



Capitolo III

I significati della musica

In questo capitolo incontreremo:

- frequentatori di sale da concerto che applaudono a tempo e altri che applaudono fuori tempo
- i molti silenzi racchiusi in una sala da concerto
- un "silenzio" di Beethoven e uno di Gazzelloni
- arredi fatti di musica
- rumori di tutti i tipi, compresi quelli musicali
- il fascino delle "turcherie"
- un'orchestra che va veloce come un treno
- un musicista che rompe
- ritmi diversi in tempi diversi
- il profumo musicale della notte
- due stagioni in musica
- un orecchio che capisce e non dimentica

Impareremo a:

- distinguere le diverse forme di silenzio che danno ordine e significati alla musica
- individuare la presenza della musica negli ambienti in cui vive l'uomo
- riconoscere i rumori esterni e quelli interni alla musica
- cogliere come ciascun secolo ha affrontato e gestito il problema del ritmo
- classificare i diversi modi attraverso cui la musica si ispira alla natura
- indagare su quel che avviene tra orecchio e cervello quando si ascolta musica



Concerto: anticamente la parola "concerto" era usata per indicare un "insieme", cioè un complesso di strumenti e/o di voci. Per concerto oggi si intende un'esecuzione pubblica di brani musicali non teatrali; esso può essere solistico, cameristico, sinfonico, corale, bandistico, rock, ecc.

Ribalta: indica il "proscenio", la parte anteriore del palcoscenico.

Il suono del silenzio

La televisione trasmette un concerto. Mentre scorrono i "titoli di testa" (che indicano il nome del brano che verrà eseguito e quello dell'esecutore: in questo caso supponiamo che sia un pianista), sullo schermo appare una sala illuminata. I posti sono già occupati, e sentiamo il brusio del pubblico. Poi si spengono le luci: solo la ribalta su cui si trova lo strumento rimane visibile. Si fa silenzio. Entra il pianista, accolto da un applauso: ringrazia con un inchino e rapidamente si siede sullo sgabello del pianoforte. La tensione e il silenzio sono totali. Il pianista comincia a suonare. Dopo alcuni minuti il flusso di suoni si interrompe. È terminata la prima parte (o "tempo") del pezzo. In attesa della seconda, il pubblico ricomincia a mormorare e tossicchiare. Si ricreano la tensione e il silenzio: il pianista si appresta ad eseguire il secondo tempo. Anche durante l'esecuzione compaiono brevissimi momenti di silenzio, che corrispondono alle indicazioni di pausa da-

Qui a destra, l'esecuzione di un concerto.

Nella pagina accanto, un particolare del quadro "Scena di concerto" di Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) che ritrae una platea "distratta": fino all'Ottocento, questa era la modalità d'ascolto tipica di un pubblico che avvertiva l'esecuzione di un concerto più come avvenimento mondano e brillante che come evento artistico.



te dal compositore. A conclusione del pezzo, ancora un breve silenzio, che separa l'ascolto dell'ultima nota dall'applauso del pubblico. Sul ringraziamento dell'esecutore appaiono i "titoli di coda".

Abbiamo ascoltato (e visto) musica. Ma anche silenzio. Anzi, abbiamo ascoltato diversi tipi di silenzio.

Il primo, all'inizio, è di preparazione: per il pubblico che si dispone all'ascolto e per il pianista che si concentra sull'esecuzione. Il secondo è ancora di preparazione: non più all'intero pezzo, ma al secondo "tempo" di esso. Il terzo silenzio scandisce internamente il discorso musicale: avviene la stessa cosa quando parliamo, e intervalliamo i gruppi di parole con una pausa. Il quarto silenzio, a conclusione del pezzo è di raccoglimento: sia dell'esecutore che degli ascoltatori.

Nella sala da concerto il rapporto tra musica e silenzi è regolato da una serie di abitudini che il pubblico "esperto" conosce bene. Tali abitudini possono cambiare da un luogo all'altro e da un periodo storico all'altro. Per esempio, durante il secolo scorso era normale che il pubblico applaudisse tra un tempo e l'altro di un pezzo pianistico (e non soltanto alla fine dell'esecuzione), occupando così una parte del secondo tipo di silenzio di cui abbiamo parlato. Oggi può capitare che uno spettatore inesperto, trascinato dall'entusiasmo, si metta ad applaudire tra un tempo e l'altro; sarà subito indotto al silenzio dai vicini con una serie di segnali acustici (*sssst*). La sala da concerto è un luogo ideale per ascoltare la musica. È, per così dire, un "contenitore di silenzio", chiuso ai rumori esterni e allestito in modo tale da rendere il più possibile chiara la ricezione dei suoni.



Ma anche in altri luoghi di ascolto il silenzio serve per dare un senso alla musica: con la differenza che esso sarà un po' più "sporco" di quello che si ottiene nella sala da concerto. Per esempio, allo stadio, nel corso di un concerto rock, è possibile che non si riesca ad ottenere un silenzio così pulito e "carico" di attesa come in una sala. Ciononostante una qualche forma di silenzio servirà a staccare un'esecuzione dall'altra, ad accogliere gli applausi, a sollecitare l'attenzione e l'attesa del pubblico.

Insomma, il silenzio svolge, nella musica, la stessa funzione che nella pagina svolge lo spazio bianco rispetto a quello occupato dallo scritto e dalle immagini. Prima dell'inizio di questo libro avete trovato una pagina più bianca delle altre, e lo stesso alla fine. Sono momenti di silenzio, che invitano all'attesa ed al raccoglimento. Lo stesso si può dire per gli spazi bianchi che scandiscono le righe che state leggendo. Appena finita questa frase, andremo a capo, proprio per indicare che lo sviluppo di questo pensiero si è concluso.

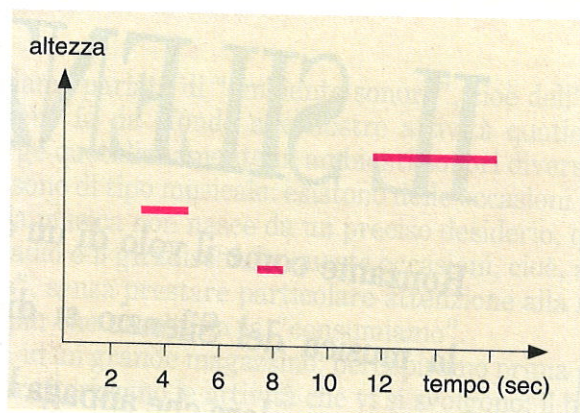
Come ci sono spazi bianchi sia fuori (cioè prima e dopo) che dentro al testo, così ci sono silenzi sia fuori (cioè prima e dopo) che dentro alla musica. Gli uni sollecitano l'attesa o il raccoglimento, gli altri la comprensione del messaggio musicale.



Un concerto degli Iron Maiden: anche nei concerti rock, malgrado la caratteristica animazione del pubblico, non mancano momenti di raccoglimento silenzioso, per esempio durante l'esecuzione di "pezzi" melodici particolarmente noti per il contenuto poetico del loro testo.

Provate anche voi

1. Eseguite con la voce i segni grafici riprodotti qui accanto, diversi per lunghezza e per altezza, tenendo conto approssimativamente delle indicazioni di tempo fornite in secondi. Naturalmente eseguirete "a tempo" anche i silenzi.
2. Osservate bene i solchi di un disco. Sono visibili i silenzi esterni? Che cosa avviene nel giradischi durante l'esecuzione di questi silenzi? I silenzi del terzo tipo invece non si vedono. Sapete dire perché?



Ascolto

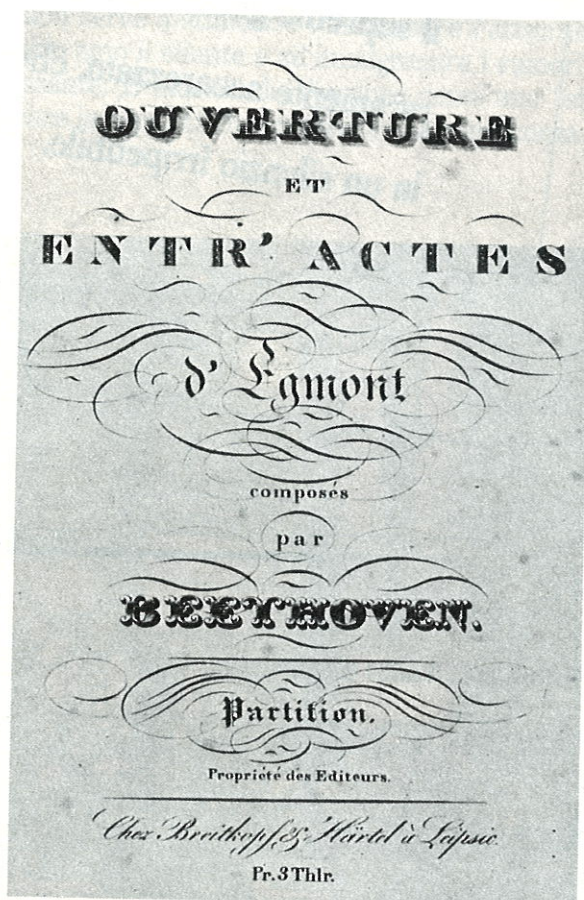
UN SILENZIO DRAMMATICO

Nell'"Ouverture" per l'*Egmont* il compositore tedesco Ludwig van Beethoven mostra una grande padronanza nell'uso dei silenzi interni al flusso musicale, ai quali fa assumere un altissimo valore drammatico: sono silenzi, quindi, che non significano riposo, ma che giocano un preciso ruolo all'interno della musica, creando tensione nell'ascoltatore.

Beethoven scrisse le musiche di accompagnamento (chiamate, con termine tecnico, "musiche di scena") per l'*Egmont*, un dramma di Goethe, poeta e scrittore di teatro a lui contemporaneo (seconda metà del Settecento, inizi dell'Ottocento).



