto, e dunque tanto vale capire come. In questo vi può aiutare l'ascolto delle *Cinq grimaces*, le cinque smorfie che Satie compose per un allestimento del *Sogno di una notte di mezza estate* firmato dal suo amico Jean Cocteau, nel 1929. Se le si porta alle orecchie così, da sole, senza il contesto per il quale nacquero, sono davvero bizzarre. Quasi insensate. E però seguitele con attenzione, perché insegnano, in qualche minuto, una tecnica che vi sarà necessaria.

Talvolta l'applicazione di questi procedimenti avviene in un contesto dal respiro ampio, tanto che è meno immediato rendersene conto. Prendete l'*Introduzione* dal balletto *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev, una partitura che oggi si ascolta abitualmente in sala da concerto, priva della danza. È talmente nobile, penetrante, bella, da eludere l'impressione di immediatezza che emergeva chiaramente nei brani citati sopra. Se la si smonta, però, ci si accorge che anche qui le regole di funzionalità vengono rispettate con rigore. All'inizio, come introduzione, trovate due frasi espressive che fanno capire senza possibilità di errore l'argomento del balletto: si tratta di un dramma. E, per chiarezza, Prokof'ev le ripete due volte. Poi interviene una melodia semplice semplice, ai violini, con una risposta all'oboe. E quindi ritorna il tema espressivo dell'introduzione, al grave. A quel punto si passa alla seconda parte, anch'essa molto lineare, orecchiabile, con un accompagnamento ritmicamente costante – è sempre importante far capire ai danzatori quando alzare i piedi, quando abbassarli – e poi, ancora una volta, si riascolta il materiale dell'inizio. Intendiamoci: è musica meravigliosa, che personalmente adoro e ascolterei tutte le mattine. Ma è anche costruita in modo perfettamente funzionale allo scopo, e in questo molto diversa, per

avere un termine di paragone, dall'attacco della sua *Quarta sinfonia*, scritta pochi anni prima, dove invece la regola del gioco risiede nella consueta attitudine della musica non funzionale, in quel cercare la propria strada a poco a poco, in modo meno evidente, talvolta un po' misterioso.

Se infine vi accadesse di dover scrivere una colonna sonora, magari per un film americano con un buon budget di produzione, e volete sfruttare la vostra abilità di orchestratore, tenete a mente che l'estetica della musica da film hollywoodiana deriva dalla musica europea del tardo Ottocento e del primo Novecento – anche da quella degli stessi Šostakovič e Prokof'ev. A quel suono, a quei gesti espressivi, estratti dal loro contesto e privati di ogni sviluppo, si sono associate in modo preciso emozioni e situazioni da evocare, creando dunque una matrice infallibile per chiunque si voglia mettere al lavoro. Semplificando un po': frasi languide degli archi per le scene d'amore, accordi eccedenti per la suspense, ottoni in evidenza per gli «arrivano i nostri», e così via. La vostra fantasia, il vostro estro, possono portarvi a inventare tutt'altro, naturalmente. Ma sappiate che i compositori più abili, specializzati o no, evitano di fare gli schizzinosi con gli stilemi in uso. E l'ascolto delle partiture di John Williams, si tratti del tema principale della colonna sonora di *Indiana Jones e i predatori dell'arca perduta* o di quello di *Harry Potter*, è un'esperienza da fare.

LUOGHI E GENERI

La musica da camera

Se accendete Radio3, all'ora di cena, potete ascoltare ogni giorno un concerto. Ma, fateci caso: quelli di musica da camera sono una minoranza. Così come altre emittenti culturali di tutto il mondo, a quell'ora anche la nostra privilegia la musica sinfonica, oppure l'opera. Non i trii con pianoforte, i quartetti d'archi, i recital pianistici, cioè lo zoccolo duro della musica da camera.

La scelta non è accidentale. Perché la musica da camera richiede un'attenzione non comune. E offre emozioni profonde, intensissime, forse uniche, ma le concede soltanto a chi vi si dedica portando con sé in sala da concerto – o davanti a un altoparlante – desiderio, curiosità, tensione. Non lo si può pretendere da tutti, ed ecco che i canali radiofonici, con sano pragmatismo, prediligono generi più spettacolari.

Pensateci, quando vi trovate a comporre per una piccola formazione, una di quelle che un tempo trovava posto nella camera di un ricco signore, se a suonare erano professionisti, oppure nel salotto di una famiglia colta, dove il padrone di casa e qualche amico dava vita a una formazione amatoriale. Pensateci perché il tipo di scrittura da adottare ha a che fare soprattutto con l'idea di intimità. Quella del luogo: una sala non grande, dove idealmente tutti si possono vedere e gli strumenti sono a pochi passi dalle orecchie di chi ascolta. Quella dei musicisti, che si trovano a suonare in piccole o piccolissime formazioni se non addirittura da soli, in un'atmosfera che rasenta la confessione. Ma anche quella che lega le partiture di musica da camera ai suoi interpreti, un'intimità fatta spesso di dettagli che si perderebbero in un grande auditorium, di sottigliezze alle quali ci si può dedicare solo se non si ha l'ansia di farsi ascoltare molto lontano.

Ascoltate la varietà di colori, quasi urtante, che Janaček richiede ai musicisti nell'inizio del suo *Quartetto n. 2 «Lettere intime»* (aveva a che fare con una sua passione amorosa, e non avrebbe potuto che essere musica da

camera...). Prescrive alla viola di suonare *al ponticello*, dove si ottiene un suono più duro, aspro; e inserisce la frase dopo accordi dei due violini (il primo con dei bicordi) e lunghi trilli del violoncello, lasciandola svettare nuda, sola, per alcune battute. Sono gesti musicali che sarebbero destinati a rimanere scoordinati, frammentari, se gli interpreti non si gettassero con generosità l'uno verso l'altro, ascoltando e reagendo, quasi *vivendo* il travolgimento erotico che Janaček trasferisce sulla partitura. Per suonare musica come questa bisogna scambiarsi sorrisi, smorfie, e ridere, piangere, urlare, tacere di colpo. Far funzionare una pagina così, con un'orchestra, sarebbe probabilmente impossibile. È, appunto, musica da camera.

Non dovete però pensare che trii e quartetti servano solo per emozioni a tinte forti. Al contrario: la maggior parte della musica da camera è straordinariamente garbata, e il pennello sottile, del tutto diverso da quello che dovete usare per comporre musica sinfonica, viene utilizzato per tracciare le linee di conversazioni dalla grazia indicibile. In una pagina come l'*Allegro con spirito* dal *Quartetto op. 76 n. 1* di Haydn potete ascoltare la cura con la quale la metafora di una chiacchierata salottiera viene allestita sulla partitura. Dopo un accordo comune iniziale, quasi un microscopico brindisi, gli strumenti entrano a turno e si passano il tema l'uno con l'altro, in una situazione di concordia che poi, a poco a poco, viene persa – la discussione si infervora – per essere ritrovata nel finale. Certo, è la forma stessa del brano a prescriverlo: la *forma-sonata*, che tra Sette e Ottocento è servita anche per musica pianistica, o sinfonica, prevede proprio l'incontro di opposti che, attraverso un processo di trasformazione, alla fine trovano la concordia. Ma, come potete capire, la sua applicazione a un organico cameristico come il quartetto rappresenta la perfezione: le chiacchiere da camera, evocate dalla forma-sonata, si trasformano in musica da camera, con una piacevole circolarità.

Tenete infine presente che sviluppare una carriera, per un gruppo da camera, è difficilissimo. Bisogna mettere in conto di affiatarsi per un lungo periodo, magari provando tutti i giorni per un anno prima di affrontare il pubblico. E va considerato che le occasioni per suonare, e dunque per guadagnarsi il pane, sono poche, visto che le formazioni già affermate girano il mondo come trottole e occupano molti degli spazi a disposizione. I veri sodalizi cameristici, quindi, purtroppo scarseggiano, e l'informazione non è irrilevante. Perché, quando prenderete la matita in mano, vi accadrà di rivolgervi a gruppi di interpreti molto diversi. Se avrete la fortuna di

incontrare una formazione stabile, che prova regolarmente, che ha voglia di mettersi in gioco, allora le raffinatezze di scrittura che vi verranno in mente, gli scambi di sguardi, gli abbandoni che la partitura richiederà saranno accolti come si deve. Ma se i musicisti che prenderanno in mano il vostro pezzo si sono incontrati per l'occasione, o poco più, la loro intimità sarà probabilmente scarsa, e la lettura del testo, di conseguenza, emotivamente superficiale. Ci sono pezzi che reggono benissimo: il *Quartetto con flauto in re maggiore K 285* di Mozart, per dire, è talmente solare e solido nella struttura e nella distribuzione dei ruoli da poter funzionare in qualsiasi situazione – anche perché non credo esistano quartetti con flauto davvero stabili, nel mondo. Ma altri, come il *Trio in sol minore op. 110* di Schumann, per violino, violoncello e pianoforte, suonati da tre musicisti riuniti artificialmente per una scelta di marketing del loro agente (capita!), ne escono con le ossa rotte. Ritenetevi avvertiti.

La musica sinfonica

Le prime volte, quando vi comunicheranno il calendario delle prove, rimarrete stupiti. Saranno solo due giorni, prima del concerto. Con circa cinque ore di lavoro per ogni giornata, comprensive di uno o più intervalli. E in quel tempo, così incredibilmente compresso, insieme al vostro brano l'orchestra dovrà provare il resto del programma. Per cui, in sostanza, alla partitura che vi ha tenuto impegnati magari per sei mesi si dedicherà in tutto, per dire, un'ora e mezza.

Ritenetevi fortunati. In Gran Bretagna, dove la lettura a prima vista è più coltivata e il livello delle orchestre normalmente molto alto, di solito si monta un intero programma in un solo giorno. Con esiti musicali, peraltro, eccellenti.

