

Corsi SJU - Siena Jazz University

Programma di studio - I anno

Disciplina: Tecniche di Improvvisazione

Docente: Stefano Battaglia

Non esiste cultura nel mondo che si dispensi dal praticare la musica. In alcune di esse è addirittura la zona più vitale e rappresentativa della civiltà.

Gli antropologi, gli etnologi, i ricercatori della semiologia musicale e perfino gli etologi sono concordi nell'assegnare un alto valore di significato alle pratiche musicali delle tribù dell'uomo. Se però la musica ha un senso ovunque essa sia stata e venga praticata, la domanda sul senso della musica sembra appartenere soltanto alle culture che fanno uso della scrittura.

Ciò può dipendere dal fatto che i popoli tribali vivono in modo empatico la loro presenza nell'universo musicale. Ovvero può dipendere dal fatto che la musica che si interroga sul proprio senso non è più meramente comunitaria.

Se così fosse vorrebbe dire che la domanda "che senso ha la musica?" non esprime, come molte le domande, una ignoranza, ma è essa stessa già espressione di un sapere e di una cultura. Ma, mi si passi il termine, di una cultura ignorante, che ignora o dimentica il significato e l'origine dell'entità musicale, confondendola solamente con la somma dei linguaggi, degli stili e dei generi che l'hanno attraversata.

La mia ipotesi è che vadano scartate le soluzioni che trattano il senso come un fenomeno denotazionale e distributivo, di genere, prescindendo da una spiegazione anche causale del riferimento in musica.

E che la nostra civiltà musicale non deve mai dimenticare del significato che la musica ha da sempre avuto su questo pianeta, e che sempre dovrà proteggere e mantenere.

Per questo si deve insistere sul completamento del triangolo virtuoso *ethos – pathos – logos*.

Ethos inteso come *ragione d'essere*, inizio, contenuto, base da cui si dipanano i due lati, i due aspetti del lavoro: quello razionale e formale sulla scrittura, attraverso i simboli, i codici e la sintassi (*logos*); quindi quello espressivo, legato alla necessità e alla volontà di essere, alla esigenza e all'urgenza di dire, mirato alla maturazione della sfera emotiva, all'istinto consapevole (*pathos*).

Tralasciando uno solo di questi tre aspetti corriamo il rischio di limitare a sola grammatica il gesto musicale, ignorando la profonda unità che musica, pensiero, parola e azione del corpo, ha avuto in tutte le culture antiche e conserva ancora oggi nelle culture non del tutto alfabetizzate e teorizzate. Se definiamola musica come mera algebra, allora potremmo ipotizzare una semiologia della musica. Se viceversa riconosciamo alla musica e al suono uno statuto superiore a quello del fonema, perché la sua comprensione invade più campi dell'essere, allora dobbiamo cercare di costruire una prassi che operi come presupposto non solo attraverso principi semantico-narrativi universali, ma che si concentri senza alcuna ideologia estetica sulla sua materia pura, oltre le differenze di genere e stile, oltre i linguaggi stessi della musica.

L'esperienza musicale ha da sempre concesso un percorso binario, come vi fossero due affluenti dello stesso fiume: uno, per così dire artigianale, navigabile attraverso percorsi di rappresentazione, utile a *fare* il musicista, ed una artistica, di manifestazione, indispensabile ad *essere* musicista.

Questo spiega il motivo per cui noi incontriamo tra il pubblico musicisti che non *fanno* i musicisti, e neppure sanno di esserlo, ma che musicisti *sono*, nella sostanza. E per contro incontriamo musicisti che attraverso un percorso di apprendimento sono riusciti a *fare* i musicisti ma che nella sostanza musicisti *non sono*.

La prassi dell'improvvisazione risulta essere un privilegiato vaso comunicante tra le due vie, concretamente utile per l'artigiano che avrà più strumenti di rivelazione, agirà con maggiore comprensione e consapevolezza nella rappresentazione, decisiva per chiunque abbia ambizioni artistiche, di espressione del sé più profondo attraverso la musica.

Per prassi s'intende lo sviluppo metodologico di pratica strumentale quotidiana atta a stabilire un rapporto simultaneo tra pensiero e azione e cercare di definire, su un piano più evidente, una distinzione interiore tra "essenza" (intesa come "luogo interiore" individuale e indivisibile situato nelle regioni più pure e profonde del sé) e "personalità": personalità (plurali) intese come "strutture" edificate e stratificate nel tempo, frutto, anche inconsapevole, dei contesti culturali, familiari e geografici nei quali l'individuo cresce, di studi compiuti e maestri incontrati, delle relazioni e delle conoscenze accumulate nel tempo. In una parola l'esperienza, nel suo senso più ampio, dove confluiscono e si accumulano informazioni molteplici e di diversa natura, tra cui tutte le tradizioni che ci capita di affrontare come percorso di studio e/o le passioni musicali che alimentano le varie stagioni della nostra vita.