Vi proponiamo l'ascolto dell'"Ouverture", cioè l'apertura, il pezzo che precede l'inizio del dramma. Il brano, della durata di una decina di minuti, ha il compito di introdurre l'ascoltatore nell'atmosfera del testo di Goethe, il quale mette in scena le lotte del popolo fiammingo contro l'oppressore spagnolo. Il pezzo è nel suo insieme assai cupo, ma termina con accenti di giubilo. In questo modo Beethoven intende anticipare, attraverso la musica, lo svolgimento del dramma e la sua conclusione positiva. Il motivo trionfale, affidato alle trombe che richiamano l'eroismo vincente del protagonista, è preceduto da un silenzio carico di *drammaticità*. Non è un vuoto, un'assenza di suoni, ma una pausa di meditazione, quasi di disperazione: come se il tono cupo della musica inducesse a pensare che la morte vince sulla vita, il male sul bene. Ma a infrangere questo silenzio drammatico ecco arrivare il messaggio sonoro, squillante, liberatorio del motivo finale, che ridà vitalità. È probabile che nel condurre l'orchestra il direttore non abbassi le braccia durante questo attimo di silenzio, ma le tenga alte, per comunicare tensione all'orchestra e tener desta l'attenzione dell'ascoltatore.



Frontespizio delle musiche di scena dell'"Egmont".

IL SILENZIO

Ronzante come il volo di un calabrone,
la musica del Silenzio si discioglie in
un tenue colore che appaga la creazione
geniale! Una tavolozza di fonemi simili
ad un alone musicale circonda e affascina
il supremo godimento dello spirito, così
raramente accarezzato, che si trasforma
in un silenzio irripetibile.

Severino Gazzelloni

Un musicista è stato chiamato a
tessere, con queste parole un
misteriose, le lodi di un mo
d'automobile e del suo ro
appena percepibile: ess
avvicinerebbe alla "musica
Silenzio", ossia a quello s
sonoro che chiamiamo silenzi
che induce in noi rilassate
quiete e pa

Ascolto

UNA FRASE, TANTI SIGNIFICATI

Nel pronunciare una frase le diamo significato inserendo, al suo interno, dei momenti di pausa e di silenzio.



Vi invitiamo ad ascoltare diverse esecuzioni della stessa semplice frase (*Forse tu dici la verità*), giocate sulla combinazione di varie altezze e di silenzi differenti. Questi due elementi contribuiscono a modificare il senso della frase, dandole, a seconda dei casi, una valenza di domanda, di esclamazione, di sospensione...

- 1) Forse tu dici la verità
- 2) Forse tu dici la verità
- 3) Forse tu dici la verità
- 4) Forse tu dici la verità

2.

Musica nell'ambiente

Nel primo capitolo abbiamo parlato di "ambiente sonoro", cioè dell'insieme di suoni e rumori che fa da sfondo alle nostre attività quotidiane. Ognuno di noi si immerge quotidianamente in ambienti sonori diversi. Alcuni di questi ambienti sono di tipo musicale: esistono delle occasioni in cui il nostro rapporto con la musica non nasce da un preciso desiderio, quello che ci fa accendere la radio o il giradischi. In queste occasioni, cioè, ascoltiamo in modo "globale", senza prestare particolare attenzione alla musica: in un certo senso, più che ascoltarla la "consumiamo".

Entriamo, per esempio, in un grande magazzino: percepiremo prima suoni forti. Sono quelli che caratterizzano le attività che vi si svolgono: il brusio degli acquirenti, il cigolio dei carrelli, il ticchettio delle casse. Al di sotto di questi rumori, individueremo un accompagnamento sonoro di tono più basso, costituito da canzonette o musiche orchestrali, generalmente piacevoli e accattivanti. Nessuno, però, si ferma ad ascoltarle: hanno solo una funzione di riempitivo. Neanche i clienti di quei ristoranti che trasmettono musica di sottofondo smettono di mangiare per concentrarsi su questo o quel brano.

Questo tipo di musica non serve a stimolare l'interesse e l'attenzione: si limita a mettere a proprio agio il cliente e ad amalgamare i rumori in un flusso omogeneo e rilassante. È musica che funziona come uno "stimolo fisiologico", senza attivare la capacità di percezione e la conoscenza di chi la riceve.

Orchestra in un locale pubblico all'aperto.



Si è per questo parlato di "musica-tappezzeria", ricollegandosi all'esperienza di un musicista francese vissuto a cavallo tra Ottocento e Novecento, Erik Satie che, in un modo assai provocatorio nei confronti della musica "dotta" del suo tempo, compose una serie di pezzi definiti "da arredamento": dei brani, cioè, da ascoltare non tanto per ricavare delle emozioni, ma per lasciarsi andare al piacevole gioco dei suoni.

Quella che nei primi anni del nostro secolo era una provocazione oggi è diventata una normalità: il cinema, la radio e la televisione ci hanno abituato alla presenza di un ininterrotto sottofondo di suoni, al punto tale che l'assenza di musica è sentita oggi come qualcosa di anormale.

È assai raro, ad esempio, che un pezzo di pubblicità televisiva sia del tutto privo di uno sfondo musicale, oppure che nei momenti di maggiore drammaticità di un film la musica non sottolinei ed esalti lo svolgimento delle azioni.

Questa musica-tappezzeria, questa musica che fa ambiente, espone l'uomo di oggi, assai più di quello di ieri, ai fatti sonori, ma produce in lui anche indifferenza, sazietà, talvolta disinteresse.

In un certo senso, possiamo dire che l'orecchio di un individuo di oggi è abituato alla musica assai più di quello di un individuo di un secolo fa, che aveva minori occasioni di accostarsi alla musica: la chiesa, il caffè con le sue orchestre, le feste con la banda; per i privilegiati le sale da concerto, i teatri d'opera, i salotti.

Ma quando avvenivano questi incontri, la musica gli si presentava nella sua veste ufficiale, inducendolo all'ascolto.

L'uomo di oggi *sente* la musica dappertutto, e sovente sullo sfondo; più raramente la *ascolta*.

Quindi possiamo dire che nell'esperienza dell'uomo del secolo scorso prevalevano i silenzi sui suoni; in quella dell'uomo di oggi prevalgono i suoni sui silenzi.

Il primo prestava maggiore attenzione alla musica, però le occasioni di incontro scarseggiavano; il secondo non ha problemi di offerta musicale, ma la sovrabbondanza di musica non sempre lo aiuta ad acquisire la capacità di intenderla.

Curiosando

DELUSIONE DI UN ARREDATORE

«La "musica d'arredamento" crea una vibrazione, non ha altro scopo. Ha la stessa funzione della luce, del calore e del comfort in tutte le sue forme». Così scrive Satie sulla possibilità di comporre una musica destinata più all'ambiente che al pubblico degli intenditori. Egli realizza il primo esperimento di "musica d'arredamento" l'8 marzo 1920, alla Galleria Barbazanges di Parigi. Utilizzando un organico composto di pianoforte, tre clarinetti (piazzati ai diversi angoli dell'ambiente) e un

trombone (che s'affaccia da una loggia del piano superiore), Satie propone una musica fatta di motivi assai noti, accostati a melodie, da lui stesso create, volutamente banali, insignificanti. Prima di iniziare il suo esperimento prega il pubblico di agire come se la musica non esistesse, e lo invita a considerarla alla stessa stregua di un quadro o di una sedia della galleria. Ma, come ci riferisce un suo allievo, Darius Milhaud, l'esperimento non riesce:

«Contrariamente alle nostre previsioni, appena la musica cominciò, gli ascoltatori si diressero velocemente ai loro posti. Satie ebbe un bel gridare loro: "Ma parlate, dunque! Circolate! Non ascoltate!". Essi ascoltavano, tacevano. Tutto era fallito».

Provate anche voi

1. Alla corte del re Sole, nella Francia del Seicento, c'era già chi componeva musica-tappezzeria, da suonare in occasione del risveglio del re, del pranzo, ecc. Oggi la radio tratta tutti noi da re Sole. C'è musica da risveglio e musica da pranzo: due tappezzerie musicali diverse, corrispondenti ai diversi momenti e luoghi in cui agiamo. Ascoltando per qualche giorno le musiche trasmesse dalle diverse stazioni radiofoniche al momento in cui vi svegliate e vi preparate per andare a scuola e al momento del pranzo, siete in grado di cogliere alcune caratteristiche di tali musiche e del modo in cui vengono presentate? Per esempio: sono generalmente vivaci o no? Quali formule ritmiche ricorrono? L'ascoltatore è invitato a prestare attenzione? Ci sono intervalli tra una musica e l'altra?
2. Fate attenzione all'uso della musica negli spot pubblicitari proposti alla televisione. Spesso essa serve a creare un'atmosfera. Descrivete alcuni esempi e, se vi capita di trovarli, confrontateli con uno in cui la musica sia assente o compaia in modo limitato. Che funzione svolge, in quest'ultimo caso, il silenzio? Sollecita l'attenzione o invece la disperde? Per che tipo di prodotti viene usato il silenzio? Sarebbe pensabile, secondo voi, la pubblicità di una marca di biscotti per la colazione senza un accompagnamento musicale? E se si trattasse invece di un prodotto farmaceutico, il silenzio potrebbe avere un senso? Perché?