Il fatto è che la musica sinfonica impegna, come è ovvio, molti musicisti. Che costano. E che, d'altronde, non si possono spremere come fossero limoni: provate a mantenere la concentrazione e la tensione necessari a un'esecuzione per varie ore al giorno, e poi ne riparliamo. Per cui comporre musica sinfonica, e volerla far eseguire al meglio, comporta una serie di passaggi tutt'altro che banali. A voi spetterà preparare con precisione la partitura e le parti staccate per i singoli strumenti, cosa che può richiedere settimane o mesi, a seconda del livello di cura che si vuole raggiungere; e poi dovrete essere pronti, durante le prove, a rispondere al volo a qualsiasi domanda (come «Anche il terzo *fa* di battuta 402, ai tromboni, è staccato?» oppure «Nel penultimo accordo di battuta 127, dove agli archi ci sono otto note, il *re* è diesis o si tratta di un refuso?»). L'organizzatore della produzione, dritta le faccende finanziarie e amministrative, dovrà a sua volta definire con chiarezza l'uso degli spazi di prova, la scansione oraria, la distribuzione dei camerini, e poi disporre con precisione le sedie (per questo esiste la funzione dell'ispettore d'orchestra), collocare i leggi sui quali appoggiare le diverse parti (ed ecco che entra in gioco l'archivista, che

qualunque formazione deve avere), curare l'illuminazione, la temperatura e il tasso di umidità ambientale, e così via. Ciò che con un quartetto d'archi si può sempre gestire in qualche modo, improvvisando soluzioni, non può essere realizzato con efficacia quando sono in ballo sessanta, ottanta, magari cento professionisti, normalmente dotati di una sensibilità piuttosto spiccata, che vanno messi nella condizione migliore perché possano fare il proprio mestiere.

Per questo ottenere una commissione da un'orchestra è cosa preziosa. Nel nostro Paese, persino rara. E lì va rintracciato il motivo per cui nell'ultimo secolo si è scritta così tanta musica non sinfonica. Vuoi perché lo stile delle vecchie avanguardie non interessava alla maggior parte dei musicisti e del pubblico (e dunque perché investire le cospicue risorse necessarie?), vuoi perché, una volta che i compositori hanno riconquistato interpreti e platee, siamo piombati nella crisi economica (e, visto che ci sono pochi soldi, non è meglio suonare il solito Mozart e lasciar perdere le partiture fresche di inchiostro?), di fatto dal secondo Novecento il mondo si è riempito di brani solistici, o per ensemble, dove a lungo il massimo brivido timbrico offerto agli autori viventi è consistito nello scrivere per un'«orchestra a uno», con un solo flauto, un solo oboe, un solo clarinetto e dunque un solo violino, una sola viola eccetera. Ho seri dubbi sul fatto che nel Ventesimo e all'inizio del Ventunesimo secolo i compositori «abbiano preferito dedicarsi a organici ridotti», come qualcuno afferma ogni tanto. È che i grandi mezzi, quelli dell'orchestra, sono stati riservati in modo quasi esclusivo alla musica di repertorio.

Ora, quando avrete occasione di scrivere per un grande organico, vi renderete conto che esiste una questione di efficacia, di potenza, di varietà. Con un'orchestra potete immaginare musiche impensabili per un organico più piccolo. Siete messi in condizione di sviluppare relazioni tra le frasi, tra i timbri, tra figure e sfondo che, semplicemente, non possono esistere in altro modo. Perché nella musica sinfonica c'è più materia in gioco, più tempera da mescolare sulla tavolozza, ci sono più mattoncini Lego con i quali inventare. Anche componendo un breve pezzo di cinque minuti, con un'orchestra a disposizione potete immaginare un romanzo, e non un racconto, proprio per la quantità di incastri, di corrispondenze, di vincoli, di variazioni che attiverete.

Ma capirete che ha il suo peso anche un aspetto simbolico, non trascurabile. Perché è con l'orchestra che la civiltà europea, da alcuni secoli,

si autorappresenta. Avrei difficoltà ad affermare che la *Quinta sinfonia* di Beethoven è *più bella* della sua *Sonata per pianoforte op. 111* o del *Quartetto op. 59 n. 1 «Razumovsky»*. Eppure mai e poi mai, potendo scegliere, un organizzatore culturale, un assessore, un ministro, preferirebbe offrire al proprio pubblico un recital pianistico, o l'esibizione di un quartetto d'archi, rispetto a un concerto sinfonico. In modo del tutto comprensibile. Per cui in molti sanno che Beethoven ha scritto nove sinfonie; ma sono molti meno quelli che saprebbero dire quante sono le sue sonate per pianoforte (trentadue – vi risparmio la fatica di aprire Google). Il fatto di scrivere per orchestra, dunque, offre al compositore una legittimazione sociale che non raggiungerebbe scrivendo solo musica da camera. E la cosa ha la sua importanza.

L'insieme di questi elementi fa sì che scrivere musica sinfonica sia molto difficile. Perché bisogna gestire numerosi parametri contemporaneamente, come in qualunque sistema complesso. Ma anche perché si ha un discreto peso sulle spalle, che talora può sfociare in un'ansia da prestazione.

Brahms, ad esempio, era terrorizzato dall'idea che una propria sinfonia non fosse all'altezza di quelle di Beethoven. E, pur essendo un compositore strepitoso, esitò sino ai quarantatré anni prima di licenziare la propria *Prima sinfonia*. Per farsi la mano, sino a quel momento aveva, per così dire, bordeggiato intorno all'orchestra, scrivendo un *Concerto per pianoforte e orchestra*, due *Serenate*, le (meravigliose) *Variazioni su un tema di Haydn*. Tutte pagine che prevedono un organico sinfonico, sia chiaro, ma non il suo uso iconico, muscolare, che da più di un secolo era rappresentato appunto dal comporre una sinfonia, cioè un ampio brano, per lo più in quattro movimenti, senza solisti strumentali e con alcune strutture formali ben codificate.

Luciano Berio, nel 1968-69, sottolineò ulteriormente l'aspetto simbolico della regina delle composizioni orchestrali con *Sinfonia*, un brano, in perfetto stile postmoderno, nel quale convivono un ensemble vocale amplificato che intona e pronuncia un testo da *Il crudo e il cotto* di Lévi-Strauss, elementi musicali provenienti da musiche di compositori precedenti (Mahler, Ravel, Debussy, Stravinskij e molti altri), solfeggi parlati, autocitazioni da propri lavori. Berio presentò dunque il genere stesso della sinfonia come summa, come memoria e specchio di una società; e prima di prendere la matita in mano, se non altro per fare un ripasso della responsabilità che vi attende, questo è un brano che dovete assolutamente ascoltare.

In una direzione del tutto diversa, che riallaccia con fiducia il rapporto con

la storia, è andato Henryk Górecki, con la sua *Terza sinfonia «dei lamenti»*, del 1975, per soprano e orchestra. Lo stile nel quale è composta, talvolta definito *minimalismo sacro*, è di immediata presa sul pubblico; tanto che nel 1992 il disco con la registrazione del brano ha scalato le classifiche e, nel tempo, è arrivato a vendere più di un milione di copie – numero assolutamente sbalorditivo per un pezzo di un compositore (all'epoca) vivente. Diciamo che non conoscerla, ormai, rappresenterebbe una lacuna culturale quasi imbarazzante.

Oggi, quando ricevono una commissione, i compositori si mettono al lavoro volentieri su quelli che definiscono *pezzi per orchestra*. Solo qualcuno ne affronta l'icona simbolica, e scrive una sinfonia. Il che è un po' un peccato. Perché quel senso di equilibrio, di compiutezza, di solidità che la sinfonia ha mantenuto attraverso i secoli avrebbe bisogno di più declinazioni nel presente. Se non vi tremano troppo i polsi, dunque, mettetevi al lavoro.

Il concerto solistico

Fa parte delle abitudini di qualunque stagione orchestrale. In media le serate cominciano infatti con un'ouverture, finiscono con una sinfonia e al centro, nella maggioranza dei casi, c'è un concerto per solista e orchestra. La pratica ha una sua ragion d'essere: mentre in una città, in un teatro, un'orchestra rimane sempre la stessa, cosa che può indurre potenzialmente a una certa noia, i solisti cambiano a ogni produzione, spesso arrivano da molto lontano e sono di frequente dei divi che con il loro nome danno lustro al concerto. E poi, più concretamente, sono dei super-professionisti, che suonano pagine difficili, che reggono la tensione, che sanno mettersi in relazione con direttori e compagini diverse, magari tenendo ogni mese cinque o sei concerti in città lontane tra loro, con diverso repertorio, ciascuno da provare ed eseguire al meglio – i solisti, se ci si pensa, in un certo senso si giocano ogni sera tutta la carriera, perché il pubblico e i colleghi ascoltano, giudicano, riferiscono...

Quando vi mettete a scrivere un concerto per pianoforte e orchestra, o per violino e orchestra, o per ukulele e orchestra – la sostanza non cambia – considerate dunque che la vostra partitura avrà una star assoluta, il solista, e, *intorno*, un'orchestra, che suonerà con lui ma sarà inevitabilmente meno esposta. Questo comporta che tra la vostra partitura e il solista per il quale componete, o che comunque terrà a battesimo il brano, si stabilisca una relazione forte, intensa. Talora esclusiva, e segnata anche da una certa gelosia – se componete un concerto per il violinista Tizio, sappiate che poi il violinista Caio lo suonerà con difficoltà perché, anche senza confessarlo, avrebbe voluto che voi lo componeste per lui, non per il suo collega... Ma l'aspetto positivo è che, proprio per questo motivo, i momenti nei quali compositore e solista lavorano insieme per preparare il concerto, provando e discutendo, sono segnati da una speciale intensità: si è come genitori a un corso pre-parto, che immaginano il nascituro e cercano di creare le migliori condizioni perché tutto vada bene. Quando vi capiterà, lo capirete.

Non è difficile rendersi conto di quanto sia importante, di conseguenza, chiarire sin dall'inizio del brano quali sono le relazioni che intercorrono tra il solista e l'orchestra. E, fondamentalmente, decidere come farlo entrare.