L'essenza rimane la regione unica e decisiva delle consapevolezze, la risultanza tra i talenti, l'adesione e il combaciare di alcune tra le personalità con l'individualità profonda.

Operare in questo senso permette di espandere e sviluppare le tecniche diverse già assunte portandole da uno stato di conoscenza ad uno di consapevolezza e favorendo la spontanea necessità di "scoprirne" o "inventarne" di nuove, stabilendo una relazione armoniosa tra esse e le proprie personalità, creando rapporto di significato diretto tra urgenza espressiva (verità individuale) e tecnica esecutivo/compositiva (capacità sintattiche e formali).

Ricrea i presupposti per il raggiungimento e l'affermazione di un'identità musicale, un livello di espressione individuale più profonda, coincidente con una maggiore intensità emotiva maturata attraverso il percorso di rivelazione-comunicazione con la propria specifica individualità e della propria individualità con "l'esterno".

Percorso che avviene su due piani e in due fasi: uno definibile di (ri)trovamento, di auto-rivelazione, rivolto alla comprensione del sé; l'altro di rivelazione e comunicazione verso l'esterno, teso alla comprensione del gesto artistico come processo di collegamento tra le persone, e al significato della *performance*.

Pur considerando l'efficacia pedagogica dell'improvvisazione, soprattutto durante l'infanzia e l'adolescenza, e considerando tutte queste affermazioni nella loro complessità, si delinerebbe, quindi, come i laboratori d'improvvisazione musicale particolarmente adatti anche ai musicisti adulti e già forti di un bagaglio personale tecnico espressivo importante.

Attraverso il percorso di riconoscimento delle azioni ricorrenti disposte lungo lo svolgersi della prassi, offre una sorta di modello assimilabile come *pratica di studio* (un *medium* che indica "cosa fare nel caso di" al quale soggiace "chi e come opera nel caso di"), e, per mezzo dei contenuti linfatici e rivelatori, crea una molteplicità di ulteriori consapevolezze personali, agenti sul piano psicologico-espressivo come *trasfert tout court*, investendo energicamente sul processo creativo: sia del compositore, sia dell'interprete, sia, direttamente, come logico, dell'improvvisatore.

Le quattro differenti prassi sono sempre in dialogo tra loro: improvvisazione come medium di

ricerca e ritrovamento (ethos), improvvisazione come medium di composizione istantanea (logos), improvvisazione come medium di performance (pathos), infine improvvisazione come medium di manifestazione musicale alternativa alla rappresentazione (ethos-logos-pathos).

LE PRASSI

PRIMA FASE: ETHOS (PRINCIPIO E CONTENUTI) - RICERCA E RITROVAMENTO

analogia e relazione tra i quattro parametri musicali e i quattro centri-funzioni dell'essere

voce > suono: centro spirituale

corpo > ritmo: centro animale, sessuale

cuore > melodia: centro emotivo, sentimentale

cervello > armonia centro intellettuale, psicologico

Scoprire il tipo di rapporto che abbiamo stabilito con i centri dai quali siamo composti.

- Perché suono? Cosa penso rappresenti la musica nella mia esistenza?
- Perché suono questo strumento? Conosco come è fatto e le tradizioni dalle quali proviene?
- Qual'è il mio rapporto con la musica? E' (anche o esclusivamente) dipendente o (anche o esclusivamente) indipendente da materiale musicale organizzato e pre-esistente? E' (anche o esclusivamente) dipendente o (anche o esclusivamente) indipendente da tradizioni musicali? E' (anche o esclusivamente)) dipendente o (anche o esclusivamente) indipendente da stili e modelli musicali?
- Quali sono i miei talenti individuali e specifici di tipo personale e di tipo strumentale?
- Quali sono i miei limiti di tipo personale e di tipo strumentale?

SECONDA FASE: LOGOS (TECNICHE, SINTASSI, SCRITTURA, CODICI E SIMBOLI – COMPOSIZIONE Istantanea

- Quali linguaggi ho studiato?
- Quali linguaggi conosco?
- Attraverso quali linguaggi sento esprimermi meglio?
- Quali tradizioni musicali conosco e preferisco? Quali tradizioni musicali conosco passivamente grazie al contesto nel quale vivo e quali attivamente, e all'interno di esse, quali sono gli stili che sento più affini?
- In quali mi sento identificato, in quali vorrei identificarmi e in quali mi identifico realmente?

TERZA FASE: PATHOS - PERFORMANCE

- Sono identificato in ciò che suono?
- Ho necessità/urgenza di esprimere questa identità verso l'esterno, attraverso attività concertistica?
- Cerco di essere qualcosa / qualcuno che mi piace o percepisco libertà ed autonomia espressiva e stilistica?
- In cosa o in chi mi sento identificato nell'azione musicale? E' sufficiente a gratificarmi e a favorire l'espressione del mio essere?