Ascolto

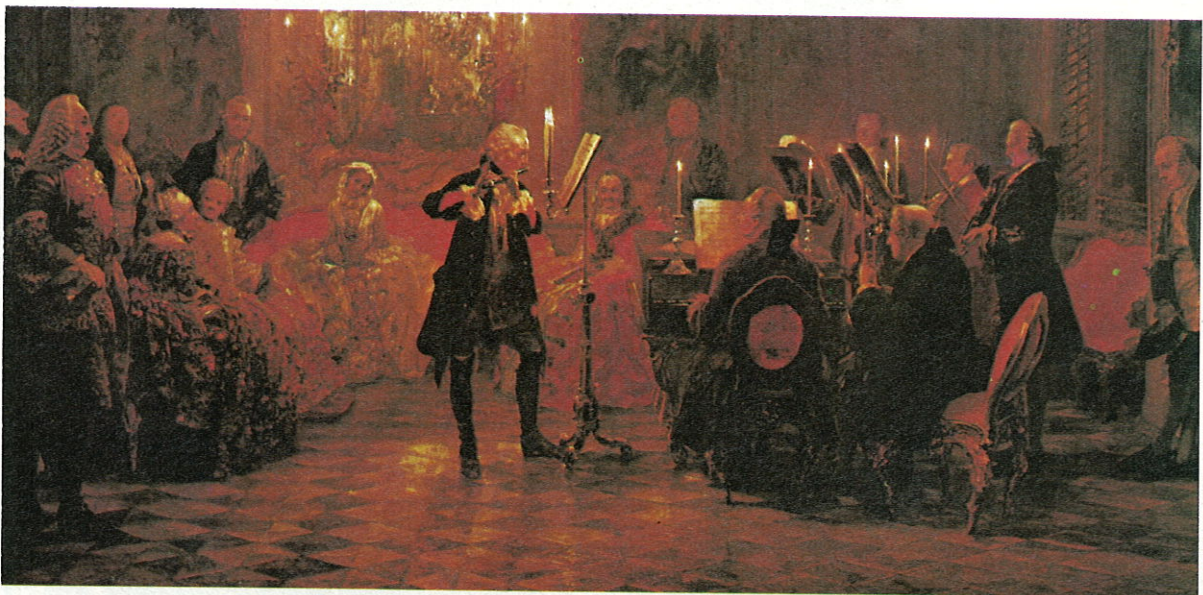
NUTRIRSI (ANCHE) DI MUSICA

Il compositore tedesco Georg Philipp Telemann, vissuto tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento (contemporaneo di Bach), fu uno dei compositori più prolifici che la storia della musica conosca. Tra le sue numerosissime opere troviamo tre serie di "musica da

tavola" (*Tafelmusik*) scritte con l'intento di intrattenere piacevolmente i commensali.



Il brano che ascoltate è tratto dal *Concerto in Mi bemolle maggiore*: la presenza dei corni, che dialogano con i violini, dà un tono di maestosità al pezzo. Sembra di assistere all'ingresso dei nobili nella sala da pranzo.



Un concerto da camera, in un dipinto di Adolf von Menzel del 1852: il flautista è Federico II il Grande.

3.

Come suonano i rumori

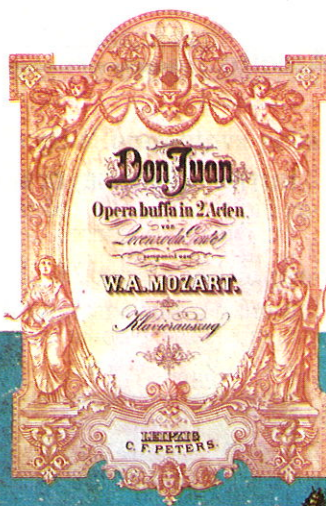
In campo musicale si è soliti distinguere “suono” da “rumore”. “Il rumore non è musica” è una frase assai ricorrente, e non pochi critici hanno classificato come “rumore” le nuove forme musicali che rompevano con la tradizione del passato.

Il jazz, il rock'n roll, il punk sono stati definiti come un insieme di rumori non musicali. Ma anche la musica di Jean-Philippe Rameau, un compositore francese del Settecento, venne giudicata dai suoi contemporanei “un orribile strepito, un fracasso da cui si rimane storditi”. Le ultime composizioni di Beethoven, assai innovative per il suo tempo, furono considerate come gli strafalcioni di un musicista ormai sordo. E un contemporaneo di Richard Strauss (vissuto tra l'Ottocento e il Novecento), definì in questo modo il poema sinfonico *Vita d'eroe*: “L'uomo che ha scritto questo rumore oltraggiosamente repellente, che non merita più di essere chiamato *musica*, è un folle oppure si avvicina rapidamente all'idiozia”.

Probabilmente anche voi avrete qualche volta chiamato “rumore” una musica inconsueta e strana.

Sarebbe però sbagliato sostenere che il rumore è la negazione della musica: al contrario, esso ne è entrato frequentemente a far parte. Prima per una porta secondaria, e più recentemente anche per la porta principale.

Nel primo caso la musica ospita il rumore co-



Scenografia di un cimitero per il Don Giovanni di Mozart; nel riquadro il frontespizio dell'opera.

Esotismo: predilezione per ciò che in arte, letteratura, musica è straniero, lontano dai nostri usi e costumi.

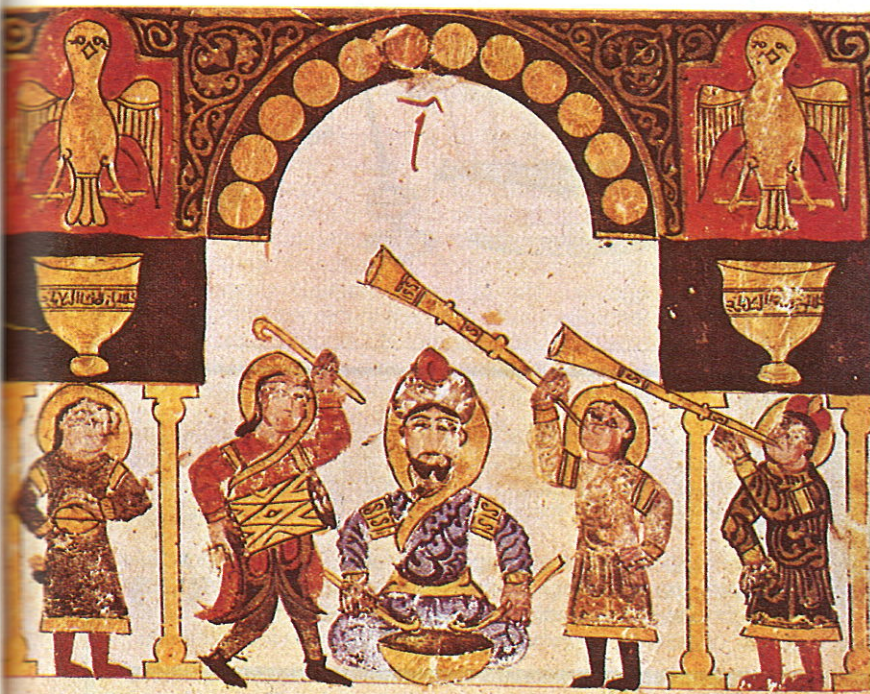
Sinfonia: genericamente significa complesso armonioso di suoni, colori, ecc.; tecnicamente indica una forma di musica per grande orchestra.

me un elemento diverso, per accentuare il realismo di un brano o di una scena.

Per esempio, nelle opere liriche del Settecento e dell'Ottocento sono abbastanza frequenti scene in cui compare il rumore: può essere lo sferragliare delle armi in un duello (come nel *Don Giovanni* di Mozart) o il fragore delle stoviglie che cadono a terra (come ne *Il barbiere di Siviglia* di Rossini) o i colpi di martello sull'incudine (come ne *Il Trovatore* di Verdi). Talvolta il rumore interrompe il flusso della musica, come avviene nel secondo caso; altre volte si accompagna alla musica stessa seguendone il ritmo, come negli altri due: ad ogni modo esso serve a dare maggiore vivacità alla situazione che viene rappresentata.

Qualche volta non è l'autore della musica che fornisce indicazioni relative al rumore, ma l'esecutore, con lo scopo di attirare maggiormente l'attenzione del pubblico: ad esempio, nel film che un regista inglese, Joseph Losey, ha tratto dal *Don Giovanni* di Mozart, la scena del duello è resa ancor più realistica dall'introduzione di un sottofondo sonoro di pioggia. Una scelta, questa, che sarebbe impraticabile a teatro, ma che al cinema diventa obbligatoria, se non si vuol far perdere alle immagini il loro realismo. In tutti questi esempi il rumore entra nella musica per una porta secondaria, accostandosi ad essa e rafforzandone il potere di comunicazione: non è ancora musica, ma potremmo dire che è *accompagnamento* alla musica. Verso la fine del Settecento nelle orchestre europee fecero il loro ingresso strumenti che "facevano rumore": piatti, triangoli, tamburi. Era scoppiata improvvisamente una sorta di mania per le "turcherie"; e la musica "colta" di allora, per assecondare questa forma di esotismo del gusto, accettò di diventare più "rumorosa". Haydn compose la *Sinfonia n. 100*, la "Grande Sinfonia con la musica turca", come lui stesso volle chiamarla, e che oggi è nota più semplicemente come "Sinfonia Militare".

Qui sotto, un'orchestra araba ritratta in un manoscritto della scuola di Bagdad del XIV secolo; a destra, particolare del dipinto di Carle van Loo (1705-1765) "Il Gran Turco che ascolta un concerto".



Sonata: forma musicale per uno o più strumenti.

Mozart chiamò l'ultimo movimento della *Sonata K 331* "Rondò alla turca": questa sonata è per pianoforte, ma Mozart, ricorrendo a tutta una serie di piccoli espedienti musicali, riesce ugualmente a imitare i tipici strumenti della banda turca. Ancora Mozart, nella sinfonia d'apertura all'opera *Il ratto dal serraglio*, ricorre alla "musica turca". Quest'Ouverture è piuttosto breve, e alterna delle sezioni di intensità *piano* con altre di intensità *forte*. Nell'ambito di queste ultime, Mozart sceglie di inserire gli strumenti a percussione della "musica turca".

In tempi più recenti, invece, il rumore è entrato ufficialmente nella musica, e in modo tale che oggi è difficile stabilire confini certi tra l'uno e l'altra. Questo è avvenuto quando i compositori, esplorando tutte le possibilità del mondo dei suoni, si sono misurati con la necessità di inserire nel proprio discorso musicale anche il rumore, integrandolo e rendendolo accettabile, e al limite "piacevole". Ad influenzarli è stata anche la crescita di un nuovo pubblico: i frequentatori di un concerto rock, per esempio, "ascoltano" assieme alla musica rumori e grida che, amplificati dagli altoparlanti,



Il bozzetto di Walter Roveroni per il II atto dell'opera "Il ratto dal serraglio" di Mozart rappresentata per la prima volta nel 1782 a Vienna; la vicenda è ambientata nella Turchia del XVIII secolo.