Potete ad esempio cominciare con un tema memorabile affidato all'orchestra e un solista, al pianoforte, che accompagna con grandi accordi. In questo modo, quando il tema passerà a lui, lo si sarà già ascoltato una volta, e piacerà di più – è il consueto meccanismo, già identificato da Platone, utilizzato anche al Festival di Sanremo per far apprezzare di più le nuove canzoni: le si deve ripetere più volte, giorno dopo giorno. Lo fa benissimo Čajkovskij nell'*Allegro non troppo e molto maestoso* con il quale apre il suo *Concerto per pianoforte e orchestra n. 1*.

Oppure potete mettere in pratica la variante che prevede di presentare, ricorrendo all'orchestra, solo alcuni frammenti del primo e memorabile tema, così da far montare il desiderio, la voglia di ascoltarlo per intero, e lasciando al solista l'onore di presentarlo in toto. È una tecnica che Čajkovskij, ancora lui, usa nell'*Allegro moderato* del suo *Concerto per violino e orchestra* dove poi il solista per quasi cinque minuti – un tempo eterno, in una partitura – è il mattatore assoluto, con l'orchestra che accompagna in modo discreto, lasciando cadere poche note, giusto per segnare l'armonia e marcare il tempo.

Alla retorica del desiderio appartiene anche la strategia usata da Dvořak nel proprio *Concerto per violoncello e orchestra*, che porge alle orecchie il primo tema più volte, facendolo suonare a sezioni diverse dell'orchestra, prima con discrezione, poi gonfiando il suono della formazione e poi, ancora, tornando alla leggerezza. Prima che entri il solista, Dvořak fa ascoltare anche il secondo tema – poiché i concerti solistici per il primo movimento utilizzano di solito la forma-sonata, ci sono almeno due temi contrastanti – proponendolo prima al corno e poi con tutta l'orchestra. E così il violoncellista alla fine entra in scena dopo circa tre minuti e mezzo dall'inizio, da vero ospite d'onore.

Una variante consiste nel far presentare all'orchestra entrambi i temi sui quali è costruito il primo movimento della partitura ma poi prevedere che l'ingresso del solista non sia trionfale, evidente, epico; al contrario, stabilire che la sua entrata avvenga con un materiale musicale di passaggio, poco significativo, così che lui possa infilarci all'interno del discorso come se fosse un altro degli strumenti, non il protagonista. È ciò che fa Mozart nell'*Allegro maestoso* del suo *Concerto per pianoforte e orchestra in do maggiore K 467* (notissimo, peraltro, per lo splendido *Andante* centrale).

C'è poi la casistica del solista, un pianista, al quale si affida il compito di *fare melina*, di girare a vuoto, di proporre scale, arpeggi, decorazioni – niente di significativo. Il pianoforte lo fa sostanzialmente da solo, con giusto qualche accordo dell'orchestra che sembra appoggiato sulla partitura più per marcare il territorio che perché ci sia davvero qualcosa da dire. Dopodiché si zittisce ed è l'orchestra a presentare entrambi i temi, il primo dei quali è potentissimo. Quando il pianista riprenderà a suonare, dopo diversi minuti, il primo tema verrà declinato in una forma più delicata, meno imperiosa, arricchita di fioriture. Cosa, a quel punto, davvero teatrale. È il modo perfetto con il quale comincia il *Concerto per pianoforte e orchestra n. 5 «Imperatore»* di Beethoven, dove la presenza di poli opposti – uno molto deciso, l'altro garbatissimo – è poi, in fondo, il segno distintivo dell'intera partitura.

Se volete semplificarvi la vita – una commissione arrivata all'ultimo momento? un crash dell'hard disc due settimane prima della consegna? – considerate infine l'esistenza di soluzioni come quella utilizzata da Mercadante nel *Maestoso* con il quale comincia il suo *Concerto per flauto e orchestra in mi minore*. Si è nel 1814, in Italia, dove il melodramma scatena passioni sfrenate; e le linee che arrivano alle orecchie sono dunque come arie d'opera, con melodie alle quali sembra manchino solo le parole. La relazione tra solista e orchestra è semplice: all'inizio l'orchestra presenta i temi, li sfrutta, fa tutto quello che deve fare; poi entra il solista, e a quel punto tocca a lui: il flauto, per così dire, canta, e l'orchestra accompagna, senza disturbare. Non c'è sostanzialmente alcuna relazione tra i due elementi. Il che non significa che si tratti di brutta musica – tutt'altro. Ma, ecco, diciamo che, rispetto alle altre ascoltate sopra, questa è una partitura che si segnala per la sua candida semplicità.

L'opera

L'opera lirica è il regno dell'assurdo. Del controllo. E del compromesso.

Dell'assurdo perché prevede di dar vita a personaggi che, anziché parlare, cantano. Personaggi che si muovono all'interno di un mondo risonante, dove qualunque cosa avviene in modo musicale, e nessuno si stupisce che si faccia conversazione cantando, ci si arrabbi cantando, ci si ami cantando e, spessissimo, si muoia cantando.

Del controllo perché il burattinaio di questo mondo assurdo è un compositore, che inventa melodie, stabilisce tempi, prevede respiri per i propri personaggi arrivando a regolare il loro modo di esprimersi come nessun drammaturgo potrebbe mai fare in una pièce teatrale. Per capirci: Shakespeare scrive battute per i propri attori; Verdi stabilisce con precisione *come* ogni sillaba verrà pronunciata. C'è una bella differenza.

Del compromesso perché, una volta stesa la vostra partitura, dovrete confrontarvi non solo con un direttore e con i relativi professori d'orchestra ma, soprattutto, con i cantanti, talvolta adorabili ma più spesso capricciosi, e con i registi, che in molti casi si mettono al servizio del testo – cioè del lavoro vostro e del librettista – ma in altri hanno invece manie di protagonismo per cui il loro massimo divertimento consisterà nell'affermare una propria personale visione del tutto a discapito della musica che avete scritto e della storia che era previsto si raccontasse.

Se pensate di poter reggere queste forze contrapposte, e vi piace il teatro, allora fatevi avanti. Ottenere una commissione non sarà facile: un po' in tutto il mondo ci siamo ormai rassegnati a opere in forma di concerto (cioè senza parte scenica), oppure per piccolissimi organici (un paio di cantanti, cinque o sei musicisti), perché le vere opere, in veri teatri, con una vera grande orchestra in buca, magari un bel coro e un cast che consenta lo svolgersi di una vicenda articolata, sono merce rara per i compositori viventi. Sia chiaro: capita di scriverne – a me è successo – ma non rammaricatevi troppo se il

vostro meraviglioso progetto di melodramma rimarrà per un po' nel cassetto.

Considerate che ci vorrà del tempo per stendere la partitura: dopo essermi confrontato con diversi colleghi, posso dire che è ragionevole fissare in circa nove mesi il periodo di gestazione di un'opera. E sappiate che l'impresa sarà totalizzante. Per dire: quando scrivo musica strumentale, la notte dormo sereno e sogno tutt'altro; ma quando scrivo opere vengo visitato nel sonno dalle melodie dei miei personaggi, un po' perché passo tutto il giorno a cantarle e un po' perché si tratta di materia viva, palpitante, e mi è impossibile separarmene. Bello, per carità; ma anche molto faticoso.

Una volta presa la matita in mano, vi troverete a operare una scelta importante. Bisogna far finta che sia tutto vero, e dunque prevedere un canto in cui prevalga il realismo, come in una sorta di specialissima lingua parlata? Oppure cavalcare il versante dell'assurdo, per cui c'è un codice, è evidente che si sta giocando, e nessuno deve cantare *come se* stesse davvero morendo, tramando, gioendo?

Prendete la pazzia, ad esempio. Nella *Lucia di Lammermoor* di Donizetti il personaggio di Lucia, quando dà di matto, perde qualunque contatto con la realtà: canta con picchettati, volate, volatine, trilli, gorgheggi. Non è più umana, ma quasi un personaggio mitologico, astratto. Mentre nella *Nina, o sia la pazza per amore* di Paisiello la protagonista canta come una vera donna innamorata resa folle dal dolore, e si ascolta una voce che procede a scatti. Con frasi dal respiro corto. Interrotte da pause per dare il senso della fragilità di chi esce di senno. Quella di Donizetti è una pazzia simbolica; quella di Paisiello assolutamente realistica.

Prendete la patria. Rossini, nel *Guglielmo Tell*, volendo affrontare un soggetto patriottico evita di cantare l'Italia, ed evita anche la Francia, dove ormai vive. Sceglie, al loro posto, la sorridente e inoffensiva Svizzera, della quale mette in musica prati, montagne, laghi, un paesaggio – è anche questa un'idea di patria – per cui vale la pena battersi. Mentre, pochi anni dopo, Verdi nel *Nabucco* schiera come protagonista il popolo, la massa degli uomini e delle donne che soffrono, si lamentano, sperano collettivamente. Lasciate perdere il fatto che ambienti la vicenda nel mondo babilonese per ovviare alla censura: la sua è una patria che risuona di sentimenti reali, quotidiani, una patria che il canto plasma in modo intensissimo – basta ascoltare *Va', pensiero*. Rossini, dunque, mette in scena un gioco di simboli; Verdi un realissimo popolo in angoscia.

Oppure, ancora, prendete l'idea di portare in scena il presente. Steve Reich,

in *The Cave*, affronta il tema della grotta sacra alle tre religioni monoteistiche con la tecnica della *speech melody*, che consiste nel sovrapporre e far coincidere una melodia strumentale alla voce dei protagonisti di varie interviste video di taglio quasi giornalistico. È un modo di trasformare la lingua parlata in opera lirica, portando in teatro qualcosa di estremamente realistico. Cosa che il suo collega John Adams, nell'opera *Nixon in China*, evita accuratamente: i personaggi storici, perfettamente riconoscibili (sono uomini del calibro di Richard Nixon, Henry Kissinger, Mao Tse-Tung...), cantano infatti seguendo l'estetica del minimalismo, con frasi che si ripetono o che galleggiano in strutture armoniche *passé-partout*, non perché *davvero* qualcuno potrebbe esprimersi così nel mondo reale, ma per il gusto di farlo. Reich vuole realismo; Adams lascia che prevalga la logica musicale.