IMPROVVISAZIONE COME COMPOSIZIONE Istantanea, MANIFESTAZIONE MUSICALE ALTERNATIVA ALLA RAPPRESENTAZIONE MUSICALE

- Somma delle tre fasi esperienziali: ETHOS + LOGOS + PATHOS

METODO

PROGRAMMA I° anno

Dopo un periodo iniziale di improvvisazioni senza riferimento, denominata tabula rasa, di iniziazione agli elementi, rivelatrice di talenti e limiti specifici e individuali, si comincia ad entrare in una logica metodologica, predisponendosi a delle improvvisazioni indirizzate, non libere, e cioè volte all'isolamento ed agli sviluppi della materia musicale, già con un'idea di soggetto parametrico protetto dagli altri, provando a svolgere un lavoro di concentrazione e isolamento dei singoli parametri messi in analogia coi nostri centri individuali e le relative funzioni.

PARAMETRI MUSICALI

SUONO

Timbro come puro evento sonoro alternativo e complementare al silenzio.

Elemento iniziatico e rivelatore, da cui si riconoscono le caratteristiche specifiche individuali, lo spirito e l'identità.

E' la voce dell'individuo che si esprime, nel suo senso più ampio e profondo, che implica più consapevolezza di tipo personale e più conoscenze di tipo tecnico-strumentale (più tecniche, più voci diverse).

-I registri

-le maschere e l'imitazione

-tecniche di emissione

-tecniche di trasformazione

MELODIA

vanno considerati elementi fondanti della melodia solo gli intervalli nel loro significato più puro (altezze diverse), all'interno di uno spazio cromatico (temperato per gli strumenti accordati).

Melodia dunque come sostantivo e non aggettivo, quando comunemente sottintende una relazione estetica di consonanza o di relazione con un'armonia. Naturalmente queste relazioni possono esserci, e con qualsiasi tipo di struttura polifonica si creano, anche solo per inerzia, ma non come "regola".

Potremo definire il canto, in musica, come l'elemento testuale, paragonabile in tutto ad un testo.

Quando il testo deriva da conoscenze e regole provenienti dall'armonia il canto è di origine armonica (il fraseggio su progressione generalmente è di questo tipo), quando il testo deriva da disciplina intervallare allora possiamo definire il canto melodico (il contrappunto, il fugato e naturalmente tutta la serialità si basano su questi principi)

RITMO

a) discorsivo / narrativo, libero nello spazio. Sono figure collocate in uno spazio non finito, come i suoni della natura e i linguaggi di tutti gli esseri viventi.

b) su pulsazione, unità – gravità. Sono figure collocate in uno spazio finito, uguale e costante creato da pulsazioni

c) metrico, che evidenzia attraverso figure su di una pulsazione degli accenti-gravità, determinando cicli basati sulla ripetizione di queste figure e ne sfrutti la stabilità e la continuità

ARMONIA

Considerata nel senso più vasto e profondo, cioè la combinazione, sovrapposizione, giustapposizione, verticalizzazione di eventi sonori.

Concetto di gravità, magnetite, risonanza.

Armonie nella civiltà musicale occidentale:

- a) modi: le scale, relazione orizzontale-verticale tra gradi e gravità – modalità semplice / complessa
- b) tonalità, modulante e non modulante – tonalità semplice / complessa
- c) politonalità
- d) pantonalità
- e) cromatica: de-funzionalizzata, modelli (patterns) orchestrali verticali provenienti da tradizioni armoniche temperate (alternanza toni-semitoni)
- f) timbrica: de-funzionalizzata modelli (patterns) orchestrali verticali non provenienti da tradizioni armoniche temperate (libera alternanza toni-s/toni, anche più di due semitoni vicini, clusters, ecc)

PARAMETRI NARRATIVI

DINAMICA da pppppp a fffff

CONTINUITA' / DISCONTINUITA'

rapporto suono/silenzio

note suonate/note taciute

lunghezza eventi e saturazione dello spazio sonoro

sfruttamento propulsivo e vibrante delle pause

ARTICOLAZIONE / RAREFAZIONE

quantità eventi

densità eventi

inerzia ritmica articolata

inerzia ritmica spaziale

TECNICHE FORMALI NARRATIVE

TEMI

SEZIONI

SOGGETTI PARAMETRICI

SOGGETTI NARRATIVI

SVILUPPO CONSEGUENTE

SVILUPPO CONTRASTANTE

OCCUPAZIONE DELLO SPAZIO SONORO

IMITAZIONE E COMPLEMENTARIETA'

TRASFORMAZIONE E TRANSIZIONI

DRAMATURGIA

STRUTTURE PARAMETRICHE

STRUTTURE NARRATIVE

STRUTTURE EVOCATIVE SCHEMI NARRATIVI STRUTTURE / SCHEMI MORFOLOGICI

PROVA DI IDONEITA' (4 improvvisazioni, da valutare se e quante in solo e se e quante in gruppo, secondo il livello raggiunto dallo studente): esecuzione di

- 1) una improvvisazione tabula rasa
- 2) una improvvisazione a struttura morfologica parametrica
- 3) una improvvisazione a struttura morfologica narrativa
- 4) una improvvisazione a struttura parametrico-narrativa.