Provate anche voi

1. Sulla base della vostra esperienza di ascoltatori radiofonici e di spettatori televisivi analizzate per iscritto una o più situazioni in cui l'introduzione del rumore accanto alla musica crea, secondo voi, una sensazione di fastidio; e poi confrontate queste situazioni con altre in cui il rumore vi sembra che sia meglio amalgamato con la musica.
2. Fate attenzione al sottofondo musicale della pubblicità televisiva. Talvolta è possibile percepire dei rumori. Descrivete alcuni esempi e provate a stabilire se in questi casi il rumore entra per la porta secondaria o per quella principale, cioè se è "musica con accompagnamento di rumore" oppure se è "rumore musicale".

4.

Agogica: è una parola derivata dal greco *ágō*: "guido", "conduco". A differenza della *dinamica*, che riguarda la diversa intensità dei suoni (piano, forte, crescendo, diminuendo...), l'*agogica* si definisce come l'insieme delle leggere variazioni di velocità che l'interprete apporta, durante l'esecuzione, rispetto al tempo prestabilito.

Ritmi di ieri e di oggi

Ritmo e tempo sono l'anima della musica. Sono però due realtà da non confondere. Il *tempo* infatti è la velocità con cui si succedono gli eventi sonori; il *ritmo* è invece l'ordine entro cui essi si sviluppano. Il tempo è indicato con parole come "grave", "lento", "prestissimo"... poste all'inizio del pezzo o mediante un'indicazione metronomica (ad esempio:

$\text{♩} = 120$); il ritmo invece è indicato con una frazione o altra indicazione

numerica ($\frac{4}{4}$ oppure $\frac{4}{\text{♩}}$) posta subito dopo la chiave, a suggerire il modo

in cui si succedono gli accenti.

Sia il tempo che il ritmo possono subire, in fase esecutiva, piccole variazioni, in relazione a come si suona o "interpreta" la frase musicale. La musica, mediante queste piccole variazioni, "respira" in maniera naturale e si allontana da una dimensione "meccanica". Per indicare queste microvariazioni si parla di *agogica*.

Nella musica, ogni *melodia* e ogni frase possiedono un proprio ritmo. Può capitare che, al momento dell'esecuzione, esso non coincida con le pulsazioni: tra "agogica" e ritmo nasce così una specie di conflitto. Un conflitto positivo, che serve a rendere la musica più varia e attraente. È come se il musicista accettasse le costrizioni impostegli dal ritmo, ma cercasse poi

Danza tradizionale kenyota. Qui la base musicale, affidata esclusivamente alle percussioni, ha una scansione ritmica regolare, sulla quale si misurano i passi e le figure dei danzatori. Com'è invece l'agogica del valzer viennese?

Ricordate Sul bel Danubio blu, che vi abbiamo invitati ad ascoltare nel secondo capitolo?



di uscirne attraverso "trucchi" ingegnosi. Fare musica non è un'attività meccanica, ma quanto mai complessa e ricca di possibilità.

Ci sono musiche, comunque, che invece di nascondere le pulsazioni le sottolineano: in questo caso lasciano poco spazio all'agogica. Avviene, per esempio, nell'ambito della musica "leggera", dove le pulsazioni si succedono in modo molto regolare e vengono scandite con evidenza dalla batteria, strumento ritmico per eccellenza.

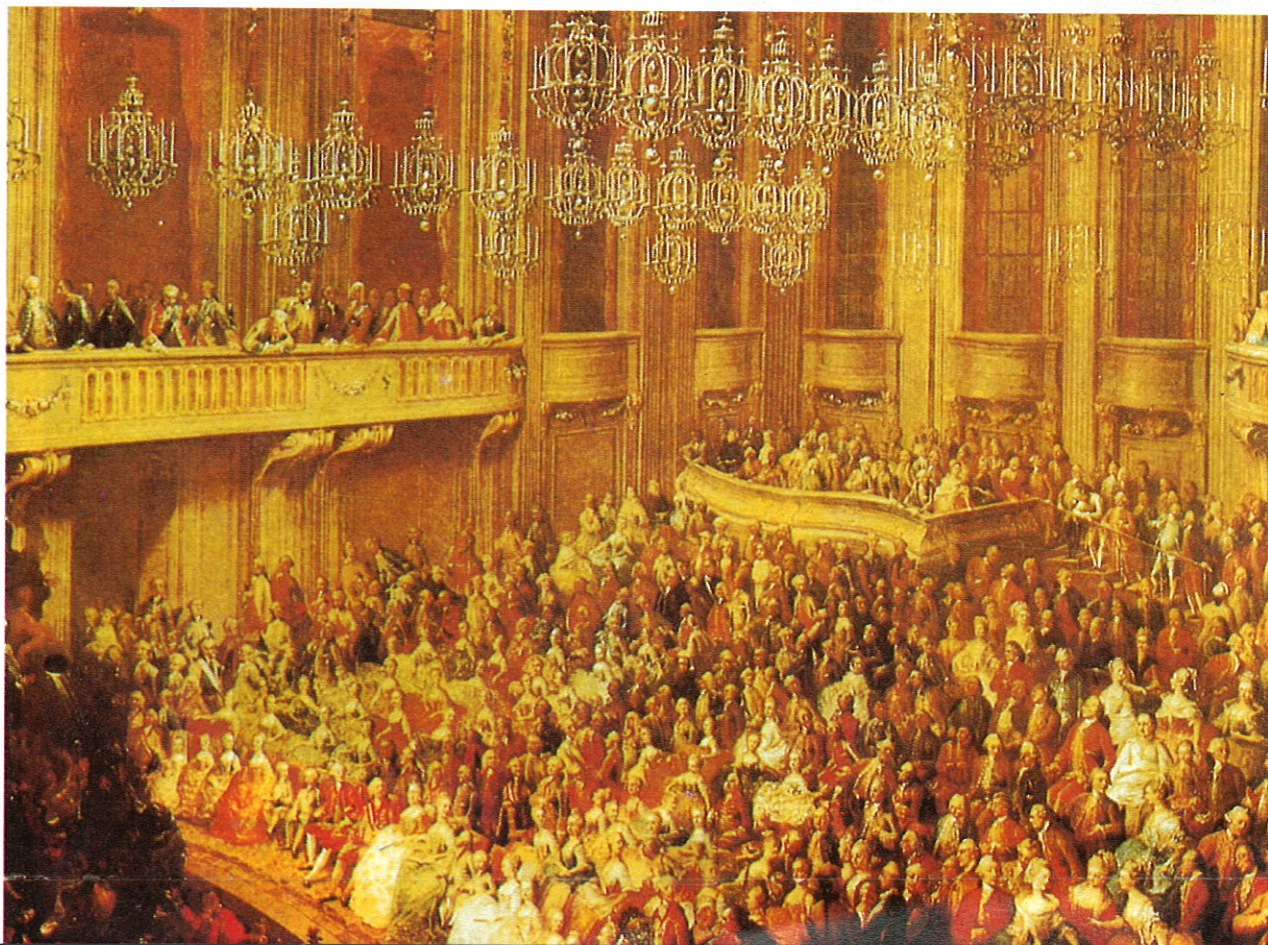
Nell'ambito della musica "colta" sono soprattutto le composizioni del Settecento a presentare una grande regolarità ritmica, e a rispettare gli accenti della battuta: è per questo che, ascoltando brani di Bach, Vivaldi, Händel, riceviamo un senso di misura e di ordine. Questo non significa che le loro musiche siano monotone: a dar loro varietà ritmica è l'opposizione tra ritmo binario e ritmo ternario. In genere il primo è usato in brani che devono dare un senso di gioia, tranquillità, sicurezza; il secondo introduce invece elementi di inquietudine.

La musica dell'Ottocento è molto più ricca sul piano ritmico: ascoltando brani di Beethoven, Schumann, Brahms, ci accorgiamo che spesso la scansione delle pulsazioni di base viene interrotta, rallentata o anche disturbata dal movimento ritmico delle singole frasi.

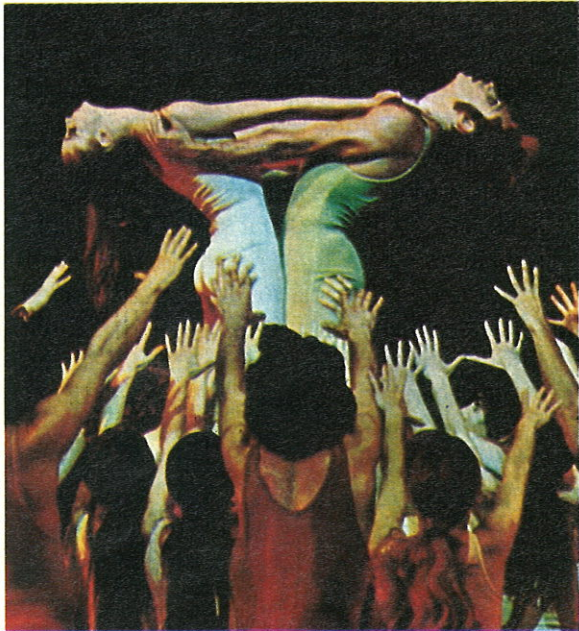
Questa tendenza si accentuò sul finire del secolo scorso, quando numerosi compositori abbandonarono le forme binarie e ternarie per ricorrere a schemi ritmici più complicati. Il musicista russo Ciaikovski, nel secondo tempo della sinfonia *Patetica*, usa una scansione a cinque, che lascia turbato l'ascoltatore occidentale, abituato alla ricorrenza regolare del ritmo bi-

Una tipica sala da concerto settecentesca. Gli ascoltatori sono abituati a una musica molto ordinata e regolare, in cui il ritmo fa da invisibile supporto, da trama nascosta, lasciando emergere il gioco delle melodie e delle armonie.

Non per nulla le "versioni moderne" di brani di Bach o di Mozart colpiscono soprattutto per un'artificiosa esaltazione del ritmo.



Asimmetria ritmica, metrica e fraseologica: irregolarità nelle pulsazioni, nel tempo e nell'architettura delle frasi o di un pezzo nel suo complesso.



nario e ternario. Qualche decennio dopo, un altro compositore russo, Stravinski, andò oltre: la sua musica cambia ritmo praticamente ad ogni misura, sfuggendo alla ripetizione del metro fisso: i suoi effetti sconcertarono i primi ascoltatori.