Neanche a dirlo, le soluzioni intermedie sono infinite. Così come altri possibili stravolgimenti o reinvenzioni della tradizione. Ma, gratta gratta, alla fine ci si trova sempre a operare quella scelta: scrivere un'opera in cui il canto si avvicini il più possibile alla vita reale, oppure infischiarsene della verosimiglianza e muoversi in modo diverso. Vedete voi.

Lieder, mélodies, romanze

Un altro modo, splendido, per utilizzare la voce è quella di lasciar perdere i teatri d'opera e pensare a piccole sale da concerto. O addirittura a salotti casalinghi, se ci si rifà all'origine del «canto da camera». Sino al primo Novecento era infatti frequente che un dopocena, in un ambiente borghese, prevedesse l'esecuzione di un po' di musica. E il canto da camera (in Italia detto spesso *romanza*, in Germania *Lied*, in Francia *mélodie*) ne è stato il mezzo d'elezione: è sempre più facile ascoltare qualcuno che intona un testo accompagnato al pianoforte, rispetto, per dire, a un quartetto d'archi.

Ora, se decidete di scrivere un brano per voce e pianoforte avete diverse possibilità da prendere in considerazione. E due sono quelle opposte e prevalenti.

La prima, la più semplice, è quella di impostare il pezzo come se fosse una canzone tradizionale, con strofe, ritornello e ponte di collegamento variamente disposti. Un capolavoro come *Non t'amo più* di Tosti, nel quale è facile rintracciare la matrice per le canzoni che hanno attraversato il Novecento, può servirvi da riferimento.

La seconda consiste nel lavorare a qualcosa che si muove come una micro-pièce teatrale. Con frasi musicali inventate aderendo da vicino al testo, e dunque ogni volta diverse (*durchkomponiert*, dicono i Tedeschi, per indicare il *comporre attraverso*). *Erlkönig* di Schubert, ad esempio, racconta di un padre che cavalca nella notte cercando di portare in salvo il figlio malato; ma, durante il percorso, il bambino vede apparire il re degli Elfi (*Erlkönig*, appunto) che lo chiama verso la morte. Per rendere efficace il racconto, il compositore inventa musiche diverse per le diverse strofe, e gestisce due personaggi, il padre e il figlio, affidandoli in modo alternato allo stesso cantante. Lo fa, peraltro, sfruttando in modo eccellente la parte pianistica per creare l'ambiente in cui collocare la vicenda, con note ribattute per alludere alla cavalcata notturna che aiutano a entrare subito *in medias res* e rendono

organiche, solide, le diverse idee musicali – sono tutte, invariabilmente, appoggiate su questi ribattuti.

Il che porta a ragionare sull'uso che si deve fare del pianoforte, nella liederistica. Volendo, lo si può utilizzare per *raddoppiare* la melodia, soprattutto quando l'interprete è incerto, o magari è un attore-cantante. Prendete ad esempio *Je te veux*, composta da Satie per Paulette Darty, regina del valzer lento nella Parigi della Belle Époque, e vi farete subito un'idea del procedimento. Certo, la soluzione non è molto elegante – ci si ritrova con la voce e il pianoforte che fanno la stessa cosa, e non è un bel sentire... – ma è sicura ed evita possibili deragliamenti.

Al contrario, si può decidere di concedere al pianoforte la massima autonomia, tanto da farlo diventare addirittura protagonista. Ascoltate *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*, l'ultimo numero di *Frauenliebe und Leben* di Schumann dove lei, rimasta sola dopo la morte del suo amato, canta «Il mondo è vuoto. Tutto è finito... Mi raccolgo silenziosa in me stessa». Lì, arrivati al culmine espressivo dell'intero ciclo di Lieder, il compito di fare ascoltare l'assenza è completamente affidato al pianoforte, mentre la voce tace; ed è dunque lo strumento a concludere da solo la raccolta.

Prestate attenzione, naturalmente, a scegliere con cura il testo che mettete in musica. Non perché deve essere a tutti i costi *bello*. Ma perché, quando è davvero celebre, piegarlo alla musica può sortire esiti pericolosissimi. Se ascoltate *L'infinito* che Castelnuovo-Tedesco ha realizzato mettendo in musica il capolavoro di Leopardi capirete che, nonostante si tratti di un brano artigianalmente ineccepibile, con lunghe frasi del cantante su poche note di sostegno strumentale, l'esito ha dei tratti di umorismo involontario, mentre invece avrebbe voluto evocare lo smarrimento estatico del poeta. Ritenetevi avvertiti.

Se infine non riuscite a staccarvi dall'idea di comporre un'opera, anche quando la commissione che avete ricevuto è per un brano da salotto, sappiate che potete bluffare un po', rimanendo in contatto con i due mondi: lo fa ad esempio Rossini in *La passeggiata*, per quartetto vocale e pianoforte, che è strutturato come un perfetto finale d'atto di un'opera buffa. Con toni volutamente esagerati, e dunque particolarmente ironici, si racconta di un gruppo di amici in gita sulla laguna. Un accenno di maltempo, improvviso, li spaventa a morte. Ma poi in realtà il cielo si rasserena e tutto finisce bene. Come in teatro.

La musica d'arredamento

Non so voi, ma io detesto i luoghi nei quali mi costringono ad ascoltare musica contro la mia volontà. La considero una violenza, capace di rovinarmi una cena o una conversazione. A meno che, attenzione, non si tratti di musica *concepita per essere ascoltata come un sottofondo*. Perché allora cambia tutto. Il problema è che in pochi, pochissimi, sono in grado di distinguere il gesto di arredare un ambiente con un tappeto sonoro, segnato da dinamiche, ritmi, armonie, timbri accuratamente studiati, rispetto a quello di mettere su una qualunque compilation pop piuttosto che i *Quartetti* di Bartók, quand'anche a volume basso. Personalmente considero quella del disegno di ambienti sonori un'arte tutt'altro che trascurabile e, se vi dovesse capitare di metterci mano, sappiate che, fatta bene, anche quella può essere musica importante.

L'inventore è stato Satie, che definì subito una delle caratteristiche della *musique d'ameublement*, la musica d'arredamento: deve essere ripetitiva. Lo potete ascoltare ad esempio nel suo *Rivestimento in ferro battuto per l'arrivo degli invitati (da suonare in un ingresso)*, brano dal titolo ironico, volutamente dissacrante, perfetto per indicare la nuova funzione della musica che il compositore aveva immaginato.

Gli antecedenti involontari erano stati quei semplici pezzi per pianoforte sbocciati tra Sette e Ottocento, destinati a un uso casalingo, senza difficoltà né ambizioni, che volenterose mani e manine hanno strimpellato per generazioni davanti a genitori comprensivi e a parenti annoiati: la *Sonatina op. 36 n. 1* di Clementi, uguale a centinaia di pagine simili, ne è la rappresentazione plastica, e offre all'interprete (e all'incolpevole ascoltatore) la soddisfazione minima di armonie consonanti e piccole frasi graziose – arredamento, appunto.

Le declinazioni contemporanee sono molte. Tra tutte svettano quelle di Philip Glass, che talvolta scrive musica potente, da ascoltare con l'attenzione

che riserviamo alla sala da concerto, ma in altri casi inventa strutture musicali che seguono lo stesso meccanismo di quelle di Clementi: piccole frasi gradevoli su armonie elementari, con continue ripetizioni, che si distinguono da quelle d'epoca perché, se a inizio Ottocento prevaleva l'accompagnamento in quartine, il cosiddetto basso albertino, *ta-ra-ta-ra, ta-ra-ta-ra*, Glass predilige quello in terzine, *ta-ra-ra, ta-ra-ra*. Ma è da conoscere a tutti i costi anche quella, geniale, di Brian Eno, la cui *Music for Airports* del 1978 è la prima *ambient music* della storia – quella di Satie si definiva *d'arredamento*. Il meccanismo consiste nel distribuire suoni che non si aggregano in figure riconoscibili e, al contrario, fluttuano sospesi, in una ricercata vaghezza. Il tessuto armonico è statico, privo di tensioni, rassicurante, e al nostro orecchio ricorda un po' la musica indiana (della quale in realtà, per ignoranza, abbiamo difficoltà a cogliere la raffinatezza). La ricchezza e l'interesse sono programmaticamente esclusi, ed è giusto che sia così perché, in questo modo, la musica assolve perfettamente alla propria funzione.

Un caso particolare, in equilibrio tra la musica d'arredamento e quella da seguire con attenzione, è la produzione di Ludovico Einaudi. Collocarla dipende dalle abitudini d'ascolto di ciascuno. Tutto è estremamente semplice, e prevedibile; ma con caratteristiche artigianali che fanno svettare le sue partiture rispetto ad altre – la scelta delle armonie, della disposizione delle parti, dei punti nei quali introdurre cambiamenti fanno la differenza. Di certo Einaudi ha una grazia specifica, non imitabile, e lo si coglie facilmente confrontando il suo lavoro con la pletora di pianisti-compositori che pensano di averne colto il segreto, ma producono solo cloni noiosissimi. Dunque, ascoltate la sua musica, con attenzione oppure distrattamente; ma rassegnatevi al fatto che è segnata da una propria, riconoscibile, unicità.

STORIA

La musica barocca

L'ascolto di musica barocca, a distanza di secoli, è esploso grazie ai walkman. Se si voleva camminare in giro per la città indossando le cuffie, sarebbe stato scomodo alzare e abbassare continuamente il volume per seguire gli sbalzi di una sinfonia ottocentesca che combatte contro il traffico. E così, empiricamente, si è capito che la musica perfetta, che non suonava mai troppo piano né troppo forte, era quella scritta tra il Seicento e la metà del Settecento. Di lì, l'esplosione della produzione discografica, come mai era avvenuto prima.

Tocca tenerne conto perché, così come fanno gli studenti delle classi di Composizione in un Conservatorio, anche voi, per imparare il mestiere, dovete farvi le ossa imitando la musica dei secoli passati, a partire da quella barocca. E la prima cosa da fare è dunque ridurre il *range* sonoro. Non a caso lo strumento principe del periodo è stato il clavicembalo, che ha un'unica dinamica – tanto che, quando fu inventato, il pianoforte venne definito «clavicembalo con il piano e il forte», per sottolineare la strabiliante novità. Ma non sarà difficile: rispetto a quelli costruiti in seguito, gli strumenti barocchi (i violini con corde di budello, i flauti di legno...) sono tutti più esili, anche fisicamente più leggeri. Consentono un controllo perfetto delle piccole sfumature, ma non suonano mai fortissimo. Per questo, scrivendo musica barocca, dovete considerare di agire sempre con un certo garbo, con delicatezza. Lavorando di cesello. Anche quando avete a disposizione organici più grandi – perché naturalmente esistevano orchestre da camera, e in qualche caso orchestre con molte decine di elementi – seguite l'esempio di Bach, di Vivaldi, di Telemann e inventate musica dove la bellezza sia collegata all'invenzione continua, non a uno spettacolo di potenti sbalzi sonori.

Certo, se dovete scrivere musica per una celebrazione, per l'incoronazione di una regina, se volete riprodurre la meraviglia della *Musica per i reali*

fuochi d'artificio di Händel, quelle da sparare sono palle di cannone, non garbati proiettili a salve. Ma, *mutatis mutandis*, anche lì la manopola del volume viene fissata una volta per tutte: ottoni e percussioni stabiliranno, sin dalla prima battuta, la pressione fonica del brano, e con quello dovrete proseguire.

Pensare musica in questo modo induce a inseguire un certo equilibrio, sempre. Che si tratti di salti di umore espressivo, di passaggi dal solista all'orchestra, di improvvisi cambi dell'impasto strumentale, dovrete allenarvi a esprimervi in modo garbato, simbolico, allusivo. Non dubitate: la vostra emozione di compositori arriverà agli interpreti, e al pubblico; ma lo farà usando parrucche, buone maniere, un eloquio forbito e controllatissimo.

In questo, una tecnica che avete a disposizione è quella delle imitazioni. Quella per cui, data una breve frase musicale, la si ripete a mo' di pappagallo, magari variandola appena e badando che la sua impronta, il suo calco, siano sempre perfettamente chiari, riconoscibili. È un modo di procedere che regalerà una straordinaria compattezza alle vostre partiture. E farà sì che le si possa ascoltare da qualunque punto, non necessariamente dall'inizio: il discorso musicale sarà infatti così retoricamente perfetto, così chiaro, solido, che in ogni battuta sarà presente una sorta di DNA del brano, replicabile in modo potenzialmente infinito.

Ora, la robustezza della musica barocca le ha consentito alcune semplificazioni, in fase di scrittura: poiché tutti sapevano perfettamente come fare, non era necessario annotare proprio ogni cosa. Anche voi, dunque, potete evitare di scrivere in dettaglio le note fugaci con le quali intendete arricchire una melodia, i pizzici e i merletti che desiderate per una linea di violino o di flauto: gli interpreti realizzeranno *abbellimenti* in modo automatico, con piccole invenzioni che attingono a un insieme codificato di possibilità, e voi potrete lasciar riposare un po' la mano. Vi si prospetta addirittura il lusso di sfruttare la geniale invenzione del *basso continuo*, una tecnica che consente di scrivere, per un accompagnamento, note molto lunghe sormontate da numeri: i clavicembalisti, talvolta accompagnati da violoncellisti o da suonatori di tiorba, o di liuto, li sapranno interpretare e, improvvisando, aggiungeranno le note che quei numeri indicano. Un *do* con sopra le cifre 3 e 5 verrà arricchito con le note *mi* e *sol*, variamente alternate e disposte. Lo stesso *do* con sopra 4 e 6 si completerà con le note *fa* e *la*. E così via. Fidatevi, funziona. Lascia un po' di libertà all'interprete. E permette di fare più in fretta.

Per converso, sfruttando il tempo risparmiato grazie al basso continuo, considerate che per scrivere musica barocca dovete cavarvela molto bene con il contrappunto del quale si parlava sopra. Che, al di là della definizione etimologica – *punctus contra punctum*, nota contro nota – è in sostanza l’arte di ricavare il molto partendo dal poco. Cioè la tecnica di elaborazione di un discorso musicale a più parti, con diverse linee sovrapposte, dove una cellula, una sorta di minuscolo tema, dopo esser stata ascoltata all’inizio del brano viene trasformata, spostata, mutata, travestita, dando luogo a sistemi musicali estremamente complessi. Il più celebre, sul quale dovete necessariamente esercitarvi a lungo, è detto *fuga*, perché la sensazione è che il tema, chiamato *soggetto*, scappi inseguito dalle *risposte* che lui stesso genera. Ascoltandone una, si capisce facilmente che l’interconnessione delle parti è solidissima e che l’invenzione del compositore risiede nello scegliere, istante dopo istante, la soluzione migliore all’interno di una sorta di sudoku per cui, se muovi una nota, devi considerare che cosa capita a tutte le altre. Bach, che va accolto come il vostro miglior maestro, raggiunse risultati rimasti insuperabili: *L’arte della fuga*, lo ripeto ancora una volta, è lì a dimostrarlo agli scettici e potete prenderlo come testo di riferimento.

Se invece l’aspetto speculativo della composizione non fa per voi e volete dedicarvi al teatro, dovete tener presente che l’opera barocca non prevede realismo. I sentimenti dei personaggi, al contrario, vengono inseriti in strutture musicali precostituite, che poi potete utilizzare secondo una prassi consolidata. Non conterà l’evoluzione psicologica dei vostri amanti traditi o delle vostre eroine disperate: valgono le forme, la standardizzazione, un’assoluta misura, anche qui, persino nell’espressione dei sentimenti più estremi. Se vi serve un modello, ascoltate Cleopatra nell’aria *Piangerò la sorte mia* dal *Giulio Cesare* di Händel: prima la regina si lamenta dolcemente per il suo amore contrastato; poi, impetuosa, minaccia di presentarsi come spettro, dopo la morte, per tormentare suo fratello Tolomeo che le è nemico; ma poi ancora, essendo il modello strutturale quello di un’aria con il *da capo*, Cleopatra torna a piangere con dolcezza, come se niente fosse, riprendendo la musica iniziale. Chiaro che al nostro orecchio arrivi bellezza, non vero turbamento. Ma, nello scrivere un’opera barocca, è ciò che dovete inseguire.

La musica del classicismo viennese

Se eliminassimo dai programmi di concerto la musica composta tra la metà del Settecento e l'inizio dell'Ottocento faremmo danni seri. Perché, ovviamente, si suona anche musica scritta prima, e dopo, l'epoca in cui sono vissuti Haydn, Mozart e Beethoven; ma il *grande repertorio* della musica classica vive soprattutto grazie alla produzione di quel secolo scarso. E la definizione stessa di musica *classica* rimanda all'epoca che gli storici della musica definiscono *classicismo viennese*.

Sarebbe drammatica anche l'eliminazione di quel periodo nella storia della musica. Perché è stato allora che si sono definite molte delle forme più sfruttate anche nei secoli successivi – la forma-sonata, la struttura in più movimenti di una sinfonia o di un quartetto, il concerto per solista e orchestra. Ed è stato in quegli anni che le formazioni hanno assunto l'aspetto che ancora oggi conservano: il quartetto d'archi, il trio con pianoforte, l'orchestra *classica* – per capirci, la compagine con due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni, due trombe, timpani e archi –, che oggi rappresenta lo standard per le formazioni intorno ai quaranta elementi, è quella fissata in quegli anni.

Anche la figura del compositore come libero professionista e non più alle dipendenze di una corte o di una chiesa nasce allora, così come il concetto di concerto pubblico e il conseguente potenziamento della musica strumentale, con la quale si inventa, si sperimenta, si gioca. E mi verrebbe da dire che tra Sette e Ottocento si è stabilito il paradigma generale di ciò che oggi chiamiamo *musica classica*: prima la si scriveva in altro modo, dopo la si è ampiamente trasformata, ma è davvero impossibile prescindere dall'esistenza delle sinfonie, delle sonate, dei trii, dei quartetti di Mozart e di Beethoven se si pensa a ciò che è la musica classica – mentre non si potrebbe dire lo stesso parlando di Händel o di Schumann.

Ora, per scrivere musica che segua le orme dei Maestri del classicismo

viennese dovete familiarizzare con l'insieme di queste esperienze, e impiegherete anni. Ma è soprattutto su un fenomeno che dovete concentrarvi, perché lì si trova la chiave per comprendere e mettere in pratica le innovazioni del periodo: la nascita del concetto di tema. Perché l'insieme di note, la frase che canticchiate uscendo dalla sala da concerto, che vi ritorna in mente sotto la doccia, che usate per indicare a un amico questa o quella sonata, questa o quella sinfonia, è nata allora. Prima esistevano incisi, grumi di suoni incastrati uno dentro l'altro; bellissimi ma impossibili da fissare nella memoria. Ascoltate uno qualsiasi dei *Concerti brandeburghesi* di Bach, per dire, e capirete di che cosa parlo. Mentre in quegli anni emerge il concetto di tema, che arriva alle orecchie chiaro, netto, ripetuto più volte. Ed è il tema a permettere l'elaborazione di una struttura complessa come quella della forma-sonata, dove si alternano temi diversi sapientemente trasformati davanti ad ascoltatori che, potendoli memorizzare e riconoscere, godono nel seguire il procedimento. Il pubblico di Haydn, ad esempio, era perfettamente in grado di accorgersi dell'arrivo di un primo e poi di un secondo tema nell'*esposizione* di una forma-sonata, capiva quando toccava al momento dello *sviluppo*, era gratificato quando i due temi si ripresentavano nella forma originaria al giungere della *ripresa*. Tanto che i nomignoli aggiunti ad alcune delle sue sinfonie («L'orologio», «L'orso»...) erano legati a specificità dei temi, a loro caratteristiche, che la platea sapeva riconoscere senza difficoltà. Il secondo tema della *Sinfonia n. 83 in sol minore «La gallina»*, con il suo incedere che ricorda la camminata del pennuto, vi può servire da esempio per rendervi conto del gioco.