Con Stravinski si era aperta una nuova strada per la musica: quella dell'originalità ritmica, che era stata percorsa anche dal francese Claude Debussy. Nelle sue musiche, Debussy cercò di realizzare un'asimmetria ritmica, metrica e fraseologica: voleva, cioè, riprodurre la mobilità che caratterizza la vita, che nel suo sviluppo è complessa e variata, e non meccanicamente ripetitiva.

Diversi autori contemporanei, come Stockhausen, Wolff e Feldman, hanno cercato di trasmettere in alcuni brani l'impressione di essere al di fuori del tempo, in un'entità immobile: per farlo, hanno utilizzato singoli suoni isolati, immersi nel silenzio e svincolati da qualsiasi schema ritmico. Così, dall'estrema varietà, si è passati in un periodo relativamente breve all'assenza di ritmo.

Foto di scena per "La sagra della Primavera" di Stravinski.

Curiosando

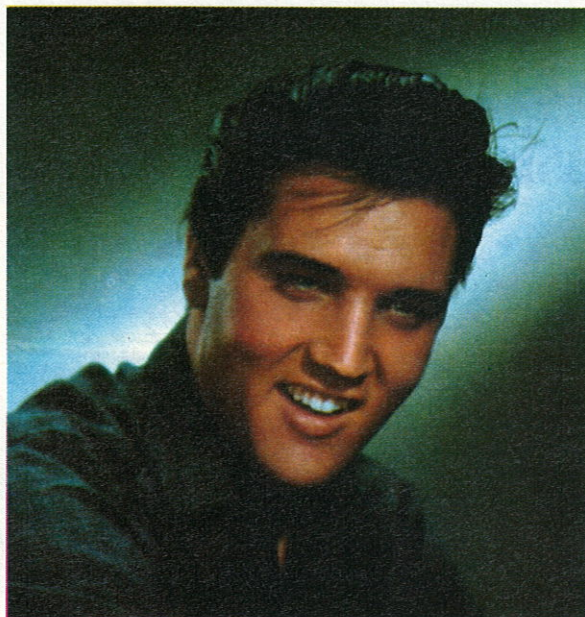
AGGREDIRE COL RITMO

L'espressione inglese *rhythm and blues* indica uno stile musicale, sorto presso gli ambienti negri degli Stati Uniti fra il 1920 e il 1930, che ha attraversato un periodo di grande popolarità tra la fine della seconda guerra mondiale e gli anni Sessanta, e oggi è tornato di moda. Il suo linguaggio è immediato e coinvolgente, essenzialmente ritmico (più semplice di quello usato dal jazz), e associa ad un uso aggressivo, quasi gridato, della voce i suoni duri della chitarra elettrica e del sassofono.

Da questo tipo di musica è nato negli anni Cinquanta, inizialmente per opera di alcuni interpreti bianchi (che dunque imitavano i negri), il *rock'n roll*, lanciato da Elvis Presley.



Ascoltiamo la voce di Etta Jones, una cantante di origine italiana, in *W-o-m-a-n* (Donna) del 1955. È una specie di manifesto femminista, dai toni minacciosi, che arriva a dire, anzi a gridare: «Ho qualcosa per tutti voi altri uomini che vi farà scoppiare a piangere», e lo comunica attraverso una musica elettrizzante, trascinate, scandita su un ritmo ossessivo.



Elvis Presley.

Ascolto

RITMO, MAESTRO! O NO?

Facciamo un rapido itinerario dentro i secoli per sentire in quanti modi diversi la musica ha trattato il ritmo.



Il primo brano è costituito dai movimenti iniziali del *Concerto n. 13* per organo e orchestra di Georg F. Händel, un "grande" del Settecento: in sequenza ascoltate un "Larghetto", un "Allegro", un "Adagio". Tutto è governato dai principi dell'ordine e della regolarità e anche il ritmo si adegua a questo stile. L'unico elemento di variazione è dato dall'alternarsi di ritmi binari e ternari.

Compilate la seguente tabella:

	binario o ternario?	quale significato comunica?
Larghetto		
Allegro		
Adagio		



Facciamo un salto in avanti di un secolo e ascoltiamo, di Franz Schubert, una delle ultime composizioni: l'"Allegro" da *Tre pezzi per pianoforte*. Su uno schema ritmico omogeneo, ispirato ad una danza slava, si articolano diversi elementi di variazione: frequenti sincopi, frasi spezzate, interruzioni, e poi l'episodio centrale che richiama l'atmosfera del sogno. Qual è l'aspetto ritmico che più vi colpisce in questo pezzo? La regolarità della scansione di base o l'irregolarità dei movimenti che si sviluppano sopra?



Ascoltate il secondo movimento, "Allegro con grazia", dalla *Sinfonia n. 6* di Pëtr Il'ič Ciaikovski. Il metro in 5/4 è decisamente inusuale: per un verso ricorda il ritmo del valzer, per un altro se ne distacca, e comunica un senso di disagio. Non dimenticate che la sinfonia di cui state ascoltando un brano fu scritta da Ciaikovski quasi in punto di morte, e venne chiamata "Patetica".

Secondo voi questa originale formula ritmica trasmette allegria, come dice l'indicazione del movimento, oppure anche sofferenza?

Il brano, secondo voi, si conclude in modo dolce o drammatico? Che cosa c'è di diverso, qui, rispetto ai pezzi di Händel, dove allegria e tristezza trovano spazi ben precisi e delimitati?

Entriamo nel nostro secolo e assistiamo alla disgregazione dell'unità ritmica.

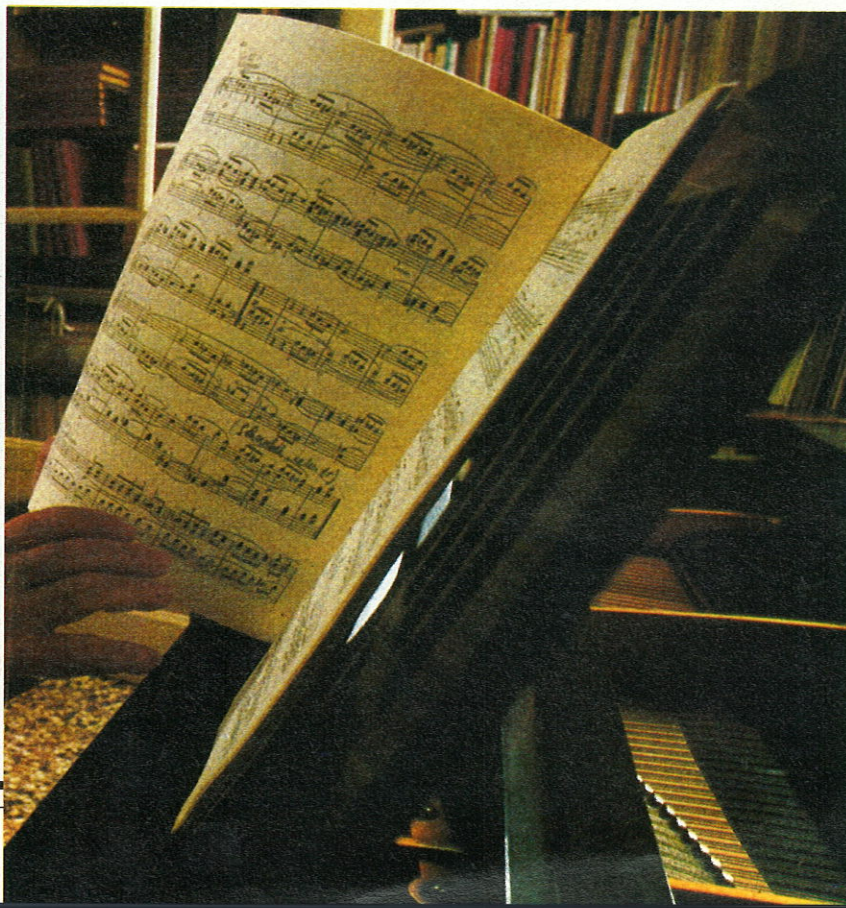


Ascoltate "Les parfums de la nuit" (I profumi della notte) di Claude Debussy, tratto da *Iberia*, composizione orchestrale liberamente ispirata alla Spagna.

La gabbia tranquillizzante del ritmo tende a scomparire. Privata dell'ancoraggio delle pulsazioni simmetriche, la musica si muove in un'atmosfera vaga, un po' misteriosa. Dovendo tradurre in un dipinto le impressioni che vi provoca questo ascolto, quali colori usereste? Farestes contorni netti o sfumati?



Con l'ultimo pezzo, *Lontano*, del compositore ungherese György Ligeti, siamo di fronte all'annullamento totale della dimensione ritmica; il brano non presenta nessuna scansione, nessuna pulsazione. La musica fluisce continua. Vi sembra indovinato il titolo? Perché?



5.

La natura in musica

I primitivi avevano una concezione magica della natura: ritenevano, infatti, che ogni cosa avesse un'anima. Per entrare in contatto con essa e piegare la natura ai propri desideri, utilizzavano i suoni. La prima musica dell'umanità si basava dunque sull'imitazione dei ritmi e dei rumori del mondo: facendolo parlare, l'uomo parlava con esso.

Anche quando questa visione dell'universo venne superata e la musica cominciò a parlare agli uomini anziché agli esseri soprannaturali o alle cose, la natura restò una fonte privilegiata di ispirazione. Pochi musicisti hanno resistito alla tentazione di farla entrare nelle loro composizioni.

Certo, chi scrive musica non può rappresentare la natura in modo diretto, come fa il pittore che la riproduce sulla tela. Il musicista deve invece suggerire, con i suoi mezzi, le scene che intende evocare. Per riuscirci, deve però contare sulla collaborazione degli ascoltatori. Dovrà dunque informarli delle sue intenzioni attraverso i titoli dei brani musicali, o con testi scritti dallo stesso compositore, dove viene indicata la situazione rappresentata dalla musica. Questi testi prendono il nome di "programma": di

Tra gli elementi della natura il mare, nei suoi diversi aspetti, è sempre stato fonte di ispirazione musicale; si pensi, ad esempio, alle celebri composizioni "La tempesta sul mare" di Antonio Vivaldi e "La mer" di Claude Debussy.