Se è vero che in quegli anni si diffondono brani con temi memorabili – per fare una prova, scrivete un pezzo prendendo a modello quelli perfetti della *Sinfonia in sol minore K 550* di Mozart –, è anche vero che aver affermato l'esistenza, quasi la necessità di musica tematica ha contemporaneamente aperto la strada a declinazioni diverse del concetto. Alle melodie di Mozart, ad esempio, Beethoven oppone costruzioni ritmiche, e i suoi temi sono meno sviluppati ma più incisivi: hanno un minor numero di note, ma un ritmo che le imprime nella memoria. L'esempio canonico è quello della *Quinta sinfonia* e del suo inciso di quattro note, elaborando il quale viene costruito l'intero primo movimento. Ma anche una pagina come la *Terza sinfonia «Eroica»* può esservi utile come matrice, perché vi si ritrovano frasi brevi, frammentate, che potrebbero in teoria ricordare i processi di costruzione della musica barocca ma che, al contrario, non danno vita a un flusso gradevole,

continuo, e si fissano invece nelle orecchie in modo icastico, perentorio: sono un tema, vanno memorizzate, seguite, ritrovate, e il tutto accade in modo molto naturale, senza alcuno sforzo da parte dell'ascoltatore, perché la costruzione – si tratta naturalmente di una forma-sonata – spinge verso quel risultato.

Quando avrete familiarizzato con il concetto di tema, quando sarete capaci di inventarne uno, esporlo, trasformarlo, potrete infine mettervi alla prova studiando il modo di riprodurre un caso particolare. Si tratta dell'*Allegro con spirito* che apre la *Sonata per due pianoforti in re maggiore K 448* di Mozart. Qui trovate un tema molto evidente, ben fatto, ma anche un chiaro omaggio al meccanismo della frammentazione tipica della musica barocca, costituito di echi, ripetizioni, inflorescenze. Ed è probabilmente la somma delle due procedure che genera la particolare, specifica ricchezza di questa pagina, nota in ambito neurologico per la sua capacità di sviluppare il cosiddetto «effetto Mozart» che alcuni studi suggeriscono porti benefici al sistema nervoso dell'ascoltatore. Siete autorizzati a dubitarne, ma non perdetevi l'occasione di ascoltare il brano: è bellissimo.

La musica romantica

In leggero ritardo rispetto a quanto accadde nella letteratura e nelle arti visive, a un certo punto anche per la musica arrivò il Romanticismo. I brani che marcarono la virata nacquero intorno al 1830, ebbero un immediato successo e in un attimo la nuova estetica, il nuovo modo di guardare il mondo, fece piazza pulita di ciò che sino a quel momento era stata la normalità.

Per proseguire il vostro immaginario corso di composizione, e acquisire la capacità di riscrivere anche musica romantica, dovete dunque mettervi nei panni dei vostri colleghi dell'epoca. E, innanzitutto, dare sfogo all'egocentrismo, all'espansione del vostro io – in modo molto simile a quanto sta accadendo oggi nell'uso dei social network (dove, però, non si creano capolavori). Potete prendere ad esempio Berlioz, che per scrivere la *Sinfonia fantastica* sfrutta una propria delusione amorosa e la pone come programma del brano (nacque in quegli anni la definizione stessa di *musica a programma*). Poi, per l'ascolto, sapere che la coppia si sia formata oppure dissolta, che lui abbia tentato il suicidio o che invece si sia creata una bella famigliola, non cambia assolutamente nulla – la musica è un linguaggio non referenziale, e c'è poco da fare. Ma, mentre scrivete, avere un riferimento extramusicale può aiutarvi, può rappresentare la fiammella che vi tiene compagnia durante il lavoro; e questa è una cosa che abbiamo imparato dal Romanticismo.

Dovete poi costringervi a inventare, inventare liberamente, anche a discapito dei riferimenti più consueti. La mobilità armonica è il vostro credo, le successioni di accordi non seguono più la tradizione precedente, ogni battuta può celare una sorpresa. Ascoltate il meraviglioso Lied corale *Resignation* di Wolff: in pochi minuti potete afferrare il concetto. Ed è importante anche abbandonare la quadratura tradizionale, la consueta successione di 4 + 4 battute, che certo non rappresentava una regola ma era

un modo molto diffuso per costruire strutture solide (tanto che la musica pop continua ancora oggi a usarlo con successo). Ora deve prevalere la libertà, e il gioco consiste nel dare un senso di compiutezza a frasi di 5, 6, 7 battute, che qualche anno prima sarebbero sembrate irrimediabilmente sghembe. Non esiste una tecnica specifica per farlo: bisogna imparare a risolvere ciò che si è cominciato, a distendere ciò che si è teso. Il maestro assoluto è stato Brahms, capace di gestire le più spericolate asimmetrie, e potete farvene un'idea ascoltando l'*Allegro maestoso* dalla sua *Sonata per pianoforte n. 3*.

Un altro caposaldo della musica romantica risiede nel gonfiare le forme, nell'usare una logica soggettiva al posto di quella stereotipata, nell'infischiarne delle consuetudini del pubblico. Bruckner, ad esempio, concepisce la sua *Ottava sinfonia* basandosi sulla continua ripetizione, che finisce con il mettere l'accento su ogni singolo istante a discapito del quadro generale. Là dove prima era facile e piacevole orientarsi durante l'ascolto, riconoscendo le diverse sezioni di una forma-sonata o le elaborazioni dei temi, qui ci si trova (piacevolmente) smarriti di fronte a un'ora e venti minuti di musica che chiede di abbandonarsi al suo fluire, galleggiandovi sopra.

Non dimenticate che nel riscrivere musica romantica va assecondata l'enfasi. E bisogna pensare alla nostra arte come al luogo nel quale possono scatenarsi le forze più possenti. Ascoltate la *Cavalcata delle Valchirie* dall'opera *La Valchiria* di Wagner. Vi trovate espressa al massimo grado la logica della ripetizione, dell'insistenza, senza apparente quadratura formale; e poi quella del fortissimo contrasto interno, che vede da una parte gli ottoni, con il tema, e dall'altra gli archi, con una figura che serve da sfondo ma è molto vivace, evidente, quasi iconica. È la perfetta matrice della colonna sonora hollywoodiana, dove tutto deve essere immediatamente chiaro, efficace, e l'enfaticizzazione fa parte delle regole del gioco.

Se poi vi piace l'idea di dedicarvi alla natura, e di usarla come spunto o addirittura come un vero e proprio programma per la vostra musica, considerate che ora il vostro ego può esprimersi anche in quella direzione, e con generosità. Bando alla natura come paesaggio da imitare, come orizzonte universale per tutta l'umanità (Beethoven lo avrebbe concepito così, per capirci), ora la natura è un luogo intimo, di appartenenza. È la *propria* natura. Ascoltate *La Moldava* dal ciclo di poemi sinfonici *La mia patria* di Smetana. Non si tratta più di evocare un fiume in astratto, ma *quel* fiume, che attraversa quei luoghi, circondato da possibili canti e balli di *quel* popolo – nello specifico, quello Boemo. Una volta di più, da bravi compositori romantici

fingerete di occuparvi d'altro, ma starete dando lustro al vostro io.

La musica del Novecento

Non possiede una definizione stilistica unitaria (barocca, classica, romantica...) e non potrebbe averne una. Nel Novecento, infatti, si è assistito a una proliferazione dei linguaggi musicali, che ha accompagnato la velocità e l'effervescenza del *secolo breve*. Si potrebbe quasi affermare che ogni compositore abbia seguito un percorso personale: ci sono state influenze, commistioni, ci sono stati naturalmente degli epigoni; ma non si è venuta a creare una *koiné*, un linguaggio comune, e ciascuno ha tracciato il proprio sentiero in modo autonomo. Se si accostano le *Bachianas brasileiras* di Villa-Lobos e le *Variazioni per orchestra* di Webern – nate negli stessi anni – si può avere l'impressione che i due pezzi siano stati scritti a distanza di secoli. E, allo stesso modo, i *Klavierstücke* di Stockhausen non hanno nulla in comune con *In C* di Terry Riley, *Le Marteau sans maître* di Boulez pare nato su un pianeta diverso rispetto a quello sul quale John Cage ha composto *Sonatas and Interludes*, sarebbe difficile mettere in relazione *Ionisation* di Varèse con *Adiós Nonino* di Piazzolla, le *Danze popolari rumene* di Bartók con *Lux Aeterna* di Ligeti, il *Bolero* di Ravel con *The Unanswered Question* di Ives, *Un americano a Parigi* di Gershwin con i *Trois morceaux en forme de poire* di Satie. E così via.

Che insegnamenti si possono dunque trarre da un panorama così variegato? Be', il primo, quasi tautologico, è una lezione di tolleranza, di apertura mentale: osservando il Novecento senza paraocchi ci si accorge che lì la storia della musica ha smesso di procedere in modo rettilineo, come tutto sommato aveva sempre fatto; e si scopre che nel secolo scorso il mondo si è posto in ascolto di modalità diverse, spesso molto contrastanti, per inventare musica. Certo, fazioni estetiche opposte si sono combattute, aspramente: quella seriale contro la postmoderna, la spettrale contro la neotonale, l'elettronica contro la minimalista, e così via. Ma oggi per fortuna le partigianerie si sono dissolte, e i loro reduci difendono fortini dei quali ormai

non importa più nulla a nessuno.

Il secondo insegnamento è che, seppure in questo marasma, alcune figure sono state capaci di svettare e ancora oggi regalano grani di saggezza a chi vuole provare a seguirne le orme.

Prendete ad esempio Stravinskij, il dominatore assoluto del Novecento. Da lui dovete assorbire una lezione fondamentale: la procedura di elaborazione del materiale musicale, la creazione di relazioni tra gli elementi, la fantasia, l'immaginazione, la maestria con le quali da una manciata di note si ricava un'intera partitura sono più importanti del materiale in sé. Ci si può ritenere fortunati se si azzecca un bel tema, se il cielo ci suggerisce una successione ritmica efficace, se si intuisce un impasto timbrico sorprendente con il quale attaccare un pezzo; ma non è quello ciò che conta. Indipendentemente dagli elementi di partenza – melodie popolari russe autentiche o ricreate, come in *Petruška*, ne *L'uccello di fuoco* o ne *Le sacre du printemps*, piuttosto che frammenti da brani di Pergolesi come in *Pulcinella* o cellule tematiche rubate al *Concerto brandeburghese n. 3* di Bach come nel *Concerto «Dumbarton Oaks»* – quello che segnerà il carattere di un brano, che stregherà l'ascoltatore, che vi farà osannare dalle platee di tutto il mondo sarà il modo nel quale saprete usare i vostri mattoni. E, poiché non adopererete più la logica prevedibile, condivisa, rodada che aveva dato forma alla musica romantica ma sarete voi stessi a crearne una nuova di zecca, vi troverete a essere nello stesso tempo gli iniziatori di qualcosa di nuovo e i più abili utilizzatori della tecnica appena inventata. Migrando dal suo periodo russo a quello neoclassico e poi avanti sino alle sue esperienze dodecafoniche, e dunque procedendo a virate stilistiche prepotenti, Stravinskij è infatti rimasto sé stesso, componendo musica sempre perfettamente riconoscibile, e meravigliosa. Avete incrociato alcuni dei suoi brani nelle pagine precedenti. Altri, molti altri, sono quelli che potete avvicinare. Ma vedrete che sempre, in ogni pagina, riuscirete a trovare la firma stilistica dell'autore. Un genio.

Il secondo collega al quale guardare con attenzione è Debussy. Il protagonista di una rivoluzione meno appariscente ma altrettanto profonda. Anziché far saltare il tavolo con un atteggiamento rivoluzionario, con ritmi sghembi, con orchestrazioni feroci, come ha fatto Stravinskij negli anni Dieci, lui ha garbatamente sabotato le strutture della tradizione, permettendo al pubblico di riconoscere *l'involucro* dei brani, le forme, l'aspetto per così dire *esteriore* di una partitura, con armonie e ritmi tutto sommato consueti, rassicuranti; ma nel contempo ha inventato frasi che miravano alla

sospensione anziché all'affermazione, ha ideato un modo di orchestrare che è diventato l'essenza della musica più che il suo colore, ha messo in sequenza accordi seguendo una logica costruttiva che non si era mai ascoltata sino ad allora. Si tratti di apprendere da *La mer*, dove stravolge l'idea di comporre una sinfonia nascondendosi dietro il pretesto di inseguire *le impressioni* di un paesaggio naturale; oppure di trarre una lezione dai *Préludes*, dove usa il pianoforte per alludere a soggetti evanescenti e in questo modo scardina i canoni del pianismo della tradizione, Debussy vi insegnerà l'arte di ricombinare ingredienti noti, espandendo poi le possibilità della cucina europea con l'uso di spezie orientali – si è ispirato al *gamelan* giavanese, a scale che provenivano dall'Est – e giungendo a esiti di straordinaria novità, e raffinatezza, senza spaventare il pubblico.

Infine c'è Schönberg. Che, dopo aver cominciato scrivendo fantastica musica tardo-romantica (il capolavoro è *Verklärte Nacht*), ha attraversato un periodo atonale per poi codificare una grammatica completamente nuova con la quale organizzare i suoni, la dodecafonia. Si tratta di una tecnica che, dopo qualche decennio di successo teorico (ma mai accettata dal pubblico delle sale da concerto), è sostanzialmente scomparsa; ma è servita come sponda concettuale per generazioni di compositori che l'hanno vista come il grimaldello più potente per scardinare la logica, le abitudini, l'espressività ereditate dall'Ottocento. Da lui, più che il metodo dodecafónico – rivelatosi un fallimento – dovete apprendere il rigore, la lucidità teorica, il desiderio di spingere note e pause a combinarsi in modo nuovo, sorprendente, inaudito. A me piace vedere in Schönberg una personificazione dello «*stay hungry, stay foolish*» predicato da Steve Jobs; certo, la strada che ha imboccato è stata disastrosa, ma il modo in cui ha tenuto fede al proprio progetto, la sua follia, la sua fame di novità, sono una lezione non indifferente.

La musica del presente

Non esiste ancora. Tocca a voi inventarla. Ma il foglio che avete davanti, se lo osservate bene, non è davvero bianco. Dietro, in filigrana, vi si legge la storia della musica – non siete uomini primitivi e non ricominciate ogni volta da capo, come i protagonisti delle vecchie avanguardie novecentesche suggerivano quando predicavano di rompere tutti i ponti con il passato. E, di fianco, oltre i margini, abitano le musiche che i vostri colleghi vanno componendo in questi anni, e che è bene conoscere – vi immaginate un regista che non va mai al cinema? Un romanziere che non frequenta librerie? Annoto dunque qui alcuni brani che si possono usare come icone, come riferimenti di atteggiamenti compositivi oggi diffusi tra gli autori più giovani, magari utili per stimolare la vostra creatività. Beninteso: esistono altre direzioni verso le quali orientarsi. Ma non mi piacciono. Non mi emozionano, non mi stimolano intellettualmente, non le consiglierei ai miei figli. Dunque, abbiate pazienza, qui devo chiedervi di fidarvi di me.

Una prima tendenza oggi diffusa è quella che consiste nel creare un paesaggio sonoro, uno sfondo, un *pedale*, qualcosa al quale aggrapparsi, per poi appoggiarvi sopra una melodia. Cioè riprodurre, in fondo, la situazione musicale che costituiva la norma sino a quando nel Novecento si è pensato di tagliare tutti i ponti. Un pezzo come *Tenebre* di Bryce Dessner (*1976) vi può dare un'idea del procedimento.

Un'altra prevede di creare partiture che gareggino con la forza della musica di consumo, normalmente più aggressiva e potente di quella classica. Lo si fa inventando figure molto riconoscibili e sviluppando il discorso musicale con una attenzione costante a non far calare la tensione ritmica. Un po' come accadeva con la musica barocca, dove il tempo musicale era costantemente riempito di note. *Motion* di Nico Muhly (*1981) ve lo fa capire con chiarezza.

Una terza tendenza è quella dei compositori che usano impasti timbrici e

suoni sorprendenti all'interno di un contesto, invece, riconoscibile – come faceva Mahler, in fondo, quando riuniva materiali forti, inattesi, eterogenei, da far brillare in una sorta di esplosione controllata. *Starlights, poema sinfonico sulla vita di una stella* di Alberto Colla è un esempio perfetto: ascoltandolo si viene travolti da una sbalorditiva energia, ma non si prova mai un senso di abbandono, di smarrimento perché ci sono sempre riferimenti armonici e quadrature ritmiche che rimandano alla storia, alla nostra esperienza di ascoltatori, e così si raggiunge un bellissimo equilibrio tra noto e ignoto.

Un'altra possibilità, che trova casa tra le tecniche di contrappunto barocche e il minimalismo nordamericano, consiste nel giocare con frammenti musicali ridotti, da sovrapporre tra loro, senza dare vita a una figura estesa, riconoscibile. Non troverete mai un vero tema, qualcosa che si stagli gerarchicamente sopra il resto; ciò che vi accoglierà sarà invece un dolce sobbollire del tutto, come in *Within Her Arms* di Anna Clyne (*1980).

Si può poi decidere di lasciarsi influenzare dalle colonne sonore dei film di fantascienza, come fa Guillaume Connesson (*1970) in molta della sua musica. Se ascoltate *The Shining One* capite quanto lui prenda sul serio il sound tipico del filone, le successioni armoniche che ormai per noi rimandano a spazio e astronavi, e le pieghe a diventare perfetto materiale da costruzione per dare vita, come in questo caso, a un Concerto per pianoforte e orchestra.

I più coraggiosi – perché per riuscirci bisogna essere bravissimi – possono avventurarsi sul terreno dissodato da Olli Mustonen (*1967), che inventa liberamente, in modo apparentemente ingenuo, senza paura di usare temi riconoscibili, impasti timbrici ereditati dal passato oppure successioni armoniche molto semplici, magari vicine al pop, o cadenze di matrice popolare. Fatto da uno qualunque, sortirebbe esiti infelici; lui è un grande musicista e, come potete ascoltare nella *Sonata (sic!) per violoncello e orchestra*, fa nascere musica splendida.

C'è poi l'esempio di Tõnu Kõrvits (*1969), un compositore il cui stile è stato giustamente definito «impressionismo magico». Riesce a riallacciare il filo con il passato, senza banalmente citarlo, grazie a una voce autonoma, molto forte, che punta tutto sulla scrittura per coro e sa affascinare platee molto vaste. Regalatevi l'ascolto delle sue *Moorland Elegies*: mi ringrazierete.