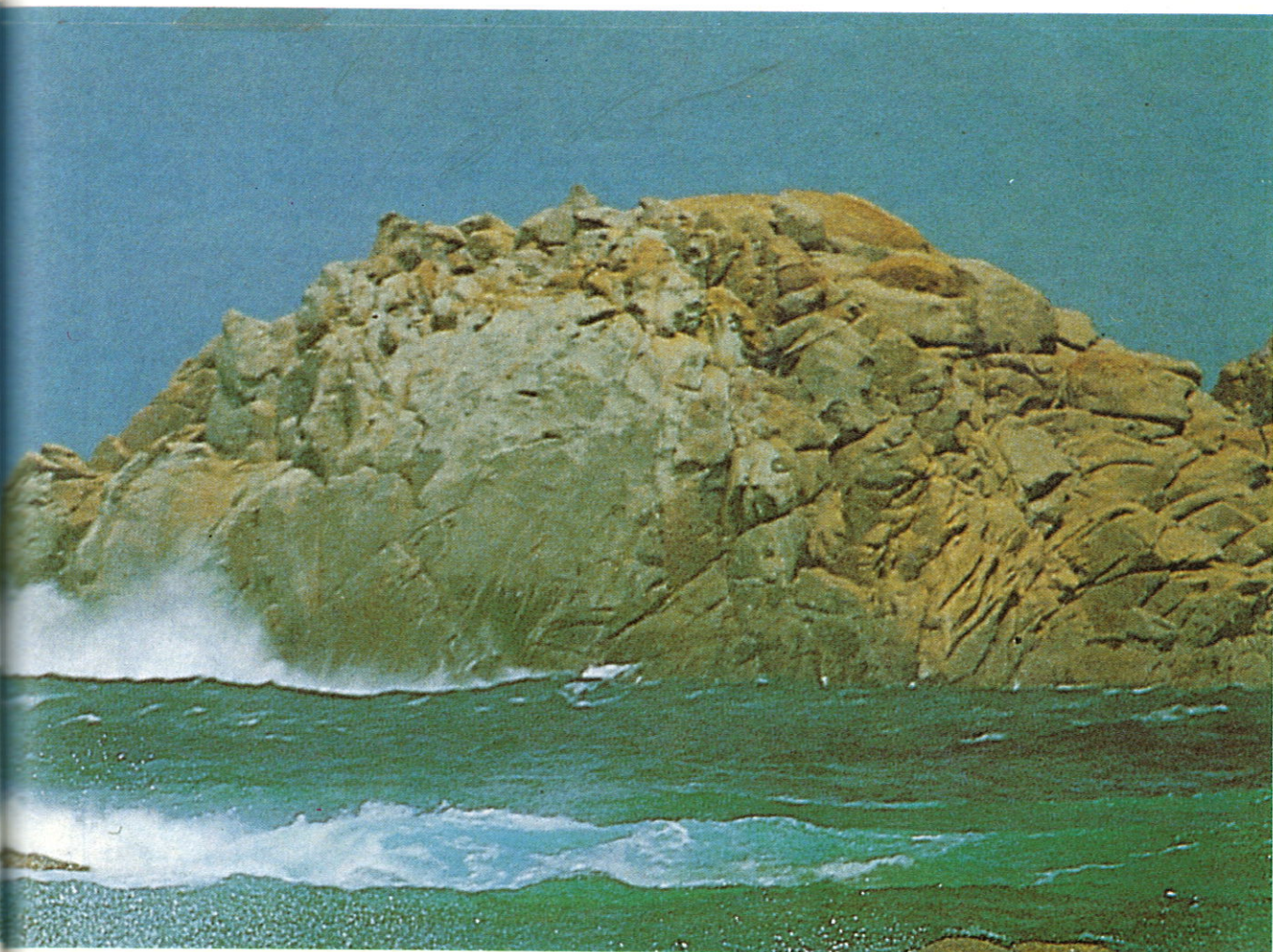


qui l'espressione "musica a programma", dove si riproduce in forma musicale una realtà extra-musicale (una storia, un paesaggio, l'avvicinarsi delle stagioni, ecc.).

Certo, la natura non entrerà mai interamente nella musica: sarà presente con un particolare, che stimolerà la fantasia di chi ascolta ad immaginare l'intera scena. Così, per evocare un paesaggio di campagna è sufficiente che la musica riproduca il canto di un uccello: l'ascoltatore capirà immediatamente l'allusione e integrerà con la sua immaginazione i dati dell'esperienza sonora.

Ma difficilmente un compositore di oggi inserirebbe il verso dell'usignolo in un suo brano: il rapporto fra musica e natura si è modificato nel tempo. E se nelle composizioni del Seicento e Settecento si fa spesso sentire l'intento del musicista di imitare la natura riproducendone alcuni particolari, nei periodi successivi l'autore evidenzia più che altro i sentimenti che la natura suscita in lui.

Più ci si avvicina ai nostri tempi, cioè, più la musica si fa esperienza "interiore": anche quando si propone di riportare qualche pezzo di realtà, lo fa sempre dal punto di vista del soggetto che vive in rapporto con essa, e che dà un contenuto musicale alle sensazioni che ne ricava.



Ascolto

SUONI DI PRIMAVERA E D'AUTUNNO

Nel 1725 il compositore e violinista italiano Antonio Vivaldi diede alle stampe, ad Amsterdam, dodici concerti, raccolti sotto il titolo de *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*: in queste composizioni, infatti, l'autore intendeva mettere alla prova le regole della costruzione e della fantasia musicali. In alcuni di questi concerti, e soprattutto nelle famose *Stagioni*, il rapporto con la parola è fondamentale: non solo per la presenza dei titoli, che indicano la corrispondenza fra il pezzo e ognuna delle quattro stagioni, ma anche per i quattro testi poetici (di autore ignoto) che la musica si incarica di riprodurre nel suo linguaggio. Si tratta di un classico esempio di "musica a programma". Infatti nell'edizione originale ogni concerto è preceduto da un "sonetto dimostrativo" all'interno del quale a ciascun verso o gruppo di versi corrisponde una lettera, che indica il brano musicale relativo.

Leggiamo prima e ascoltiamo poi *La Primavera*.

- A *Giunt'è la primavera e festosetti*
 B *la salutano g'augei con lieto canto,*
 C *e i fonti allo spirar de' zeffiretti*
con dolce mormorio scorrono intanto:
 D *vengon' coprendo l'aer di nero ammanto*
e lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti;
 E *e indi tacendo questi, g'augelletti*
tornan di nuovo al lor canoro incanto:
 F *e quindi sul fiorito ameno prato*
al caro mormorio di fronde e piante
dorme 'l caprar col fido can a lato.
 G *Di pastoral zampogna al suon festante*
danzan ninte e pastor nel tetto amato
di Primavera all'apparir brillante.



Questo concerto, come gli altri del ciclo delle *Stagioni*, è per violino, archi e cembalo, ed è diviso in tre movimenti, due di carattere allegro — il primo e il terzo — e uno centrale di andamento più sereno e cantabile. Il primo movimento ("Allegro") arriva fino al secondo verso del punto E; il secondo ("Largo") dà una veste musicale al gruppo di versi F; mentre il terzo ("Allegro") prende le mosse dal gruppo di versi G. La musica segue passo passo le parole del programma rappresentato dalla poesia, imitandone, in modo assai avvincente, elementi ed episodi. Anche la musica *rappresenta*, in questo caso. Anzi *descrive*. Nel primo movimento possiamo ascoltare in forma musicale il canto degli uccelli, il "mormorio" delle fonti, il suono dei venti. Sentiamo l'improvviso scoppio del temporale, con lampi e tuoni, poi subito dopo torna l'"incanto" degli uccelli, cioè il motivo iniziale, ricco di fascino e vivacità, affidato al violino. Il "Largo" inizia con un tipico esempio di musica descrittiva: il violino questa volta è il "caprar che dorme", mentre le viole (dal timbro più basso e pastoso) fanno la parte del "can a lato"; il mormorio delle fronde e delle piante è reso sullo sfondo dai violini che suonano con la sordina (un

congegno che serve ad attenuare il suono dello strumento, trasformandone anche il timbro). Infine l'"Allegro" del "suon festante", dove gli strumenti si impegnano in una danza brillante assieme al violino.

A questo punto, leggete il sonetto che accompagna *L'Autunno*.

- A *Celebra il villanel con balli e canti*
del felice raccolto il bel piacere
 B *e del liquor di Bacco accesi tanti*
 C *finiscono col sonno il lor godere.*
 D *Fa' ch'ognun tralasci e balli e canti*
l'aria che temperata dà piacere
e la staggion ch'invita tanti e tanti
d'un dolcissimo sonno al bel godere.
 E *I cacciator alla nov'alba a caccia*
con corni, schioppi, e cani escono fuore.
 F *Fugge la belva, e seguono la traccia;*
 G *già sbigottita e lassa al gran rumore*
de' schioppi e cani, ferita minaccia
languida di fuggir, ma oppressa muore.



Adesso ascoltate la musica di Vivaldi. Sapendo che i motivi principali dei tre movimenti in cui si articola il concerto sono per il primo il personaggio dell'ubriaco (il cui passo malfermo ed ondeggiante è reso dalle note del violino), per il secondo quello del sonno (ottenuto con l'uso della sordina), e per il terzo quello della caccia, indicate sulla poesia dove secondo voi termina ciascun movimento.





LETTURA

Vedere o ascoltare?

La Sinfonia n. 6, che Ludwig van Beethoven compose nel 1808, porta il famosissimo titolo di Pastorale. Tutto farebbe pensare che si tratti di un esempio di "musica a programma", simile ai molti pezzi descrittivi della natura che l'arte musicale del tempo aveva ereditato dai secoli precedenti. Ma Beethoven non intende porsi su questa scia: il suo modo di concepire la musica è troppo lontano da una semplice rappresentazione di maniera. Sbaglieremmo, dunque, se ci facessimo suggestionare dal titolo e se attribuiamo ad ogni elemento musicale un contenuto realistico.

Nel comporre la sinfonia, Beethoven scrisse ai margini del testo alcune annotazioni. Per esempio: "Nessuna pittura, ma vi sono espresse le sensazioni che suscita nell'uomo il piacere della campagna, e sono rappresentati alcuni sentimenti della vita dei campi". Beethoven, cioè, non intendeva affatto "descrivere" i suoni della natura: voleva, invece, fornire una versione musicale delle sensazioni di un uomo del suo secolo, che considerava la natura fonte di pacificazione e di elevazione religiosa. Questi appunti sono allo stesso tempo un'indicazione per l'autore, impegnato in una composizione che apre un capitolo nuovo nei rapporti fra musica e natura, e per l'ascoltatore, affinché comprenda che quella musica non vuole "fotografare" la realtà. Infatti, se nel programma del concerto del 22 dicembre 1808, quando la Pastorale venne eseguita per la prima volta, si trova la definizione "Piuttosto espressione del sentimento che pittura", in testa alla versione definitiva della partitura troviamo una sola indicazione, assai chiara: "Si lascia all'ascoltatore di trovare le situazioni". In altre parole, la musica libera l'immaginazione di chi ascolta, e non pretende di legarla ad un banale programma di illustrazione. "Ogni pittura — scrive ancora Beethoven — quando sia spinta troppo oltre nella musica strumentale, si perde... Anche chi ha soltanto una vaga idea della vita campestre, può immaginarsi anche senza molte didascalie ciò che vuol l'autore". Non una copia, dunque: bensì, come dice l'autore, "ricordo della vita campestre", dove l'uomo ricostruisce la natura attraverso la memoria e ne canta i tratti divini: "È come se ogni albero nella campagna mi dicesse: Santo, santo! Incanto nella foresta! Chi

potrà esprimere tutto questo?". Solo la musica, che ha il potere di sollecitare le emozioni. E ciò fino al momento in cui la musica si interrompe per lasciar posto ai suoni della natura. Avviene così che alla fine del secondo movimento (che porta il titolo di "Scena al ruscello") l'orchestra tace improvvisamente, e gli



strumenti (flauto, oboe e clarinetto) riproducono rispettivamente il canto dell'usignolo, della quaglia, del cuculo. A questo punto non è più l'arte musicale che riproduce la natura, ma è la natura che si fa musica. "Le quaglie, gli usignoli, i cuculi — annota Beethoven — l'hanno composta per me".



L'orecchio intelligente

Quando diciamo di una persona che “ha orecchio” intendiamo mettere in evidenza la sua capacità di ascoltare e intendere la musica. Questo significa che egli non si limita a sentirla ma sa fare qualcosa di più. “Sentire” e “ascoltare” non sono attività simili: con la prima si entra in contatto con una fonte sonora, con la seconda si va più in là e si approda ad una forma di conoscenza. In linea di principio, potremmo dire che al supermercato si sente musica, mentre nella sala da concerto la si ascolta. La differenza è enorme. Nel primo caso la fonte sonora si limita a solleticare l'orecchio, senza che il soggetto partecipi con il suo bagaglio di esperienza, di pensieri, di ricordi, di sentimenti. Nel secondo, invece, il soggetto interviene. È la stessa differenza che passa tra *sensazione* e *percezione*. Mentre la prima è una raccolta di segnali, la seconda permette di organizzare questi segnali in qualcosa di significativo. Le onde sonore, quando arrivano all'orecchio stimolandone l'azione, producono solo sensazione; se interviene il cervello, e dà ad esse un significato, producono percezione.

ATTENZIONE E MEMORIA

Saper ascoltare bene la musica, in modo analitico, quindi, vuol dire non limitarsi a percepire i suoni ma mettere in moto altre dimensioni della nostra intelligenza, come l'attenzione e la memoria. Vediamo come.

L'attenzione. Essa ci permette di cogliere i suoni che giungono al nostro orecchio. Ha un ruolo importante nel passaggio dalla sensazione alla percezione che, come abbiamo visto, non è automatico. L'ascoltatore che al concerto si distrae passa automaticamente dalla percezione alla sensazione. Viceversa, l'acquirente del supermercato che si distrae dalle attività di acquisto per seguire la

musica passa dalla sensazione alla percezione. Esistono vari livelli di attenzione. Non prestiamo la stessa attenzione nei diversi momenti della giornata. Per esempio, durante il sonno l'attenzione è meno vigile che durante la veglia, ma svolge ugualmente un suo ruolo. Al contrario di quel che avviene durante lo stato di veglia, essa non si concentra su un oggetto, su un'immagine o su una situazione, ma spazia liberamente tra le immagini mentali del soggetto.

Molte musiche sono state “inventate” durante il sonno. Famoso è, a questo proposito, l'aneddoto raccontato da Giuseppe Tartini, un compositore veneto del Settecento. Egli ci riferisce di aver ideato una sonata per violino, denominata *Trillo del diavolo*, di notte, nel sonno. “Avevo ventun anni — ci ha lasciato scritto — quando una notte sognai di aver fatto un patto con il diavolo in forza del quale doveva suonarmi qualche pezzo di



Sopra, il sogno di Tartini in una stampa di Bailly del 1824.

Nella pagina seguente, un ritratto di Mozart (a sinistra) e di papa Clemente XIV. L'aneddoto del “Miserere” di Allegri, al quale si accenna nel testo, fa riferimento al periodo trascorso da Wolfgang in Italia (1769); pare che sia stato proprio in seguito a questo episodio che il papa conferì al musicista l'ordine dello Speron d'Oro.



1. Descrivete alcune situazioni in cui prevale la dimensione della sensazione e confrontatele con altre in cui interviene la dimensione della percezione.
2. La differenza tra sensazione e percezione vale anche per gli occhi. Provate a fare qualche esempio di situazioni in cui l'occhio si limita a raccogliere dei dati e di situazioni in cui questi dati vengono organizzati.

violino. Gli diedi il mio strumento, sul quale suonò in modo così meraviglioso e bello come mai non avevo ancora ascoltato. Ne provai un'emozione tanto forte che mi svegliai. Subito tentai di riprodurre sul mio violino la sonata e la trascrissi; poi le diedi il nome di *Trillo del diavolo*. Ma questa, che è forse la migliore delle mie composizioni, è inferiore a quella da me udita allora".

La memoria. È una facoltà piuttosto complessa che, se ben esercitata in ambito musicale, permette di ricordare e ricostruire le esperienze sonore accumulate nel tempo; a volte consente anche di modificarle, e non solo in peggio.

Alcuni musicisti sono dotati di una memoria eccezionale. Ricordiamo il clamoroso caso di Mozart che, quattordicenne, dopo aver ascoltato (certo con molta attenzione!) per due sole volte il *Miserere* per due cori di Gregorio Allegri (compositore italiano del Seicento), fu in grado, senza vedere la

partitura, di trascrivere integralmente il pezzo. Esistono due tipi di memoria. La prima, detta "a breve termine", consente di ricordare ciò che si è appena udito; l'altra, "a lungo termine", è una specie di fucina che accoglie i dati relativi alle esperienze musicali del soggetto e li rielabora nel tempo, in rapporto anche ai livelli culturali del soggetto stesso.

Capita così che un motivo musicale possa essere dimenticato subito dopo che lo si è ascoltato, ma che venga ricordato in seguito, grazie all'apporto della memoria a lungo termine.

STRUTTURA E FUNZIONI DELL'ORECCHIO E DEL CERVELLO

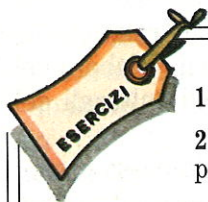
Che cosa avviene nel nostro organismo quando entriamo in contatto con una fonte sonora? Facciamo un breve viaggio dall'orecchio al cervello, alla ricerca di una risposta a questo interrogativo.



1. Avrete certamente visto, recandovi ad un concerto o, se non altro, in televisione, frequentatori di sale da concerto. Sapreste descrivere il loro atteggiamento mentre prestano attenzione alla musica?
2. Perché nei supermercati viene diffusa della musica, se i frequentatori non le prestano attenzione?

L'organismo vivente è sottoposto a un gran numero di stimoli esterni. Gli *organi di senso* hanno il compito di raccogliere questi stimoli. Ogni or-