Indice degli autori e delle opere

Adams, J. (*1947)

Chamber Symphony,
Nixon in China

Adams, J.L. (*1953)

Become Ocean

Adès, T. (*1971)

Asyla

Anderson, J. (*1967)

Four American Choruses

Andriessen, L. (*1939)

Letter from Cathy

Bach, J.S. (1685-1750)

Il clavicembalo ben temperato

Concerti brandeburghesi

L'arte della fuga

Passione secondo Matteo

Sonate e Partite

Suite per violoncello solo

Bartók, B. (1881-1945)

44 duetti

Danze popolari rumene

Quartetti

Sonata per pianoforte

Beethoven, L. van (1770-1827)

Concerto per pianoforte e orchestra n. 5 «Imperatore»

Duo per viola e violoncello «con due paia di occhiali obbligati»
Quartetto op. 59 n. 1 «Razumovsky»
Quinta sinfonia
Sonata per pianoforte, op. 31 n. 2 «La tempesta»
Sonata per pianoforte op. 111
Sonata per violino e pianoforte n. 5, op. 24 «La primavera»
Terza sinfonia «Eroica»
Trio per archi in la maggiore op. 9 n. 3

Berio, L. (1925-2003)-83
Sinfonia

Berlioz, H. (1803-1869)
Sinfonia fantastica

Bizet, G. (1838-1875)
Farandole-70

Boccherini, L. (1743-1805)
Trio per violino, viola e violoncello in la maggiore op. 47 n. 1

Boulez, P. (1925-2016)
Le Marteau sans maître

Brahms, J. (1833-1897)
Concerto per pianoforte e orchestra n. 1
Danza ungherese n. 1
Prima sinfonia
Quintetto in fa minore op. 34
Secondo sestetto per archi op. 36
Serenate
Sonata per pianoforte n. 3
Variazioni su un tema di Haydn

Breiner, P. (*1957)

Bruckner, A. (1824-1896)
Ottava sinfonia

Cage, J. (1912-1992)
Sonatas and Interludes
Totem ancestor

Čajkovskij, P.I. (1840-1893)

Concerto per pianoforte e orchestra n. 1

Concerto per violino e orchestra

Concerto per violoncello e orchestra

Calace, R. (1863-1934)

Secondo concerto per mandolino e pianoforte in la minore op. 144

Castelnuovo-Tedesco, M. (1895-1968)

L'infinito

Chen, Q. (*1951)

Joie éternelle

Chopin, F. (1810-1849)

Notturmo in si bemolle maggiore op. 9 n. 1

Clementi, M. (1752-1832)

Sonatina op. 36 n. 1

Clyne, A. (*1980)

Within Her Arms

Colla, A. (*1968)

Starlights, poema sinfonico sulla vita di una stella

Connesson, G. (*1970)

The Shining One

Daugerthy, M. (*1954)

Rio Grande

de Machaut, G. (1300-1377)

Messe de Nostre Dame

Debussy, C. (1862-1918)

Arabesques

Feux d'artifice da Préludes, II Libro

La mer

Le matin d'un jour de fête, Ibéria, Images

Préludes

Reflets dans l'eau da Images, Primo Libro

Dessner, B. (*1976)

Tenebre

Donizetti, G. (1797-1848)

Lucia di Lammermoor

Dun, T. (*1957)

Water concerto, per percussioni ad acqua e orchestra

Dvořák, A. (1841-1904)

Quintetto con pianoforte n. 2 op. 81

Einaudi, L. (*1955)

Elgar, E. (1857-1934)

Quintetto con pianoforte in la minore op. 84

Eno, B. (*1948)

Music for Airports

Françaix, J. (1912-1997)

Secondo Quintetto

Gershwin, G. (1898-1937)

Un americano a Parigi

Glass, P. (*1937)

Goebbels, H. (*1952)

The Horatians

Górecki, H. (1933-2010)

Terza sinfonia «dei lamenti»

Händel, G.F. (1685-1759)

da *Giulio Cesare*, «*Piangerò la sorte mia*»

Musica per i reali fuochi d'artificio

Haydn, F.J. (1732-1809)

Quartetto op. 76 n. 1

Sinfonia n. 45 in fa diesis minore «degli addii»

Sinfonia n. 83 in sol minore «La gallina»

Ives, C. (1874-1954)

The Unanswered Question

Janaček, L. (1854-1928)

Quartetto n. 2 «Lettere intime»

Kodály, Z. (1882-1967)

Duo per violino e violoncello

Kõrvits, T. (*1969)

Moorland Elegies

Lang, D. (*1957)

The Little Match Girl Passion

Ligeti, G. (1923-2006)

Lux Aeterna

Sei bagatelle per quintetto di fiati

Mahler, G. (1860-1911)

Mäntyjärvi, J. (*1963)

El hambo

Mendelssohn-Bartholdy, F. (1809-1847)

Musiche di scena per il Sogno di una notte di mezza estate

Sinfonia n. 3 «Scozzese»

Mercadante, S. (1795-1870)

Concerto per flauto e orchestra in mi minore

Milhaud, D. (1892-1974)

Concerto per marimba, vibrafono e orchestra

Monteverdi, C. (1567-1643)

Vespro della Beata Vergine

Mozart, W.A. (1756-1791)

Ave Verum Corpus

Concerto per pianoforte e orchestra in do maggiore K 467

da Così fan tutte, «Soave sia il vento»

Quartetto con flauto in re maggiore K 285

Quartetto in re minore K 499 «Hoffmeister»

Serenata per fiati in si bemolle maggiore «Gran Partita» K 361

Sinfonia n. 40 in sol minore K 550

Sonata per due pianoforti in re maggiore K 448

Muhly, N. (*1981)

Motion

Mustonen, O. (*1967)

Sonata per violoncello e orchestra

Nielsen, C. (1865-1931)

Quintetto op. 43

Paganini, N. (1782-1840)

Capricci

Paisiello, G. (1740-1816)

Nina, o sia la pazza per amore

Pärt, A. (*1935)

Silouan's Song

Pergolesi, G.B. (1710-1736)

Piazzolla, A. (1921-1992)

Adiós Nonino

Oblivion

Prokof'ev, S. (1891-1953)

Quarta sinfonia

Romeo e Giulietta

Puccini, G. (1858-1924)

Rameau, J.-P. (1683-1764)

Pièces de clavecin

Ravel, M. (1875-1937)

Bolero-28

Quartetto in fa maggiore

Reich, S. (*1936)

Music for 18 Musicians

The Cave

Riley, T. (*1935)

In C

Rossini, G. (1792-1868)

Guglielmo Tell

La passeggiata

Satie, E. (1866-1925)

Cinq grimaces

Je te veux

Rivestimento in ferro battuto per l'arrivo degli invitati (da suonare in un ingresso)

Trois morceaux en forme de poire

Scarlatti, D. (1685-1757)

Schönberg, A. (1874-1951)

Cinque pezzi per orchestra

Kammersymphonie op. 9

Verklärte Nacht

Schubert, F. (1833-1897)

Erlkönig

Quintetto in do maggiore D 956

Quintetto in la maggiore D 667 «La trota»

Schumann, R. (1810-1856)

Frauenliebe und Leben

Sonata n. 2 in sol minore op. 22

Trio in sol minore op. 110

Smetana, B. (1824-1884)

La Moldava

Sollima, G. (*1962)

Šostakovič, D. (1906-1975)

Il fiume limpido

Quintetto con pianoforte in sol minore op. 57

Stockhausen, K. (1928-2007)

Klavierstücke

Strauss, R. (1864-1949)

I tiri burloni di Till Eulenspiegel

Quattro ultimi Lieder

Stravinskij, I. (1882-1971)

Concerto «Dumbarton Oaks»
Le Sacre du printemps
L'uccello di fuoco
Ottetto di fiati
Petruška
Pulcinella

Telemann, G.P. (1681-1767)

Tinoco, L. (*1969)
Três poèmes do l'Oriente

Tosti, F.P. (1846-1916)
Non t'amo più

Varèse, E. (1883-1965)
Ionisation

Verdi, G. (1813-1901)
da *Nabucco*, «*Va', pensiero*»
Rigoletto

Villa-Lobos, H. (1887-1959)
Bachianas brasileiras

Vivaldi, A. (1678-1741), 9
Concerto per mandolino e archi in do maggiore RV 425
Le quattro stagioni

Wagner, R. (1813-1883)
da *La Valchiria*, «*Cavalcata delle Valchirie*»

Webern, A. (1883-1945)
Variazioni per orchestra

Williams, J. (*1932)
Harry Potter
Indiana Jones e i predatori dell'arca perduta

Williams, V. (1872-1958)
Concerto per basso tuba e orchestra

Wolff, H. (1860-1903)
Resignation

Ysaÿe, E. (1858-1931)
Sonate

Indice

SCRIVERE MUSICA CLASSICA

FERRI DEL MESTIERE

Velocità

Ritmo

Sopra, sotto

Forte, piano

Armonie

Orientare, disorientare

PRATICA

Scrivere per pianoforte

Scrivere per archi

Scrivere per fiati

Scrivere per orchestra

Scrivere per la voce

Scrivere per strumenti inconsueti

Il quintetto con pianoforte

Dal pianoforte all'orchestra

Musica applicata

LUOGHI E GENERI

La musica da camera

La musica sinfonica

[Il concerto solistico](#)

[L'opera](#)

[Lieder, mélodies, romanze](#)

[La musica d'arredamento](#)

[STORIA](#)

[La musica barocca](#)

[La musica del classicismo viennese](#)

[La musica romantica](#)

[La musica del Novecento](#)

[La musica del presente](#)

[Indice degli autori e delle opere](#)

[Seguici su ilLibraio](#)

www.illibraio.it



Il sito di chi ama leggere

Ti è piaciuto questo libro?
Vuoi scoprire nuovi autori?

Vieni a trovarci su ILlibraio.it, dove potrai:

- scoprire le novità editoriali e sfogliare le prime pagine in anteprima
- seguire i generi letterari che preferisci
- accedere a contenuti gratuiti: racconti, articoli, interviste e approfondimenti
- leggere la trama dei libri, conoscere i dietro le quinte dei casi editoriali, guardare i booktrailer
- iscriverti alla nostra newsletter settimanale
- unirti a migliaia di appassionati lettori sui nostri account [facebook](#) e [twitter](#)

«La vita di un libro non finisce con l'ultima pagina»

IL LIBRAIO