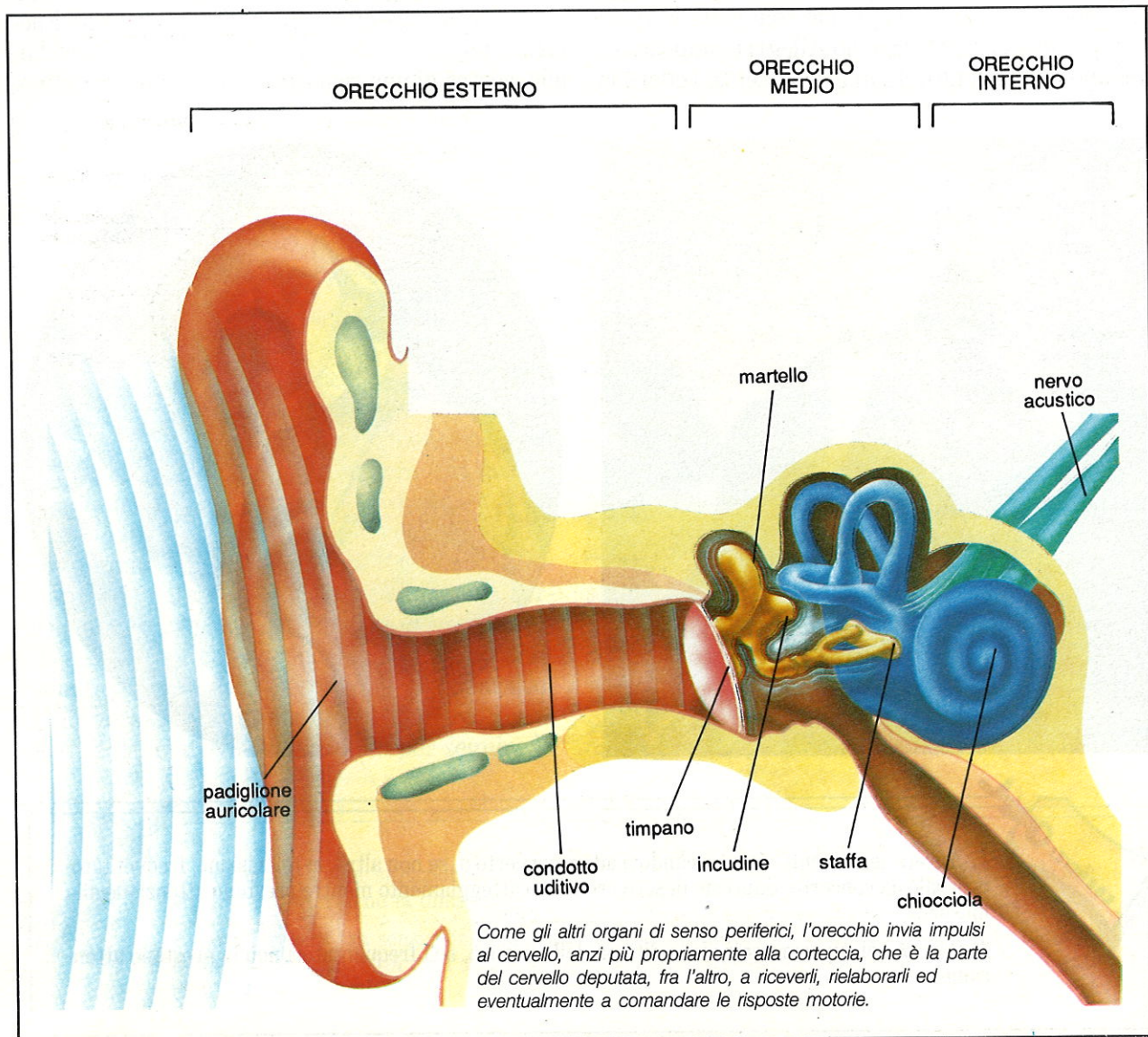
gano è idoneo a ricevere un unico tipo di stimoli. L'organo adatto a cogliere gli stimoli acustici è l'orecchio. In che modo funziona?



1. Siete in grado di raccontare delle vostre esperienze di memoria musicale dei due tipi?
2. Imparando ad analizzare con maggiore attenzione la musica, pensate che la vostra memoria possa migliorare? Perché?

Aiutiamoci con le immagini. L'orecchio è costituito da tre zone: l'*orecchio esterno*, che inizia con il padiglione auricolare e termina con il timpano, una membrana molto sensibile; l'*orecchio medio*,

in cui si trovano i cosiddetti "ossicini", cioè il martello, l'incudine e la staffa; l'*orecchio interno*, in cui ha sede una struttura molto delicata, detta "chiocciola" (o "coclea") ripiena di liquido. L'o-



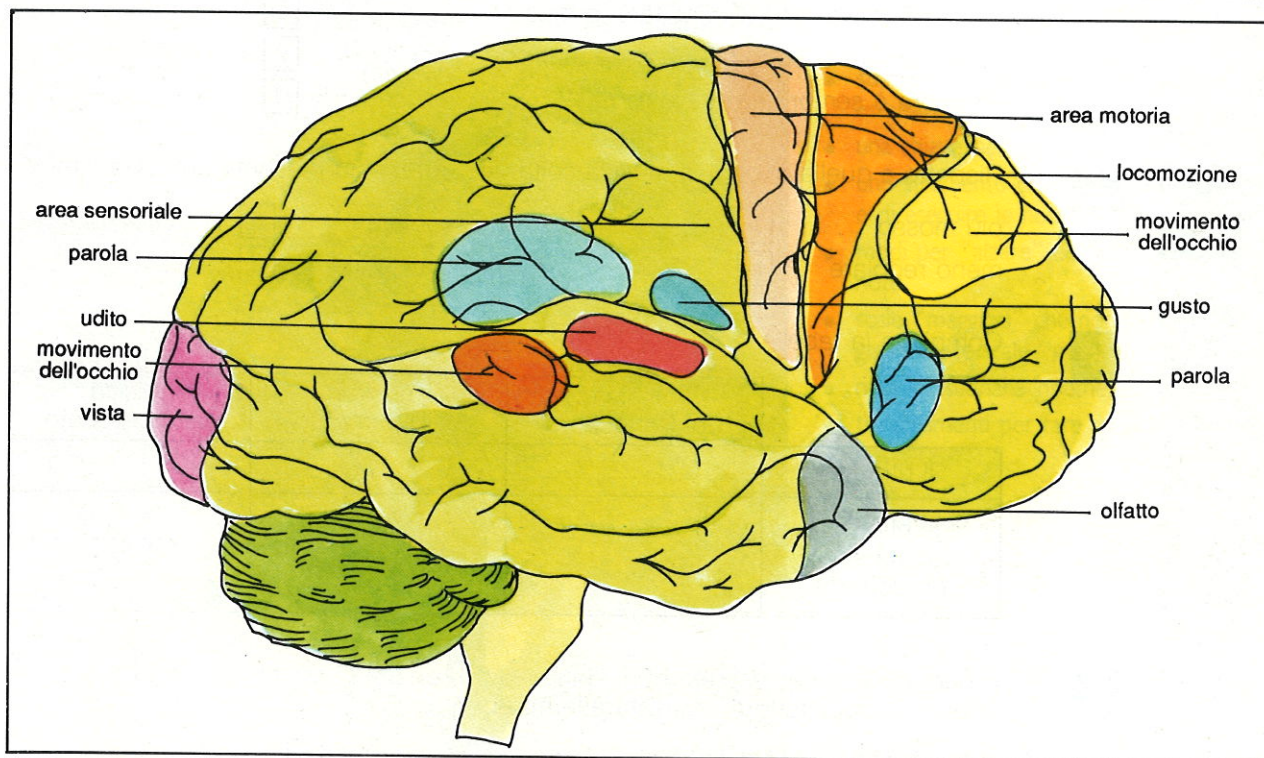
recchio esterno ha la funzione di raccogliere le onde sonore mediante il padiglione auricolare e di convogliarle attraverso il condotto uditivo al timpano; questo, percosso dalle vibrazioni, si mette a vibrare e trasmette le vibrazioni ai tre ossicini. La staffa è a sua volta a contatto con una membrana tesa su un'apertura della coclea. Il liquido contenuto nella coclea, vibrando, stimola le cellule sensitive, le quali si raccolgono in due grossi nervi che confluiscono nel nervo acustico. Questo porta i messaggi sonori al cervello.

La prima parte dell'itinerario è, come avete visto, un po' complicata. Ma l'importante è che vi rendiate conto che l'orecchio, senza cervello, non funziona. È il cervello che, ricevendo le informazioni dal nervo acustico, dà ad esse un senso. È

ancora il cervello che, ricevute due diverse informazioni sonore, ci avverte che nel primo caso si tratta, mettiamo, di una campanella e nel secondo della voce di un compagno.

Il cervello è costituito di due parti, o "emisferi". Ciascuna svolge un compito particolare.

L'emisfero sinistro, ad esempio, è coinvolto quando il soggetto è impegnato in compiti di natura linguistica; l'emisfero destro invece è coinvolto quando il soggetto è impegnato a risolvere problemi di organizzazione spaziale. Sembra che la percezione musicale abbia a che fare soprattutto con la parte destra del cervello. Ma c'è chi sostiene che i musicisti impegnano soprattutto l'emisfero sinistro. In altri termini, parlano e ascoltano un linguaggio.



1. Quale emisfero, secondo voi, è messo in azione dallo stimolo acustico della campanella scolastica? Pensateci un po' prima di rispondere: chi non conosce le regole della scuola, chi non ne capisce il linguaggio, è in grado di attribuire al suono della campanella il significato di "fine delle lezioni"?

2. I ballerini che si muovono al suono di una musica quale emisfero del cervello fanno funzionare? Perché?

3. Trovate altri esempi di esperienze sonore e musicali e classificatele a seconda che attivino la parte sinistra o destra del cervello.

1

Dite se le seguenti affermazioni sono vere o false:

a) Tra un tempo e l'altro di un pezzo pianistico o orchestrale è giusto applaudire sì nob) La sala da concerto è un "contenitore di silenzio" perché in essa non si sente alcun suono sì noc) I silenzi dentro una musica sono voluti dall'autore sì nod) I silenzi fuori (prima, dopo) una musica sono voluti dall'autore sì no

2

Completate questo testo con le espressioni mancanti.

Verso la fine del secolo scorso comincia a diffondersi un tipo particolare di musica, chiamata... perché la sua funzione è quella di rivestire di suoni l'ambiente. Chi si trova nell'ambiente la..., ma non la...

3

Una sola delle affermazioni che seguono è certamente vera:

il rumore è la negazione della musica ail rumore impedisce di ascoltare la musica bcon il rumore si sono create delle musiche cil rumore è sempre spiacevole d

4

Rispetto a quella di oggi la musica colta del Settecento presenta uno stile ritmico:

più mosso apiù regolare cmeno regolare bmeno misurato d

5

Compilate la tabella:

	musica del Settecento	musica dell'Ottocento	musica del Novecento
il ritmo è
gli effetti di varietà sono prodotti da

6

A pag. 89 trovate l'espressione: "più ci si avvicina ai nostri tempi, più la musica si fa esperienza interiore". Questa affermazione significa che:

si tiene poco conto della realtà atutto è ridotto ad un gioco di suoni bquel che più interessa sono i sentimenti cla natura scompare del tutto dalla musica d

7

Spesso si sente dire che l'"orecchio musicale" è una dote congenita. C'è chi nasce con questa dote e chi senza. Vi sembra che il capitolo che avete letto accetti questa tesi? Individuate i passi che confermano la vostra opinione.

8

Quali musiche coinvolgono di più l'emisfero destro del cervello? Perché?